



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Rafaela de Moura Jemene

MATADOURO - MATADERO
CAMADAS DE TEMPOS VISÍVEIS

Campinas
2017

Rafaela de Moura Jemene

**MATADOURO - MATADERO
CAMADAS DE TEMPOS VISÍVEIS**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria José de Azevedo Marcondes

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Rafaela de Moura Jemene e orientada pela Prof.^a Dr.^a Maria José de Azevedo Marcondes.

**Campinas
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 99999.006610/2015-03

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

J398d Jemene, Rafaela de Moura, 1970-
Matadouro-Matadero : camadas de tempos visíveis / Rafaela de Moura
Jemene. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Maria José de Azevedo Marcondes.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes. 2. Tempo na arte. 3. Memória. 4. Espaço (Arte). I. Marcondes,
Maria José de Azevedo, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Matadouro-Matadero : capas de tiempos visibles

Palavras-chave em inglês:

Arts

Time in art

Memory

Space (Art)

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria José de Azevedo Marcondes [Orientador]

Mauricius Marins Farina

Sérgio Niculitcheff

Branca Coutinho de Oliveira

David Moreno Sperling

Data de defesa: 20-01-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAFAELA DE MOURA JEMENE

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES
2. PROF(A). DR(A). MAURICIUS MARTINS FARINA
3. PROF(A). DR(A). SÉRGIO NICULITCHEFF
4. PROF(A). DR(A). BRANCA COUTINHO DE OLIVEIRA
5. PROF(A). DR(A). DAVID MORENO SPERLING

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 20.01.2017

AGRADECIMENTOS

À Capes (Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão das Bolsas: Demanda Social e PDSE (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior).

À minha orientadora Prof^a Dr.^a Maria José de Azevedo Marcondes, por acolher este projeto.

Ao Prof. Dr. Antonio Rabazas Romero professor titular do Instituto de Desenho da Universidad Complutense de Madrid.

À Banca de Defesa, composta pelos professores doutores: Branca Coutinho de Oliveira, David Moreno Sperling, Mauricius Martins Farina e Sérgio Niculittcheff.

À Banca de Qualificação, composta pela Prof^a Dr.^a Ivanir Cozeniosque e pelo Prof. Dr. Mauricius Farina.

À Prof^a. Dr.^a. Luise Weiss, pelo carinho.

À minha família, sobretudo, a minha mãe que sempre acreditou em mim e em meu trabalho.

Aos amigos e companheiros de percurso: Rogério Vieira das Chagas, Fernanda Grigolin, Marilane Abreu, Katia Salvany, Caio Camargo, Bruno Mendonça, Daniel Cruz, Getzabet Sarahid Cortés, Claudio Matzuno, Livia Diniz, Natália Coutinho, Daniel Silvo, Sofia Porto Bauchwitz, Yuly Marty.

Matadouro - Matadero: camadas de tempos visíveis é uma investigação artística e conceitual realizada a partir da observação e vivência em dois lugares distintos: A Cinemateca Brasileira, situada na cidade de São Paulo e o Matadero, Madrid, localizado na cidade espanhola de Madrid. Neste percurso estão reunidas as investigações conceituais e as práticas artísticas. Para realização deste processo de doutoramento alguns postos foram cruciais: o caminhar pela cidade, pelos lugares investigados e seus entornos, como uma prática viabilizadora da investigação poética e de campo, e como incentivadora da pesquisa conceitual. Os conceitos de montagem e site-specific, como método, também foram cruciais para a realização da pesquisa aqui apresentada, bem como para a feitura dos trabalhos artísticos resultantes deste processo.

Palavras Chaves: tempo, memória, lugar-espço, site-specific, montagem

ABSTRACT

Matadouro - Matadero: slayers of visible times is an artistic and conceptual investigation accomplished from the observation and living in two different places: the Cinemateca Brasileira (Brazilian Film Library), located in the city of São Paulo, and the Matadero Madrid, located in the Spanish City of Madrid. In this course, the conceptual investigations and the artistic practices are gathered. To achieve this doctoral research, some points were crucial: the walking through the city, along places and surroundings as a feasible practice of poetic and field investigation, encouraging the conceptual research. The concepts of montage and site-specific as procedure were also important to accomplish this research, as well as the artistic works made during this process.

Key words: time, memory, place-space, site-specific, montage

RESUMEN

Matadouro - Matadero: capas de tiempos visibles es una investigación artística y conceptual que fue realizada a partir de la observación y la vivencia en dos lugares diferentes: La Cinemateca Brasileira, ubicada en la ciudad de São Paulo y el Matadero Madrid, localizado en la ciudad de Madrid en España. En este recorrido se reúnen las investigaciones conceptuales y las prácticas artísticas. Para la realización de este proceso de doctorado algunos puntos fueron cruciales: el caminar por la ciudad, que envuelve los lugares investigados y sus alrededores, visto como una práctica que posibilita la investigación poética y de campo, así como, un incentivador de la pesquisa conceptual. Los conceptos de montaje y de site-specific como procedimiento, también fueron importantes para la realización de esta pesquisa, así como la elaboración y la realización de los trabajos artísticos resultantes de este proceso.

Palabras Claves: tiempo, memoria, lugar-espacio, site-specific, montaje.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MATADOURO - MATADERO	23
1.1 O MATADOURO E A CINEMATECA	29
1.2 MATADERO Y MERCADO DE GANADO - MATADERO MADRID: “UNA PEQUEÑA CIUDAD PRODUCTIVA”	53
1.3 LUGARES DE MEMÓRIA	122
2. DESLOCAMENTOS: GLOBAL E LOCAL	128
2.1 PERCURSO POÉTICO	129
2.2 MADRID 2015	135
2.3 TOMO I: EL ESPACIO - EL TEMPO - EL LUGAR	141
2.4 FOUCAULT Y CERDOS	143
2.5 ENTRE LA AUSENCIA Y LA MEMORIA	144
2.6 DÍPTICO: LA SEÑORA Y EL GLOBO	147
2.7 MATADOURO	148
2.8 OUTROS LUGARES	151
2.9 CAPÍTULO V	156
2.10 MONTAJE 1: ENTRE LA AUSENCIA Y LA MEMORIA	158
2.11 UNO NO IMPONE UN EMPLAZAMIENTO SINO LO EXPONE	160
2.12 O <i>SITE-SPECIFIC</i> COMO MÉTODO E A MONTAGEM COMO APRESENTAÇÃO/EXPOSIÇÃO DE UM TRABALHO ARTÍSTICO	168
2.13 GLOBAL E LOCAL: A DESMATERIALIZAÇÃO DO <i>SITE</i>	179
2.14 ROGELIO LOPEZ CUENCA - O MAPA MATARÓ E O <i>SITE-SPECIFIC</i> COMO MÉTODO	184
3. LUGARES E HETEROTOPIAS	190
3.1 LUGARES E HETEROTOPIAS: O ESPAÇO, O LUGAR E O TEMPO	191
3.2 ROBERT SMITHSON E O HOTEL PALENQUE: JUSTAPOSIÇÕES E SOBREPOSIÇÕES ARQUITETÔNICAS E TEMPORAIS DE UMA RUÍNA AO REVERSO	207
3.3 ARTE E ARQUITETURA: ALGUMAS ANOTAÇÕES	213
3.4 GORDON MATTA-CLARK: DESCONTRUINDO A CIDADE MODERNA, A PARTIR DO CAMINHAR E DO OLHAR O COTIDIANO DA CIDADE	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS	240
UM BREVE RELATO	241
REFERÊNCIAS	246

Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.
(Georges Perec)

INTRODUÇÃO

A presente investigação pretende mostrar um trabalho artístico e uma construção conceitual a partir da observação e vivência em dois lugares distintos, atualmente relacionados à área de arte e cultura: uma cinemateca e um centro cultural, ambos construídos para serem matadouros. Os lugares são:

1) a Cinemateca Brasileira, antigo Matadouro Municipal de São Paulo, localizado no bairro da Vila Mariana, na cidade de São de Paulo;

2) o Matadero y Mercado de Ganado, hoje conhecido como Matadero Madrid, localizado na cidade de Madrid.

Estes dois espaços foram construídos para um determinado fim - o abate de animais para consumo humano de sua carne.

Assim surge **Matadouro-Matadero: camadas de tempos visíveis**, partindo das questões relacionadas às transformações de uso e as modificações na arquitetura e como tais mudanças interferiram nesses lugares simbólicos e cravaram neles as camadas de tempo e espaço.

A investigação caminhou, inicialmente, por uma pesquisa histórica sobre esses dois lugares e as intervenções arquitetônicas que sofreram. Posteriormente, passou pela busca relacionada à própria investigação artística. Neste nó do caminho, surge a pergunta que norteou e baseou a construção do conteúdo textual e da elaboração e feitura dos trabalhos artísticos aqui apresentados: como transformar toda a informação obtida em um momento da investigação e levar a cabo uma pesquisa em arte? E a partir destes dois eixos investigativos: 1) os lugares e suas transformações; e 2) como construir a partir das informações obtidas durante a investigação um texto e alguns trabalhos artísticos. A partir das informações históricas e contextuais e dos deslocamentos feitos nesses dois lugares e em seus entornos, procurou-se realizar, por meio de metodologia artística, um paralelo poético entre esses espaços.

Desta maneira, o caminhar como uma prática que possibilita conhecer e investigar a cidade, gera uma práxis estética. O *site-specific* como método artístico, a heterotopia como conceito inicial para a discussão do lugar, a montagem e a topocrítica para discutir a elaboração e a exposição do trabalho de arte realizado neste processo, foram os eixos sob o qual deslizou o processo criativo.

Este processo está dividido em:

- Introdução, três capítulos e considerações finais;
- Investigação poética elaborada a partir de uma pesquisa artística e investigações de campo e conceituais;
- Trabalhos artísticos resultantes deste processo.

Os motivos que desencadearam toda a investigação foram preocupações sobre as questões como: as relações entre arte e arquitetura, o binômio espaço/lugar, o tempo, sua passagem e as camadas de tempo que ressignificam o espaço. Pensar a arquitetura em termos de uso e de tempo, que saturam o espaço, é um ponto que constitui o meu pensamento artístico. Como uma arqueologia do presente, a estratificação das camadas de um fazer artístico são observadas de maneira sutil. Procuo estratos de tempo, de memória e do espaço que impregnam o lugar e o faço por meio da observação e da vivência do/no espaço, pensando nos usos, nas necessidades e no tempo que passou naqueles os lugares investigados.

Diante destas preocupações, nesta pesquisa de arte, a Cinemateca Brasileira e o Matadero são analisados e estudados a partir de suas características históricas¹ e arquitetônicas, e também das questões simbólicas e as ressignificações do espaço no transcórre do tempo, pois são assuntos que mereceram atenção e observação. Deve-se lembrar que o tempo é uma matéria essencial na história². São questões fundamentais e fundantes nesta investigação.

¹ [...] A história dita "nova", que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como "uma revolução da memória" fazendo cumprir uma "rotação" em torno de alguns eixos fundamentais: "Uma problemática abertamente contemporânea... e uma iniciativa decididamente retrospectiva", "a renúncia a uma temporalidade linear" em proveito dos tempos vividos múltiplos "nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo" (linguística, demografia, economia, biologia, cultura). História que fermenta a partir do estudo dos "lugares" da memória coletiva. "Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história". Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: 'Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória". (LE GOFF, 2003. p. 472).

² Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta. (LE GOFF, 2003, p. 13).

O caminho seguido com intuito de realizar a investigação a cerca destes dois espaços foi, em um primeiro momento realizar uma pesquisa histórica que envolvesse conhecer o contexto no qual esses espaços foram planejados e construídos, bem como perceber o tempo de existência dos dois lugares até chegarem aos dias atuais. A pesquisa sobre as mudanças de usos e sobre as intervenções foi essencial para a realização dos trabalhos artísticos e do material textual aqui apresentado.

O caminhar pode ser um dispositivo para o início de um pensamento. O andar como um impulsionador de ideias e pensamentos, como um ato participante no processo de criação, é um dos pontos apresentados pelo filósofo francês Frédéric Gros (1965), em seu livro “Andar: uma filosofia”. Seria o andar como um ato filosófico e espiritual. O caminhar como prática de elaboração de um conteúdo poético e conceitual foi um norteador deste processo criativo, pois, a partir do caminhar e conhecer desses lugares e seus entornos, a construção dos trabalhos artísticos e o discurso foram feitos.

E nestes percursos ativados pelo caminhar, nestas idas e vindas, eu caminho, observo, escrevo, registro. São ações realizadas na tentativa de apreender o lugar, seu entorno e seu contexto. Ato que posteriormente serão analisados, discutidos e rediscutidos, pensados e repensados, construídos e reconstruídos com o intuito de elaborar um trabalho discursivo e poético.

Esse trabalho não foi feito ou instalado nos lugares investigados, mas realizado a partir deles, ou seja, o lugar tornou-se uma mola propulsora do pensamento. Os exercícios poéticos foram estruturados e elaborados para resultarem em trabalhos bidimensionais, ou seja, apresentam bidimensionalmente uma experiência tridimensional, vivida no espaço. E apresentam, em seu cerne, a vontade de deslocar a informação sobre os lugares, isto é, os lugares da experiência se tornam virtualmente transportáveis, como uma nova narrativa sobre espaços vivenciados particularmente, a experiência individual e solitária em busca de outra dialógica, de modo a criar outras visões do cotidiano. Um trabalho que pode ser deslocado e, assim, apresentar outras impressões, outras narrativas sobre um lugar, um lugar cotidiano.

E, assim, instalando os trabalhos elaborados a partir desta investigação em outros lugares que não os investigados, cria-se outro espaço. Articula-se um novo lugar no espaço expositivo. E, neste sentido, compreender o *site-specific* como meio e método é importante no contexto aqui proposto.

O *site-specific* entendido como método e não somente visto como uma categoria artística é crucial para compreender o problema que está na base da minha prática como artista e discuti-la sob este ponto de vista. Esta questão é apresentada na genealogia que a historiadora da arte e curadora sul-coreana Miwon Kwon (1961) faz sobre o termo *site-specific* e suas especificidades, e, conhecê-la é importante para compreender os desenvolvimentos poéticos resultantes desta investigação, pois as discussões realizadas a partir deste texto, estão relacionadas ao pensamento de *site-specific* que podemos chamar de discursivo, ora pensado in loco, ora pensado deslocado³. Vale salientar que a proposta dos artistas visuais e pesquisadores Jorge Menna Barreto (1970) e Raquel Garbelotti (1973), em relação ao *site-specific* também tem proximidade com o meu pensamento e prática artística e suas discussões.

As noções que foram importantes para elaboração dos conteúdos conceituais e poéticos aqui mostrados, sobretudo como norteadores da configuração do discurso e a apresentação do trabalho artístico foram: 1) a Topocrítica, noção apresentada pelo crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud (1965); e 2) o

³ *Site-specific* deslocado é um termo usado pela artista Ana Maria Tavares, apresentado em sua tese **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo**, em que a artista explica: “No contexto da produção artística depois dos anos sessenta, o emprego do termo *site* passou a incluir a ‘ideia de um lugar particular ou localização no mundo como um todo’. É essa a definição de Robert Smithson, artista que também formulou a contrapartida dessa ideia e se encarregou de denominá-la de *non-site*. ‘Uma representação na galeria daquele lugar na forma material transportado, fotografias, mapas e documentação relacionada’. Como se vê o deslocamento do *site*, em forma de documentação ou mesmo uma espécie de mostruário dos elementos particulares do *site* que seriam movidos de seus locais originários, reorganizados e transformados em obras para o contexto da galeria. Nesse deslocamento, a identidade primeira em cada *site* é preservada, pois não há fusão ou integração do *site*. Aí que reside a diferença básica entre o *nonsite* de Robert Smithson e o que optei por denominar *site-specific* deslocado. No caso de ‘Reflexion Vision’ as arquiteturas de Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha se transformam em um não lugar único, ampliando o conflito do sujeito.”. (TAVARES, 2000, p. 87).

Quando me refiro ao deslocamento do *site-specific*, está relacionado ao seu conteúdo discursivo. A materialidade do trabalho artístico pode se dar não necessariamente em uma intervenção no espaço investigado, mas sim como um pensamento, um discurso sobre o lugar que pode ser deslocado para outro espaço-tempo, como o vídeo, a fotografia, a publicação de artista, entre outras linguagens, que são importantes como meio de permitir esta mobilidade.

conceito de montagem mostrado pelo filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman (1953).

A topocrítica é um termo usado por Nicolas Bourriaud para referir-se a trabalhos que apresentam em seus elementos constitutivos informações relacionadas à geografia, e tem como base a realidade física do planeta. Esta prática ocorre em espaços criados pelos seres humanos, esses seriam uma representação de uma parte do nosso imaginário. A topocrítica se utiliza de apresentação infográfica de informações, com predominância de meios gráfico-visuais, como: fotografia, desenho, diagrama, entre outras possibilidades. Muitas vezes estes podem ser acompanhados de textos e outros modos informativos.

A montagem pode ser compreendida como uma forma de exposição visual de descontinuidades, pode ser considerada uma maneira de unir e agrupar temporalidades e imagens dissemelhantes, desiguais, mas que se estruturam seguindo um fio condutor. Fazem sentido quando todo material investigativo é mostrado junto.

E assim a investigação e a montagem são etapas importantes na formação desse trabalho artístico e deste conteúdo textual. A topocrítica como natureza criativa de um trabalho, e ao mesmo tempo, processo e já obra poética. As fotografias, mapas, desenhos, imagens de arquivos, os dados que compõem esta pesquisa, são elementos constitutivos da obra, como a cor é em pintura. A montagem por sua vez é a “coluna vertebral” do trabalho artístico. O pensamento é articulado pela montagem durante todo o processo percorrido. A montagem vai do início da pesquisa até a instalação final, ela é a costura que une saberes e fazeres em conexões impossíveis em outros campos do conhecimento que não da arte. A montagem aqui é metodologia que une pesquisa à poética. Ela possibilita a visibilidade da transformação de uma etapa em outra, sem reduzi-las uma a outra. Ela é o plano geométrico de todo o pensamento é também sua realização.

Esta tese está dividida em três capítulos, que serão apresentados sucintamente a fim de nortear o caminhar neste texto-percurso, como um mapa ou diagrama, que mostram algumas direções ou marcos, que servem de guias de leitura do texto.

No **capítulo 1**, intitulado **Matadouro-Matadero**, tem-se a apresentação dos lugares que são objetos de estudo desta investigação, a Cinemateca Brasileira e o Matadero Madrid, seus contextos históricos, e os projetos de intervenção de bens tombados que foram realizados no decorrer dos anos, para a transformação dos antigos Matadouro da Vila Mariana na atual Cinemateca Brasileira e, do antigo Matadero y Mercado de Ganado de Madrid, no atual Matadero Madrid.

Apresenta-se também a memória como um conceito dinâmico que pode ser debatido de diversas formas, apresenta diversas particularidades, e para esta discussão recorro à Aleida Assman e seu livro “Espaços da recordação e transformações da memória cultural”. No início do livro a autora faz uma distinção entre memória cultural e memória comunicativa. A memória cultural seria, segundo Assman, normalizada e sistematizada e conta com dispositivos de armazenamento sofisticados. É considerada uma memória artificial, pode ter uma sobrevivência maior se comparada à memória comunicativa, pois esta é uma memória vivida, não é sistematizada, é uma informação passada oralmente ou por dispositivos muito pessoais como diários, cartas, anotações, entre outros, e por isso depende dos descendentes para serem mantidas e passadas à frente. A partir desses pressupostos a utilização do termo memória será abordado neste capítulo.

No **capítulo 2 - Deslocamentos: Local e Global**, iniciado com o **Percurso Poético**, do qual faz parte uma pequena lista de ações, que mostra alguns procedimentos que possibilitam atualizar as ideias e pensamentos em materialidades, ou seja, em trabalhos artísticos, que foram realizados no período do processo de doutoramento e duas propostas instalativas expostas em Madrid, que evidenciam a mescla, já indivisível, entre a investigação e a obra *site-specific* como meio.

A obra artística se constitui como um processo polifônico em que se mesclam as experimentações sensoriais, os desenvolvimentos conceituais, os registros fotográficos, as citações e as anotações textuais. Uma polifonia que dá corpo ao pensamento, ou uma univocidade do pensamento, que tem muitos modos de expressão, cada um sendo um grau de potência obra/pensamento.

Nesse capítulo são aprofundadas: a discussão da genealogia que Miwon Kwon fez sobre o termo *site-specific*, e suas especificidades e os conceitos de montagem e topocrítica.

O artista espanhol Rogelio Lopéz Cuenca (1959) e seus procedimentos artísticos vêm corroborar, por meio de seu trabalho **Mapa Mataró: el revés de la trama**, de 2008, com o conceito de *site-specific* como método. Esta obra foi concebida a partir de uma oficina intitulada: **Derrotas alternativas: Now/h/ere Mataró**, que teve como resultado um mapa disponibilizado na Internet, de caráter rizomático, no qual pode-se percorrer os diversos lugares investigados de maneira não linear, saturado de idas e vindas. É formado por uma rede imagens e símbolos que nos convidam a olhar para ele mais detalhadamente, é um convite à investigação, cada usuário ao seu modo, ao seu ritmo.

Visando esclarecer as conexões entre os pensamentos aqui apresentados, o **capítulo 3 - Lugares e Heterotopias**- traz em seu início a relação entre arte e arquitetura, assunto que já foi muitas vezes tratado ao longo da história da arte e da cultura, mas que no contexto desta investigação se faz necessário, por trazer uma luz ao problema das edificações dos matadouros que foram investigadas, bem como a elaboração de trabalhos poéticos, vinculados a sua experimentação crítica.

Os autores que serviram de base para esta discussão foram o arquiteto italiano Luca Galofaro (Roma, 1965) e a arquiteta Julia Schulz-Dornburg (Munique, 1963). Visando a inserção da cidade como uma noção importante na elaboração de meus trabalhos poéticos (seja a cidade um espaço receptor e parte inerente ao trabalho ou como ponto de observação e reflexão para a elaboração de um projeto de cunho artístico).

Da mesma forma, a obra do artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943 - 1978) é importante referência para a problematização relativa às questões sobre arte e arquitetura. Matta-Clark apresenta uma trajetória artística ligada à relação entre arte e arquitetura, tangenciando as questões de uso da arquitetura por seus habitantes, provocando o pensamento sobre imobilidade que temos a respeito das construções arquitetônicas, e também promovendo o andar a uma ação estratégica para conhecer e apropriar-se da cidade.

Ele também faz uma crítica à arquitetura moderna. Cunha o termo Anarquitectura⁴, que mescla as palavras Anarquia e Arquitetura. Outro ponto de interesse nesse artista é o uso que ele faz da linguagem bidimensional, sobretudo da fotografia, tanto como registro quanto tradução criativa intersemiótica das suas obras. Sobre este assunto, a experimentação do espaço tridimensional expressa em imagens bidimensionais, faço uma reflexão a partir do artigo de Amari Peliowsky Dobbs⁵.

Os procedimentos utilizados por este artista estavam relacionados às preocupações relativas aos conceitos como público e privado, dentro e fora, centro e periferia, pensar a arquitetura ao revés, ou seja, a partir da desconstrução de espaços e lugares, não a partir da construção. Ele propôs um questionamento sobre como a cidade é habitada, como vivemos nos espaços, como eles são usados, e por

⁴ **Anarquitectura:** O movimento formado por numerosos artistas que foi criado como um espaço de discussão acerca da arquitetura. Discuti principalmente sobre alternativas conceituais relativas ao vocabulário estabelecido desta prática. Por exemplo, ironizando sobre o termo arquitetura e anarquitectura (com a intenção de expandir o vocabulário) em sua única mostra em 1974, o grupo expôs uma lista de expressões que os definiam: “Anarchitecture, an ark kit puncture, an architecture, anarchy torture, an artic lecture, an orchid texture, ant legislator, an art collector, aunt artic torture, an air key tackle, a kneecap fracture, in architecture, an attic torture, on architecture, an artic vector, an art kit torture, anarchy thunder, a lettuce texture, an art defector, an ass reflector, an air key tactile, an acupuncture, an astral vector, a nector taster, a narco trader, a filibuster, a fuller brushman, an austral bushman, an artic tractor, an air key tickle”. (Disponível em: http://www.bifurcaciones.cl/2009/06/gordon-matta-clark-2/bifurcaciones_009_02-peliowsky/ - Acesso em: 27 de outubro de 2016).

⁵ Amari Peliowsky Dobbs, arquiteta chilena e mestre em História da Arte. O artigo relativo à obra de Gordon Matta-Clark intitula-se: “Gordon Matta-Clark: desconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico, foi de suma importância. PELIOWSKI, Amari. Gordon Matta-Clark: desconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico. Artigo disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/009/Peliowski>. Acesso em: 02 de outubro de 2014.

que não há uma reflexão mais profunda sobre a imobilidade da arquitetura, por que não transformarmos ou desconstruímos nossos espaços de viver.

Neste capítulo também será apresentada discussão relativa ao termo lugar e suas diversas acepções, usando como norteador a noção apresentada pelo pensador francês Michel Foucault (1926 - 1984) sobre o termo heterotopia, lugares que não estes do cotidiano, mas que são construídos, que se justapõem e sobrepõem-se sobre os nossos lugares “comuns”, nossas “zonas de conforto”.

A noção apresentada por Foucault é importante porque ilumina questões sobre lugares como os Matadouros aqui investigados, que por si só já seriam “outros lugares”, visto que foram construídos como paralelos a nossa realidade cotidiana e que atualmente estão cada vez mais apartados do nosso convívio, pois, cada dia que passa, a indústria da carne, para o abate dos animais, conta com a invisibilidade desta atividade. Outro ponto é o acúmulo de tempo e de funcionalidades espaciais que esses lugares trazem em sua trajetória, sobrepondo arquiteturas e temporalidades, que se mesclam e se impregnam umas nas outras.

Neste texto-percurso recorro ao pensador francês Michel Certau (1925 - 1986), quando ele aproxima o ato de caminhar pela cidade com o discurso textual e oral. Neste sentido, traz à tona a relação que pode existir entre a linguagem falada e escrita e o espaço. Segundo Certau, o caminhante quando anda pela cidade constrói e modifica espaços, usa para esta descrição o termo “moldar espaços”, que seria o correspondente de “moldar frases”. Estas maneiras de construir espaços e discursos seriam “maneiras de fazer”, atividades banais que as pessoas têm ao longo de seus dias, como: falar, comer cozinhar, caminhar, entre outras. Aqui a linguagem é uma propositora de enunciação, cria espaços por meio de declaração, apresenta uma premissa formadora de uma linguagem coloquial, que narra, relata e descreve espaços, lugares, viagens e percurso. E, deste modo, oferece uma forma de apropriação do lugar, pois só se pode discutir, questionar ou propor algo diferente a partir do momento em que se conhece e se articula pensamentos e relatos a partir do espaço vivido.

Assim, pensando o trabalho do artista norte americano Robert Smithson (1938 - 1973), intitulado “Hotel Palenque: 1969 - 1972”, apresentado como conferência para estudantes de arquitetura na década de 1970 e, posteriormente, transformado em publicação de artista, vem à tona alguns pontos relativos a algumas das ideias sobre a noção de heterotopia, como justaposição e sobreposição espaciais e temporais. Neste caso, o ato de relatar pode aproximar a linguagem e o lugar de que ela fala. O livro é composto de fotografias e de relatos feitos por Smithson, sobre o Hotel Palenque.

É uma publicação de artista, em formato livro, que também mostra o artista caminhante, artista viajante que configura e concebe seu trabalho ao conhecer, ao observar e vivenciar o lugar. E também pelo procedimento escolhido para viabilizar o trabalho de arte, desloca conceitualmente *site* pesquisado, para transportá-lo para outros lugares, ou seja, possibilita novos olhares sobre este local. Smithson, nesta publicação constrói, a memória do lugar a partir da experiência no espaço, memória gerada por camadas formadas pelos tempos, pela história e pelo deslocamento do corpo do artista no lugar investigado.

Em resumo, o objetivo deste texto é fornecer um mapa composto de elementos norteadores para a experimentação sensível do conjunto de trabalhos artísticos realizados com base nas relações de semelhanças e diferenças, sobre o processo de transformação dos espaços/tempos Matadouro (São Paulo) e Matadero (Madrid). Tendo o espaço e o tempo como objetos, o *site-specific* como metodologia e o caminhar como procedimento preferencial. O trabalho estabelece relações entre extensão e intensidade, das conexões entre qualidade e matéria. O estudo empírico realizado sob a perspectiva das poéticas visuais resulta na problematização do corpo, do espaço e do tempo que coloca o ato de pensar sempre em movimento, como uma atividade nômade.

A tese intitulada **Matadouro-Matadero: camadas de tempos visíveis**, insere-se no âmbito do Grupo de Pesquisas Arte e Cidade, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria José de Azevedo Marcondes, certificado pela Unicamp e credenciado no CNPq desde 2003.

1. MATADOURO - MATADERO

Existem lugares nas cidades que carregam um forte caráter simbólico, trazem em sua história uma carga de interpretações que se estabelecem como camadas de significações e de tempo. As camadas de significação são entendidas aqui como os acúmulos de significados, de interpretações e de sentidos e ocorrem durante uma passagem do tempo; são acepções, conteúdos construídos, estabelecendo alguma relação com os lugares e, assim, possibilitam significados, a partir do conhecer e vivenciar o espaço. Dois lugares que tiveram ressignificações importantes no decorrer do tempo e acompanharam as transformações que as cidades que os comportam sofreram são:

1) Cinemateca Brasileira, ou seja, o antigo Matadouro Municipal de São Paulo, também conhecido como Matadouro da Vila Mariana, situado na cidade de São Paulo;

2) Matadero Madrid, antigo Matadero y Mercado de Ganado, localizado na cidade de Madrid.

Nesta investigação, a Cinemateca Brasileira e o Matadero são vistos por meio de suas características históricas e arquitetônicas, além de seus aspectos simbólicos e de suas transformações espaciais que, no decorrer do tempo, os ressignificam tanto no que alude à funcionalidade, quanto ao que se refere à potência de afetividade. Essas determinações são fundamentais e fundantes para a investigação.

Os dois lugares apresentam uma forte simbologia, são lugares simbólicos, ou seja, lugares importantes que representam alguma coisa para cidade ou para a história dela. São também lugares de recordação⁶. São simbólicos cada qual em seu período e entorno por representarem mudanças importantes na arquitetura, pois o antigo Matadouro Municipal de São Paulo foi um marco na arquitetura fabril

⁶ [...] O local de recordação é de fato “uma tecitura incomum de espaço e tempo”, que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico. Se a marca da autenticidade é a ligação entre o aqui e o agora, então o local da recordação como aqui sem um agora, não passa de autenticidade parcial. Longe de unir duas metades, o local da recordação insiste em mantê-las separadas como aqui e outrora. Para Benjamin, a dimensão de aura atribuída ao local da recordação reside justamente em sua estranheza, em uma ruptura categórica que é mais difícil evitar quando se está no próprio local do que em meio à recepção imaginativa de um livro ou de um filme. (ASSMAN, 2011, p. 360).

paulistana por sua técnica construtiva, trazendo o tijolo à vista e seguindo um modelo europeu. O Matadero Madrid, além das inovações propostas na arquitetura, tornou-se um modelo a ser seguido nas construções de matadouros na Espanha. Além de terem sido edificações a partir das quais se construiu um entorno, uma região urbana, onde pessoas começaram suas vidas. Outro ponto que é importante e traz consigo um forte caráter simbólico e potencializa a história desses lugares é o fato de que ambos foram matadouros, foram lugares de dor, tortura e abate de animais, e isto, apesar das modificações, permanece em suas histórias e nas marcas de suas paredes.

A atividade de matança de animais para consumo humano sempre é realizada de uma forma que não seja visível para sociedade em geral, é uma atividade que conta com a invisibilidade, com o distanciamento do olhar da população. E, por este motivo, esses locais no período em que foram edificadas, se situavam em bairros pouco habitados e afastados dos centros das cidades. Na época na qual foram projetados e construídos os matadouros, a busca por novos lugares para abate de animais se fez necessária, porque não poderiam mais ser feitas em regiões centrais das cidades de São Paulo e Madrid, que cresciam rapidamente. Nesta conjuntura, a mudança e a edificação desses novos polos de abate de animais ocorreu, pois nas regiões mais centrais das referidas cidades esta atividade começou a incomodar devido à falta de higiene.

Com o passar dos anos, as atividades de abate não eram mais condizentes com aqueles distritos (Arganzuela e Vila Clementino), pois já eram bastante povoados, e não eram tão distantes do centro das cidades, como na época na qual foram erigidos como matadouros. Outro ponto a ser destacado foi o fato da produção desses espaços não serem mais suficientes diante das necessidades tecnológicas essenciais para o abate de animais, e tampouco, conseguiam dar conta da demanda de consumo de carne das cidades. Neste contexto, as atividades de matança de animais que ocorriam em ambos lugares começaram a ficar obsoleta. Desta forma ambos, os espaços tiveram suas atividades suspensas. Mas vale salientar que o Matadouro Municipal de São Paulo teve suas atividades mantidas durante 40 anos, porém, elas foram interrompidas em 1927, enquanto o Matadero Madrid funcionou

por 52 anos e suas funções, ainda que de maneira precária e obsoleta, foram extintas somente em 1996.

Diante destas informações históricas, contextuais e concomitantemente usando o método artístico e os deslocamentos realizados nos dois lugares e seus entornos, pretendo fazer um paralelo poético entre estes dois espaços que foram construídos em períodos próximos, para uma mesma finalidade e, atualmente, são espaços culturais, porém, situados em países distintos, e, por esta razão, com entornos e histórias muito diferentes. Além disso, a dinâmica e as propostas de atuação dos lugares são diferentes, a Cinemateca Brasileira, desde o início, apresenta a preocupação em divulgar, formar público, manter e restaurar materiais cinematográficos, sobretudo brasileiro, ou seja, tem um olhar voltado para as questões relacionadas ao cinema, suas práticas, procedimentos, manutenção e restauro. Esta linguagem é o foco deste espaço. Para tanto, mantém um acervo de filmes, vídeos, documentos e outros materiais relacionados ao cinema, que estão dispostos em: Filmografia Brasileira, Biblioteca, Arquivo e Coleções e Audiovisual.

Enquanto isso, o Matadero em Madrid tem a proposta de ser um campo mais aberto para a divulgação e formação de assuntos culturais relacionados à contemporaneidade, abarcando artes visuais, cinema, teatro, literatura, design e economia criativa. Nesse espaço, muitas atividades em diversas áreas acontecem, desta forma, a frequência de pessoas geralmente é grande e diversificada. Existe uma preocupação com a formação de público e a tentativa constante de inserir o Matadero no bairro como uma possibilidade de lazer e cultura, bem como fazer a história desse espaço ser conhecida pela vizinhança. Também existe um trabalho para que as pessoas de seu entorno frequentem o espaço.

Com o intuito de perceber e registrar singularidades relativas aos locais de instalação das instituições referidas, compor um texto discursivo e um trabalho de arte, alguns indicadores foram selecionados para nortear o mapeamento. Por meio deles, um percurso foi proposto e aqui se apresenta:

- O tempo e a sua passagem: a história de vida dos dois espaços, que foram projetados e construídos para atender uma demanda específica para qual foram criados. Por um período de tempo, cumpriram suas funções, mas, no decorrer dos anos, tornaram-se obsoletos e suas atividades foram extintas. A partir daí, tiveram muitos outros usos e funções. Foram abandonados. Viraram grandes ruínas⁷ urbanas e tornaram-se espaços relacionados à arte. Foram várias etapas, muitos momentos ocorridos no decorrer do tempo, que transformaram esses espaços tornando-os o que são na atualidade. Transmudaram-se em espaços de arte, lazer, entretenimento e ócio. Porém, suas antigas atividades e usos deixaram marcas na história e na materialidade desses lugares, sempre serão espaços que um dia produziram a morte.

- A arquitetura e as suas modificações que ocorrem pelo uso e necessidade: essas edificações, no decorrer do tempo, tiveram os mais diversos usos, e, para a adequação de cada função, muitas reformas e intervenções foram realizadas até os espaços chegarem a suas características e apresentações atuais. A Cinemateca, por exemplo, serviu como depósito de materiais elétricos do ILUME (Departamento de Iluminação, atualmente extinto). E o Matadero Madrid, durante sua trajetória, sofreu muitas alterações, pois suas edificações passaram pela Guerra Civil Espanhola, na qual foi utilizada como um suporte arquitetônico, para manutenção de mantimentos. Portanto, percebe-se claramente que as transformações sofridas estão relacionadas às mais diferentes funções, de acordo com as intenções sociais e políticas, de cada período vivido.

⁷ ¿Cuál es la relación de este imaginario de las ruinas con las obsesiones acerca de la preservación urbana, las reconstrucciones, la moda retro y todo lo que parece expresar el miedo o la negación del carácter destructivo del tiempo? Nuestro imaginario de las ruinas puede ser claramente leído como un palimpsesto de múltiples representaciones y acontecimientos históricos; la intensa preocupación por las ruinas forma parte de una corriente actual que privilegia la memoria y el trauma, tanto dentro como fuera de la academia. (Qual é a relação deste imaginário das ruínas com as obsessões sobre a preservação urbana, as reconstruções, a moda retro e tudo que parece expressar o medo ou a negação do carácter destrutivo do tempo? Nosso imaginário das ruínas pode ser claramente lido como um palimpsesto de múltiplas representações e acontecimentos históricos; a intensa preocupação pelas ruínas faz parte de uma corrente atual que privilegia a memória e o trauma, tanto dentro como fora da academia - Tradução: Yuly Marty). (HUYSSSEN p. 35 - 36).

- O entorno e as suas transformações, que geram ressignificações do lugar: assim como os matadouros ficaram obsoletos e seus usos foram reavaliados, os entornos nos quais se encontram também sofreram alterações importantes, pois atualmente os bairros nos quais se encontram a Cinemateca Brasileira e o Matadero Madrid há muito deixaram de ser regiões afastadas e pouco visíveis, são bairros bem povoados e que em nada lembram os antigos rincões afastados e ermos, nos quais foram construídos os matadouros. Essas mudanças que ocorrem nas cidades de São Paulo e Madrid, obviamente, também promovem um novo modo de estar e viver aos arredores dos matadouros, pois a vizinhança desses espaços também mudou, já não é mais composta por trabalhadores dos matadouros e suas famílias, e este fato gera novas formas e novos significados para os referidos lugares.

A partir destas informações, segue uma leitura descritiva destes dois lugares, contando suas histórias e também descrevendo suas arquiteturas e modificações, no decorrer do tempo.

1.1 O Matadouro e a Cinemateca



Figura 1: Matadouro Municipal de São Paulo, 1912. Foto: Aurélio Becherini⁸.

⁸ Imagem disponível em:

Tombo: DC/0000805/E. **Fotógrafo:** BECHERINI, Aurélio (Becherini). Fotografia do Matadouro Municipal no bairro de Vila Clementino, por volta de 1910. No primeiro plano, os trilhos dos bondes elétricos de "São Paulo Light", ponto final da linha Vila Mariana. Disponível em: <http://acervodacidade.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ExibirItemAcervo.aspx?id=434403> - Acesso: 29 de agosto de 2014.

A construção e a história do Matadouro Municipal de São Paulo, também conhecido como Matadouro da Vila Mariana ou Matadouro da Vila Clementino (fig 1), foi um marco na arquitetura paulistana no século XIX, pois a função que estava relacionada ao abate de animais na cidade de São Paulo era muito precária em 1830. Contava somente com o Matadouro localizado na rua Santo Amaro, onde o abate de animais era feito de maneira rudimentar com diversos problemas estruturais, não funcionava dentro de padrões sanitários adequados. O abate era realizado em solo terra batida e os resíduos e dejetos eram lançados no Rio Anhangabaú, que causavam mau cheiro local. Além disso, nesta época a região já contava com um número razoável de casas construídas e habitadas.

Em 1852, visando melhorar as condições sanitárias do abate de animais na cidade de São Paulo, esta função foi transferida para o Matadouro localizado na rua Humaitá, mas não funcionou por muito tempo, assim como seu antecessor, também apresentava problemas de infraestrutura, os dejetos sólidos ainda eram jogados no rio Anhangabaú, o que gerava a poluição da água e do ar, bem como a proliferação de insetos. Diante da persistência desses problemas, o matadouro que funcionou até 1877, quando foi fechado.

Outro ponto importante para as modificações era o tamanho da cidade, naquela época o número de habitantes crescia de forma acelerada. A população da cidade de São Paulo contava com aproximadamente 40.000⁹ moradores. O consumo de carne também crescia e o matadouro da época não apresentava capacidade para suprir a demanda. Dois concursos para a construção de um em 1879, cancelado, e de outro em 1884, validado. Neste concurso, foi escolhido o projeto arquitetônico que viria ser o Matadouro Municipal de São Paulo.

O Matadouro Municipal de São Paulo foi projetado pelo engenheiro de origem alemã e naturalizado brasileiro Alberto Kulhmann (1845 - 1905). Sua construção durou 4 anos, de 1883 a 1887, foi inaugurado no ano de 1887. O local onde foi construído, o bairro da Vila Mariana, zona Sul da Cidade de São Paulo, na

⁹ Dado populacional encontrado em: MARCON, Mariana. "Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: a intervenção contemporânea no antigo Matadouro de São Paulo". Dissertação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, 2012, p. 30).

época era distante e pouco frequentado. O transporte, que a princípio era realizado por tropeiros, aos poucos foi dando lugar ao transporte ferroviário.

Um ponto que mostra a importância da construção do Matadouro, segundo Danilo Angrimani, autor do livro **Vila Clementino**, é o fato do prédio ser construído com tijolos aparentes, o que marca o fim do uso das construções realizadas com taipa de pilão¹⁰. Esta técnica de edificação com alvenaria estrutural aparente, e tijolos de barro era uma forma de construir que marcou a arquitetura para fins industriais na cidade São Paulo no século XIX e no início do século XX, tornando a edificação do Matadouro Municipal da Vila Mariana um típico remanescente da arquitetura industrial paulistana do período.

Algumas características da construção das instalações receberiam o Matadouro da Vila Mariana relacionadas à iluminação e à ventilação dos ambientes, às tipologias construtivas dos galpões que formavam o complexo arquitetônico do Matadouro e à sua funcionalidade¹¹ foram descritas pela arquiteta Mariana Marcon em sua dissertação “Patrimônio arquitetônico da industrialização: A intervenção contemporânea no antigo Matadouro de São Paulo”.

¹⁰ Técnica construtiva de origem árabe utilizada na fatura de paredes e muros e que consiste no forte apiloamento de terra úmida entre dois pranchões de madeira removíveis que, no taipal, se mantém de pé e afastadas entre si graças a travessas ou escoras. A taipa de pilão caracterizou todas as construções paulistas dos séculos XVI, XVII, XVIII e primeira metade do XIX, numa persistência cultural decorrente, sobretudo, do isolamento causado pela dificuldade de transposição da Serra do Mar. <http://www.museudacidade.sp.gov.br/taipadepilao.php> (Acesso em: 23 de julho de 2013).

¹¹ Em relação a sua implantação, Pisani e Corrêa (2009, p. 3) ressaltam que o referido matadouro “era formado por três grandes galpões, intercalados por dois corredores paralelos e descobertos, que serviam para iluminação e ventilação dos ambientes, mais dois volumes laterais com tipologias distintas dos galpões principais”. No que diz respeito a sua funcionalidade, no galpão central ocorriam as atividades de abatedouro e esartejamento de bovinos; no galpão da direita ocorriam a matança e o esartejamento dos porcos; enquanto no galpão da esquerda situava-se o depósito de carnes, que ficavam à espera do transporte para distribuição. Quanto à tipologia construtiva, o Matadouro da Vila Mariana obedece à tendência adotada nos edifícios industriais, com forte influência europeia, principalmente inglesa - pavilhões de planta retangular e cobertura inclinada em duas águas com telha francesa (de cerâmica), estrutura da cobertura utilizando tesouras e tendo sido construídos à base de tijolos nas elevações externas, que vieram para atender aos novos programas exigidos pela economia cafeeira. Se nas paredes havia alvenaria de tijolos maciços comuns, na cobertura, por sua vez, havia telhas cerâmicas sobre tesouras de madeira. Vários tamanhos e formatos diferentes de tijolos foram encontrados, os quais visavam atender a diversas necessidades da construção. Tijolos mais largos corriam nas paredes, visando reforçar suas estruturas, assim como também para preenchimento entre os cunhais e umbrais. (MARCON, 2012, p.30 e 31).

A construção do Matadouro foi de grande importância para as regiões da Vila Mariana e Vila Clementino; segundo Angrimani, a Vila Mariana na época da edificação do Matadouro, era “núcleo incipiente com a população dispersa”, que viviam em pequenas chácaras. A implantação do Matadouro e também do ramal de linha de bonde em 1885, que ligava a Estação Ferroviária da Vila Mariana ao Matadouro, trouxe para a região, até aquele momento distante e pouco habitada, “a urbanização e o povoamento”.

A ferrovia foi um importante fator para o desenvolvimento da região da Vila Mariana e da Vila Clementino no período da implementação do Matadouro, e fazia parte do ramal Tramway de Santo Amaro¹². As locomotivas entravam nas dependências do Matadouro, recolhiam as cargas e as levavam para o tendal e de lá a carne era distribuída para o restante da cidade de São Paulo. Posteriormente, com a implantação do bonde, ocorreu benefício para os comerciantes da localidade. Vale salientar um dos pontos a serem levados em conta em relação à escolha da Vila Mariana para receber o Matadouro

O desenvolvimento urbano do entorno do Matadouro, e o crescimento rápido da cidade de São Paulo, que apresentava no período uma demanda de carne que a instalação do Matadouro da Vila Mariana não conseguia atender a contento, e a falta de infraestrutura para manter o crescimento acelerado do abate de animais e as questões higiênicas e sanitárias levaram à interrupção das atividades do Matadouro da Vila Mariana, no ano de 1927. As atividades relacionadas ao abate de animais e comércio de carne foram transferidas a empresas frigoríficas privadas. Após o fim das atividades do Matadouro Municipal de São Paulo, os galpões que formam o núcleo arquitetônico da construção, por quase sessenta anos, tiveram uma diversidade de usos, e perderam algumas das características arquitetônicas originais.

¹² Antes do término da construção do segundo matadouro, por contrato de 14 de julho de 1883, e em virtude da lei provincial de 25 de abril de 1880, foi concedida a **Estrada de Ferro de São Paulo a Santo Amaro**. Em 1900, quando a São Paulo Light and Power assumiu o controle desse Tramway, promoveu grandes reformas na estação de Vila Mariana, criando um pátio para estacionamento de bondes. A estação somente foi demolida definitivamente na década de 1970/1980, para dar lugar ao projeto do Metrô naquela área. <http://emsintonia.com.br/em-santo-amaro/do-tramway-ao-bonde-de-santo-amaro/>. Acesso em: 04 de setembro de 2014.

Desde o fechamento até 1938, não se sabe ao certo qual a utilização que foi dada à edificação do matadouro, segundo o documento de “solicitação de tombamento: processo 22625173 - Volume I”. A partir de 1968 a ILUME, do extinto Departamento da Iluminação, ocupava o edifício como depósito de materiais, elétricos. Enquanto o complexo arquitetônico do antigo Matadouro era usado para diversas funções, e posteriormente era abandonado, esvaziado e consumido pela deterioração natural, causada pela passagem do tempo, a Cinemateca Brasileira, paralelamente, começava a ser formada, e seu acervo foi deslocado para vários lugares e situações, até enfim ser alocado na edificação do antigo matadouro.

Em 1940, o historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles (1916 - 1977), o diretor e o crítico de teatro Décio de Almeida Prado (1917 - 2000), o sociólogo e literato Antonio Candido de Mello e Souza (1918), entre outros, fundaram o Primeiro Clube de Cinema, que tinha como objetivo a investigação do cinema como uma arte independente. Aconteciam muitas atividades visando alcançar este objetivo, como projeções, conferências, debates, publicações. O Clube de Cinema foi fechado, na ditadura do Estado Novo, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Em 1941 o Clube começou a operar de forma clandestina na casa de Emílio Machado e Paulo Machado.

O Clube de Cinema Brasileiro criado em 1946, foi o embrião da Cinemateca Brasileira. Organizado pelo crítico de cinema Francisco Luiz de Almeida Salles (1912 - 1996), pelo cineasta e crítico de cinema Rubem Biáfara (1922 - 1996), pelo jornalista Múcio Porphyrio Ferreira, pelo fotógrafo e crítico de cinema Benedito Junqueira Duarte (1910 - 1995), por João de Araújo Nabuco, pelo crítico e historiador de Lourival Gomes Machado (1917 - 1967) e pelo escritor Tito Batini, tinha o intuito de incentivar, divulgar e desenvolver arte a cinematográfica no Brasil.

Os trabalhos contínuos da Cinemateca tiveram início em 7 de outubro de 1946, portanto, em 2016, eram 70 anos de atividade ininterrupta. Na primeira reunião para sua criação, contou com a presença de dezenas de pessoas. Em uma segunda reunião formal, ficou decidida uma diretoria provisória, que posteriormente se tornou permanente: Francisco Luiz de Almeida Salles, presidente; Múcio Porfírio Ferreira, secretário, e João de Araújo Nabuco, tesoureiro.

No dia 06 de novembro de 1946, ocorreu a primeira sessão do Clube de Cinema de São Paulo. Na ocasião foi exibido o filme *O Águia*, dirigido por Clarence Brown (1890 - 1987, diretor de cinema norte-americano), com Rodolfo Valentino (1895 - 1926, ator italiano), que aconteceu em um auditório com 45 lugares do Consulado Americano, localizado no Largo São Francisco. No auditório havia um projetor que obrigava a interromper a projeção a cada 10 minutos para a troca de rolo fílmico. Nessas mesmas circunstâncias, foram exibidos no final daquele mesmo ano: 'M' - *O Vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang, (1890 - 1976, cineasta austríaco), e uma antologia intitulada: *Retrospectiva do Cinema Americano - 1897 a 1937*.

Em 27 de setembro de 1947 o Clube de Cinema teve as atividades canceladas, uma portaria do novo diretor do DEI suspende as projeções do filme *A Máscara de Dimitrius*, de Jean Negulesco (1900 - 1993, diretor de cinema romeno). Este acontecimento teve grande repercussão e chegou à Assembleia Legislativa e ao 2º Congresso de Escritores de Belo Horizonte, porém, essas tentativas não surtiram efeito e as sessões voltaram a ser improvisadas. Somente em 1948, um lugar fixo para as projeções dos filmes foi providenciado, no grande auditório do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, localizado na rua Almeida Júnior. Para as atividades ocorrerem no local foi necessária a instalação de uma cabine de projetores novos, isto foi resolvido com o auxílio do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 - 1977), mais conhecido como Ciccillo Matarazzo.

Em 1949 foi autorizado um acordo entre o Clube de Cinema e o então recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), para criação da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A primeira exibição na Filmoteca ocorreu em 10 de março de 1949. Em 1952 Benedito J. Duarte e Caio Scheiby organizaram a primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro. A filmoteca do MAM continuou suas atividades: recebendo filmes dos arquivos dos membros da Federação Internacional dos Clubes do Cinema (FICC). Em 1956 a Filmoteca se desliga do MAM e transforma-se na Cinemateca Brasileira, uma sociedade civil sem fins lucrativos¹³.

¹³ [...] o Clube e o MAM passaram a realizar suas atividades cinematográficas em conjunto, a administração financeira ficou a cargo do MAM, e os sócios de ambos adquiriam iguais direitos. Foi um casamento imperfeito que perdurou com perfeição, pelo menos durante os cinco primeiros anos.

Um incêndio atingiu as instalações da rua Sete de Abril, onde se encontrava o acervo da Cinemateca, o destruindo, no ano de 1957. No incêndio, a documentação referente aos primeiros anos de funcionamento da Cinemateca foi perdida. Após o incêndio a Cinemateca passa a receber doações das mais diferentes instituições. E por intermediação de Ciccillo Matarazzo e da Prefeitura do Município de São Paulo, os filmes ganham um espaço em uma sala na sede do prédio da Bienal de São Paulo.

Em 1961 a Cinemateca torna-se uma fundação, o que lhe possibilita firmar convênios com o poder público estadual. Em 1962 é constituída a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), que apresenta como propósito apoiar financeiramente a Fundação Cinemateca Brasileira, uma entidade sem fins lucrativos. Desde sua fundação até a atualidade, a SAC apresenta um trabalho de formação de público para trabalhos cinematográficos, e também ajuda a Cinemateca na promoção de eventos, retrospectivas, mostras, palestras, seminários, edição de publicações, e auxilia na viabilização e execução de projetos, que facilitam a administração e estruturação da Cinemateca Brasileira.

Em 1969 ocorreu outro incêndio. O acidente causou a perda de muitos materiais documentais em suporte de nitrato. Este fato complica muito a situação da Cinemateca, que nos 1970 funciona com recursos muito limitados, conseguidos por meio de doações e valores monetários cobrados por exibições. Em 1975 a Cinemateca ressurgue legalmente, com a formação de um Conselho Consultivo. É reconhecida como um equipamento cultural que apresenta uma utilidade pública e, por isso, consegue ganhar recursos financeiros do poder público.

No ano de 1977 são comprados equipamentos de laboratórios comerciais inativos. Com os equipamentos adquiridos visando vencer dificuldades financeiras, a Cinemateca inicia algumas atividades técnicas: contratipagem, legendagem e

Como a orientação técnica da Fimoteca seria do Clube, este encerrou suas atividades no Círculo Esotérico no final de 58, para se dedicar à preparação das atividades no novo local e à montagem da sala de projeção no MAM, o que foi feito com a participação do arquiteto Vilanova Artigas. O acervo de livros, documentos e filmes também ficou no MAM, sempre à disposição dos sócios do Clube e depois foram incorporados ao acervo da Cinemateca. (ANDRADE, Rudá. **A permanente memória do cinema**, artigo escrito para o Jornal Folha de São Paulo em 15 de dezembro de 1996 - Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/15/mais!/15.html> - Acesso em: 28 de outubro de 2016).

copiagem de filmes. E concomitantemente desenvolve a catalogação do acervo segundo as normas da Fundação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). A Cinemateca volta a fazer parte da FIAF em 1979. Em 1980 a Prefeitura cede um espaço à Cinemateca no Parque da Conceição, onde se inaugura o Centro de Operações, voltado para documentação e pesquisa.

Novamente, em 1982, acontece um incêndio, e mais uma vez a Cinemateca se depara com problemas financeiros. Em 1984 a Fundação Cinemateca Brasileira torna-se a Divisão Cinemateca Brasileira da Fundação Pró-Memória, mesmo ano em que a Cinemateca Brasileira passa a fazer parte da estrutura do Ministério da Cultura. É a instituição mais antiga do país cuja preocupação está relacionada ao cinema, sendo responsável, desde então, em assegurar registros, e guardar, preservar e restaurar a produção cinematográfica e audiovisual brasileira.

A SAC (Associação Amigos da Cinemateca) aluga um espaço e o disponibiliza para a Cinemateca. A **Sala Cinemateca** localizava-se na rua Fradique Coutinho, situada no bairro de Pinheiros, onde funcionou antigamente o Cine Fiametta¹⁴. A sala foi inaugurada em 10 de março de 1989. No período de oito anos, mais de 200 mil pessoas assistiram à programação, que era promovida pela SAC para este espaço.

Na década de 1980, o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) encaminhou ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) o pedido de tombamento do conjunto arquitetônico do Matadouro da Vila Mariana. Em 1985, por meio da resolução SC 7/85, o tombamento (fig. 3) é aprovado. Em 1989 a Prefeitura da Cidade de São Paulo cedeu a área de aproximadamente vinte e quatro mil metros quadrados para a abrigar as instalações da Cinemateca Brasileira (fig. 2), que surgiu a partir da criação do Clube do Cinema (1940), cujos fundadores eram estudantes de filosofia da USP.

¹⁴ O espaço localizado na Rua Fradique Coutinho, 361; abrigou desde 1962 o Cine Fiametta, que funcionou com este nome por mais de 30 anos. Em 1989 converteu-se na sala Cinemateca, na qual eram exibidos filmes clássicos e raros. A partir dos anos 2000, muitos projetos passaram por lá, e em consequência teve vários nomes, até, em 2015, tornar-se a Cinesala. Para saber mais: <http://www.cinesala.com.br/como-chegar/> - Acesso em: 05 de setembro de 2016.

Durante as reformas administrativas ocorridas no Governo de Fernando Collor, a Fundação Nacional Pró-Memória tem suas funções extinguidas, em seu lugar fica o Instituto do Patrimônio Cultural (IBPC), por meio da Medida Provisória nº 752, ficando responsável pela Cinemateca Brasileira. O IBPC é convertido no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por meio da Medida Provisória nº 4.805, de 12 de agosto de 2003.

O conjunto arquitetônico do antigo Matadouro Municipal, que atualmente comporta a Cinemateca Brasileira é tombado por seu patrimônio histórico no âmbito do poder estadual pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) e no âmbito do poder municipal pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp).

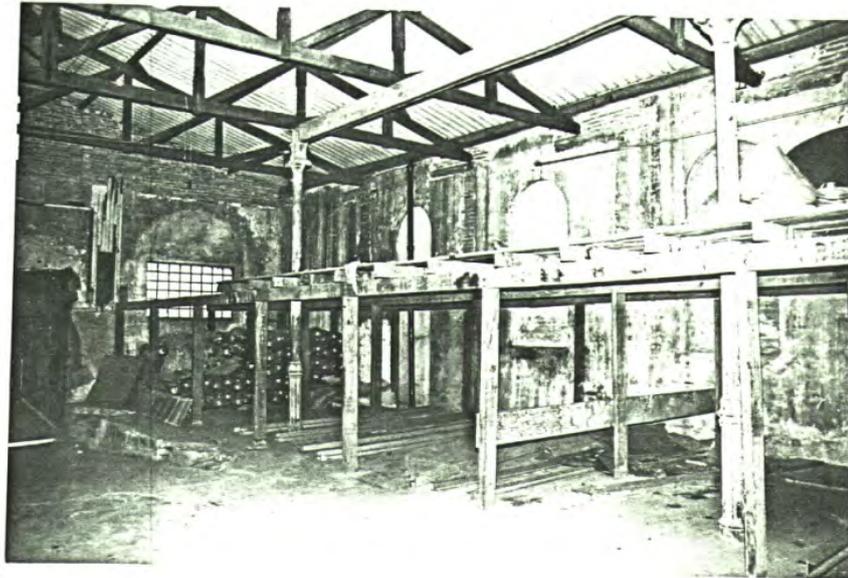


Figura 2: Fotografia da década de 1980.¹⁵

¹⁵ Época na qual foi realizado o pedido de tombamento das edificações do Matadouro. Vistas internas do galpão 1. O telhado foi substituído. As colunas e vigas de ferro foram estrutura do antigo tendal,

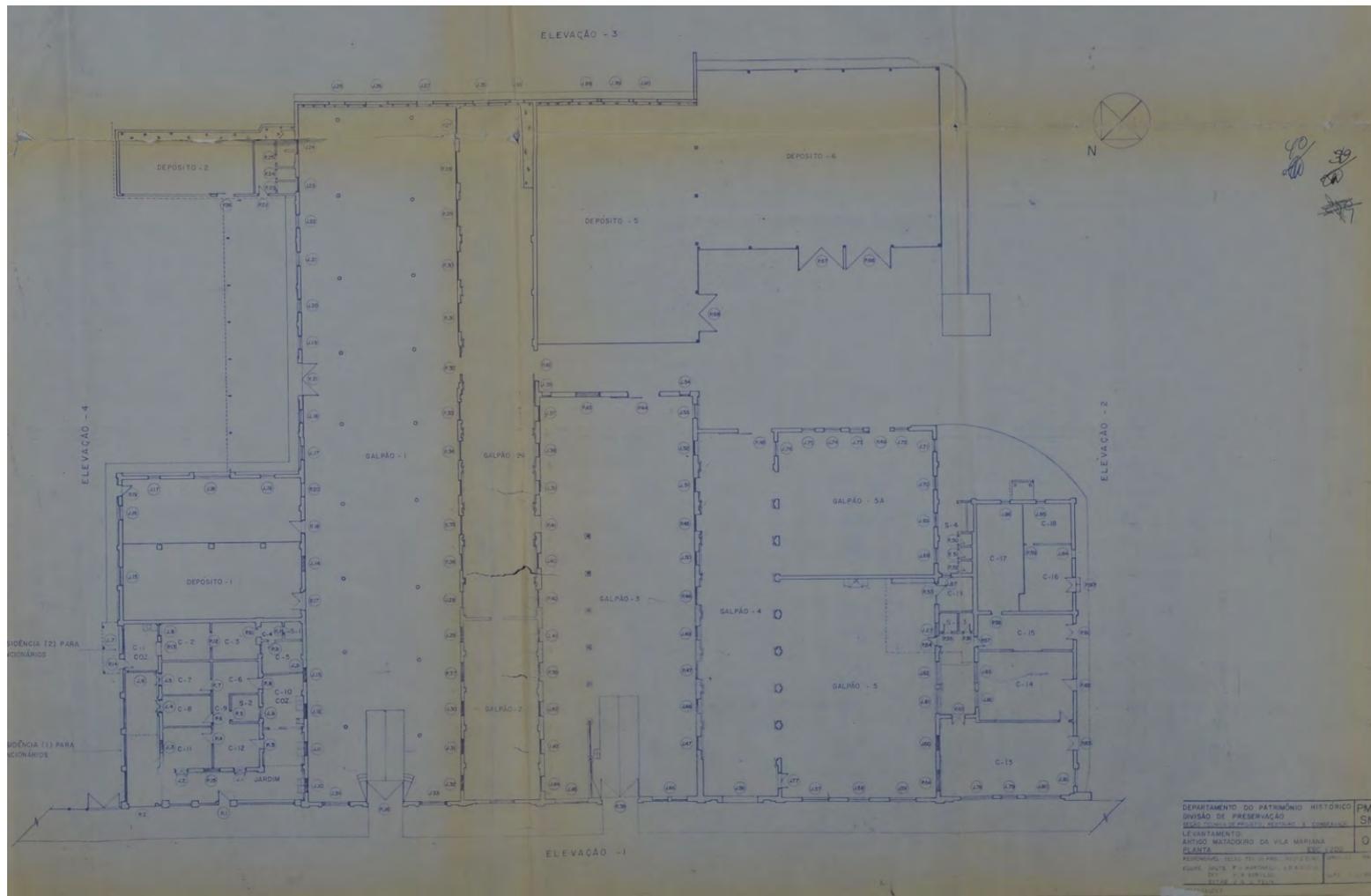


Figura 3: Planta: Levantamento do Antigo Matadouro da Vila Mariana para processo de tombamento.¹⁶

onde a carne descansava, antes de ser distribuída para açougues. Fonte: Processo de tombamento, CONDEPHAAT, 22625-83 - Volume 1.

Disponível em: http://www.arquitectura.fau.usp.br/images/arquitectura/Processo_22625-83_-_Antigo_Matadouro_de_Vila_Mariana_Vol1.Image.Marked.pdf

¹⁶ Fonte: Processo de tombamento, CONDEPHAAT, 22625-83 - Volume 1. Disponível em: http://www.arquitectura.fau.usp.br/images/arquitectura/Processo_22625-83_-_Antigo_Matadouro_de_Vila_Mariana_Vol1.Image.Marked.pdf

Em um período de aproximadamente 20 anos foram realizados três projetos de intervenção e restauro.

Os projetos foram singulares: o primeiro de natureza mais conceitual e de pesquisa; o segundo pela ordem técnica pelo trabalho de reforço estrutural e recomposição das alvenarias; e o terceiro visando principalmente o aspecto funcional, isto é, seu novo uso. (MARCON, 2012, p. 40).

O primeiro foi o anteprojeto de restauro (1981 - 1983) dos arquitetos Fernando José Martinelli e José Osvaldo A. Vilella - integrantes da equipe da Divisão de Preservação da Seção Técnica de Projetos, Restauro e Conservação do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), que fizeram uma extensa investigação histórica acerca do Matadouro e suas transformações que ocorreram no decorrer do tempo. O anteprojeto sugeria que fossem demolidas as modificações realizadas na edificação do matadouro:

[...] propõe-se a remoção de todos os anexos e ampliações posteriores, a 1938 [...]. Permanecem as ampliações anteriores a esta data por estarem, devido a técnica construtiva utilizada a volumetria e tipologia dos vãos, em consonância e integrados com o edifício em sua forma original. (Anteprojeto, Fernando José Martinelli e José Osvaldo A. Vilella).

Este primeiro projeto visava reconstruir o Matadouro até chegar o mais próximo de sua edificação original, para tanto, levantamentos bibliográficos e de campo foram realizados. Vale lembrar que neste momento ainda não estava determinada o novo uso que seria dado a essa edificação. O projeto não foi concluído e o complexo arquitetônico que compunha o antigo matadouro ficou em condições precárias, mas, mesmo assim, foram utilizadas como almoxarifado pela Secretaria de Vias Públicas.

Em um segundo momento iniciou-se um projeto (1989 - 1993), que foi agenciado pelo Ministério da Cultura e pela Cinemateca Brasileira. Visava um trabalho de ordem estrutural, pois as edificações encontravam-se em uma condição insegura para uso, era uma situação de risco, que naquele momento inviabilizava sua utilização. Esse projeto estava sob responsabilidade do escritório Yurgel, Machado e Rodrigues Arquitetos Associados (YMR AA). Porém, teve um desdobramento, ou seja, uma sofreu algumas alterações a partir de 1993, cuja responsabilidade era da Gomes

Machado, Rodrigues Arquitetos Associados Ltda. (GMR AA). A reforma foi um pedido da Cinemateca Brasileira,

[...] com ênfase principalmente no restauro e construção de novos edifícios para atender suas necessidades espaciais e a acomodação da sede da sociedade amigos da cinemateca. (MARCON, 2013, p. 44).

Ocorreu novamente a interrupção do projeto. Entre uma reforma e outra, e mais um período de abandono do espaço, aconteceu um projeto artístico nas edificações da Cinemateca Brasileira, antes do início de sua reforma da última que transformaria o antigo matadouro na edificação que ia receber a Cinemateca Brasileira. Foi o **Arte Cidade I**, cuja a primeira etapa foi intitulada “A Cidade Sem Janelas”, que ocorreu nas instalações do antigo Matadouro Municipal de São Paulo. Começou no dia 11 de março de 1994.

O “Arte/Cidade”¹⁷ teve como objetivo abrir discussões sobre a cidade, o espaço público, o lugar da arte nas grandes cidades e também pensar a reestruturação urbana de uma cidade como São Paulo. Para isso, o ponto inicial do projeto foi a metrópole contemporânea, “em que o urbanismo e a arquitetura continuamente redesenhados, em que se cruzam diversas linguagens e suportes”. (PEIXOTO, 2002, p. 12).

Trata-se de operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida em que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções. Junturas entre diferentes produções individuais, que exigem dos participantes um deslocamento dos suportes convencionais para enfrentar um espaço inusitado e uma convivência pouco habitual. Trabalhos que acabam refletindo as discussões e o embate com o local. Criações que também resultam em trazer à luz lugares carregados de valor histórico e simbólico, em confrontar situações espaciais e sociais só colocadas pela metrópole. Uma tentativa de estabelecimento de novos mapas e visões da cidade. (PEIXOTO, 2002, p. 12).

¹⁷ O Arte/Cidade teve quatro etapas:

- **Cidade sem janelas:** antigo Matadouro Municipal de São Paulo, 1994.
- **A Cidade e seus fluxos:** Etapa realizada no centro da cidade de São Paulo: Edifício Guanabara, Banco do Brasil, Eletropaulo e vale do Anhangabaú, Viaduto do Chá e seu entorno, 1994.
- **A cidade e suas histórias:** Estação da Luz - trecho da ferrovia que liga o centro com zona Oeste da cidade de São Paulo, no antigo Moinho Central e ruínas da Indústria Matarazzo, 1997.
- **Arte/Cidade - Zona Leste:** Região Leste da Cidade de São Paulo: Estação Brás, Sesc Belenzinho, Av. Rangel Pestana, 2002.

A coordenação desse projeto foi do filósofo Nelson Brissac Peixoto e contou com a participação de muitas pessoas. Eram diversos coordenadores, artistas, críticos e muitas parcerias, cujo intuito era a efetivação, viabilização e desenvolvimento de um projeto artístico com caráter experimental, que vislumbresse as práticas e procedimentos artísticos, no qual discutiu-se o espaço arquitetônico e a inserção da arte no espaço urbano. Porém, os espaços escolhidos para a realização do projeto não eram espaços institucionais de arte.

O “Arte/Cidade I: Cidade sem janelas”¹⁸ aconteceu nas instalações do antigo Matadouro Municipal de São Paulo, em um momento de abandono. Não se sabia o que ia acontecer com este local, qual seria sua função e como ele seria transformado. No momento o lugar era uma ruína na cidade de São Paulo. Uma construção simbólica e icônica da arquitetura fabril da cidade, porém, depois de muitos usos e abandonos, seria utilizada para um projeto de arte urbana. Cada artista pensaria seu espaço de acordo com as características físicas do local, mas também levando em conta o contexto e o entorno. Sobre a situação da edificação e a impressão de Nelson Brissac Peixoto sobre as edificações do antigo Matadouro e as instalações realizadas na época do “Projeto Arte/Cidade”:

Ocorre uma proliferação de dispositivos mecânicos, sem nenhuma finalidade aparente. Uma espécie de moto-contínuo, mas sem fim produtivo. A própria definição do inferno. Ou dos cárceres piranesianos. Mezaninos de madeira, feitos para estocar material, ocupam quase toda a área, formando vários planos estruturais, uma construção que parece não se concluir nunca. Um universo absolutamente tomado, sem exterior. Com essa multiplicidade de ambientes e planos, variando continuamente segundo inúmeras rearticulações possíveis, o matadouro é um edifício em grande escala. A escala imensidão dessa construção labiríntica impede mapear, perceber seus limites e saídas. Uma edificação monumental que, como metrópole, ocupa o mundo inteiro. (PEIXOTO, 2002, p. 39).

O espaço do antigo matadouro era uma edificação gigantesca e abandonada, como uma metáfora de uma cidade em ruína, como uma cidade labiríntica, sem início ou final. Sem mapas ou cartografias que pudessem dar um

¹⁸ Artistas e arquitetos participantes: André Klotzen, Anne Marie Summer, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcellos, Eder Santos, Enrique Diaz, Jorge Furtado, José Resende, Livio Tragtenberg, Marco Giannotti. Lista consta no livro: PEIXOTO; Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p. 43.

norte para um espaço escuro e esquecido na cidade de São Paulo. Este poderia ser considerado o panorama físico do espaço, mas também um paralelo à sua história; um lugar abandonado e usado como depósito e similares, em cuja trajetória já havia passado por tentativas de consolidação de seu uso, porém até aquele momento só contava com os fracassos nessa direção. Era um lugar negligenciado pelo poder público e até mesmo pela vizinhança. Era um símbolo de uma época em que foi abandonado, ruína moderna e urbana, e neste cenário foi realizado o **Arte/Cidade I**.

O “Arte/Cidade I: Cidade Sem Janelas” trazia a visibilidade que há muito se perdeu daquele espaço, que foi de morte e dor. Trouxe a discussão dos espaços tombados, de reformas inacabadas e as possibilidades de rearticulação de espaços urbanos. E fez isto com a arte e as intervenções artísticas para esse espaço específico, discutindo seu contexto, entorno e arquitetura em um tempo determinado.

Por fim, chegamos à intervenção arquitetônica (2000 - 2007) do arquiteto Nelson Dupré (1947), iniciada a partir do ano 2000, a pedido da Cinemateca. A primeira preocupação do arquiteto responsável por esta fase:

Como arquiteto não consigo imaginar, que estou fazendo intervenção em um prédio. Quando faço uma intervenção, estou fazendo na cidade. E quando eu faço a intervenção na cidade eu preciso saber qual é a resposta que a minha intervenção vai ter dentro do tecido urbano. (DUPRÉ apud MARCON, 2012, p. 52).

Como pode-se perceber na fala de Dupré sobre a intervenção que seria feita no antigo matadouro, para que este recebesse a Cinemateca Brasileira, o arquiteto levou em consideração, além do histórico do prédio, as necessidades da própria instituição, que receberia um acervo e também seria responsável pelo restauro de inúmeros materiais fílmicos, além dos espaços de projeções e biblioteca, o entorno, a região na qual estava localizada a Cinemateca.



Figura 4: Fachada atual da Cinemateca Brasileira. Fotografia: Rafaela Jemmene.

A Cinemateca (fig. 4) foi implantada nos edifícios remanescentes do núcleo histórico do antigo Matadouro da Vila Mariana. Durante o restauro foram feitas adaptações de acordo com as novas necessidades de uso, como: centro de documentação, café, áreas de apoio, sanitários e salas de cinema e de eventos.

Além das antigas edificações, no terreno de 40.000 m², situado no largo Senador Raul Cardoso, foram construídas outras instalações específicas das atribuições da Cinemateca: laboratórios de restauro de filmes, depósitos, arquivos de matrizes e áreas administrativas¹⁹. Para a implantação da Cinemateca Brasileira e a adaptação para o novo uso, foi prevista a manutenção de certas características originais da edificação.

¹⁹ Informações sobre o projeto de restauro: <http://www.duprearquitetura.com.br/cinemateca.htm> - Acesso em: 26 de junho de 2014.

A intervenção e a reforma no conjunto principal de três galpões foram realizadas em duas fases distintas; a princípio dois galpões foram recuperados e transformados, um foi designado para a função de acondicionar o Acervo e ao outro coube receber a instalação de uma sala de exposições e cinema. Em novembro de 1997 a **Sala Cinemateca/Petrobras** foi montada em um dos galpões do antigo Matadouro Municipal de São Paulo; em 2005 sofreu uma reforma, reabriu em 2006 com a qualidade de projeção e reprodução de som de acordo com as normas técnicas exigidas internacionalmente.

A **Sala Cinemateca/BNDES** foi inaugurada em 2007, conta com 210 lugares e 4 espaços para cadeirantes, ocupa o Galpão III do antigo Matadouro Municipal de São Paulo, e sua restauração foi coordenada pela Cinemateca Brasileira. Esta sala foi concebida obedecendo as leis de proteção do patrimônio histórico arquitetônico, cujo projeto de reforma e restauro foi fundamentado na norma técnica **NBR12237/NB1186: Projetos e instalações de salas de projeção cinematográfica** - esta norma técnica versa sobre os parâmetros específicos da qualidade da imagem, do som e conforto do espectador, bem como estabelece parâmetros relativos à performance de equipamentos e referentes às necessidades arquitetônicas da sala.

Essas duas salas propiciam a projeção da grande multiplicidade de materiais compreendidos no Acervo da Cinemateca Brasileira, e além de materiais provenientes de outras instituições. Também pode exibir filmes produzidos atualmente em película ou outras mídias. Desde 2007, a Cinemateca conta com duas salas de projeção. Em 2012 foram instalados projetores de película 35mm e digital, e uma tela com as dimensões de 13m por 5,5m, com uma distância de 35m entre os projetores e a tela²⁰ na parte externa da Cinemateca, o que possibilita sessões de projeções na área externa aos antigos galpões do antigo matadouro.

²⁰ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/espacos>. Último acesso em: 05 de outubro de 2016.

Atualmente a Cinemateca Brasileira dispõe do maior acervo²¹ de imagens em movimento da América Latina. Composto por cerca de 200 mil rolos de filme, que correspondem a 30 mil títulos, estas obras estão arquivadas em diversos formatos, como: ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários, registros familiares, entre outros. São peças de procedência nacional e internacional. Das coleções cinejornais mais relevantes, pode-se citar: Cine Jornal Brasileiro, Carriço e Bandeirantes da Tela, tendo como suporte o nitrato de celulose realizados a partir da década de 1930.

Imagens em movimento da extinta TV Tupi²², que foi a primeira emissora de TV brasileira, também fazem parte do acervo da Cinemateca. Nesse arquivo constam telejornais, fitas de vídeo com a programação de entretenimento, material doado para a Cinemateca Brasileira no ano 1985.

Atualmente a Cinemateca conta com um **Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira**, acervo que vem sendo formado desde 1958 e é constituído de diferentes conjuntos documentais, que apresentam a cultura cinematográfica, sobretudo a nacional, como um ponto de preocupação, investigação e manutenção. Este Centro de Documentação é formado por quatro núcleos:

Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes: composta por periódicos, livros, catálogos, textos acadêmicos, folhetos, cartazes, certificados e de censuras e diversos documentos. Conta também com roteiros, projetos, lista de diálogos, entre outros. Arquivos Pessoais e Institucionais, Laboratório fotográfico e Filmografia Brasileira.

²¹ Os dados referentes ao Acervo da Cinemateca e sua informação foram obtidos em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=41> - Último acesso em: 05 de setembro de 2016.

²² O Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi foi um projeto piloto e seu objetivo é difundir uma parcela da coleção através da digitalização de materiais relativos a alguns anos de funcionamento da emissora. A base de dados será atualizada periodicamente, com acréscimo de reportagens e informações. Ao final do projeto, estarão disponibilizadas 125 horas de imagens históricas de variados telejornais da época, como Edição Extra, Diário de São Paulo, Ultranotícias e Repórter Esso, entre outros. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/local/file/tupi.html> - Acesso em: 05 de setembro de 2016.

Arquivos Pessoais e Institucionais: são mantidos e conservados arquivos de críticos, cineastas, atores e pesquisadores de cinema e áreas afins. Está sob sua responsabilidade também o Arquivo Histórico da Cinemateca e outros arquivos e documentos de outras instituições. Também estão em tratamento dois importantes fundos de dois órgãos já extintos que eram responsáveis pela produção e distribuição do material fílmico no Brasil entre o período de 1966 a 1994: a Embrafilme e a Concine.

Acervo fotográfico: conta com negativos, dispositivos, placas de vidro, fotografias de filmes brasileiros relacionados aos eventos de cinema. Engloba, neste acervo, as coleções pessoais de personalidades como Paulo Emilio e Francisco Almeida Salles, entre outros. Distingue-se ainda coleções originais de produtoras como: Maristela, Cinesdistri e Multifilmes.

Filmografia Brasileira: são agrupadas neste acervo informações relativas à produção cinematográfica brasileira. Abrange filmes de curta e longa durações, registros domésticos e cinejornais.

A Cinemateca Brasileira possui um expressivo acervo audiovisual, formado por cerca de 245 mil rolos de filmes, que correspondem a 30 mil títulos. São obras de ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários e registros familiares, nacionais e estrangeiros, produzidos desde 1910. Os materiais são incorporados à Cinemateca Brasileira através de depósito voluntário, doação e também depósito legal.

A preservação e manutenção de materiais audiovisuais nos mais diferentes formatos é uma atividade exercida pela Cinemateca Brasileira, cuja finalidade é cuidá-los para que apresentem sua capacidade de reprodução e acesso. Em 2016 iniciou-se o diagnóstico do acervo, prática importante, porque mostra o estado técnico e de reprodução do material, e deixa claros os procedimentos que devem ser feitos, como duplicações ou escaneamentos de emergência. Esta análise é um fator decisivo para definir como e onde os materiais serão armazenados. A instituição conta com diversos de lugares de armazenamento:

- **Arquivo de matrizes:** foi inaugurado em 2001, e tem como objetivo a recepção de filmes que não estão deteriorados ou em processo de deterioração. Os processos e equipamentos deste arquivo possibilitam um prolongamento da vida útil do filme. Tem capacidade de acolher em suas instalações 25 mil rolos de filmes²³.

- **Arquivo de filmes em nitrato de celulose:** os filmes produzidos neste material são sujeitos à combustão espontânea quando apresentam algum tipo de danificação, por isso, estão divididos em 4 câmaras, que não possuem com instalações elétricas. Essa medida é tomada visando minimizar o dano no arquivo caso ocorra uma combustão espontânea. Cada câmara possui a capacidade para guardar cerca de 1.000 rolos de filmes.

- **Arquivo de filmes em deterioração:** com o objetivo de não contaminar o restante do acervo, estes materiais danificados são mantidos separados dos materiais em boas condições de reprodução, pois o contato entre eles poderia iniciar uma aceleração do processo de deterioração dos materiais em bom estado.

- **Arquivo de cópias de difusão:** Este arquivo tem como meta a conservação de cópias em um suporte de segurança.

- **Arquivo de vídeo e digital:** Este acervo é formado por materiais oriundos do vídeo, e materiais originariamente realizados em película e que foram copiados com a finalidade de preservação e acesso. Agrupa materiais em suporte magnético e ótico nos mais distintos formatos - digitais, analógicos e midiáticos: DAT, discos óticos, DVCam, HDCam, DLT, LTO, HD externo, entre outros.

- **Laboratório de Imagem e Som:** Instalação com equipamentos para o processamento de materiais, com características que viabilizam a confecção de novas cópias. Habilitado para a manipulação dos mais diferentes materiais do acervo da Cinemateca, é considerado, na atualidade, um dos mais completos laboratórios de processamento audiovisual da América Latina, sendo capaz de

²³ Dados disponíveis em: <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/preservacao-audiovisual>. Acesso em: 05 de outubro de 2016.

executar os seguintes fluxos de processamento: cópias em película para película de 35mm e 16mm (suporte preto e branco de todos os materiais, e confecção de cópias de materiais em suporte colorido); cópia de película 8mm, 16mm, 35mm em mídia (digitalização) - HD, 2K, 4K, 6K; de digital para película 35mm; migração de diversos formatos em vídeo (U-Matic, Betacam SP, Betacam digital, DVCam, entre outros) para arquivo digital; manipulação digital de imagem e som, incluindo restauração, correção de cor, etc. Este laboratório atende somente demandas internas apresentadas pela Cinemateca, e dentre os serviços que pode oferecer à instituição vale ressaltar: Duplicação emergencial em película, Escaneamento emergencial, Duplicação emergencial em vídeo, Migração digital²⁴.

No ano de 2009 foram iniciados alguns estudos para a construção de uma nova edificação Vila Clementino, bairro da Zona Sul da cidade de São Paulo, em um terreno que foi cedido à Cinemateca Brasileira pelo Patrimônio da União do Estado de São Paulo. Esta unidade tem duas câmaras climatizadas cuja função é guardar acervos da Cinemateca. Em 2011 cerca de 200 mil rolos de filme foram transferidos, para estas câmaras, nas quais são armazenados a 5°C.

Após percorrer um pouco da história da Cinemateca Brasileira, desde sua construção até os dias atuais, pode-se perceber as diversas camadas de tempo e espaço que compõe o atual conjunto arquitetônico da Cinemateca Brasileira, situado no largo Senador Raul Cardoso, 207. São camadas de significações que se notam ao caminhar pela Cinemateca e seu jardim (figs. 5 e 6), um lugar bonito. O jardim é um espaço amplo, com um conjunto de esculturas que foi cedido à instituição por artistas. Ainda conta com bancos e árvores frutíferas em sua extensão. Quando se

²⁴ **Duplicação emergencial em película:** Confecção de novas matrizes de materiais em estado avançado de deterioração, de suporte de nitrato de celulose e acetato de celulose, através da duplicação fotoquímica.

Escaneamento emergencial: Na impossibilidade de duplicação fotoquímica, materiais em película são escaneados para geração de uma matriz digital de alta definição.

Duplicação emergencial em vídeo: Plano de migração de suportes obsoletos de fitas magnéticas (como 2", 1", U-Matic) para mídia digital, garantindo a preservação do conteúdo audiovisual.

Migração digital: Elaboração de um plano de migração de suportes e formatos de arquivos digitais e desenvolvimento de fluxo de copiagem, visando uma durabilidade maior de materiais nato-digitais.

Informações disponíveis em: <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/preservacao-audiovisual>. Acesso em: 05 de outubro de 2016.

caminha por ele ou senta-se em um banco, pode-se ouvir pássaros, mas também pode-se ouvir o barulho do tráfego das ruas adjacentes, é uma mescla de sensações.



Figuras 5 e 6: Jardim da Cinemateca - setembro de 2014. Fotografia: Rafaela Jemmene.

Na Cinemateca, atualmente, acontecem, principalmente, eventos de curta duração, ou seja, eventos de caráter efêmero, são atividades preocupadas em difundir e expor ao público programações, sobretudo, que apresentam relação com a filmografia brasileira. Também com a intenção de promover o acervo da Cinemateca, há uma dedicação em preparar mostras e retrospectivas que utilizem material fílmico que fazem parte do Acervo da Cinemateca. Existe também uma abordagem do cinema estrangeiro, por meio recortes temporais, retrospectivas. Pode-se destacar alguns festivais de cinema já conhecidos na cidade, como a Mostra Internacional de Cinema, o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo e o É tudo verdade - Festival Internacional de Documentários, porém, ainda assim, são atividades pontuais, que levam público nestes eventos, mas, durante uma boa parte do tempo, o espaço da Cinemateca Brasileira é pouco frequentado.

Em um período de aproximadamente 5 anos, entre 2008 a 2013, a Cinemateca apresentou uma impulsão em suas atividades de preservação e de difusão de seus acervos, e também melhorias relacionadas à sua infraestrutura, isto foi viabilizado devido aos recursos que foram investidos pelo Ministério da Cultura, por meio de Planos de Trabalho. Essas atividades foram possíveis devido à uma parceria que ocorreu entre o Ministério da Cultura e a Sociedade Amigos da Cinemateca. Após esse período frutífero, a Cinemateca Brasileira volta a enfrentar uma crise, política e financeira, e os desdobramentos impelem a uma rigorosa diminuição no quadro de funcionários, e, como consequência, a capacidade operacional sofre uma queda drástica, sobretudo as atividades referentes ao Laboratório de Imagem e Som.

Apesar dos esforços de difusão e a tentativa de promoção da cultura cinematográfica brasileira, a Cinemateca Brasileira vive um período de crise administrativa, iniciada no ano de 2013. Em fevereiro de 2013 a Cinemateca sofreu um corte de 52% de um total de 124 funcionários²⁵, e este acontecimento dificultou o funcionamento pleno da instituição. Além disso, novamente o fogo tira a paz e põe em risco o acervo da Cinemateca Brasileira; na madrugada de 03 de fevereiro

²⁵ Dados obtidos: <http://cinemaescrito.com/2016/07/alfredo-bertini-sec-do-audiovisual/>. Último acesso em: 05 de outubro de 2016.

de 2016, outro incêndio acontece. Desta vez, atingiu um dos quatro depósitos que armazenam filmes em suporte nitrato de celulose, material altamente inflamável e muito usado nas produções fílmicas antecedentes à década 1950. Vale lembrar que os filmes em nitrato, por serem muito inflamáveis e poderem entrar em combustão espontânea, são mantidos em acomodações criadas especificamente para suas necessidades, sem rede elétrica, com a intenção de evitar curto-circuito. E suas paredes não têm junção com o teto, visando evitar a propagação do fogo.

Segundo o Ministério da Cultura e a Cinemateca Brasileira, o incêndio atingiu menos de 0,4% do total do acervo. A Cinemateca afirma que cerca de 1.003 rolos de filmes em nitrato de celulose, referentes a 731²⁶, sofreram danos, foram queimados, seriam 17 curtas-metragens e os demais seriam cinejornais²⁷, porém, a maioria dos materiais contava com duplicação em outras mídias e estavam todos em domínio público. Somente uma pequena parte do material não era duplicado. Desde então, os poucos recursos da Cinemateca são direcionados para a duplicação emergencial do acervo audiovisual, e também se encaminha algum recurso para a regularização das rotinas mínimas de cada setor que compõe a Cinemateca atualmente.

²⁶ Informações obtidas em: <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>. Último acesso em: 05 de outubro de 2016.

²⁷ Informações obtida em: www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xLR9iTn/content/id/1319087 - último acesso em: 08 de setembro de 2016.

1.2 Matadero y Mercado de Ganado - Matadero Madrid: “una pequeña ciudad productiva”



Figura 7: Carne de cerdo, sacrificio e corte de carne de porco, 1939. Imagem: Archivo Regional de Madrid.

No final do século XIX, existiam alguns problemas relacionados ao abate de carne na cidade de Madrid, dentre eles, as questões de higiene e também o fato do matadouro da Puerta de Toledo²⁸, até então responsável pelo abate de carne, não atender mais à demanda solicitada pelo consumo de carne da cidade. Em cinquenta anos a população de Madrid saltou de 271.254, em 1857²⁹, para 840.889, em 1907³⁰. Diante deste fato, começa o interesse em construir um novo matadouro com métodos de abate industrial para a cidade de Madrid.

Em 1899 aconteceu um Concurso para construção de um novo matadouro em Madrid, cujo o vencedor foi o projeto do arquiteto Joaquín Saldaña (1870 - 1939), porém este nunca foi construído. Foi organizada em 1902 uma comissão formada por Joaquín Saldaña, pelo arquiteto e urbanista Francisco Andrés Octavio (1846 - 1912) e pelo arquiteto Alberto Albiñana, com intenção de explicar a necessidade da construção de um mercado de gado e um novo matadouro em Madrid.

Esses acontecimentos e o fato da ampliação do artigo 109³¹ de 1902 possibilitaram o rechaço ao projeto de Saldaña e o convite ao arquiteto Luís Roberto

²⁸ Vale lembrar que a região hoje chamada de Rastro, também teve um matadouro, localizado na Calle Ribera de los curtidores, que abastecia a cidade de Madrid nos séculos XVII.

La denominación de “Rastro” es sinónimo de matadero de carneros en algunas zonas castellanas y sudamericanas; también se denomina “rastro” a las carnicerías o tablajerías que vendían carnes de baja calidad [...], lo que tal vez, justificaría el nombre de la zona en la actualidad. (Fragmento de texto de José Manuel Echániz Makazaga, *La industria madrileña a través de los tiempos: Del Macellum a Legazpi*. Que faz parte do livro *El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria*). (A denominação de “Rastro” é sinônimo de matadouro de carneiros, em algumas partes de regiões castelhanas e sul americanas, também se denomina “rastro” aos açougues ou lojas que vendiam carnes de baixa qualidade [...], o que talvez, justificaria o nome desta região na atualidade. Tradução: Yuly Marty).

²⁹ Estes dados estatísticos constam no texto de José Manuel Echániz Makazaga, que faz parte do livro *El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria* e fazem parte da estatística dada por Carlos M. de Castro, referentes ao *Anteproyecto de Ensache de Madrid*. (Os dados constam na página 45, do livro citado acima).

³⁰ Estes dados estatísticos constam no texto de José Manuel Echániz Makazaga, que faz parte do livro *El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria*, são fontes estatísticas do INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, referentes a população de 1º de julho y 31 de dezembro, a partir de 1920. Madrid, Presidencia del Gobierno, p. 10. (Os dados constam na página 45, do livro citado acima).

³¹ El artículo 109 de la Instrucción General de la Sanidad de 1904, consideró como perteneciente a la higiene municipal la construcción y el régimen de mataderos, que hasta entonces no estaban claras las competencias. Además, deberían ser objeto una reglamentación especial, que sirviera para evitar el alza artificial de precios por el número tan elevado de intermediarios y al mismo tiempo, debían

Bellido (1869 - 1955) para que ele fizesse o projeto do futuro matadouro municipal de Madrid. Outro fator importante para a escolha ocorreu porque, entre a designação de Luis Bellido para projetar o Matadero y Mercado de Ganados e a proposta de Saldaña, se passaram oito anos. Neste período alguns pontos importantes que pretendiam ser alcançados em uma construção deste tipo foram delineados, como: a contiguidade entre o matadouro e o mercado de gados possibilitando uma só administração; facilidade de transporte do gado levando-se em consideração o traçado ferroviário; ter um caráter público e sem monopólios de empresas; oficinas para os despojos e um setor sanitário; a segurança na inspeção. Com a municipalização da atividade de matadouro, também acabariam com os intermediários no fornecimento de carne para cidade de Madrid. A construção do novo matadouro na cidade de Madrid viabilizaria uma melhora higiênica e econômica da produção de carne. E estas características apresentadas iriam ao encontro das ideias modernas de Bellido acerca das edificações com a finalidade de matadouros industriais.

Bellido, em 1907, teve a oportunidade de viajar pela Europa para pesquisar modelos de matadouros, foi para França, Inglaterra, Bélgica, Itália e Portugal. E uma das maiores referências arquitetônicas para Bellido em seu projeto foi a construção alemã³² para esse tipo de edificação. E a partir de algumas ideias

legislar todo lo relativo a su construcción y organización. Este nuevo decreto de 6 de abril de 1905 amplió la última parte de la instrucción de 1904 en los siguientes términos: "... Los municipios de las capitales de provincias y pueblos de más de 10.000 habitantes debían, con la mayor urgencia, construir o reformar el matadero general". (CASTRO, apud in: **El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria**, p. 46). (O artigo 109 da Instrução Geral de Saúde de 1904, considerou como pertencente à higiene municipal a construção o regime de matadouros, que até então não estavam claras as competências. Além disso, deveriam ser objetos de regulamentação especial, que servisse para evitar o aumento artificial dos preços por o número tão elevado de intermediários e, ao mesmo tempo, deveriam legislar todos os assuntos relacionados a sua construção e organização. Este novo decreto, de 6 de abril de 1905, ampliou a última parte da instrução de 1904 nos seguintes termos: "Os municípios das capitais de províncias e povoados com mais de 10.000 habitantes deveriam, com a máxima urgência, construir ou reformar o matadouro geral"). (Tradução: Yuly Marty).

³² "Sus visitas a las instalaciones de Berlín, Colonia, Breslau, Offenbach y Leipzig, serían altamente productivas, pues pudo comprobar como todas se habían beneficiado de las leyes y medidas protectoras adoptadas por el gobierno alemán desde 18 de marzo de 1868, cuando quedaron prohibidos los mataderos particulares y se exigió a los Ayuntamientos la construcción de edificios públicos a tal fin. En 1881 se inauguró el de Berlín, el primero de los novecientos mataderos modernos que se construirían en Alemania a lo largo de cinco lustros, continuamente perfeccionados en los sistemas empleados: "á medida que la higiene y la mecánica descubren nuevos recursos".. (ZAMORA,

modernas adquiridas em suas viagens investigativas, redige as seguintes bases iniciais para o projeto do Matadouro y mercado de ganado, que foram publicadas em 1910 e posteriormente revisadas e ampliadas para 15. Seguem as abaixo as 11 primeiras bases:

1. La agrupación de ambos establecimientos, matadero y mercado de ganado, en un solo recinto y bajo una dirección y administración única;
2. Un emplazamiento conveniente, de fácil acceso desde la población a la que abastece, bien por ferrocarril, bien por carro o a pie;
3. La inspección sanitaria eficaz en todas las fases de intervención, tanto para el ganado vivo como para las carnes;
4. Existencia de una sección sanitaria independiente, con lavadero, matadero especial y aparatos de esterilización de carnes enfermas;
5. Construcción de diferentes locales para el mercado de ganados, amplios y austeros, y de una bolsa de contratación de carnes vivas y muertas, directamente intervenida por la administración municipal;
6. Implantación de medios mecánicos modernos en sección técnica, los cuales hicieran el trabajo más fácil, culto e higiénico;
7. Instalación de cámaras frigoríficas;
8. Obligación de pasar las carnes, tanto vivas como muertas, por medios mecánicos y automáticos;
9. Creación de un taller de vaciado de estómagos y vientres de primer lavado;
10. Instalación de industrias complementarias relacionadas con el abastecimiento de carnes, que, sin riesgo económico, pudieran municipalizarse;
11. Disposición y construcción de las edificaciones, teniendo en cuenta su posible ampliación.³³

Miguel Lasso de la Vega Memoria Histórica Para el Proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid El Sector Meridional, p. 29). As visitas de Bellido às instalações de Berlim, Colonia, Breslau, Offenbach e Leipzig, seriam altamente produtivas, pois pode comprovar que todas elas se beneficiaram das leis e medidas protetivas adotadas pelo governo alemão desde 18 de março de 1868, quando foram proibidos os matadouros particulares e foi exigido que as Prefeituras construísem edifícios públicos para este fim. Em 1881 foi inaugurado em Berlim o primeiro dos novecentos matadouros modernos que foram construídos na Alemanha no decorrer de vinte e cinco anos, e continuamente aperfeiçoados os sistemas empregados: “à medida que a higiene e a mecânica descobrem novos recursos”. (Tradução: Yuly Marty).

³³ Diretrizes do projeto arquitetônico de Luís Roberto Bellido, para o Matadero Municipal de Madrid, citado por Miguel Lasso de la Vega Zamora em seu texto: **La propuesta para un nuevo matadero y mercado de ganado de Madrid**, parte do livro **El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria**, p. 69: 1. O agrupamento de ambos os estabelecimentos, matadouro e mercado de gado, em um só recinto sob a direção e administração única; 2. Uma localização conveniente e de fácil acesso para a população atendida, seja por ferrovia, por carro ou a pé; 3. A inspeção sanitária eficaz em todas as fases de intervenção, tanto para o gado como para as carnes; 4. Existência de uma seção sanitária independente, com espaço para limpeza, matadouro especial e aparelhos de esterilização de carnes doentes; 5. Construção de diferentes locais para o mercado de gados, amplos e simples, e um mercado de transações comerciais de carnes vivas e mortas, diretamente controlado pela administração pública; 6. Implantação de meios mecânicos modernos na seção técnica, o que torna o trabalho mais fácil, prático e higiênico; 7. Instalação de câmaras frigoríficas, 8. Obrigatoriedade de passar as carnes, tanto vivas como mortas, por meios mecânicos e automáticos; 9. Criação de uma oficina para esvaziamento de estômagos e ventres de primeira lavagem; 10. Instalação de indústrias complementares relacionadas ao abastecimento de carnes, que sem risco econômico puderam ser municipalizadas; 11. Disposição e construção das edificações, levando em conta sua possível ampliação. Tradução: Yuly Marty.

As influências de Bellido para projetar e construir o Matadero y Mercado Municipal de Madrid, segundo Miguel Lasso de la Vega em seu texto, “La propuesta para un nuevo matadero y mercado de ganados de Madrid”, que faz parte do livro “El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria”:

Su funcionalidad, racionalidad constructiva y sencillez conceptual van a emparentar al Matadero, no con postulados de la Escuela de Berlage, más visibles en otras de las obras de Bellido, sino con las corrientes vanguardistas centroeuropeas, como el Werkbund, aun cuando carezca, por ejemplo, la rotundidad y sobriedad de un Peter Behrens, en su edificio berlinés AEG (1909). Y es que Luis Bellido seguía manteniendo compromisos con los lenguajes *revival*, en este caso en Neomudejár, no renunciando a su enraizamiento como “estilo nacional”. Su adopción fue, en cualquier caso, una respuesta habitual para este tipo de arquitecturas, de carácter utilitario e industrial, haciéndolo en el Matadero, tal y como señaló González Amezcua, a través de las “acentuaciones ornamentales” y un proceso constructivo “estrictamente artesanal” en el que el ladrillo cobra un papel primordial³⁴. (p. 93).

A proposta de Bellido para o Matadero Municipal, chamava-se “una pequeña ciudad productiva”, pelo título pode-se perceber a grandeza e ambição do projeto:

En su propuesta, “una pequeña ciudad productiva”, Luis Bellido divide el solar de la Arganzuela, de forma sensiblemente trapezoidal y escasa pendiente, en dos sectores, a fin de conseguir el más óptimo funcionamiento, supeditándolos a los dos grupos principales que configuran el conjunto: el Matadero y el Mercado de Ganado de Consumo (vacuno, lanar y cerda). En función de sus relaciones con ellos dispondrá el Arquitecto los demás grupos, esto es, los edificios de dirección y administración en general, el mercado de ganado de trabajo (caballar, mular y asnal), la sección sanitaria y el servicio ferroviario. (ZAMORA, Miguel Lasso de la Vega. Memoria Histórica Para el Proyecto de Rehabilitación del antiguo Matadero Municipal de Madrid El Sector Meridional).³⁵

³⁴ Sua funcionalidade, racionalidade construtiva e simplicidade conceitual aproximaram o Matadero, não com postulados da Escola Derlage, mais visíveis em outras obras de Bellido, senão com as correntes vanguardistas da Europa Central, como Wekbund, mesmo quando careça, por exemplo, a rotundidade e sobriedade de um Peter Behrens, em seu edifício berlinense AEG (1909). É que Luis Bellido seguia mantendo compromissos com as linguagens do passado, neste caso o estilo Neomudejár, não renunciado a suas raízes como “estilo nacional”. Sua adoção foi, em qualquer caso, uma resposta habitual para este tipo de arquitetura de caráter utilitário e industrial, fazendo-o no Matadouro, tal como frisou González Amezcua, através dos “acentos ornamentais” e um processo construtivo “estrictamente artesanal” no qual o tijolo assume um papel primordial. Tradução: Yuly Marty.

³⁵ Em sua proposta, “uma pequena cidade produtiva”, Luis Bellido divide o solar da Arganzuela, de forma substancialmente trapezoidal e de baixa inclinação, em dois setores, com a finalidade de conseguir o melhor funcionamento, subordinando-os aos dois grupos principais que configuram o conjunto: o Matadouro e o Mercado de gado e Consumo (bovino, ovino e suíno). Em função de suas

Depois de muitas idas e vindas, pois havia uma discussão sobre qual seria a melhor localização do novo matadouro de Madrid, finalmente foi decidido que o matadouro municipal seria construído na Dehesa (pradaria/ pasto ou pastagem) de Arganzuela³⁶ (fig. 8), localizada na zona Sul de Madrid, no entorno do Rio Manzanares³⁷, que comportou os diferentes matadouros e mercados na cidade de Madrid, como por exemplo o Matadero da Puerta de Toledo³⁸.

relações com eles o arquiteto organizará os demais grupos. Isto é, os edifícios de direção e administração geral, o mercado de gado e de trabalho (cavalar ou equino, muar e asinino), a seção sanitária e o serviço ferroviário. Tradução: Yuly Marty.

³⁶ Esta ya existía en la Edad Media, siendo el lugar de pasto del ganado madrileño. Se extendía desde el puente de Toledo, entre el paseo de Yserías y la M-30. La dehesa de la Arganzuela perteneció a Madrid a partir de 1492. En la actualidad tan sólo se conserva una pequeña parte convertida en el parque de la Arganzuela. (Já existia na Idade Média, era o lugar de pastagem do gado madrileno. Se estendia desde a Ponte de Toledo, entre o Paseo de Yserías e a M-30. A dehesa da Arganzuela pertenceu a Madrid desde 1492. Atualmente se conserva somente uma pequena parte convertida no parque da Arganzuela). Tradução: Yuly Marty.

(Disponível em:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=26785&num_id=1&num_total=3, último acesso em: 18 de fevereiro de 2016).

³⁷ Rio Manzanares localiza-se no centro da Espanha, é afluente do rio Jarama, e este é afluente do rio Tejo. Nasce na Serra de Guadarrama e atravessa a cidade de Madrid.

³⁸ Posteriormente seria transformado em Mercado de Pescados e atualmente é o Centro Comercial “Puerta de Toledo”. Informação em: Modificación de un Plan especial de Intervención arquitectónica y control urbanístico ambiental de usos en ambito de Antiguo Matadero Municipal, situado en el Paseo de la Chopera en el Distrito de Arganzuela. (Visto em 22 de dezembro de 2015, no Archivo de la Villa, localizado na cidade de Madrid).

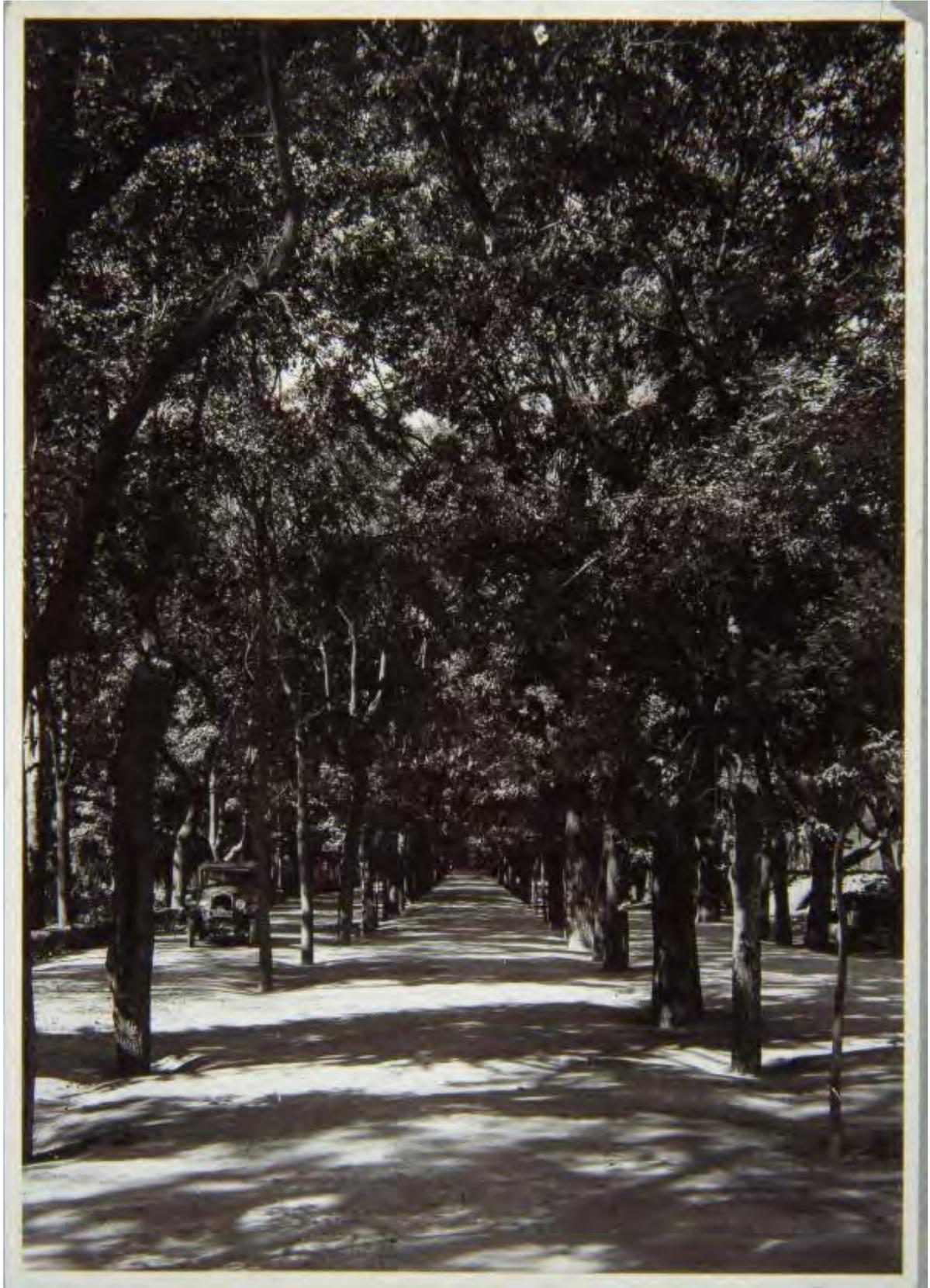


Figura 8: **Dehesa de Arganzuela.** Autor: Férriz, 1929. Disponível em: Memoria de Madrid:<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31227>

Foi construído sobre uma parcela de uma orientação Noroeste-Sudeste que formava a Dehesa de Arganzuela, e que estava a princípio delimitado da seguinte forma: Paseo de la Chopera, Calle de Vado de Santa Catalina, Canalização do rio Manzanares, sobre a qual posteriormente, passaria rodovia M-30³⁹, a prolongação do Paseo de Santa María de La Cabeza. Estes limites configuravam a superfície do perímetro de 165.415 m², onde foi construído o Matadouro, o restante da Dehesa de Arganzuela, que correspondia a 35.559,78 m², ficou destinada a futuras ampliações ou outras necessidades que pudessem aparecer no decorrer do tempo, porém, o destino final dessa parte do espaço do Matadero se tornaria um parque. Para sua realização Bellido contou com a colaboração do jardineiro Cecilio Rodriguez (1865 - 1953).

Alguns fatores também foram importantes para a escolha do lugar para construção do Matadero Municipal: a proximidade do terreno ao rio, ter uma estação de trem em suas imediações e na época, ser uma região afastada do centro, ou seja, como menor índice populacional.

O Matadero por suas características arquitetônicas e por sua escala gigantesca é um dos conjuntos de edificações mais significativos da cidade de Madrid. Sua unidade de estilo e de construção racional é conseguida em boa parte pelas escolhas de três materiais básicos usados para levantar o conjunto do novo matadouro, o tijolo à vista, a alvenaria e a cerâmica. Além destes materiais, também foram usados de maneira cuidadosa elementos metálicos na estrutura.

³⁹ M-30: é uma via de circulação na maior parte de seu trajeto, apresenta característica de estrada, com exceção do trecho conhecido como Avenida de la Ilustración, que circunda o Centro da cidade de Madrid.

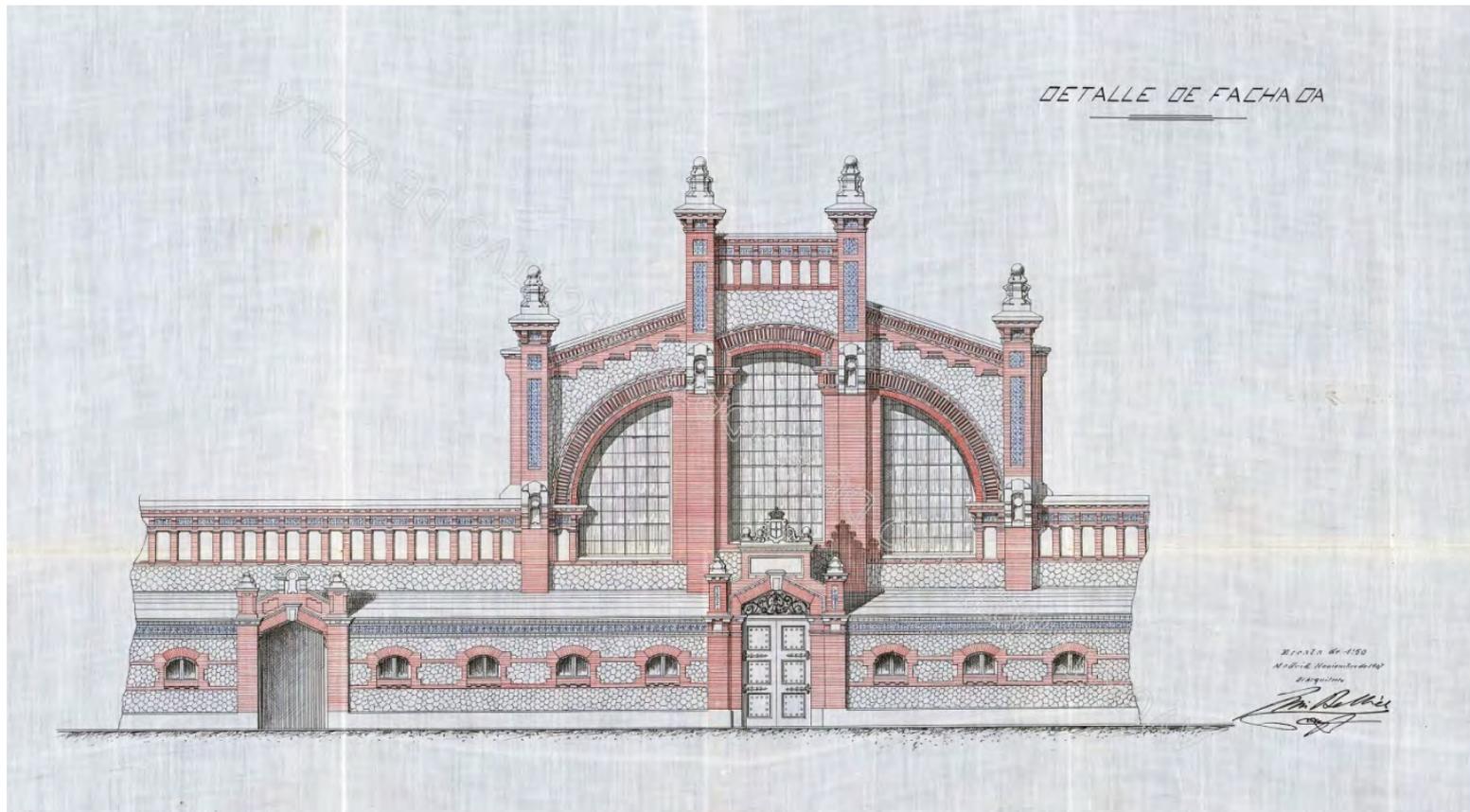


Figura 9: Detalhe da Fachada, imagem do Arquivo de la Villa, Madrid.

O projeto do Matadero foi concebido como um “projeto aberto” (fig. 9 e 10), ou seja, os espaços que compunham o conjunto foram deixados livres para permitir expansões ou transformações futuras, o que ocorreu muitas vezes; com mudanças significativas durante todo o período de seu funcionamento. Inicialmente foram levantados 48 edifícios e, em 1921, foram acrescentadas outras edificações ao conjunto, chegando a 64 edifícios. Estavam divididos em cinco setores: produção, direção e administração, mercado, matadouro e sanitário.

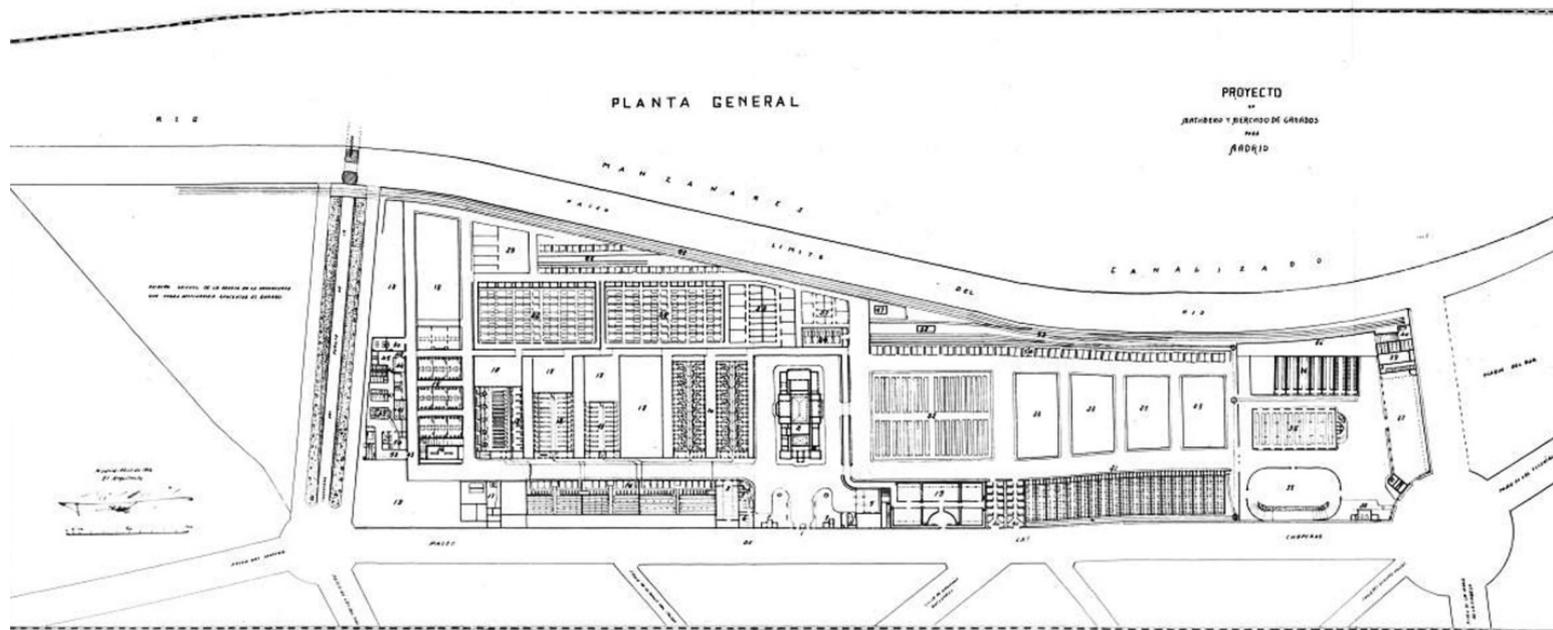


Figura 10: Planta Geral do projeto para o Novo “Matadero y Mercado de Ganados para Madrid, abril de 1914. Ilustração retirada do livro: **El Nuevo Matadero y Mercado de Ganado**, do arquiteto Luiz Bellido. Fototipia de Hauser y Menet. Disponível em: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=26915&num_id=74&num_total=102

Seguia o sistema alemão de pavilhões separados e interligados por ruas e presidido por edifício administrativo, a “Casa del Reloj” era situada sobre este eixo principal do Matadero. Durante a maior parte do século XX, realizou as funções de matadouro industrial e mercado de gados da cidade de Madrid.

Em 21 de junho de 1911, depois de limpar as plantações que ocupavam o terreno, o engenheiro Eugenio Ribera Dutaste (1864 - 1936), auxiliando Luis Bellido, inicia o acompanhamento da construção do novo matadouro, que terá interrupções por problemas econômicos da municipalidade, após três meses de iniciadas as obras. Problemas remediados em 1912, porém, pela mesma razão, outra interrupção acontece no final deste ano, e somente volta a atividade em agosto de 1914. A contenção de gastos não desapareceu até julho de 1916, período no qual os prazos contratuais foram ultrapassados e, além disso, outro problema da época, a falta de ferro por causa da Primeira Guerra Mundial. Vale salientar que este material foi crucial para a edificação do projeto.

O Matadero y Mercado de Ganado foi construído pela prefeitura de Madrid entre os anos 1910 a 1925. Construção que se estendeu pelo tempo, durou 15 anos. As instalações foram colocadas em funcionamento paulatinamente. Em julho de 1924 é inaugurado o Mercado de abastecimento e, em outubro do mesmo ano o Matadero. Também foi nomeado o seu primeiro diretor, o veterinário Cesário Sanz Engaña (1885 - 1959) (fig.11).



Figura 11: Sanz Engaña, primeiro diretor de Matadero y Mercado de Ganados de Madrid, 1953. Imagem: Arquivo Regional de Madrid

A parte situada ao sul da localização do Matadero, corresponde a uma parte importante do que antigamente foi o antigo matadouro. Que corresponde aos seguintes galpões: estábulos, exposição e venda de porcos; estábulos, exposição e venda de ovinos; galpão de degola de gado bovino; galpão de degola de porcos; galpão de degola de ovinos; câmaras frigoríficas; mondonguería⁴⁰; mercado e matadouro de aves e depósito de água.

Os galpões de estabulação e venda de gado ovino e suínos (figs. 12, 13, 14 e 15) faziam parte do mercado de gado e abastecimento. São construções quase idênticas, há uma pequena variação de superfície entre elas. São compostas por seis corpos diferenciados em alturas. As dimensões totais são de aproximadamente 95, 50 X 49,20 m (aproximadamente 4.700 m²).

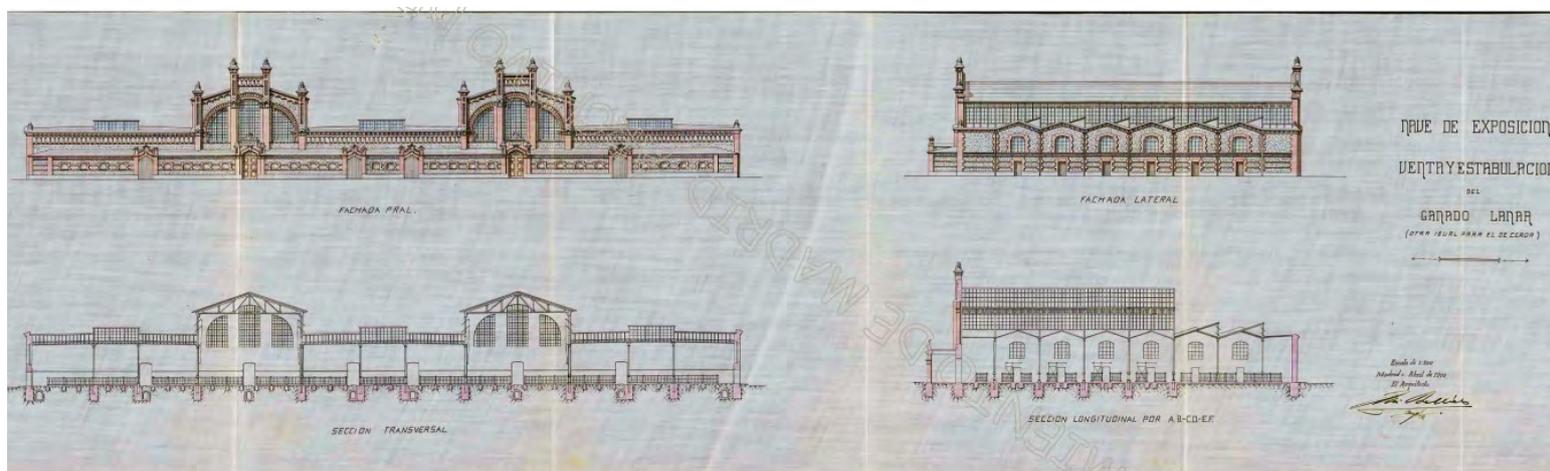


Figura 12: Estábulo, exposição e venda de ovinos. Imagem: Archivo de la Villa - Madrid.

⁴⁰ A mondonguería é o local onde os despojos comestíveis sofrem uma verdadeira limpeza e preparação para a venda. Os serviços veterinários, quando estão os matadouros bem-dotados compreendem: 1. A inspeção de carnes e vísceras. 2. Locais e instalações para o tratamento, saneamento, esterilização das carnes. 3. Instalações para o aproveitamento das carnes e vísceras confiscada. Na seção mondonguería, faz-se um tratamento do mondongo; se é para a venda branqueia-se com oxidação do íon de iodo pela água oxigenada, e o ferve durante uns minutos (para amolecê-lo); se é para sua industrialização, só lhe ferve. BERARDO, Carlos **Indústria alimentícia e fermentativa: As Carnes**. Disponível em: <http://classroom.orange.com/pt/industria-alimenticia-e-fermentativa-as-carnes.html> - Acesso em: 30 de outubro de 2016.

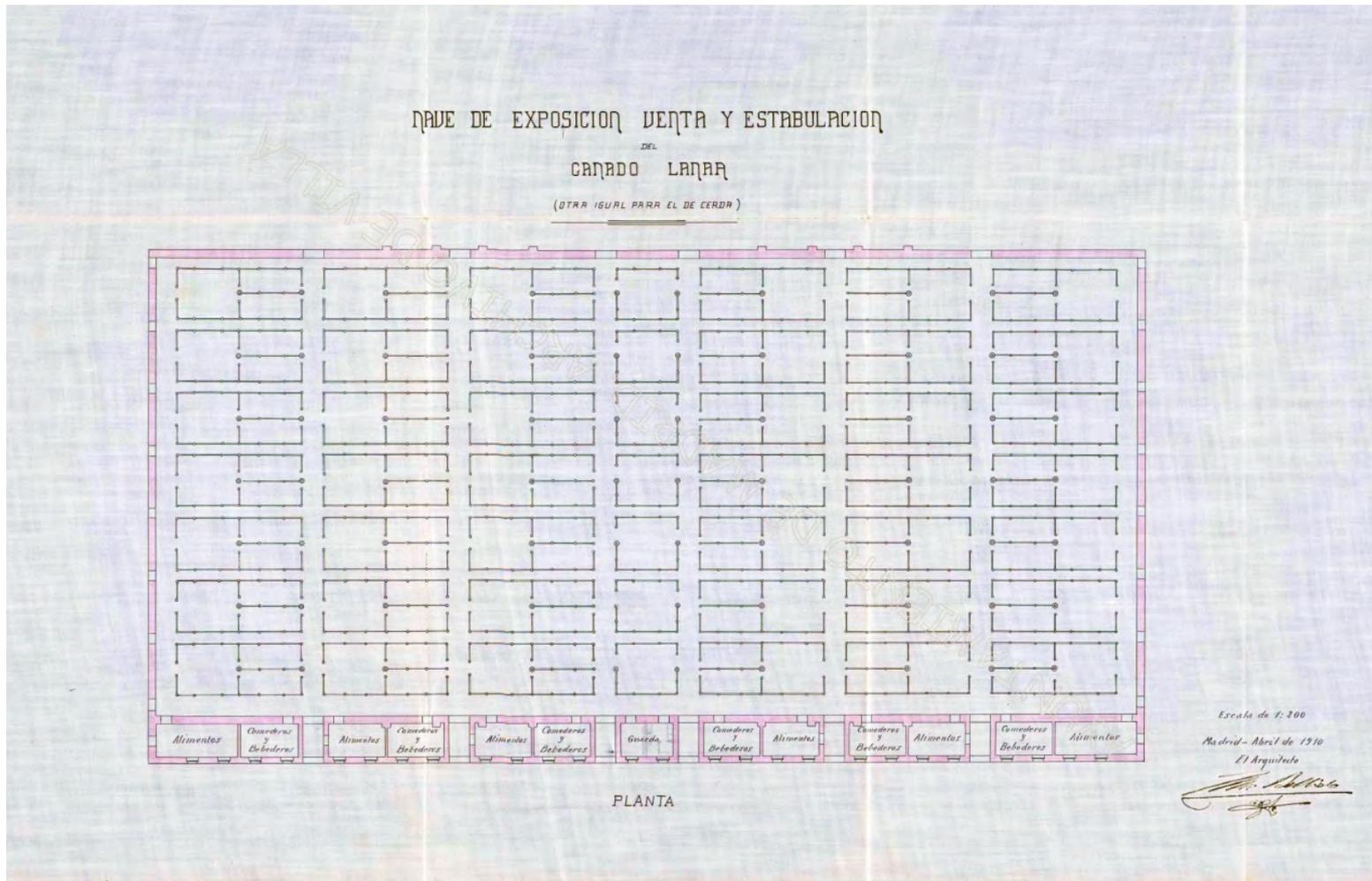


Figura 13: Estábulo, exposição e venda de ovinos, planta. Imagem: Archivo de la Villa - Madrid.



Figuras 14 e 15: Atualmente ainda estão no Matadero de Madrid, a sinalização relativa aos galpões de abate (Neste caso, abate de gado ovino). 29 de outubro de 2015. Foto: Rafaela Jemmene.

A construção desses edifícios buscava pragmatismo por meio da simplicidade e economia de materiais e procedimentos utilizados para sua realização, mas também era importante a harmonia arquitetônica do conjunto. Os materiais principais na edificação foram: rodapés e bases de granito, muro da fábrica de tijolos à vista e alvenaria de calcário, pedra artificial com pontos ornamentais e com molduras e arcos de azulejaria. Ambos edifícios foram construídos simultaneamente e apresentam três fases: a construção realizada entre 1911 a 1918, funcionamento como mercado de gado entre 1924/25 a 1996 e a reabilitação entre 1997⁴¹ a 2003.

Quanto aos procedimentos construtivos, foram basicamente artesanais, através de técnicas como: tabicadas de tijolo e da alvenaria de pedra. As estruturas foram feitas em ferro.

Nos **galpões de abate de gado bovino** (figs. 16 a 21), devido ao grande consumo de carne desta espécie em Madrid naquele momento, a venda se encontrava posicionada de maneira privilegiada em relação ao conjunto do matadouro.

Eram compostas por dois galpões, um destinado como curral e no outro estavam situados os ganchos, câmaras frigoríficas. Havia no ponto central entre os galpões um corredor coberto, possibilitando a comunicação entre as edificações.

⁴¹ El proceso de rehabilitación ha sido el siguiente: en 1997 se comenzaron a demoler los corralillos y separaciones de tabiquería del interior de las naves; en 1998, una vez limpios, se estudió la capacidad portante de cimientos y estructuras y se plantearon los refuerzos estructurales necesarios en zapatas, soportes y cubiertas para, en principio, la nave de lanares, primera realizada (el proyecto está fechado en 1999). En el 2000 se encontraba terminada esta nave y desmontada la de cerda, de la cual, al año siguiente, se organizó y remató la cubierta. (HERNANDO, Alberto Sanz, in: "El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria", p. 113). (O processo de reabilitação foi o seguinte: em 1997 começaram a demolir os currais e as separações de divisórias do interior dos galpões; em 1998, uma vez limpos, se estudou a capacidade de carga de cimentos e estruturas e se projetou os reforços estruturais necessários em sapata, suporte e coberturas, em princípio para o galpão de ovinos (projeto datado em 1999). Em 2000 estava terminado este galpão e desmontado o de suínos, que em no ano seguinte, organizou-se e rematou-se sua cobertura). Tradução: Yuly Marty.

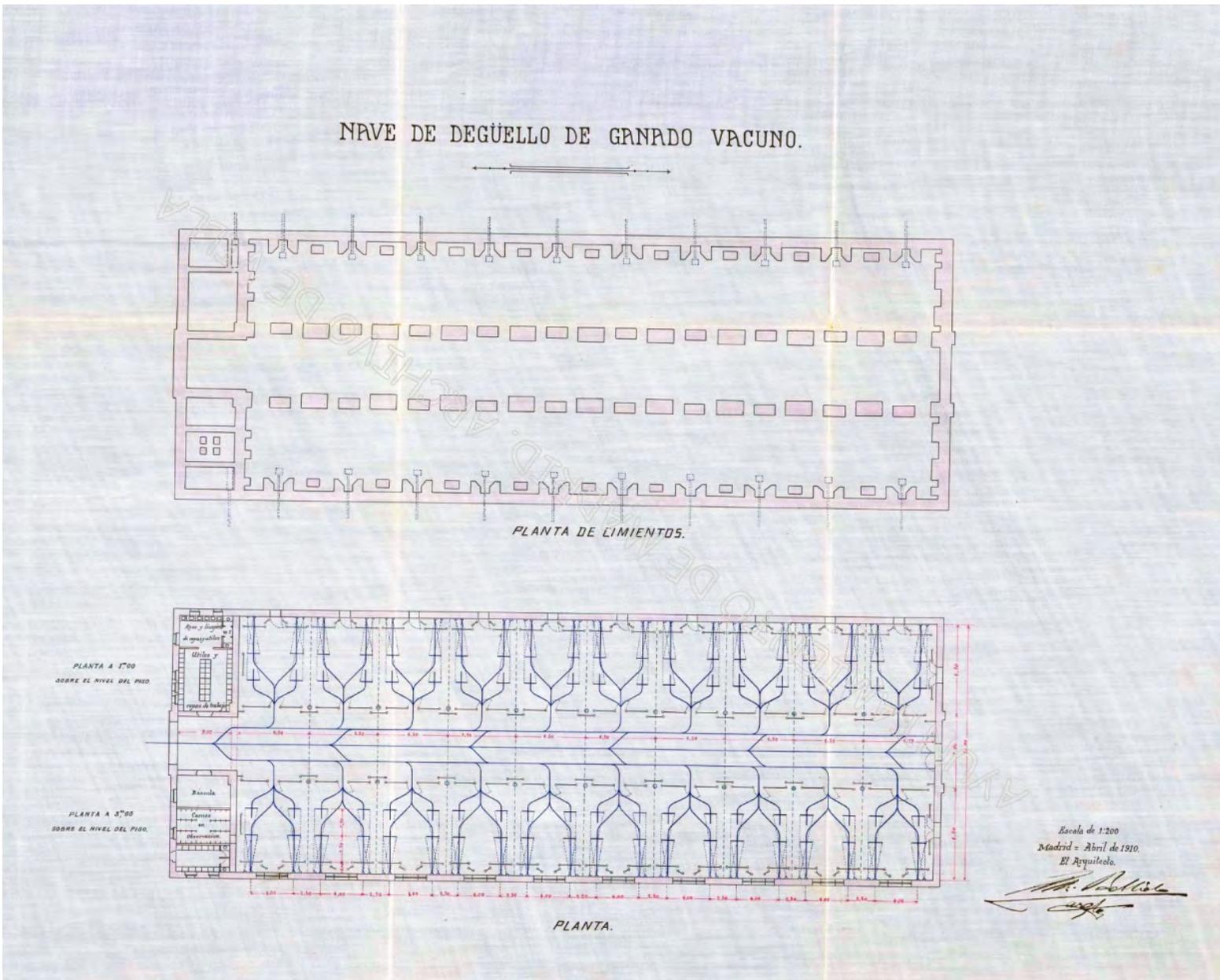


Figura 16: Galpão de abate de gado bovino, planta. Imagem: Archivo de la Villa - Madrid.

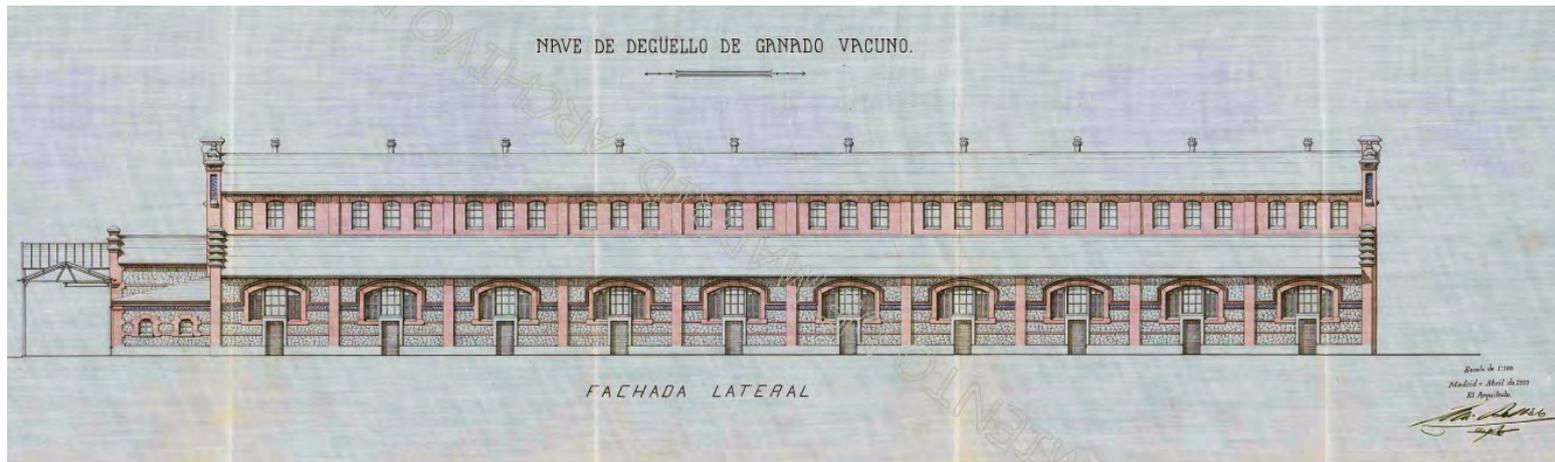


Figura 17: Galpão de abate de gado bovino, fachada lateral. Imagem: Archivo de la Villa - Madrid

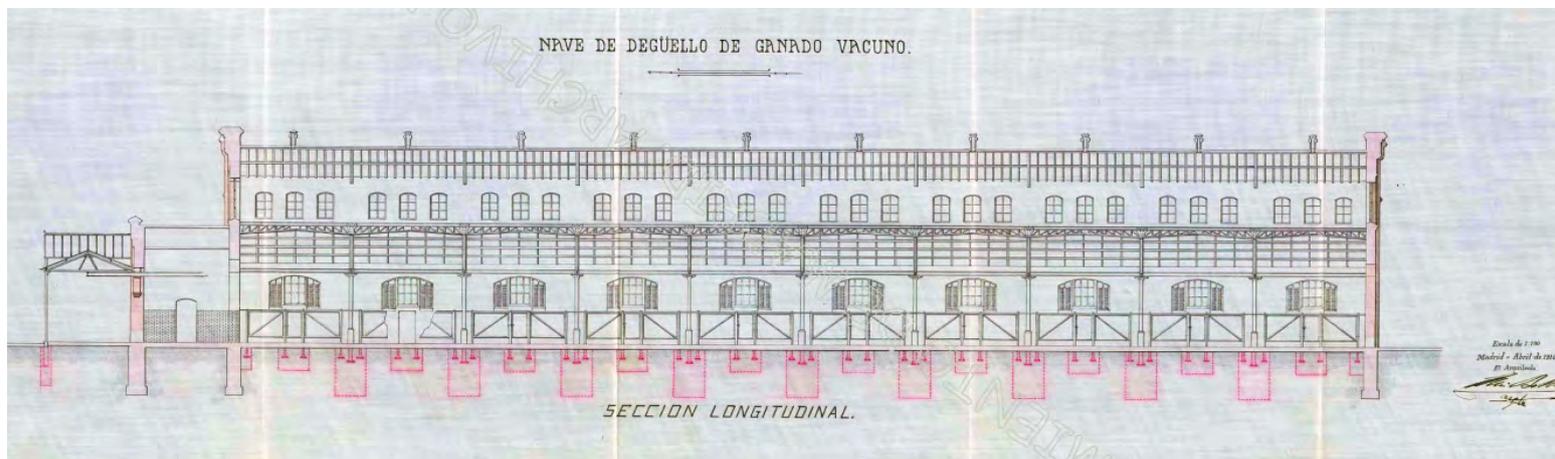


Figura 18: Galpão de abate de gado bovino, fachada lateral. Imagem: Archivo de la Villa - Madrid

NAVE DE DEGÜELLO DE GANADO VACUNO.

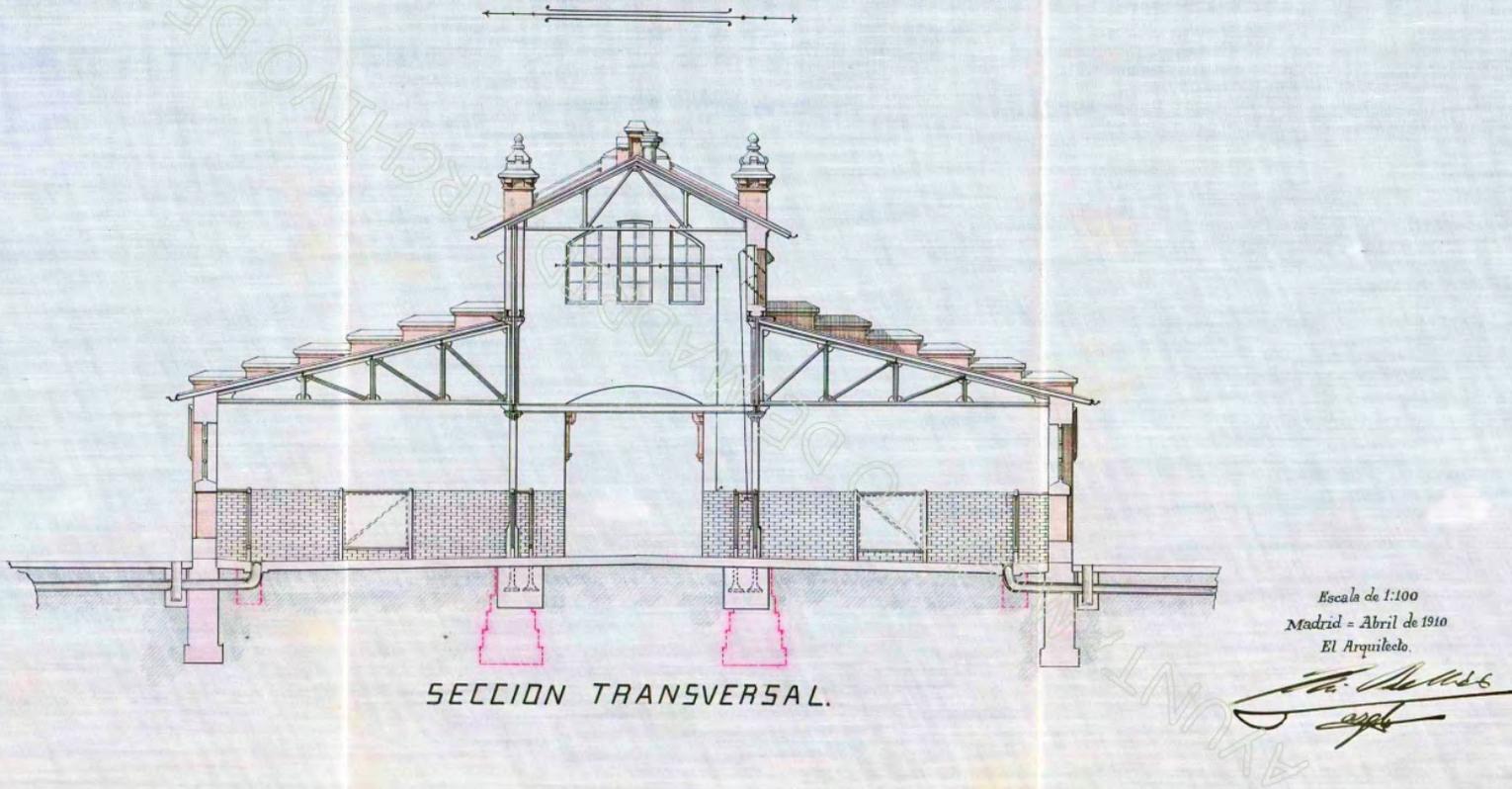


Figura 19: Galpão de abate de gado bovino, fachada lateral. Imagem: Archivo de la Villa - Madrid



Figura 20: Aspecto de um galpão de abate de gado bovino, 1943. Imagem: Arquivo Regional de Madrid.

A divisão desses edifícios mostra a preocupação que Bellido teve com todo o projeto do Matadero y Mercado de Ganado, uma máxima ventilação e iluminação nos espaços interiores e também viabilizar o abate de 500 reses de maneira mais eficiente e funcional.

Segundo Alberto Sanz Hernando, os galpões de abate do gado bovino respondiam as questões de um tipo ampliado de arquitetura industrial correspondentes às mudanças que ocorriam no século XIX e XX, que também foram utilizadas em construções ferroviárias, comerciais e em construções recreativas, como estufas de jardins, entre outras edificações, cuja finalidade são derivadas de estrita funcionalidade.



Figura 21: Aspecto de uma nave de abate de gado bovino, 1943. Imagem: Arquivo Regional de Madrid

Os galpões de abate de bezerros, ovinos e suínos (figs. 22 a 29), localizavam-se secundária no conjunto do Matadero. Isso ocorreu devido ao consumo desse tipo de carne na cidade de Madrid na época.

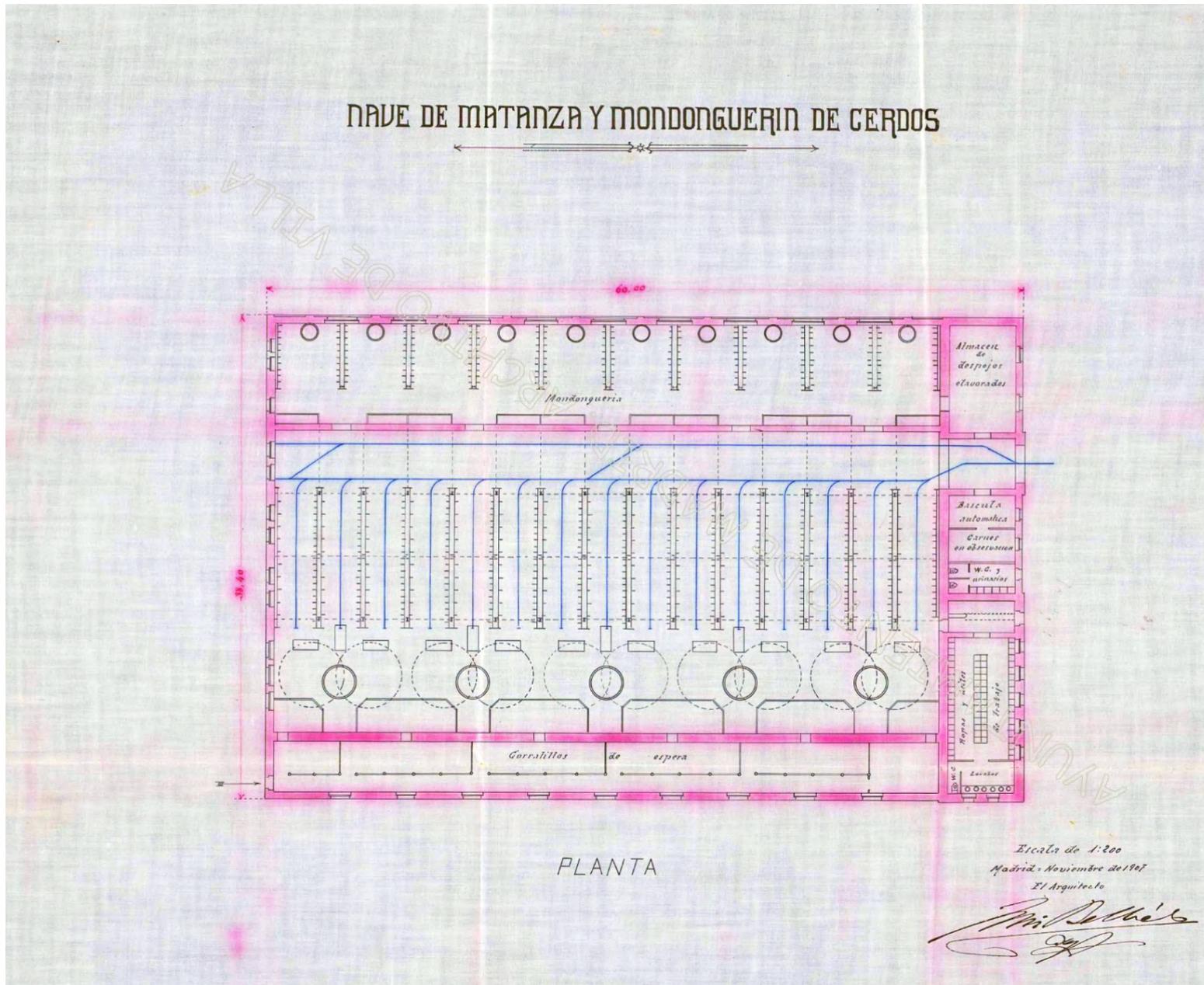


Figura 22: Galpão de abate de suínos. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.

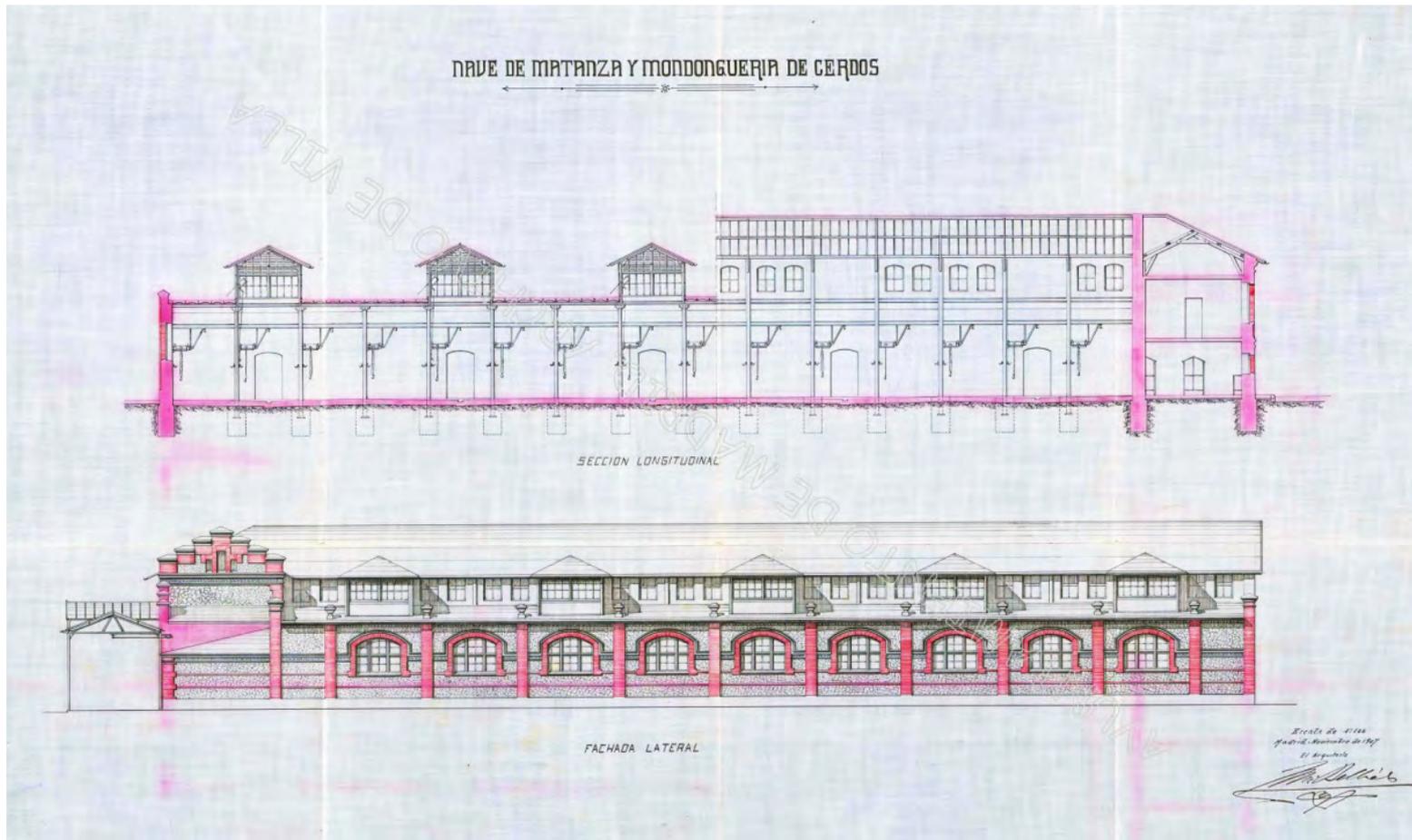


Figura 23: Galpão de abate de suínos, fachada lateral. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.

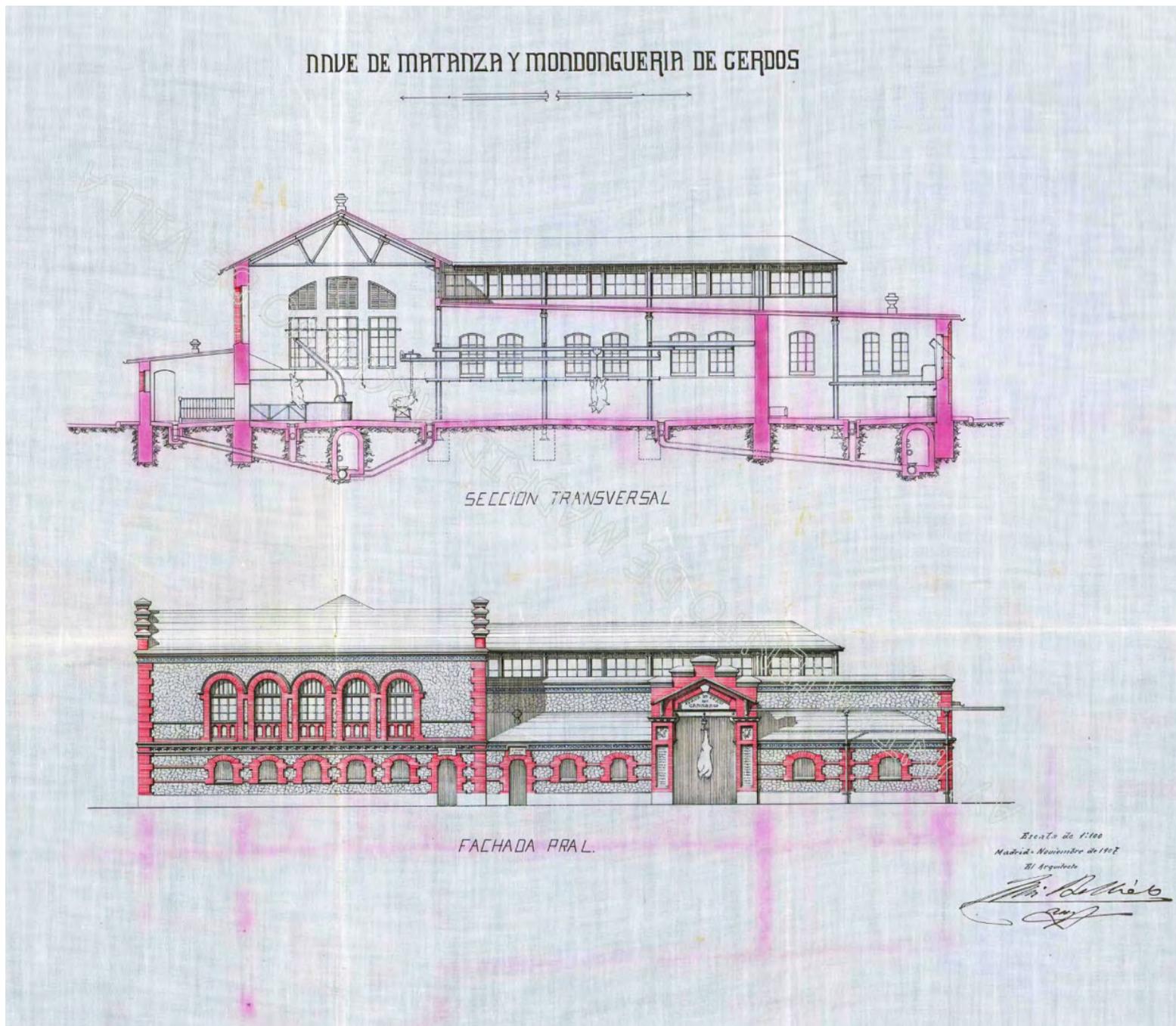


Figura 24: Galpão de abate de suínos, fachada principal. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.

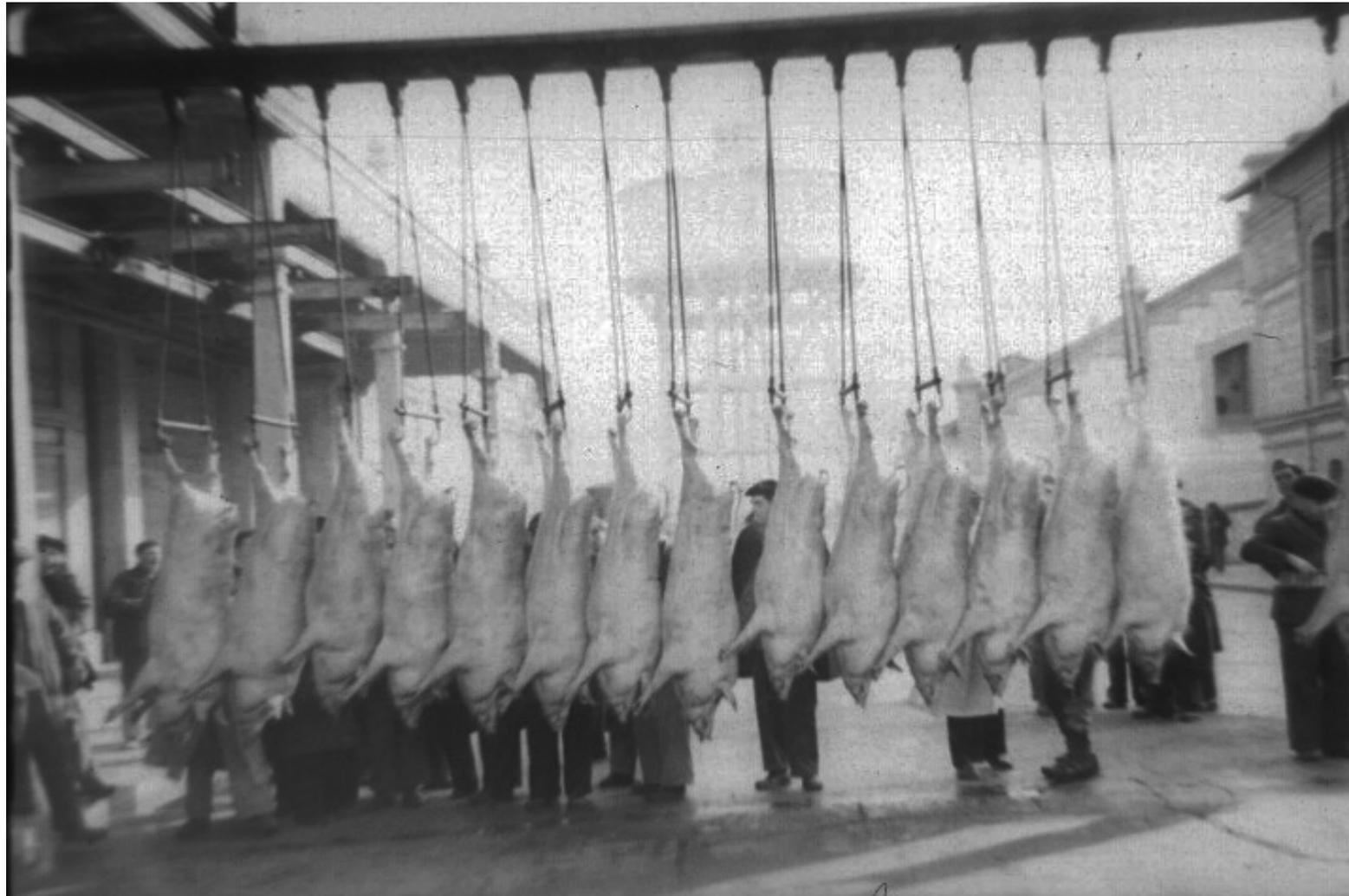


Figura 25: Carne de cerdo, sacrificio e corte de carne de porco, 1939. Imagem: Archivo Regional de Madrid

PAVE DE EXPOSICION VENTA Y ESTABULACION

DEL
GANADO LANA

(OTRA IGUAL PARA EL DE CERDA)

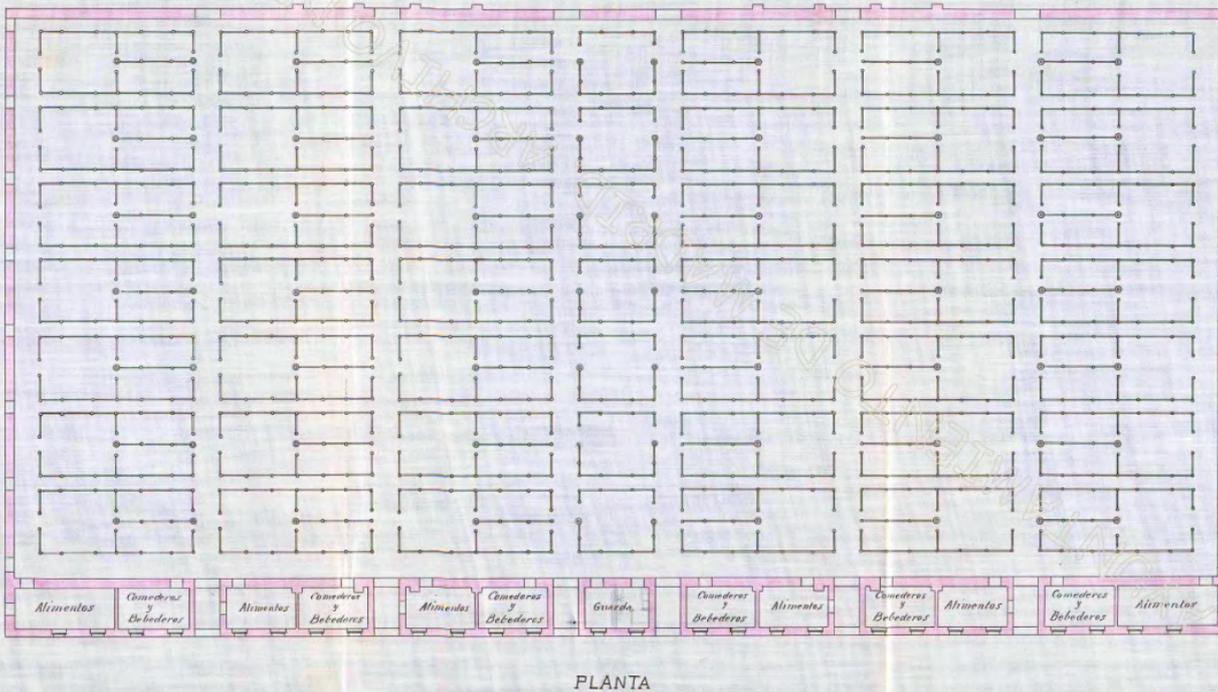


Figura 26: Galpão de abate de ovinos, planta. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.

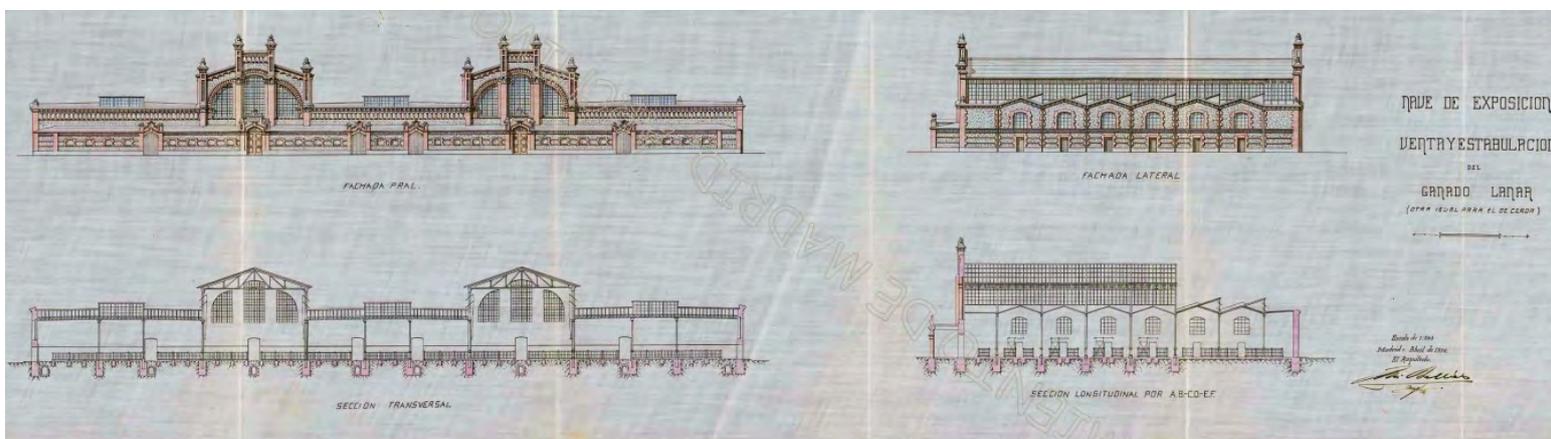


Figura 27: Galpão de abate de ovinos. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.



Figura 28: Abate de ovinos, 14 de dezembro de 1970. Fotografia: Archivo Regional de Madrid.



Figura 29: Abate de ovinos, 27 de agosto de 1982. Fotografia: Archivo Regional de Madrid.

Os materiais básicos para construção desses galpões foram, como para o restante do Matadero: granito para bases, pedra cilícia em muro de alvenaria e tijolo à vista nos muros da fábrica, pedra artificial e azulejos.

Os galpões, segundo Alberto Sanz Hernando, expressam o sentido pragmático que foi perseguido no projeto do Matadero de Madrid, no qual se pretendia, sem desmerecer a beleza que todo o edifício requeria, obter um tratamento de arquitetura industrial, onde o supérfluo foi eliminado pelos princípios de simplicidade e economia, que se vê nos materiais utilizados e nos procedimentos construtivos⁴².

⁴² Estas naves de Bellido expresan el sentido pragmático que persiguió en el Matadero de Madrid, donde pretende, sin restar la belleza que todo edificio requiere, conseguir un tratamiento industrial de la arquitectura, donde se elimine lo superfluo mediante los principios de sencillez y economía en los materiales utilizados y en los procedimientos constructivos. Tradução: Yuly Marty (HERNANDO, p. 128).

Os galpões de resfriamento, ganchos, seção frigorífica, garagem, sanitários e mictórios (fig. 30 e 31), se encontram na parte sul do Matadero e Mercado de Ganados Madrid, que faz limite longitudinal com o Paseo de la Chopera e se estende desde o acesso principal ao depósito de água.

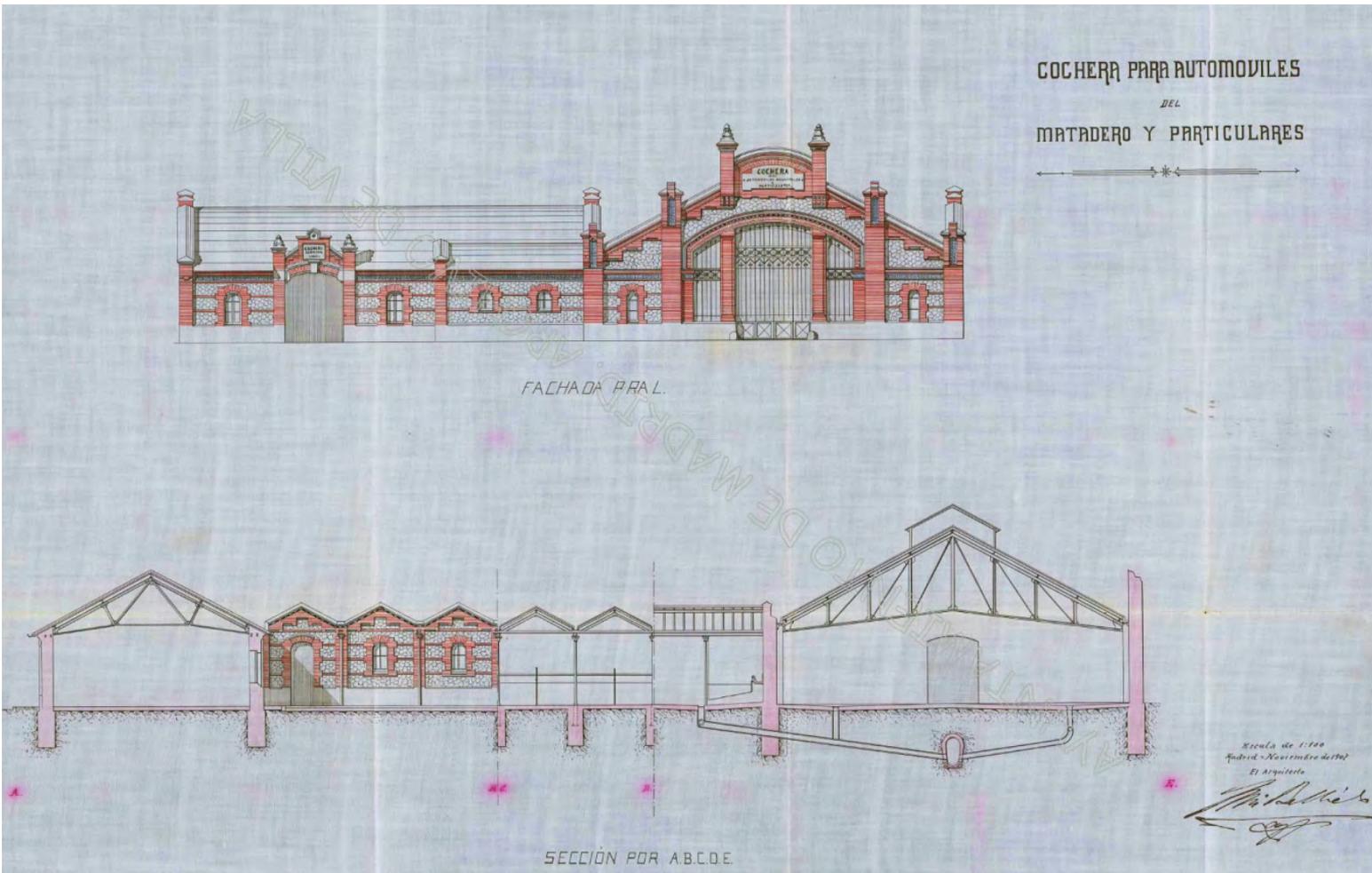


Figura 30: garagem, fachada e secção ABCDE. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.

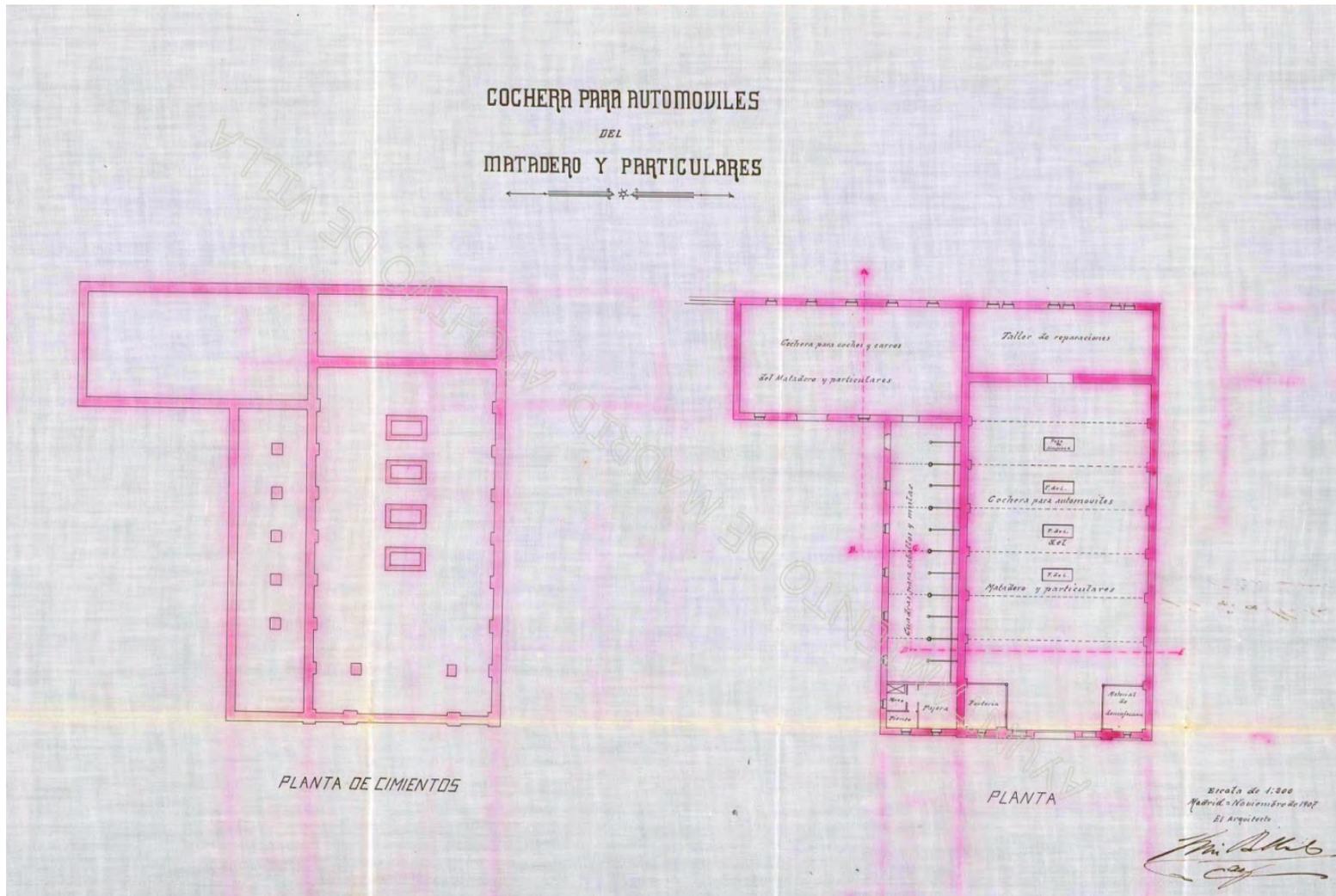


Figura 31: garagem, plantas. Imagem: Archivo de la Villa, Madrid.

Os galpões de mondoguéria, secadores de pele e oficinas de esvaziamento (vaciados), se encontravam na ala sul do conjunto do Matadero, também conhecida como “tripería”, composta por dois edifícios independentes e justapostos. Como acontecia com outros galpões que compunham o conjunto de edificações do Matadero, Bellido soube proporcionar à construção uma distribuição e imagem comum: um corpo mais formalizado que apresenta horizontalidade e espaços abertos e claros.

Os galpões de aves, este edifício se encontrava na zona sul do Matadero, e a princípio não fazia parte do projeto. Depois foi construído em um dos terrenos que Bellido reservou para possíveis ampliações. Por sua localização afastada do centro do conjunto, como a demora para sua construção, deixavam clara a falta de

interesse em estabelecer-se abate de aves no Matadero. Sua construção ocorreu no período de 1932 - 1933, e funcionava como um mais um serviço prestado pelo matadouro e mercado.

O depósito de água (fig. 32), que se converteu em uma peça chave devido a sua localização e presença na composição geral do Matadero y Mercado de Ganados de Madrid, situado ao sul do conjunto do matadouro, perto da antiga seção sanitária e da atual Glorieta de Legazpi.



Figuras 32: Depósito de água, 2016. Fotos: Rafaela Jemmene.

O depósito de água teve mudanças desde do projeto até sua construção final. No projeto elaborado por Bellido em 1907, o depósito seria construído com uma linguagem próxima ao resto do conjunto do Matadero, como o uso de tijolos a vista e os arremates decorativos, elementos presentes nos demais edifícios do conjunto. A concepção definitiva do depósito, tão austera, fez parte de uma busca pela racionalidade e funcionalidade por meio da forma. Segundo Alberto Sanz Hernando, posteriormente se consegue a integração com as demais edificações que fazem parte do conjunto, por meio da construção das marquises de concreto armado, e assim preparam o espectador para a “nudez estrutural” do concreto armado presente no depósito de água frente a frente com as técnicas mais tradicionais da fábrica de tijolos.

Bellido, com seu projeto para o matadouro em Madrid, propôs um debate arquitetônico sobre o ponto de vista compositivo, muito em voga em sua época na Espanha, “la búsqueda de un estilo nacional castizo, que pudiera servir de guía para una generación.⁴³” (ZAMORA, in: “El Matadero Municipal de Madrid: La recuperación de la memoria” p. 91). Foi visto por muitos como um antecedente da renovação arquitetônico madrilenos dos anos 20.

Apesar das opiniões positivas em relação ao projeto e construção do Matadero y Mercado de Ganado, os primeiros anos de funcionamento do matadouro foram alvo de muitas críticas por parte da imprensa madrilenos, e por este motivo a prefeitura de Madrid formou uma comissão de investigação, presidida pelo vice-prefeito que emitiu um relatório em julho de 1927, no qual foram apresentadas algumas deficiências, como: uma diferença entre os gastos e a produção do matadouro e havia uma menção que se fazia gratificações de forma excessiva.

Outro problema encontrado pela comissão e relatado no documento de avaliação era que as instalações de saneamento não funcionavam de maneira adequada, o que dificultava que os escombros e dejetos provenientes do abate de animais vertessem para o rio satisfatoriamente.

⁴³ a busca de um estilo nacional castiço, que pudesse servir de guia para uma geração. (Tradução: Yuly Marty.

A escassez de água que inviabilizava a higienização correta dos abatedores de animais era outro ponto que constava no relatório. Além disso, distância de um quilômetro e meio entre a mondoguería e o galpão de abate era considerada muito grande, o que poderia atingir a eficácia e eficiência do trabalho feito no matadouro.

Este documento de análise e avaliação do funcionamento do Matadero recomendava uma série de alterações que deveriam ser realizadas, no entanto, as sugestões não foram levadas em conta pela prefeitura.

Entre 1927 a 1930, foi construído pelo arquiteto Fernando de Escondrillas para os trabalhadores do Matadero y Mercado de Ganado de Madrid morarem, a Colonia del Pico del Pañuelo. Apresenta forma triangular, conta com 1585 pequenos apartamentos de aproximadamente 50 m² cada um, está localizada em frente ao Matadero Madrid. São moradias homogêneas, umas das primeiras construções de moradia de Madrid a empregar o concreto armado. E em 23 de abril 1935 foi inaugurado o Mercado Central de Frutas y Hortalizas de Arganzuela. Sua construção foi iniciada em 1926, seu projeto foi realizado por Luis Bellido, Francisco Javier Ferrero e Alfonso Peña Boeuf. Foi o mercado de abastecimento especializado em distribuição de verduras e hortaliças, localizado junto a Plaza de Legazpi. Essas construções foram transformando o entorno, o bairro começa a crescer, em um primeiro momento, a partir da presença de pessoas cujo trabalho estava relacionado à existência do matadouro nesta região.

As atividades no matadouro e suas edificações foram se modificando com o tempo. Em 1936, ano no qual se iniciou a Guerra Civil Espanhola, o Matadero, como estava situado perto da linha de frente, teve algumas de suas dependências utilizadas como depósito de munições. Depois da Guerra Civil Espanhola, outros usos para o espaço do Matadouro foram pensados e construídos, como em 1940, foi edificado o galpão para servir de armazém de batatas, posteriormente transformado em estufa. A reabilitação desse espaço foi realizada pelo arquiteto Guillermo Costa, que também reabilitou o parque. Para isso, conta com a colaboração do engenheiro municipal Ángel Martínez Lucio. Atualmente este espaço é conhecido como *Palacio de Cristal de la Arganzuela*, conhecido também como *Nave de Patatas*. Era o armazém de batatas do Matadero y Mercados de Ganado de Madrid, tem uma

extensão de 7.100m com uma estrutura retangular com perfis de aço, que atualmente é utilizada como Museu Botânico (fig. 33), que conta com plantas de diversos lugares do mundo. Vale lembrar que este espaço hoje não pertence mais ao conjunto que forma o Matadero Madrid.



Figura 33: Palacio de Cristal de Arganzuela, no dia 31 de janeiro de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

Na década de 1970 as instalações do Matadero (figs. 34 a 36) começaram a sentir o efeito da obsolescência e algumas intervenções no espaço foram iniciadas, pensando em novos usos para o conjunto arquitetônico que compunha o matadouro e o mercado. Em 1973, como suas atividades foram diminuídas, teve início a proposta de encerramento das atividades do matadouro em prol de outros usos do terreno e das edificações que compõem o Matadero. Pleiteava-se, desde desta época, que este conjunto fosse utilizado para atividade socioculturais, com a intenção de melhorar as condições de lazer e entretenimento do entorno do então matadouro. Estes fatores culminaram no novo centro negócios de alimentação denominado Mercamadrid⁴⁴ (Mercados Centrales de Abastecimiento, S.A).

⁴⁴ Mercamadrid: Para saber sobre, disponível em: http://www.mercamadrid.es/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=74. Último acesso em: 06 de março de 2016.



Figura 34: Matadero Madrid, década de 1970, 14/12/1970. Imagem: Archivo Regional de Madrid.



Figura 35: Matadero Madrid, 14/12/1970. Imagem: Archivo Regional de Madrid.



Figura 36: Matadero Madrid, 14/12/1970. Imagem: Archivo Regional de Madrid.

O primeiro passo com a intenção de conversão do matadouro em um espaço voltado para atividades socioculturais aconteceu nos anos 1980. O edifício de direção e administração do Matadero, conhecido como “Casa del Reloj”, foi transformado em biblioteca, centro cultural e sede da Junta Municipal de Arganzuela pelo arquiteto Rafael Fenández-Rañada.



Figura 37: Compañía Nacional de Danza de Madrid (Companhia Nacional de Dança de Madrid), localizada no conjunto do atual Matadero Madrid, 31 de janeiro de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

Nesse mesmo período, também sofreram alterações os estábulos e as naves de venda de bezerros, que foram transformados em espaços para atividades socioculturais. Os antigos estábulos de gado foram transformados na sede do Ballet Nacional da Espanha e a Companhia Nacional de Dança (Compañía Nacional de Danza - CND), pelo arquiteto Antonio Fernández Alba (1927) (fig. 37). Depois de diversas modificações e tentativas de manter as atividades do Matadouro, elas são encerradas em 1996. E em 1997 é incluído no “Catálogo de Edificios Protegidos del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid”. As instalações do Matadero ficaram sem uso definido até 2003, quando decidiram transformá-lo no Centro Cultural, conhecido atualmente como Matadero Madrid.

Com as obras da rodovia M-30 e com criação do parque Madrid Río⁴⁵, o entorno das antigas instalações do Matadero fora impactado. Após o final destas obras todo o terreno do parque do Matadero foi incorporado ao Madrid Río (figs. 38 e 39).



⁴⁵ Em 2005 nasce o projeto Madrid Río da reforma da M-30 e seu soterramento, um grande parque linear no comprimento do rio Manzanares, no qual se encontram espaços verdes, monumentos, pontes, passarelas e barragens, zona de permanências e desportivas... desde a Ponte dos Franceses até o Nudo Sur.

Disponível em: <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Medio-ambiente/Parques-y-jardines/Patrimonio-Verde/Parques-historicos-y-singulares/Parque-Madrid-Rio?vgnextfmt=default&vgnextoid=4fec1d25e5356310VgnVCM2000000c205a0aRCRD&vgnnextchannel=1cc66e3b07d4e210VgnVCM1000000b205a0aRCRD>

Mais informações em: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-89344/proyecto-madrid-rio-mrio-arquitectos-asociados-y-west-8> - Último acesso em: 06 de março de 2016.



Figuras 38 e 39: Madrid-Río, 31 de janeiro de 2016. Fotos: Rafaela Jemmene.

Em 2005 foi aprovado um plano especial de intervenção, adequação arquitetônica e controle urbanístico-ambiental de usos do recinto do antigo Matadero Municipal, estabelecendo que o uso para a cultura deveria ser 75% do total do conjunto. A partir daí, foram iniciadas as obras para a conversão do antigo matadouro municipal no atual Matadero Madrid. Para isso a experimentação arquitetônica foi realizada visando a adequação do espaço ao novo uso, esta seguirá o que estava estabelecido no Plano Especial: a preservação das fachadas dos galpões.

O eixo das intervenções é a reversibilidade, de maneira que os edifícios possam ser facilmente reconfigurados a seu estado natural. As intervenções mantiveram as marcas do passado, com a intenção de reforçar o caráter experimental das novas instituições que se localizam atualmente no conjunto do Matadero. Para tanto, buscou-se o equilíbrio entre o respeito máximo ao espaço, por meio de uso limitado de materiais industriais e a adaptação aos novos usos e funções.



Figura 40: Matadero Madrid, 17 de setembro de 2015. Entrada Legazpi. Fotografia: Rafaela Jemmene.

Em 2007 é inaugurado o Matadero Madrid (fig 40), criado em 2006 pela Prefeitura da cidade de Madrid, definido como um grande laboratório interdisciplinar que tem vínculos com a cidade e também com seu entorno. Tem uma proposta generalista, com a qual visa fazer intercâmbios de ideias sobre a cultura e os valores da sociedade contemporânea. É aberto aos diversos campos de criação com o intuito de estabelecer o diálogo dos criadores com o público que frequenta o espaço, e tem como objetivo:

[...] promover la investigación, la producción, la formación y la difusión de la creación y el pensamiento contemporáneo en todas sus manifestaciones. Sus áreas de actividad son las artes visuales, las escénicas, la literatura y lectura, el pensamiento, la música y el arte sonoro, el cine, el diseño, la moda, la arquitectura, urbanismo y el paisajismo, desde las que se potencia un enfoque integral y multidisciplinar de la creación⁴⁶.

⁴⁶ [...] promover a pesquisa, a produção, a formação e a difusão da criação e o pensamento contemporâneo em todas as suas manifestações. Suas áreas de atividade são as artes visuais, a cênicas, a literatura y leitura, o pensamento, a musica e a arte sonora, o cinema, o design, a moda, a arquitetura e o paisagismo, desde as que se potencializa um enfoque integral e multidisciplinar da

Os espaços atualmente:

- ***Intermediae*⁴⁷ e vestíbulos** (fig. 41):

É um espaço de interação e diálogo cultural entre o Matadero Madrid e a sociedade, inaugurado em 2007. O arquiteto responsável pela intervenção arquitetônica foi Arturo Franco. O espaço do *Intermediae* (galpão 17c), tem 2.700 m² repartidos em diversos espaços. Foi a primeira intervenção arquitetônica⁴⁸ feita no Matadero Madrid e pode ser considerada como uma experiência piloto para os demais espaços restaurados com a intenção de reestruturar o antigo Matadero y Mercado de Ganado de Madrid, para tornar-se o centro cultural que é hoje. Para a intervenção arquitetônica, o fio condutor foi o estabelecimento de um diálogo entre o novo e o antigo, juntos, mas não misturados. Mostrando o valor do antigo e do novo. O projeto explora as possibilidades de reabilitação da ruína que se encontrava a edificação, visando respeitar o fato da construção ser um patrimônio histórico, assim, prevaleceu a ideia de intervenção mínima necessária para adaptar a nova utilização deste espaço. Este espaço, como os demais espaços do Matadero, pode ser transformado e reutilizado.

criação. Tradução: Yuly Marty. Disponível em: <http://www.mataderomadrid.org/que-es-matadero.html> e <http://www.mataderomadrid.org/que-es-http://www.mataderomadrid.org/que-es-matadero.html>)

Acesso em: 06 de março de 2016.

⁴⁷ Para saber mais sobre o Intermediae: <http://intermediae.es/> - Último acesso em: 19 de maio de 2016.

⁴⁸ Para mais informações sobre a intervenção arquitetônica no Matadero Madrid: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/750022/intermediae-matadero-madrid-arturo-franco>. Último acesso em: 17 de maio de 2016.



Figura 41: *Intermediae*, nesta foto: O Archivo de Creadores⁴⁹. 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

⁴⁹ O *Archivo de Creadores* é uma documentação online de 150 artistas ou coletivos de 17 nacionalidades diferentes, mas que atuam artisticamente na cidade de Madrid. O objetivo deste arquivo digital é fazer com que o público, conheça o trabalho destes artistas que vivem e fazem sua obra nessa cidade. Estes artistas foram selecionados por 13 curadores. Para saber mais sobre o Archivo de Creadores: <http://www.mataderomadrid.org/archivo-de-creadores.html> e <http://archivodecreadores.es/>, último acesso em ambos os sites: 24 de maio de 2016.

- *Abierto X Obras* (figs. 42ce 43):

Era a antiga câmara frigorífica do então matadouro. Atualmente acolhe um programa curatorial de exposições artísticas voltado para obras *site-specific*, chamado *Abierto X Obras*.



Figuras 42 e 43: Antiga Câmara Frigorífica do Matadero. Hoje Abierto X Obras, 20 de maio de 2016. Site-Specific *SELFIE* da artista mexicana Darya Von Berner, período da exposição: de 5 de fevereiro a 31 de julho de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

Este espaço apresenta uma planta retangular com uma extensão de 881 m², e conserva sua pavimentação com cerâmica hidráulica. A sua disposição arquitetônica é formada por 36 pilares de concreto armado que compõem 4 fileiras, dividindo o espaço em 5 partes. Sobre os pilares estão 9 arcos que sustentam a abóboda de tijolo. Ainda conserva seu aspecto original, mantendo as marcas de um incêndio que ocorreu na década de 1990, quando o matadouro estava sem uso, ou com uso limitado e informal. Neste espaço não houve nenhuma intervenção, assim como no *Intemediae*, e foi inaugurado em 2007.

- **Central de diseño** (fig. 44):

Foi inaugurada em 2007. É uma instituição de difusão e promoção do design contemporâneo, dirigida pela *Fundación Diseño de Madrid* (DIMAD⁵⁰). Os três principais eixos de atividades são: exposições e eventos, formação e serviço e designers e empresas. Neste complexo em forma de L acontecem regularmente exposições, festivais, feiras e oficinas. E também fazem parte desse ambiente um escritório e espaço para armazém. Nesse espaço também acontece o Mercado de Diseño⁵¹, que tem o objetivo de funcionar como uma plataforma para dar visibilidade e comercializar o design espanhol, e faz isso aproximando o público dos trabalhos de criadores emergentes e também veteranos. O arquiteto responsável pela intervenção foi José Antonio García Roldán. Para intervenção de adequação ao novo uso, foram usados materiais reciclados e recicláveis, como: policarbonato desmontável, bandejas desmontáveis no piso, ferro galvanizado e vidro.

⁵⁰ Para saber mais sobre a DIMAD e a Central de Diseño: <http://www.dimad.org/>. Último acesso em: 19 de maio de 2016.

⁵¹ Para saber mais sobre Mercado de Diseño: <http://www.mataderomadrid.org/ficha/4204/mercado-central-de-diseno.html> e <http://www.dimad.org/node/2217> - Último acesso em: 25 de maio de 2016.

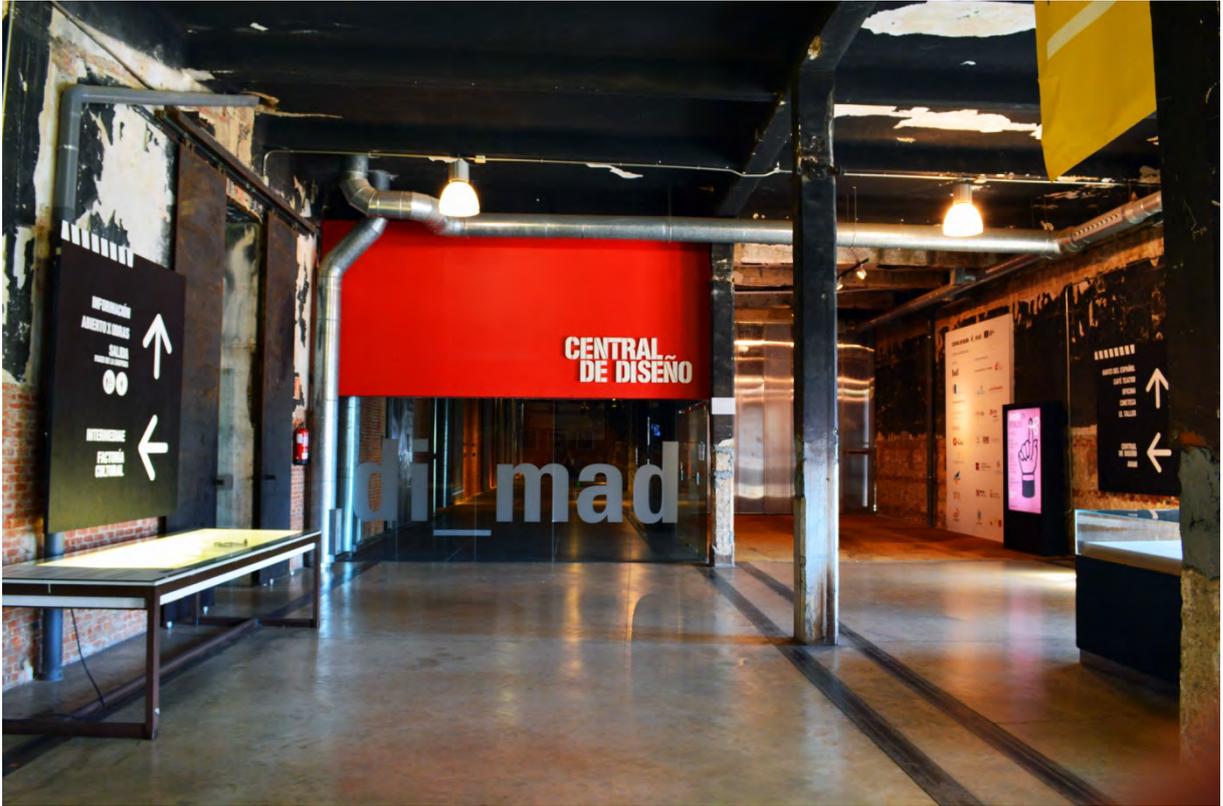


Figura 44: Central de Diseño, 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

- ***Naves de Español:***

É um complexo cênico, inaugurado em 2007. Dedicado ao teatro contemporâneo, que possui 5.900 m² (galpões 11 e 12), fruto do trabalho interdisciplinar do diretor de teatro Mario Gas, do cenógrafo Jean Guy Lecat, do técnico em cenografia Francisco Fontanals e do arquiteto Emilio Esteras. O projeto de modificação desse espaço e adequação para o novo uso esteve sob a responsabilidade do arquiteto Emilio Esteras Justo Benito. A intervenção arquitetônica foi norteadada pela reversibilidade, flexibilidade e versatilidade, que permitem ao espaço diversas configurações cênicas. Os novos materiais e elementos justapõem-se à estrutura e aos elementos e materiais que já faziam parte deste espaço anteriormente. No período de 2009 e 2010, foi incorporado ao espaço 10 salas de ensaio, projeto que foi elaborado pelo arquiteto Justo Benito.

- ***Taller y Oficina de coordinación:***

Espaço multiuso, inaugurado em 2010, cujas atividades são voltadas para formação e produção artística (*El taller*), para o *Archivo Matadero* (Arquivo Matadero) e a Sala de Reuniões (*Oficina de Coordinación*). O arquiteto responsável pela intervenção neste espaço foi Arturo Franco. A intervenção realizada neste espaço respeitou a configuração espacial já existente. É um projeto bioclimático que apresenta conforto térmico, acústico e sustentável do edifício, que foi reinventado com elementos pertencentes ao seu entorno. Também se reforçou a estrutura do conjunto, com intenção de adequar ao complexo arquitetônico para os novos usos.

- ***Plaza y Calle Matadero*** (figs. 45 e 46):

A Plaza del Matadero é o ponto de encontro e socialização do atual complexo arquitetônico, do atual Matadero Madrid. Este espaço é capaz de abrigar diversos tipos de eventos ao ar livre. O arquiteto responsável pelo projeto de intervenção foi Fernando Porras. Os espaços foram inaugurados em 2011. A *Plaza del Matadero* e a *Calle del Matadero* são os espaços de acesso ao público que articulam e distribuem as diferentes instituições que fazem parte do complexo arquitetônico conhecido hoje como Matadero Madrid, espaços que permitem a circulação aos diversos pontos: a Plaza de Legazpi, o Paseo de la Chopera, a Junta de Arganzuela e o Madrid Río.



Figura 45: Calle del Matadero, 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.



Figura 46: Plaza del Matadero, 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

No último final de semana de cada mês também acontece na *Plaza del Matadero* o *Madrid Productores*⁵², é uma iniciativa que visa reunir e mediar os produtores de Madrid com o público. É um mercado que recupera os valores da alimentação tradicional e do produto cultivado, criado e processado por pequenos produtores que vivem perto da cidade de Madrid. O mercado ocupa os 5.000 m² da *Plaza del Matadero* e privilegia a agricultura ecológica ou das redondezas de Madrid. *Madrid Productores* é uma iniciativa de *Madrid Alfa Market*, patrocinada pela *Comunidad de Madrid* e tem o apoio da Prefeitura de Madrid.

⁵² São produtores de produtos alimentícios artesanais e ecológicos da cidade de Madrid. Para saber mais sobre *Madrid Productores*: <http://www.mataderomadrid.org/ficha/3619/mercado-productores.html> e <http://mercado-productores.es/>, último acesso em: 25 de maio de 2016.

- **Escavavox (fig. 47):**

É uma estrutura móvel, sendo ao mesmo tempo um espaço cênico, área de jogos, zona de descanso, sistema de som e projeções. É uma arquitetura móvel multifuncional com intuito de servir ao lazer e ao ócio dos frequentadores do Matadero Madrid, visa também romper a barreira entre o artista e o público, permitindo uma interação livre entre ambas as partes. O Escavavox se transforma por temporadas e oferece à Plaza del Matadero diferentes configurações que respondem as necessidades do Matadero Madrid e sua programação. O escritório responsável pelo projeto é Andrés Jacques Arquitectos, e foi inaugurado em 2012.



Figura 47: Escavavox (detalhe), 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

- **Nave 16:**

É um espaço versátil, que apresenta capacidade para receber grandes eventos multidisciplinares, com mais de 4.000 m², e pode ser dividido por módulos independentes, devido a grandes painéis de aço, o que permite ao espaço ter programações simultâneas. Pode funcionar como a maior sala de exposições de Madrid ou ser modificada de acordo com as necessidades do Matadero Madrid, em salas menores, sendo assim, um espaço expositivo polivalente e flexível. A flexibilidade se dá pelas portas de aço de altura dupla. Esta concepção de espaço dá uma impressão de uma instalação efêmera, que contrasta com o caráter permanente da construção deste edifício. As portas garantem, mediante giros simples, a total polivalência do espaço interior do galpão. Também garantem a qualidade e versatilidade da iluminação, respeitando as necessidades de cada evento que acontecem ali. Os arquitetos responsáveis pela intervenção foram José Ignacio Carnicero e Ignacio Vila Almazán.

- **Depósito de Espécies e novo acesso por Legazpi (fig. 48):**

O depósito de água é uma construção singular dentro do Matadero. É uma estrutura de concreto com 25 metros de altura e 14 metros de diâmetro. A Memória e o arquivo vegetal das espécies vegetais que habitvam o entorno do Matadero Madrid, ficam instalados abaixo do depósito de água. Os arquitetos responsáveis pelo projeto⁵³ foram BCP - Engenheiros (Luis Benito Almeida e Francis Calderón), María Langarita e Víctor Navarro, e foi inaugurado em 2011.

⁵³ Mais informações sobre a reforma deste espaço em: <http://www.archdaily.pe/pe/02-129304/deposito-de-especies-matadero-madrid-langarita-navarro-arquitectos>. Último acesso em: 17 de maio de 2016).



Figuras 48: Depósito de Espécies e Depósito de água. 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

- ***Cineteca⁵⁴, Cantina e Archivo Documenta:***

A Cineteca é um espaço dedicado à criação audiovisual que foi inaugurado em 2011, e sua programação é centrada no cinema. Os arquitetos responsáveis pela intervenção foram, José María Churtichaga e Cayetana de la Cuadra Salcedo. A Cineteca recebeu o Prêmio *Archdaily Best Building Of The Year 2012*⁵⁵, prêmio oferecido pelo portal de arquitetura Archdaily. O prêmio é referente à reforma e

⁵⁴ <http://www.cinetecamadrid.com/> - Último acesso em: 19 de maio de 2016.

⁵⁵ Mais informações sobre o prêmio e a reforma da Cineteca em: <http://www.espormadrid.es/2013/02/premio-archdaily-best-building-2012-la.html>; <http://www.larazon.es/local/madrid/la-rehabilitacion-de-la-cineteca-de-matadero-m-nn1168348#.Ttt1TGr2Qq7DHCC>; <http://www.archdaily.com/236663/cinema-center-in-matadero-de-legazpi-chqs-arquitectos>. Último acesso em: 17 de maio de 2016.

intervenção arquitetônica das câmaras de conservação e às caldeiras do antigo Matadero. A intervenção levou em conta os novos usos, porém, mantendo a memória de cada espaço. A sala principal de projeção da Cineteca é a Sala Azcona, o nome desta sala homenageia o famoso roteirista espanhol Rafael Azcona (1926 - 2008), e comporta 240 espectadores.

A Cantina (fig. 49) está localizada junto à Cineteca e ocupa o espaço que antigamente ficava a antiga caldeira do Mercado y Ganado de Madrid, acesso direto pela nova entrada da Plaza de Legazpi. No espaço, eventualmente, ocorrem apresentações, eventos e shows e projeções. Também conta com um pátio externo com 300 m².

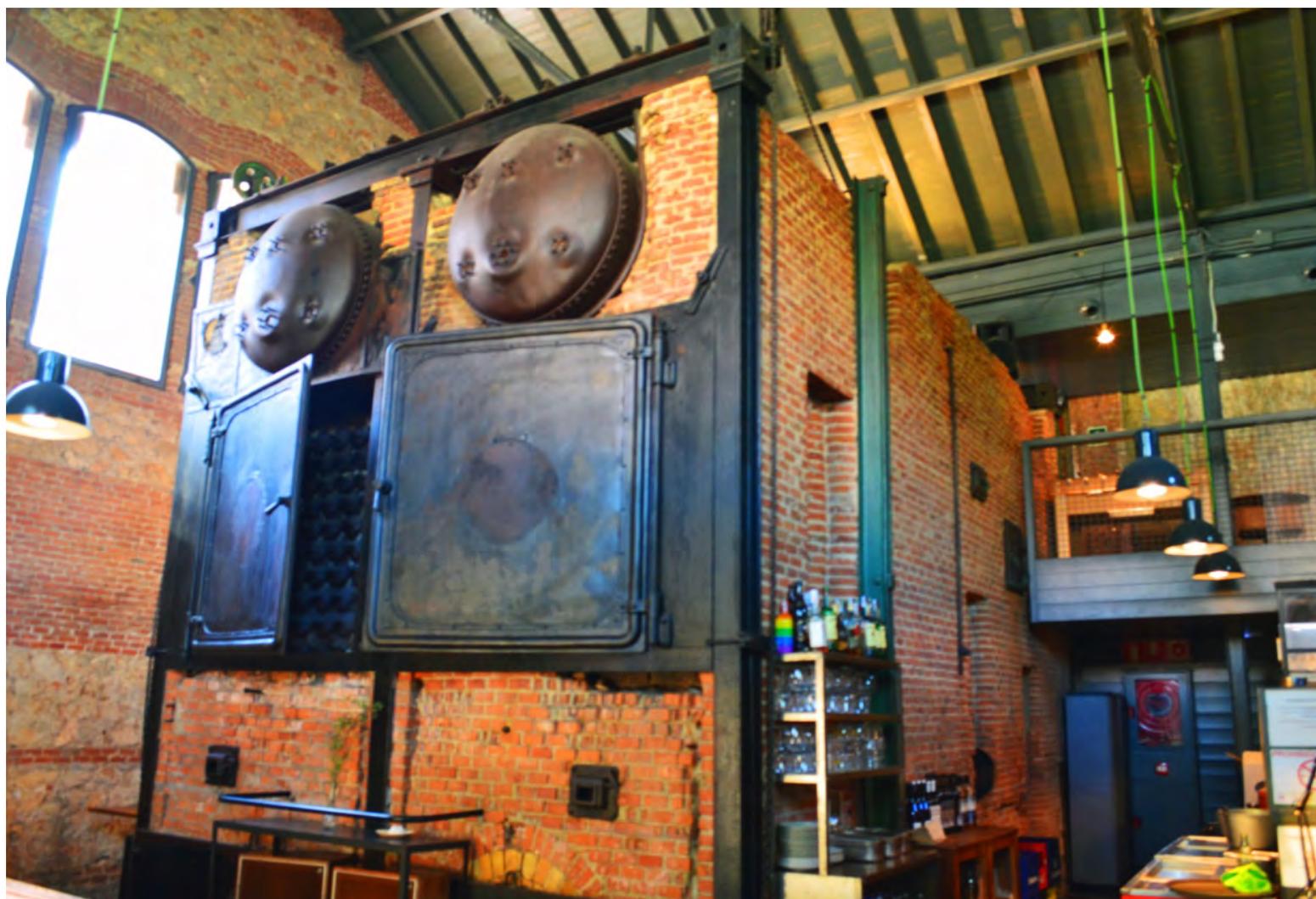


Figura 49: antiga máquina de fazer gelo, que está localizada na Cantina. 20 de maio de 2016. Foto: Rafaela Jemmene.

- ***Nave de Música:***

Espaço dedicado à música em todas suas variações, com programação voltada para a exibição e criação de música contemporânea. O responsável pelo restauro do espaço foi a *Red Bull Academy*, finalizado em 2013, que foi gerido pela *Red Bull* e acolheu a programação musical do *Matadero Madrid*. Com estúdios de rádio e de gravação profissional, um pequeno palco para concertos e shows, nove salas de ensaio. Um espaço com mais de 4.000 m², cujos arquitetos responsáveis pelo projeto foram María Langarita (Espanha, 1979) e Víctor Navarro (Espanha, 1979), com o auxílio do designer Jerónimo Hagerman (México, 1967). Este espaço hoje encontra-se com suas atividades suspensas.

- ***Casa del Lector***⁵⁶ (figs. 50 e 51):

A *Casa del Lector* é mantida e dirigida pela Fundación German Sánchez. Abriga atividades literárias, que abarcam desde o papel impresso aos novos meios de comunicação: do linguístico ao audiovisual. É Centro de informação, formação, investigação, experimentação e difusão da leitura. A edificação tem mais de 8.000 m², formada pelas naves 13 e 14, que se conectam transversalmente por meio de pontes de viga de concreto. Seu campo atuação tem um forte interesse no papel desempenhado atualmente pelas novas tecnologias e seus suportes na escrita e na leitura. Para o desenvolvimento das atividades neste espaço, a Casa del Lector conta com salas de formação, biblioteca e área de consultas, oficinas, salas de motivação à leitura, sets para rádio e TV, sala de exposição e auditório que comporta 300 pessoas, onde o cinema, a música, o teatro, as performances e instalações têm seu espaço, sempre focados na ótica da leitura. O arquiteto responsável pela intervenção foi Antón García (Espanha, 1969), e foi inaugurado em 2012.

⁵⁶ Para saber mais sobre a *Casa del Lector*: <http://casalector.fundaciongsr.org/>. Último acesso em: 19 de maio de 2016.



Figuras 50 e 51: Casa del Lector, 19 de setembro de 2016. Fotos: Rafaela Jemmene.

Desde junho de 2012, o Matadero Madrid foi cedido em um regime de gestão direta ao *Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio*, uma empresa pública da Prefeitura da cidade de Madrid. Apresenta um modelo institucional de cooperação entre as esferas pública e privada. As instituições que atualmente compõem o *Matadero Madrid*:

Entidades Públicas:

- *Intermediae*: Inaugurada em 2007.
- *Naves de Español*: gerida pelo Teatro Español, inaugurada em 2007.
- *Oficina de Coordinación*: responsável: Abierto x Obras, Nave 16, el Taller; Archivo Matadero y espaço público. Desde 2008 o Matadero Madrid conta com a Oficina de Coordinación, que tem a finalidade de facilitar as atividades interdisciplinares entre os associados e a racionalização e viabilização das programações que fazem parte do Matadero Madrid. Esta instituição tem funções variadas, por um lado, deve dar conta da programação cultural com vocação transdisciplinar, com foco, sobretudo nas artes visuais, por outro, deve dar conta também das normas de funcionamento interno do Matadero Madrid. A Oficina de Coordinación é a instituição oficial que representa o Matadero Madrid perante entidades espanholas ou estrangeiras. Também tem outras funções como: gerir, supervisionar e executar a prestação dos serviços centralizado e comuns para o bom funcionamento do centro cultural; os grandes contratos de segurança, limpeza, manutenção e atenção ao público, implementar a comunicação conjunta com o Matadero Madrid e também formular a estratégia de futuro do centro, particularmente os espaços que ainda não foram desenvolvidos, com a intenção do que o projeto Matadero Madrid se cumpra em sua totalidade.
- *Cineteca*: inaugurada em 2011.

Entidades Privadas:

- *Central de Diseño*
- *Extensión AVAM*⁵⁷, dirigida por Artistas Visuales Asociados de Madrid (AVAM). É uma entidade sem fins lucrativos, que surgiu na cidade de Madrid em 2003, como resultado da fusão entre AMAVI (*Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes*, criada em 1996) e a AAPM (*Asociación de Artistas Plásticos de Madrid*, criada em 1967). Atualmente conta com mais 900 artistas associados, que trabalham com as mais diversas linguagens: arte eletrônica, desenho, escultura, fotografia, gravura, instalação, pintura, vídeo entre outras mídias. Foi inaugurada em 2011.
- *Casa del Lector*
- *Factoría Cultural*⁵⁸ dirigida pelo *Vivero de Industrias Creativas*, que depende da *Asociación para el Empredimiento de las Industrias Culturales y Criativas*. Foi incorporada ao projeto do *Matadero Madrid* em abril de 2014. Apresenta como objetivo prestar apoio aos projetos e empreendimentos criativos. Também lançou um programa de bolsas, que já beneficiou 21 projetos, que tiveram lugar de trabalho e assessoramento profissional e gratuito para iniciar ou dar continuidade a projetos. Também promove conversas, oficinas voltadas para empreendedores culturais.

O espaço do antigo matadouro municipal de Madrid abrigou muitas experiências artísticas durante seu tempo de vida, antes de tornar-se o atual *Matadero Madrid*, mas uma das experiências sobre qual gostaria de discorrer é a **TestMadrid**, que aconteceu durante o período de reforma do conjunto arquitetônico do antigo matadouro. Foi uma iniciativa organizada pelo *Departamento de Bellas Artes da Universidad Europea de Madrid* (UEM), em colaboração com a Prefeitura de

⁵⁷ AVAM: <http://www.avam.net/>. Último acesso em: 19 de maio 2016.

⁵⁸ <http://factoriaculturalmadrid.es> - Último acesso em: 19 de maio de 2016.

Madrid, por meio da *Dirección General de Proyectos Culturales y del Museo Municipal y Arte Contemporáneo*. O projeto intitulado “TestMadrid” foi proposto pela professora de Belas Artes na UEM, que também foi a curadora do projeto Helena Cabello. O espaço do Matadero como um lugar de experimentação artística, no qual três artistas e um coletivo participaram: Lara Almacergui (Espanha, 1972), Angel Borrego (Espanha, 1967), Francisco Luiz Infante e o coletivo El Perro, foram convidados a articular ações e práticas artísticas de caráter efêmero sobre as características materiais, sociais e simbólicas que permearam a história e o contexto do antigo Matadero e Mercado de Ganado.

Os artistas puderam intervir no espaço do matadouro, ainda quando este não tinha claro como iria funcionar, pois era ainda um espaço em suspensão, de devir, e este foi um dos pontos de interesse para expor aqui alguns apontamentos acerca dessa experiência, realizada no momento de transformação do Matadero em outro tipo de espaço, ainda a ser definido. Era um lugar de incertezas, de transformações simbólicas e arquitetônicas constantes. Fazer um trabalho aí, nestas condições, de tamanhas incertezas e dúvidas, foi um desafio e uma possibilidade incrível de criação artística. Os resultados das experimentações e investigações dos artistas foram apresentados ao público no antigo galpão de abate de bezerros e ovinos.

Os trabalhos propostos pelos artistas no projeto eram *site-specific*, porém, a proposta ia além de trabalhos que se preocupassem somente com as características físicas do espaço, ou seja, abordavam problemas e questões relacionadas ao contexto social, histórico, entre outros, como explica Helena Cabello:

[...] la noción de *site*, de emplazamiento, ha sido ampliamente revisada y cuestionada, lo que ha ido alejando de una literalidad exclusivamente relacionada con el espacio físico, con una simple localización geográfica o un espacio arquitectónico para acercarla a definiciones que entienden este emplazamiento más como una red social, una comunidad, o lo que se ha denominado un discurso “espacio-cultural” [...] Esta concepción dispersa y amplia de la idea de emplazamiento ha generado toda una serie de términos y expresiones anexas que nos hablan, ejemplo, del trabajo artístico implicado con un contexto específico (*context-specific*), con un debate concreto (*debate-specific*) o dirigido a una comunidad o público determinados. Actualmente, la mayoría de proyectos desarrollados en/para lugar específico tiene en cuenta no sólo el espacio geográfico para el que trabajan, sino toda una serie de cuestiones o realidades que quedan estar relacionadas con dicho espacio desde una perspectiva espacial-política-social-cultural⁵⁹. (CABELLO, 2006, p. 23).

A maneira de enfocar o *site-specific* e suas especificidades vem ao encontro da maneira como trabalho e penso acerca dos métodos e procedimentos desse tipo de prática. E este ponto de vista pode ser aproximado as noções sobre *site-specific* apresentada pelos autores, críticos de arte e artistas como: Miwon Kwon, Jorge Menna Barreto, Rachel Gaberlotti e Gabriel Kunstch, que são alguns dos interlocutores com os quais dialogo neste percurso-texto. Vale salientar a visão ampliada do *site* e do tempo específico e de suas especificidades, são questões cruciais para pensar alguns problemas propostos aqui.

Muitos outros projetos relacionados à memória do Matadero Madrid foram realizados, no qual o tema é o contexto do Matadero e o bairro onde está localizado. É um material digital, disponibilizado na Internet, que apresenta muitas vezes um caráter testemunhal, pontual e simbólico de alguns projetos que foram feitos no

⁵⁹ [...] a noção de lugar, de localização, tem sido amplamente revisada e questionada, o que tem se afastado da literalidade exclusivamente relacionada com o espaço físico, com uma simples localização geográfica ou um espaço arquitetônico para aproximá-la das definições que compreendem esta localização mais como uma rede social, uma comunidade, ou o que tem sido denominado um discurso “espacio-cultural” [...]. Esta concepção dispersa e ampla da ideia de localização gerou uma série de termos e expressões anexas que nos falam, por exemplo, do trabalho artístico envolvido com um contexto específico (*context-specific*), com um debate (*debate-specific*) ou dirigido a uma comunidade ou público determinado. Atualmente, a maioria dos projetos desenvolvidos em/para lugar específico leva em conta no somente o espaço geográfico para o qual trabalham, mas também uma série de questões ou realidades que costumam estar relacionadas com o dito espaço desde uma perspectiva espacial-política-social-cultural. Tradução: Yuly Marty.

Matadero Madrid, com apoio do *Intermediae - Matadero Madrid*⁶⁰, por meio do programa de *Ayudas a la Creación Contemporánea de Intermediae*:

Matadero Memoria Aural⁶¹ -<http://mma.soundreaders.org/>: Projeto do coletivo Sound Readers, desenvolvido no ano de 2013, no Matadero Madrid e seu entorno. Foi respaldado por **Ayudas a la Creación de Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid** e contou também com a colaboração de Intermediae (Matadero Madrid): Esse projeto tinha a intenção de realizar a aproximação da história e das lembranças do Matadero Municipal e seu entorno. Para a realização desse trabalho, usaram o som como material de articulação dos elementos históricos e de memória. Uma pluralidade de vozes que compõem as recordações dos moradores do bairro e trabalhadores do Matadero Municipal de Madrid. O grupo teve intenção de recuperar a história do bairro por meio do som⁶². No projeto, muitos testemunhos da vizinhança do Matadero Madrid, que viveu muito perto deste espaço quando ele estava começando suas atividades, mostram um pouco da rotina do bairro e o contato dos moradores com o Matadero e alguns trechos desses testemunhos⁶³:

⁶⁰ Para saber mais sobre o Intermediae e seus projetos: http://intermediae.es/project/intermediae/page/que_es_intermedi - Último acesso: 18 de abril de 2016.

⁶¹ Vídeo com imagens e depoimentos dos vizinhos, dos moradores do entorno do Matadero Madrid, realizado pelo Sound Readers, para o projeto: Matadero Memoria Aural, disponível em: <https://vimeo.com/100896895> - Último acesso em: 23 de maio de 2016.

⁶² A día de hoy no descubriremos nada nuevo si hablamos del paisaje sonoro como esa infinita composición musical formada por la pluralidad de sonidos a nuestro alrededor. Sin embargo, resulta menos habitual reconocer a la voz un papel no marginal como parte de ese tapiz sonoro en perpetuo cambio. Matadero Memoria Aural arrancó como un intento de querer recuperar la historia de un barrio a través del sonido. Para darnos cuenta de que no era posible sino recoger pequeños fragmentos de aquella en la pluralidad de voces de quienes han vivido en él, haciéndolo suyo. Disponível em: <http://mma.soundreaders.org/about/> - Acesso: 18 de abril de 2016. (Atualmente não descobrimos nada de novo se falarmos de paisagem sonora como uma infinita composição musical formada por a pluralidade de sons do nosso entorno. No entanto, é menos habitual reconhecer à voz um papel não marginal, como parte desta tapeçaria sonora em transformação permanente. Matadero Memorial Aural começou com a tentativa de recuperar a história de um bairro por meio do som. Para percebermos que não era possível somente coletar pequenos fragmentos daquela pluralidade de vozes daqueles que viveram nele, tornando-o seu. Tradução: Yuly Marty.

⁶³ Fragmentos de áudios transcritos por mim a partir do material disponível em: <http://mma.soundreaders.org/>. A numeração usada aqui corresponde à localização dos áudios no mapa do site. Último acesso em: 26 de outubro de 2016.

- **1 - Julio e Avelina, moram no bairro desde 1930:**

El día de Viernes Santo abrían el Matadero para el público, entonces entraba todo el mundo del barrio a ver el Matadero matar y tal. Eran puertas abiertas, el día del Viernes Santos. (Julio) ⁶⁴.

- **3 - Pedro, Ramón e Juan:**

[...] Los hijos de los empleados tenían preferencia para entrar incluso cuando fallecía algún trabajador en activo la mujer entraba a trabajar también en el matadero [...] Era un trabajo muy, muy duro, además sin horario. (Pedro).

Comencé a trabajar aquí con nueve años [...] sino que yo me quedé huérfano con 6 años de padre y madre [...]. Empecé a trabajar aquí en el año 46, nací en 37, y empecé a trabajar en 46, fue duro. (Juan). ⁶⁵

- **6 - Jornadas de trabajo en el matadero - Juan y Ramón:**

[...] aquí me dejó yo la mitad de mi vida, ¡Madre mía! [...] Era un matadero de animales y de chavales, los chavales, los mataban a trabajar. [...] Esto no era vivir, era esclavizarse [...] muy duro, se empezaba a las siete de la mañana, hasta que acababa, aquí no había hora⁶⁶.

- **14 - Memoria - La fragilidad de la memoria:**

[...] Hay procesos en la vida que van se cumpliendo con los años [...]. Es porque se lo preguntan y la memoria si va allí, pero sino, los procesos tú los va arrinconando en la memoria. [...] El tiempo te haces olvidar muchas cosas.⁶⁷

⁶⁴ No dia de Sexta-feira Santa abriam o matadouro para o público, então entrava todo mundo do bairro para ver o matadouro matar e tal. Eram portas abertas, o dia de Sexta-feira Santa.

⁶⁵ [...] Os filhos dos empregados tinham preferência para entrar inclusive quando falecia algum trabalhador ativo, a mulher entrava para trabalhar também no matadouro [...] Era um trabalho muito, muito duro, além do mais, sem horário (Pedro).

Comecei a trabalhar aqui com nove anos [...]. Fiquei órfão com 6 anos de pai e mãe [...]. Comecei a trabalhar aqui no ano de 46, nasci em 37, e comecei a trabalhar em 46, foi duro (Juan).

⁶⁶ [...] aqui deixei metade da minha vida. Minha mãe! [...]. Era um matadouro de animais e de rapazes, os rapazes se matavam de trabalhar. [...]. Isto não era viver, era escravizar-se [...] muito duro, se iniciava às sete da manhã, até que acabava, aqui não havia hora.

⁶⁷ [...] Há processos na vida que se vão cumprindo com os anos [...]. É porque se te perguntam e a memória se vai [...] mas se os processos você vai escondendo na memória. [...] O tempo faz esquecer muitas coisas. Tradução: Yuly Marty.

M.A.D.R.I.D.280445 - Arte en el espacio urbano - http://intermediae.es/project/intermediae/blog/presentacion_del_catalogo_y_documento_madrid28045_arte_en_el_espacio_urbano - aconteceu no bairro de Legazpi, onde está localizado o Matadero Madrid: Durante o período de 20 de março a 20 de abril de 2007, aconteceram encontros abertos para o público, e contava com instalações, ações e performances realizadas no espaço urbano do entorno do *Matadero Madrid*. A ideia era integrar os cidadãos aos processos de criação e mostrar os trabalhos de alguns artistas em um entorno específico, visando encontrar novas formas de relação entre arte, participantes e espaço público, como nos diz María Morata (Madrid, 1970), curadora do projeto em seu depoimento sobre o projeto, disponível no vídeo realizado por Cecilia Barriga (Chile, 1957):

El objetivo del proyecto era sensibilizar el público, la gente del barrio, con el arte contemporáneo y creo que esto se ha conseguido. Romper un poco del tabú, de que el arte contemporáneo está en los museos, pertenece a las elites, de que no se entiende. [...] Realmente nos acercamos a la gente, produciendo eventos, produciendo encuentros, que han tenido, [...] que han tenido este carácter relacional que pretendíamos⁶⁸.

Todo sobre mi barrio / Laboratorio Urbano y Algomas - http://intermediae.es/project/intermediae/blog/todo_sobre_mi_barrio_laboratorio_urbano: Projeto idealizado pelos coletivos *Laboratorio Urbano*⁶⁹ e *Algomás*⁷⁰, com o objetivo de investigar o bairro de Legazpi, por meio da participação de seus próprios habitantes. Este projeto aconteceu no período de 31 de março a 24 de maio de 2007. Sua primeira fase foi uma investigação social, buscando estabelecer uma definição da diversidade de grupos que habitavam o bairro. Na segunda fase foram organizadas oficinas, dirigidas a grupos específicos, previamente determinados na primeira fase, com a intenção de perceber como vivem seu bairro. Ao mesmo tempo,

⁶⁸ O objetivo do projeto era sensibilizar o público e a gente do bairro, com a arte contemporânea, e acredito que isto foi conseguido. Romper um pouco com o tabu de que a arte contemporânea está nos museus, que pertence às elites, que não se entende. [...]. Realmente nos aproximamos da gente, produzindo eventos, produzindo encontros, que tiveram [...] este caráter relacional que pretendíamos. (Disponível em: <https://vimeo.com/15662186> - Último acesso em: 19 de abril de 2016).

⁶⁹ *Laboratorio Urbano*: Disponível em: <http://montera34.org/laboratoriourbano/about/> - Último acesso: 19 de abril de 2016).

⁷⁰ *Algomás*: Disponível: <http://www.algomas.net/>. Acesso em: 19 de abril de 2016).

foi oferecida uma ferramenta web, que enriquecia, orientava e redefinía a memória destas diversas vozes, que fizeram parte do projeto, formado por oficinas, espaço WEB e o uso do espaço do Intermediae - Matadero Madrid.

PostaLegazpi

http://intermediae.es/project/intermediae/blog/postalegazpi_juan_carlos_lecaros_2: O trabalho do artista Juan Carlos Lecaros (Peru, 1976), que aconteceu no Matadero Madrid, no período de abril a maio de 2007. Consistia na convivência do artista durante um período de tempo, com os transeuntes e moradores do entorno do Matadero Madrid. Para este trabalho, usou a fotografia como linguagem para a criação de uma imagem coletiva. O artista se aproximou do bairro com intenção de habitá-lo, caminhou pelas ruas diariamente, tirando suas fotografias que posteriormente foram transformadas em cartões postais, por meio do projeto PostaLegazpi.

*Corte Arganzuela*⁷¹ : É um projeto de teatro experimental, que foi proposto pela Cía Puctum⁷², entre os anos de 2008 e 2009. Trabalhou por dois anos com um grupo de moradores de Arganzuela discutindo suas vivências autobiográficas, em conjunto com as transformações dos bairros que compõem Arganzuela: distrito nº 2 de Madrid, situado na zona sul da capital madrilenha.

La observación de la morfología urbanística del distrito de Arganzuela, equiparable a la pierna de un vacuno al ser diseccionada y las viejas naves del antiguo Matadero de Madrid como espacio cargado de significación histórica e identitaria para el barrio, fueron los puntos de partida de éste singular proyecto escénico protagonizado por vecinos⁷³.

⁷¹ *Corto Documental I / Corte Arganzuela*, curta metragem que também faz parte do projeto. Foi gravado em 2008, no bairro de Arganzuela. Direção: Punctum e Cecilia Pérez-Pradal. (Disponível em: http://intermediae.es/project/corte_arganzuela/blog/corto_documental_i_corte_arganzuela. Acesso em: 19 de abril de 2016).

⁷² A Cía Punctum de teatro experimental está localizada na cidade de Madrid desde 2007. Foi criada e é dirigida por Cecilia Pérez-Pradal, que conta com uma equipe de trabalho multidisciplinar. A companhia trabalha com pessoas e coletivos diversos, e o faz por meio do teatro-documental, uma prática cênica centrada na exploração da estética da realidade. (<https://puctumteatro.com/puctum/> - Último acesso em 19 de abril de 2016).

⁷³ A observação da morfologia urbanística do distrito de Arganzuela, equiparada à uma perna de uma vaca quando dissecada e os velhos galpões do antigo Matadero de Madrid como espaço carregado de

http://intermediae.es/project/intermediae/blog/tamara_arroyo_inaugura_legazpolis_el_primer_proyecto_de_mundo_legazpi: É um trabalho da artista Tamara Arroyo (Madrid, 1972), que foi inaugurado em 23 de julho de 2009, e sua instalação **El Strip de la Delicias** ficou exposta até 10 janeiro de 2010 no Intermediae. Além da instalação, também fazia parte do projeto um percurso virtual, que convidava a diversos criadores a se aproximarem do contexto do entorno do Matadero Madrid. Por meio de sua visões e proposta podia-se, acessar outras maneiras de cartografar, mapear, contar, entender e habitar esse fragmento urbano. A artista, para este projeto, usou o Google Maps como ferramenta de trabalho, e transformou o mapa de Arganzuela, à medida que ia trabalhando na região. Com a ajuda dos moradores de Legazpi, a artista criou uma nova visão da região.

*M2 de sonido de Legazpi*⁷⁵ -

http://intermediae.es/project/intermediae/blog/presentacion_del_proyecto_m2_de_sonido_del_colectivo_addsensor: Projeto da *AddSensor Plataforma* digital audiovisual, dedicado à criação sonora que capta sons e ruídos do cotidiano da cidade. Com o objetivo de registrar os metros quadrados de som do bairro de Legazpi.

*La Stargate*⁷⁶ -

http://intermediae.es/project/intermediae/blog/la_stargate_carolina_caycedo: Projeto da artista Carolina Cayedo (Londres, 1978). É formado por paisagens sonoras, diálogos, entrevistas e música. A artista fez uma série de percursos Legazpi com a

significação histórica e identitária para o bairro foram os pontos de partida deste projeto cênico singular, protagonizados pelos moradores. Tradução: Yuly Marty.

http://intermediae.es/project/corte_arganzuela/blog/estreno_y_funciones_de_corte_arganzuela_09_cia_puctum.

⁷⁴ O *site* indicado para conhecer o projeto: (www.mundolegazpi.intermediae.es) não está mais disponível para visitação (Tentativas de acesso 20/04/2016). Outras informações sobre o projeto: <http://www.mataderomadrid.org/ficha/168/mundo-legazpi.html> ( ltimo acesso em: 20 de abril de 2016) e também no *site* da artista: <http://www.tamaraarroyo.com/Legazpolis-2009> ( ltimo acesso: 20 de abril de 2016).

⁷⁵ Metros quadrados de som é um projeto de: Ana .G. Angulo, Angel Galán, Antonio López y Miguel Angel Lastra. Para conhecer o projeto: <http://www.m2sonido.net/proyecto/> - último acesso em: 20 de abril de 2016).

⁷⁶ Para saber mais sobre La Stargate: <http://www.lastargate.in/> ( ltimo acesso em: 20 de abril de 2016).

intenção de explorar o bairro de Legazpi e seus arredores. A investigação de campo visava responder um convite do Intermediae para fazer um trabalho sonoro pelo bairro. O Stargate é um mapa sensorial desse território.

Memoriadero - <http://memoriasenred.es/memoriadero/>: Projeto organizado pelo Memorias em Red⁷⁷, que teve como objetivo recuperar a memória⁷⁸ do Matadero Madrid. Foi um trabalho realizado por comissões, com a intenção de possibilitar a reflexão sobre o espaço do Matadero Madrid em diferentes perspectivas e níveis de interpretação. A comissão de arquivos fez um a catalogação⁷⁹ de documentos existentes sobre o antigo Matadero Madrid. A comissão Teórica trabalhou em diferentes blocos, que foram delimitados de acordo conceituais. Também foi realizada uma pequena mostra⁸⁰ de projetos (fig. 52) que apresentavam trabalhos sobre a memória do Matadero. A mostra ficou em cartaz entre os meses de outubro de 2014 e março de 2015. A exposição foi baseada em três eixos

⁷⁷ **Memorias en Red** es una asociación internacional, independiente y abierta de jóvenes investigadores interesados en los Estudios de Memoria en España. Los integrantes de la red buscan fomentar y propiciar el debate intelectual e interdisciplinar acerca los procesos y las características de la memoria social o cultural en general, tanto como los procesos de la recuperación de la memoria histórica en España y en otros espacios geográficos. La asociación organiza encuentros para jóvenes investigadores, proyecciones de cine, conferencias, investigaciones colaborativas y publicaciones (Memorias en Red é uma associação internacional, independente e aberta de jovens pesquisadores interessados nos Estudos da Memória na Espanha. Os integrantes da rede procuram fomentar e propiciar o debate intelectual e interdisciplinar sobre os processos e as características da memória social ou cultural em geral, tanto nos processos da recuperação da memória histórica na Espanha e outros espaços geográficos. A associação organiza encontros para jovens investigadores, projeções de cinema, conferencias, investigações colaborativas e publicações). Tradução: Yuly Marty. Disponível em: <http://memoriasenred.es/sobre-mememorias-en-red/>, último acesso em: 04 de maio de 2016.

⁷⁸ Vale salientar como é entendida conceitualmente a palavra memória neste projeto, pois a partir daí as etapas e proposta foram elaboradas e construídas, como pontuam os organizadores no blog do projeto: “Queremos subrayar la definición de la memoria como un proceso continuo y múltiple en el presente - no un relato único y establecido. Por esto elegimos una aproximación en la que resaltamos nuestras preguntas y el proceso del proyecto en vez de construir un relato lineal sobre la historia del lugar. Con ello, Memoriadero busca un acercamiento crítico hacia la posición del constructor de memoria”. (Queremos enfatizar a definição da memória como um processo continuo e múltiplo no presente - não um relato único e estabelecido. Por isto, elegemos uma aproximação na qual ressaltamos nossas perguntas e o processo do projeto, ao invés de construir um relato linear sobre a história do lugar. Com isso Memoriadero busca uma aproximação crítica a partir da posição do construtor da memória. Tradução: Yuly Marty. Disponível em: <http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/> - Último acesso: 04 de maio de 2016).

⁷⁹ A catalogação está disponível em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/Cata%CC%81logo_Archivos_MataderoMunicipalMadrid.pdf - Último acesso em: 04/05/2016

⁸⁰ http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/01_Memoriadero_exposicion.pdf - Informação sobre a mostra disponível em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/01_Memoriadero_exposicion.pdf - Acesso em: 04/05/2016.

investigativos: a memória da vizinhança trabalhadora/operária do bairro de Arganzuela, a morte animal como antiga função do lugar e a memória ausente ou invisível da violência política, sobretudo no período do franquismo.

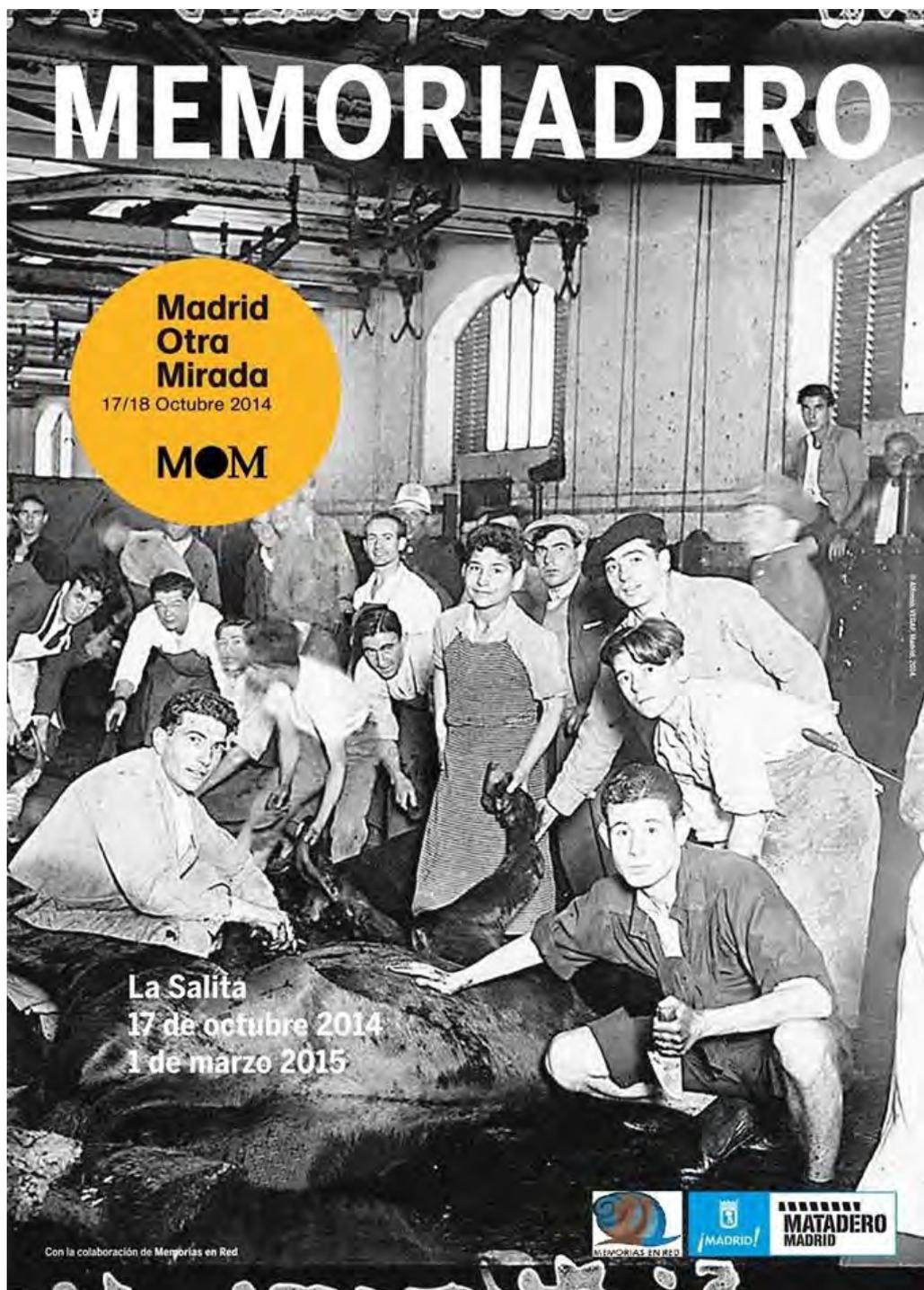


Figura 52: Cartaz de divulgação da mostra. Disponível em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2014/10/Cartel_MEMORIADERO.jpg - Último acesso em: 04 de maio de 2016.

Para a realização da mostra, segundo os curadores, foram utilizados diferentes materiais: uma parte da exposição foi estruturada com projetos artísticos contemporâneos e outra parte foi elaborada com documentação de arquivo. Com esta atitude, visavam ao diálogo representativo da memória do lugar, que poderia ser estabelecido pelas diversas linguagens e documentos como: fragmentos de uma novela, fotografias de trabalhadores da época do Matadero, fotografias do bairro atualmente, recortes de jornais dos anos 30, vídeos, cartazes e projetos artísticos contemporâneos, usados para construir a mostra. A intenção da mostra era evidenciar a multiplicidade de memória que podem existir a respeito de um lugar:

En la exposición MEMORIADERO, se exponen unos fragmentos de la memoria del espacio del matadero. No se trata de una muestra cronológica y lineal que tendría como objetivo explicar la historia del matadero en su totalidad, porque vendría a presentar una narrativa parcial. En realidad, no existe una memoria única de los lugares; surgen múltiples relatos que parten de distintos puntos de vista y de distintas experiencias, y es esta infinidad de relatos la que forma la memoria del matadero de Madrid⁸¹. (KERANGAT Zoé de e LEIVAS Lidia Mateo⁸²).

⁸¹ Na exposição MEMORADERO, foram expostos fragmentos de memória do espaço do matadouro. Não se trata de uma mostra cronológica e linear, tinha como objetivo explicar a história do matadouro em sua totalidade, porque vinha para apresentar uma memória parcial. Na realidade, não existe uma memória única dos lugares; surgem múltiplos que partem de diferentes pontos de vista e de distintas experiências, e é esta a infinidad de relatos que forma a memória do matadero de Madrid. Tradução: Yuly Marty
(Disponível em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/01_Memoriadero_exposicion.pdf - Acesso em: 04 de maio de 2016.)

⁸² Curadores da exposição.

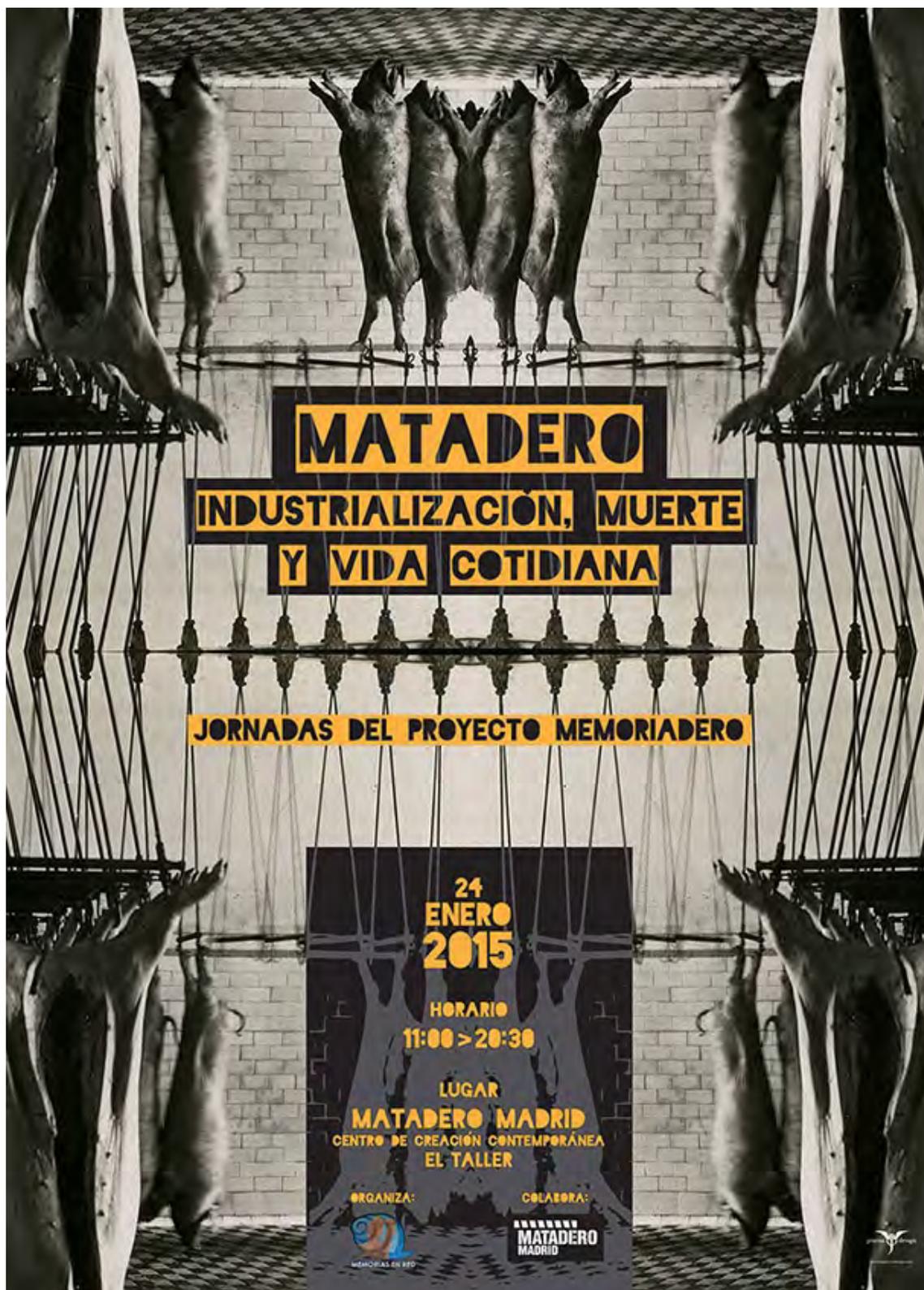


Figura 53: Cartaz de divulgação da Jornada: **Matadero: industrialización, muerte y vida cotidiana**. Disponível em: http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/01/memoriadero_ok_b.jpg - Último acesso em: 04 de maio de 2016.

Também ocorreu em 24 de janeiro de 2015 uma jornada intitulada **Matadero: industrialización, muerte y vida cotidiana** (fig. 55). Nesta jornada, muitas vozes foram convocadas para serem ouvidas, como: os antigos trabalhadores do Matadero, a vizinhança que compõe o bairro de Arganzuela e o entorno do Matadero Madrid, vários coletivos que investigam a memória do Matadero Madrid:

Si nadie habla, ¿dónde está la memoria? En las jornadas invitamos a dos artistas a presentar una reflexión sobre la muerte, la memoria del Matadero y sus huellas en el presente. Invitamos a activistas para hablar de la invisibilización de la muerte animal en el presente y con representantes del barrio para hablar del significado de este lugar para los vecinos en el pasado y en el presente⁸³.

Este projeto foi concluído em janeiro de 2015 com as jornadas nas quais foram apresentados os resultados obtidos nesta investigação. Segundo os organizadores, partindo da perspectiva oferecida pelos ativistas, pelos artistas e pelos palestrantes da jornada, uma pergunta que ficava evidente era: Podemos ler esse espaço como um dos primeiros exemplos da industrialização do abate animal?

A pergunta é muito interessante dentro do contexto desta tese, porque aqui há aqui um encontro entre os afetos e o lugar, ou seja, a invisibilidade da morte e a construção de arquiteturas para sua realização; a invisibilidade e a banalidade deste ato, que foi umas das preocupações e motivos, que levaram à elaboração e desenvolvimento desta pesquisa em arte. A industrialização e os lugares de sacrifício animal estão cada vez mais distantes dos nossos olhos, tornando as mortes e sofrimentos cada vez mais invisíveis. Pode-se pensar na passagem que temos de um tempo onde as pessoas criavam seus animais e matavam algum, eventualmente, para seu consumo próprio. E agora a industrialização da vida e da morte desses seres sencientes, que são capazes de sentir dor, alegria, tristeza, felicidade e, mesmo assim, são sacrificados todos os dias aos milhares para o consumo humano.

⁸³ Se ninguém fala: Onde está a memória? Nas jornadas convidamos a dois artistas a apresentar uma reflexão sobre a morte, a memória do Matadouro e suas marcas no presente. Convidamos a ativistas para falar da invisibilidade da morte animal no presente e representantes do bairro para falar do significado deste lugar para a vizinhança no passado e no presente. Tradução: Yuly Marty. (Memoradero, disponível em: <http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/#more-757> - Último acesso em: 04 de maio de 2016).

Partindo deste ponto de vista, quando Bellido planejou o Matadero nos moldes como foi construído, pensava em uma produção higiênica, moderna, e pública, ou seja, para toda a cidade de Madrid, que na época sofria de uma demanda de carne e de estabelecimentos com mais higiene e regras de atuação mais clara para o abate e distribuição de carne, necessários para dar continuidade a esta atividade. Quando foi construído o *Mercado y Mercado de Ganado*, a perspectiva de funcionamento era de oferecer uma melhora para os trabalhadores e também para os animais. Porém, ao atualizar este ponto de vista, o Matadero pode ser considerado como um lugar de morte e sofrimento massivo de animais⁸⁴.

Mas pensar a partir somente desta premissa acima citada seria minimizar o assunto, pois não se pode esquecer que a arquitetura de Matadero Municipal de Madrid, foi planejada para ser um matadouro e que, apesar da reforma, da recuperação, da renovação física desse espaço e dos novos usos que hoje tem, respeitado e conhecido internacionalmente, sua principal função por quase 60 anos era de morte e dor, era um matadouro de animais.

[...] Su resignificación contemporánea no puede ni debe ocultar que este fue un espacio de privación de libertad, de matanza tecnificada e a gran escala de animales e que estas paredes son a materialización de un sistema donde prima la supervivencia humana y el desarrollo del capital por encima del bienestar animal⁸⁵. (JIMÉNÉZ-ESQUINA. p.7, 2015).

E partindo daí, sua ressignificação na atualidade não se deve esquecer, ou melhor, esconder ou omitir sua função antiga e primordial durante muitos anos, que foi a da privação e do sacrifício animal, e que as mortes foram feitas de maneira mecanizada e em grande escala, ou seja, de maneira industrial e seguramente, o animal já não era mais visto como um ser vivo, mas como um produto; assim sendo, os interesses de desenvolvimento do capital, em detrimento da vida e do bem estar animal, suplantaram o valor dessas vidas.

⁸⁴ Para saber mais sobre este assunto: <http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/> - Último acesso: 04 de maio de 2016).

⁸⁵ [...] sua resignificação contemporânea não pode, nem deve ocultar que este foi um espaço de privação de liberdade de abate mecanizado e em grande escala de animais e que estas paredes são a materialização de um sistema onde se prioriza a sobrevivência humana e o desenvolvimento do capital sobre o bem-estar animal. (Disponível em: <http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/> - Acesso: 04 de maio de 2016).

Segundo Javier Moreno (presidente Igualdad Animal), que fez uma apresentação na Memoriadero, nas “Jornadas Matadero: industrialización, muerte y vida cotidiana”, em 24 de janeiro de 2015, o fator psicológico de trabalhar matando animais em grande escala, como acontece atualmente, se dá quando vemos os animais como produtos e não seres vivos. É acostumar-se com o ofício, é o fato de ver os animais como coisas. Isso facilita muito este vazio de pensamento, ou seja, acostumar-se a este ofício como se fosse outro qualquer, no qual não envolvesse dor, morte e sofrimento diário, e para isso tornar o animal objeto é crucial para o exercício da função.

Depois apresentar os dois espaços, sua arquitetura, história e transformação, percorrendo o caminho entre esses dois lugares, pode-se pensar neles como lugares de memória, lugares que persistem e continuam contando uma história. Uma história na qual as camadas de tempo e espaço se mesclam, imbricando o passado e o presente, os indícios de vivências e experiências ocorridas nestes dois lugares, nestes dois matadouros.

1.3 Lugares de memória

[...] o horror que nos convence de que aquilo aconteceu ali foi um crime contra a humanidade, não reside no fato de que a despeito de os matadores partilharem com suas vítimas a condição de humanos, eles serem tratados como piolhos. Isso é abstrato demais. O horror está no fato de os matadores terem se recusado a se imaginar no lugar de suas vítimas, assim como todo mundo. (COETZEE, 2002, p. 42).

O matadouro pode ser visto como lugar de dor e sofrimento, no caso de animais não humanos. Pode-se discorrer rapidamente a respeito deste assunto, e, para tanto, recorro ao romancista que escreveu uma narrativa ficcional intitulada “A vida dos Animais”, J.M. Coetzee⁸⁶. Quando foi convidado nos anos de 1997 e 1998 para proferir duas palestras no tradicional encontro acadêmico de Princeton, que deve ter como tema central uma importante questão ética.

Coetzee, segundo a cientista social Amy Gutmann (1949), discorreu em sua fala sobre a maneira como os seres humanos tratam os animais, de uma maneira fora do habitual dos conferencistas que participam desse ciclo de palestras, pois, para proferir as palestras sobre o assunto, Coetzee se vale da narrativa ficcional, criando a personagem de uma romancista ativista da causa animal convidada para fazer duas palestras, ao invés de falar sobre literatura ou crítica literária, tema esperado pelos anfitriões e pelo público, ela decide falar sobre a relação do tratamento dado pelos seres humanos aos animais. Um dos pontos de sua fala é sobre como, para justificar certas atitudes, desumanizamos os seres humanos e também não conseguimos nos colocar no lugar do outro.

A falta de empatia, de pensar no outro como um igual, de colocar-se no lugar do outro, como um ser que pode sofrer, sentir dor e medo. A partir deste ponto de vista, pode-se pensar em lugares de confinamento; arquiteturas usadas para esconder a dor e a morte do outro. Lugares escuros que se tornaram, posteriormente,

⁸⁶ J.M. Coetzee (John Maxwell Coetzee - cidade do Cabo, África do Sul, 1940). Escritor sul-africano que recebeu diversos prêmios sua obra, dentre eles o Nobel em 2003, dois prêmios Booker Prize (1983 e 1999).

guardadores de memórias, que trazem camadas de sofrimentos, lugares que foram, por algum tempo, espaços de tortura e de morte e foram ressignificados. Locais convertidos para outros usos e formas de habitar. Lugares de memória.

A memória, de um modo geral, pode ser vista como um elemento que apresenta manutenção de algumas informações como atributo, pode nos levar a pensar em “um conjunto de funções psíquicas” (LE GOFF, 2003, p. 423), a partir das quais o ser humano é capaz de renovar algumas impressões, dados ou informações passadas ou sentidas pela pessoa como passada.

Ao referir-se ao termo memória, deve-se levar em consideração que ele pode ser estudado por diversos prismas e nenhuma disciplina ou metodologia de estudo dará conta de esgotar o tema. Existem várias facetas na discussão sobre a memória e suas definições. Aleida Assman apresenta a noção da memória a partir do ponto vista da cultura e, para isso, sua investigação é norteada pelas mais diversas atividades relacionadas à memória e aos meios de mantê-la, armazená-la e recordá-la: imagens, escrita, fala, entre outros. Logo nas primeiras páginas de seu livro **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**, Assman diferencia a memória cultural e a memória comunicativa:

[...] as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos temas das histórias de família recontadas oralmente. Há então, um paralelo entre *memória cultural* que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a *memória comunicativa*, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente. (ASSMAN, 2011, p. 17).

A memória comunicativa pode ser vista com uma memória vivida que pode durar menos tempo, pois não é uma informação sistematizada, é passada oralmente, ou por dispositivos muito pessoais, como diários, cartas ou anotações soltas. E, assim, depende dos descendentes para se manterem. Por outro lado, a memória cultural conta com uma normatização, sistematização e dispositivos de armazenamento mais sofisticados, e assim pode ser considerada uma memória artificial, porém, com uma expectativa de sobrevivência maior.

Diante desta pequena apresentação sobre a memória e alguns pontos de vistas sobre o tema, pode-se percorrer o caminho da memória dos lugares, que é o ponto de interesse neste momento. A formação de uma memória de um lugar pode dar-se por sua história e simbologia, mas também pela vivência e afetos que envolvem a experiência de estar nele. Essa variedade de vivências, experiências e afetos, compõem as camadas de memória desse local, e compõem sua complexidade, suas “perspectivações múltiplas” (ASSMAN, 2003, p. 351).

Percebe-se que a concretude e a objetividade do lugar de memória, existem, porém, estão permeadas de subjetividade, de sentimentos e de afetos de um indivíduo somados a de outras pessoas. Existem várias maneiras de observar e vivenciar o local, trazendo consigo os vários pontos de vista e as diversas formas de vê-lo e senti-lo, formando assim, uma memória do local, que se estabelece durante o tempo vivido. As experiências vividas são compostas por diversas vozes e pontos de vistas, muitas vezes não consonantes, e muitas vezes até incompatíveis, mas que são encapadas pelo verniz de uma memória oficial, conciliadora, que constrói as narrativas oficiais.

Os lugares de memória também podem ser vistos como veículos de novas significações para os espaços, tal qual uma espécie de um “sumário de narrativas” (ASSMAN, 2003, p. 352). São locais que podem reportar-se ao passado já desaparecido, mas que não podem mais ser vivenciados. Seria o passado como um indício que faz referência a uma realidade invisível, que se foi. E assim pode-se pensar que as mais variadas possibilidades de mídias e suportes de armazenamento da memória podem preservar o contato com o passado remoto. Vale lembrar que a memória não é formada somente a partir da noção temporal linear, mas, antes, é constituída pela recordação de seus lugares por meio de uma “paisagem memória” (ASSMAN, 2003, p. 359). Os matadouros já apresentados podem ser vistos como locais traumáticos⁸⁷, pois em suas edificações a tortura, a dor e a morte foram constantes.

⁸⁷ O local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância. (ASSMAN, 2003, p. 350).

Esses lugares de memória, tiveram momentos e eventos de sofrimento, e em suas arquiteturas tentavam manter isso distantes dos olhares. Foram acontecimentos traumáticos que uma parte importante da sociedade, e até mesmo o poder público, talvez queira esquecer, apagá-los da lembrança, no processo de construção da memória oficial, visto que podemos querer apaziguar a dor ou evitar conflitos. Porém, a escolha dos espaços a serem preservados se dá também pelo momento no qual vivemos. Muitas vezes esses lugares são transformados em museus, contando sua história de dor ou de morte. A conservação e musealização⁸⁸ desses locais é comum, segundo Assman:

[...] Espera-se dos locais da recordação, para além do valor informativo que lugares memorativos e documentais proporcionam, onde quer que se localizem, um aumento da intensidade da recordação por meio da contemplação sensorial. O palco dos acontecimentos históricos deve tornar acessível ao visitante o que as mídias escritas ou visuais não conseguem transmitir: a aura do lugar que não é reproduzível em *médium* algum. Essa abordagem corresponde não só a uma disposição interna muito antiga de peregrinos e turistas em busca de uma formação cultural, mas também a uma nova tendência na pedagogia museológica que procura veicular a história como experiência. Concreção sensorial e colorido afetivo devem aprofundar a apreensão meramente cognitiva do saber histórico no sentido de uma confrontação e apropriação pessoal diante dele. (ASSMAN, 2003, p. 351).

Pode-se entender que os lugares, sobretudo, os chamados lugares de memória, não são de forma algumas inertes, não se tornam estáticos por terem se transformado em lugares simbólicos em um determinado período em uma determinada cidade, ou transmutados em museus e centros culturais, em outras ocasiões. Foram lugares que abrigaram por muito tempo, assim como os matadouros, objetos de estudo deste processo investigativo, a dor e a morte. E atualmente são espaços de entretenimento e cultura, espaços voltados para o ócio e o lazer⁸⁹. Mas que

⁸⁸ Os locais da recordação remodelados em memoriais e museus estão sujeitos a um paradoxo profundo: a conservação desses locais em favor da autenticidade significa inevitavelmente uma perda de autenticidade. Enquanto se preserva o local, também se pode evitar ocultá-lo e substituí-lo. [...] Com o tempo, a autenticidade se retrairá, passará dos elementos remanescentes ao “aqui” da localidade. (ASSMAN, 2003, p. 354).

⁸⁹ Pensando nos lugares de memória como armazenadores de memória e as mudanças de que sofrem no decorrer do tempo, sobretudo, as relacionadas às suas funções e existência, Aleida Assman, diz: “O passo que vai do local memorativo e da recordação, que vai do *milieu de mémoire* ao *lieu de mémoire*, dá-se com a interrupção, com ruptura em relação a parâmetros de significação cultural e

guardam sofrimento, e a angústia de um tempo remoto, no qual a morte era uma constante.

A partir da noção de memória, pode-se pensar no que é preservado ou não, para ser perpetuado como uma memória oficial, porém, deve-se levar em consideração que a memória social ou coletiva, além de uma conquista, é também um elemento de poder. Pois, segundo Le Goff, há uma luta na formação desse tipo de memória. Esta luta se constitui na tentativa de dominação da recordação e da tradição, na manifestação da memória:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou questão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 2003, p. 478).

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LEGOFF, 2003, p. 478).

Esses lugares, ao contrário do que podemos pensar, abrigam camadas e camadas de história, de tempo e de modificações arquitetônicas, acumulam significações e nos fazem lidar com sentimentos e sensações que ocorrem durante sua existência e suas transformações ao longo dos anos e por seus variados usos e funções, “explicitando a dificuldade e mesmo a impossibilidade do consenso, da unanimidade”. (NEVES, 2014, p. 216). Assim sempre pode-se pensar no que é escolhido para permanecer como construção e como memória. E como esta

a contextos sociológicos definidos. Assim como os objetos utilitários que ao se tornarem peças de museu, perdem as funções originais e seu nexos com a vida prática, também as formas de vida, atitudes, ações e experiências estão sujeitas a uma metamorfose parecida, quando saem do contexto de uma atualidade viva e tornam-se recordações. Objetos que perderam seu contexto aproximam-se da condição de objetos artísticos que, desde o início, tendem a uma falta de contextualização isenta de quaisquer funções. Essa estetização furtiva dos objetos de museu corresponde à constituição igualmente furtiva de uma aura em torno dos elementos remanescentes presentes em locais de recordação. Nora atribui a transformação de *milieu* em *lieu de mémoire* sobretudo à dialética da modernização e historização. Em um processo acelerado de renovação e envelhecimento, a modernidade compele a uma transformação permanente do mundo da vida, em razão do qual museus e locais da recordação se tornam cada vez mais numerosos: “Vivenciamos um momento de transição, já que a consciência de uma ruptura com o passado se mescla ao sentimento de uma abertura da memória; e é o mesmo um momento, pois essa abertura ainda libera tanta memória que cabe perguntar-se pela possibilidade de sua corporificação. É por não haver mais *milieux de mémoire* que há tantos *lieux de mémoire*”. (ASSMAN, 2011, p. 360).

lembrança é construída e perpetuada. E assim também foi construída e ainda se constrói a memória dos matadouros aqui investigados.

A partir das experiências vividas nestes dois espaços tão distintos, em duas cidades diferentes, uma onde nasci e vivi por toda minha vida, São Paulo, e a outra, que era desconhecida por mim, Madrid realizei um percurso poético, do qual derivaram alguns trabalhos artísticos.

2. DESLOCAMENTOS: GLOBAL E LOCAL

2.1 Percurso poético

- Caminhar
- Percorrer
- Desenhar
- Pesquisar: textos, contextos, sites, entornos...
- Escolher um sítio,
- Investigar o entorno: do lugar escolhido
- Fotografar
- Projetar
- Escrever
- Filmar
- Captar sons: da cidade, do site escolhido, do entorno, de conversas...
- Publicar: ideias, pensamentos, fotografias, sons, desenhos, textos, imagens
- Manipular: imagens, textos e sons
- Editar, citar e apropriar-se de: imagens, textos e sons...

São ações que faço a cada proposta artística, a cada investigação poética, são atuações no mundo, a partir das quais, consigo materializar ideias e pensamentos, dando corpo aos trabalhos artísticos. Esta pequena lista se desdobra nela mesma, e cria outras, como as das linguagens utilizadas para materializar cada etapa do processo.

O caminhar pela cidade e percorrer os lugares escolhidos e seus entornos já faz parte do meu trabalho a um bom tempo. Escolho os lugares e entornos a serem investigados por algum interesse em suas significações, no caso dos lugares investigados aqui, a importância para a escolha foi o fato de ambos terem sido matadouros e posteriormente lugares relacionados à arte e à cultura, foi crucial para

início deste projeto, visto que, as camadas de tempo e espaço estão impregnadas de memória, sobretudo memória do lugar, esta questão é muito importante nesta busca poética.

A fotografia, o vídeo, o áudio, o texto, a publicação de artista e os múltiplos estão relacionados ao pensamento artístico aqui proposto. São materiais a serem manipulados, editados, apropriados e citados, de acordo com a intencionalidade e propósito do trabalho, e estas ações são de grande importância nesse processo artístico, base de atuação para os trabalhos que serão aqui apresentados.

A respeito dos procedimentos: apropriação e citação, é necessário usarmos um comparativo entre os termos, e para tanto, recorro a Ana Pato⁹⁰, que publicou o livro resultado de sua dissertação: “Literatura Expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foester”.

A apropriação [...]. Corresponde ao ato de apropriar-se de uma imagem, de um texto ou da obra de outro autor, confiscando seu significado, esvaziando-o de seu conteúdo inicial e sobrepondo a uma nova autoria, às autorias originais.

A citação também corresponde ao ato de apoderar-se de coisas alheias. Seu método, porém, pressupõe a referência à fonte original. (PATO, 2012, p. 42).

A partir da elucidação de Pato sobre os termos apropriação e citação, penso que, minha prática artística fica entre os dois, pois me aproprio confiscando os significados, e ressignificando, propondo uma nova autoria; na maioria das vezes referencio a fonte inicial, e assim chego ao termo “citação corrompida” usada pela artista francesa Dominique Gonzalez-Foester⁹¹ (1965), elucidado por Pato:

⁹⁰ Ana Pato: Doutoranda no Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), mestra em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (2011). Pesquisa o conceito de arquivo na arte contemporânea e atua como gestora cultural. Foi diretora de projetos da Associação Cultural Videobrasil, onde trabalhou entre 2000 e 2012. Entre os principais projetos que coordenou no Videobrasil estão as exposições dos artistas Sophie Calle (2009), Joseph Beuys (2010), Olafur Eliasson (2011) e Isaac Julien (2012).

⁹¹ Este termo é associado a forma como Enrique Vila-Matas apropria-se das citações [...] Aqui interessamos conjecturar sobre a natureza e qualidade da apropriação que, ao incorporar as vozes de outros autores, renuncia a uma voz única em favor de uma reunião delas. (PATO, 2012, p. 44).

[...] qual o ato de citar assume características da apropriação e torna-se uma estratégia para perverter, reduzir ou agigantar o original. (PATO, 2012, p 43).

Acrescento a este ato um ponto que tem se apresentado nesses trabalhos poéticos, é criar uma relação entre as citações de modo que o conjunto delas se torne um conteúdo novo, escrever e contar histórias a partir da junção de conteúdos textuais e imagéticos de outros. Outro fator importante neste percurso artístico é o hábito de fazer cadernos de anotações. Como um diário, pode ser entendido como um contendor de uma memória vivida, em um momento e articulada em forma de registro, com o intuito de não perder, manter a recordação e a lembrança do viver. Porém ao fazer isso também se cria, recria e revive de outra forma o passado. É um lembrar e esquecer que ajudam a formar a memória. Pode-se pensar na memória artística e sua busca não, somente pelos meios de armazenar as informações, dados ou registros, mas também pensá-la como uma vontade de realizar um “glossário de sentimentos, em que reconhecem uma fonte de elementos artísticos”. (ASSMAN, 2003, p. 26).

Estes cadernos ou diários me parecem um instrumento importante para o artista que pensa seu trabalho a partir da experiência que tem ao caminhar pela cidade e a investigar lugares e suas especificidades. Cauquelin faz referência ao diário de viagem, sua importância para articular pensamentos relativos a construção do espaço enquanto se faz o percurso:

O diário de viagem atesta o passeio, o encaminhamento. Balizas, marcos indicam o percurso: o espaço se constrói proporcionalmente à obra. O espaço não preexiste ao uso que refaz dele; é, o contrário, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua neutralidade ‘natural’ para artificializá-lo. (CAUQUELIN, 2005, p. 142).

A articulação desse procedimento artístico representa uma projeção utópica que marca o imaginário da cibercultura. Diante da infinita capacidade de acumular informação no espaço virtual, o artista transforma radicalmente sua posição. Em lugar do gênio criativo, surge um “novo poeta”: aquele que corrompe e perverte o original. O jogo, agora, está em selecionar o excesso de informação criativa disponível; ao escolher as peças do quebra-cabeça, a intenção do novo poeta é de que sejam partilhas por outros poetas, em outros jogos. (PATO, 2012, p. 45).

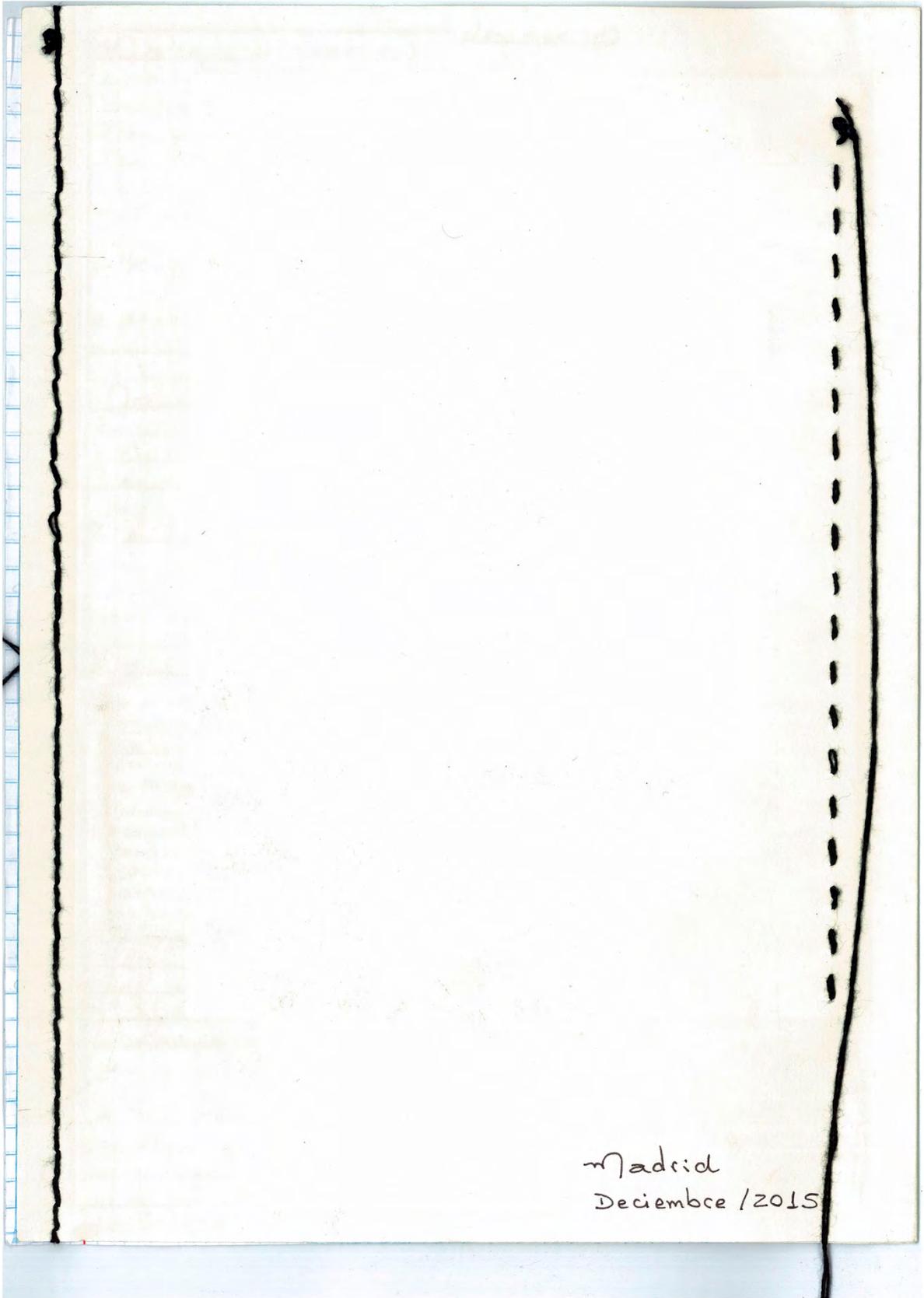
YEAR 2015
MONTH Diciembre
DAY 14

	Espacio
	Espacio libre
	Espacio cerrado
	Espacio Prescrito
Falta de	Espacio
	Espacio Contado
	Espacio Verde
	Espacio Vital
	Espacio Crítico
Descubrimiento del	espacio
	espacio Oblicuo
	Espacio Virgen
	Espacio Euclidiano
	Espacio Aéreo
	Espacio Gris
	Espacio Torcido
	Espacio del sueño
Barra de	Espacio
Paseos por el	Espacio
Geometría del	Espacio
	Espacio muerto
	Espacio de un instante
	Espacio Celeste
	Espacio Imaginario
	Espacio Nocivo
	Espacio Blanco
	Espacio del Interior
Del pealón del	Espacio
	Espacio Quebrado
	Espacio ordenado
	Espacio Vivido
	Espacio Blando
	Espacio Disponible
	Espacio Recorrido
	Espacio Pleno
	Espacio tipo
	Espacio en torno
Torre del	Espacio
Orijes del	Espacio
	Espacio de una mañana
Mirada peralida en el	Espacio
dos grandes	Espacio
de evolución de los	Espacio
	Espacio Sonoro
	Espacio literario
La palisera del	Espacio
	George Perec

Os cadernos de anotações aqui são chamados de diários de percursos (figs. 54 e 55) e neles registros de toda ordem são realizados: textos, citações, fotos, desenhos, anotações soltas, relatos de experiências, notas sobre os lugares investigados e seus entornos. Enfim, informações que permitem: a produção de trabalhos artísticos, a redefinição do espaço desconhecido como um lugar significativo e ressignificado.

E neste sentido de reconstrução do espaço e suas ressignificações, o diário é importante. Muitas vezes retomo ideias e pensamentos a partir das anotações feitas nele, é como um arquivo de memórias que é construído no ato: de pensar, de caminhar, de ler, de escrever, de memorizar, de esquecer, de reler, de reelaborar, permitindo a articulação do material conceitual e artístico para a elaboração de um discurso textual e de uma obra poética realizados a partir de um processo investigativo.

Seguem alguns trabalhos poéticos elaborados neste processo criativo.



Madrid
Diciembre /2015

productiva
tiempo y su pasaje.

- zócalo d - cerámica
- cornisa - mampostería de piedra
- ladrillo
- arcos - Piedra siliza
- Píndulos - Tabicada de ladrillo
- Remate
- Bases, lizas
- Pilares o
- Ventanas
- Marques
- Fachadas

Matadero (rae.es)

1. un sitio donde se mata y desguella el ganado destinado al abasto público
2. un collar. Trabajo o afán grave incomodidad. Yo ir tan lejos todos los días es un matadero

- * ir alguien al matadero: meterse en peligro inminente de perder la vida
- * llevar alguien al matadero: ponerlo en peligro inminente de perder la vida
- * venir alguien al matadero: ir al matadero

Matadero Madrid - Campos de significaciones:

1. Matadero → construido para ser un matadero y Mercado de Gato - Periodo de construcción (1910-1925)
Inauguración - 1924 (Matadero y Mercado de Abasto)
2. Ruina Cierre en 1956-1957 - Se metuyó el Catálogo de Edificios protegidos del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid. Su periodo de declive fue grande. Se usó como un tiempo, hasta que en 2007 - Matadero Madrid
3. Matadero Madrid - Investigación 2007 - Promover la investigación, la producción, la formación y difusión de creación y el pensamiento contemporáneo en los ámbitos sus manifestaciones. Área de actividades: artes visuales, las escenas, la literatura y lecturas, el pensamiento, la música y el arte sonoro, cine, diseño, arquitectura y urbanismo, el paisajismo. Empleo su título al título de la creación.

Arquitecto: Luis Bellido González (1868-1955)

Ingeniero: José Eugenio Ribera

Director: Cesáreo Sosa

Ubicación dehesa de Arganzuela - Inicialmente delimitada por el Paseo de la Chopera.

* Sus límites eran: "el Paseo de la Chopera por el Norte, la carretera que conduce al Puente de la Princesa Isabel por el Este, el vado de Santa Catalina - el paseo límite del Romániz por el Sur y la prolongación de paseo Santa María de Cabeza".

Una pequeña ciudad productiva. (Luis Bellido - el arquitecto)

* La superficie encerrada por este balcón de 465.415 m² (...) el resto de 554.78 m² (...) destino final para el parque, trazado años después por el mismo Bellido, en colaboración con el jardinero Cecilio Rodríguez.

* Inicialmente fueron levantados 48 edificios en el establecimiento. En 1921, habían de aumentar para 64.

El Matadero y Mercado de Ganados de Madrid como modelo arquitectónico español.

* Admisión de los x de trebles
 * El lenguaje compositivo de conjunto: modernidad y singularidad: materiales autóctonos, piedra, barroquismo en zócalos, ladrillo y cornisas, etc, y colores entonados "al modo clásico de la arquitectura castellana".

* Influencias: Werkbund + Neomodern - proyecto en el cual el ladrillo cobra un papel primordial.

* Sector Meridional: la zona de antiguo establecimiento principal (...) se sitúa en la parte Sur, comprendiendo la totalidad de las naves que fuera el matadero así como parte importante de mercado de ganado de abastos - un tercio, aproximadamente - más algunos edificios de la sección sanitaria.

Dehesa

De lat. defensa 'defendida a cotada'

1. f. Tierra generalmente acotada y por lo común destinada a pastar

o a paseo o a paseo de yerbazas, en la zona que recorre la m-30. Se utilizó desde el siglo XVI como dehesa para los reses que se iban a sacrificar en el vecino antiguo matadero de la villa.

Los edificios originales incluidos son, dentro del matadero, los naves de degüello de vacas, terneras, toros y corderos, de depósito de agua y fábrica de hielo, del mercado y ganado de abastos, las naves generales de establo y exposición de toros y cerdos y los corrales para cerdos, y de servicios generales, el garaje y los retretes y urinarios.

En la actualidad, este conjunto se circunscribió a diez edificios al lado de

ellos suma de diversos yuxt puestos, a su vez agrupados en seis bloques, que son:

bloque 1: nave B: destinada a maneguería, cocedero de pieles y taller de vaciado (después carpintería), con 10.250 m²

bloque 2: nave G: destinada a mercado y matadero de aves y de cerdos, con 6.200 m²

bloque 3: nave 10: correspondiente, respectivamente, a los de degüello de cerdos con 1830 m², Toros con 1653 m² y terneras con 2.818 m²

bloque 4: nave 13 y 14: destinadas a degüello de vacuno, con 10.851 m² cada una.

bloque 5: nave 15 y 16: destinados a establos y exposición de toros y cerdos con 756 y 745 m², respectivamente

bloque 6: nave 17: destinada a cámaras frigoríficas, caladeros, garaje, retretes y urinarios, máquinas y células de calderas y fábrica de hielo (después de fritos de agua y fábrica de hielo).

Neo-modern

Es un estilo artístico y arquitectónico que se desarrolló principalmente en la Península Ibérica a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

En España el estilo Neo-modern fue reivindicado como estilo nacional por muchos arquitectos. Sin embargo, la historiografía ha considerado tradicionalmente como

único espacio muebler el uso del ladrillo visto.

Deutscher Werkbund

(DWB) era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius. Precursores de Bauhaus des 3 claves: se basa en la estética de la calidad material, imponer la normatización del formato DIN, y finalmente, la adopción de la forma abstracta como base estética del diseño.

- Características principales

- Espacios

- Luces

- Materiales

- Heterogeneidad

- Paisaje urbano

- Ciudad Productiva

- Tiempo

- Archivo

- Site specific como procedimiento

- Producción

- carne / Sangre

- muerte

Matadero

Se ha creado

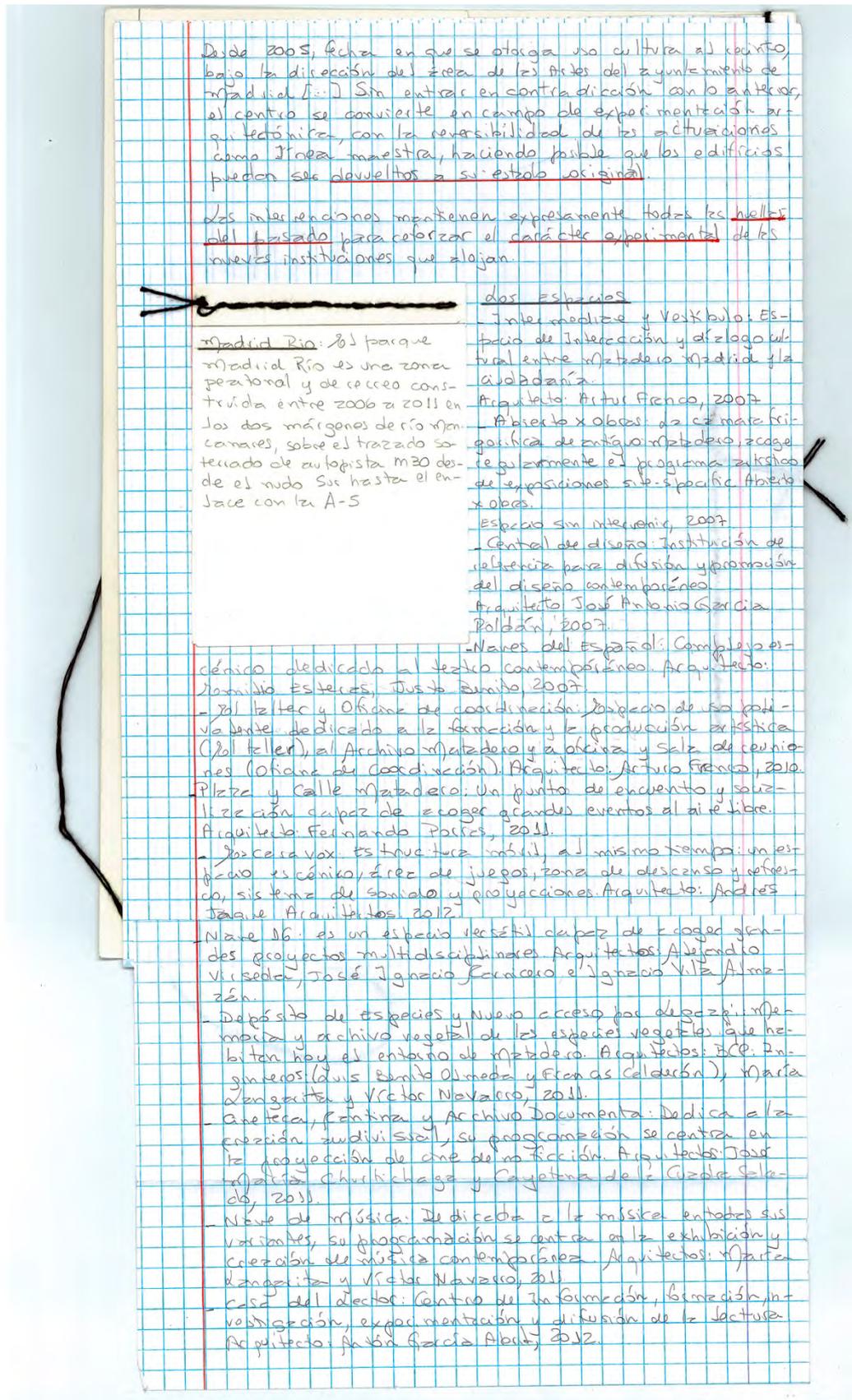
unos centros

de

Madrid

que ha de

diversa

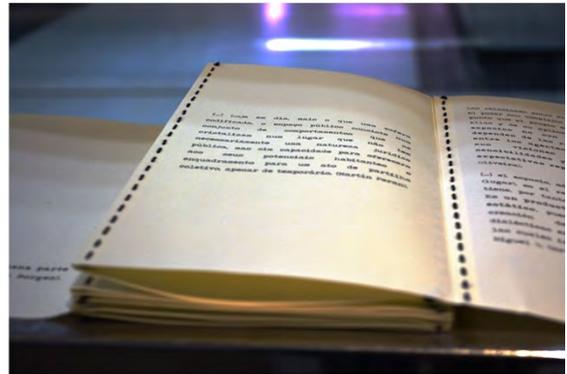
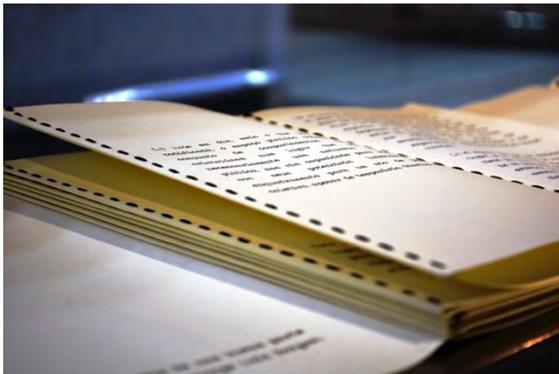
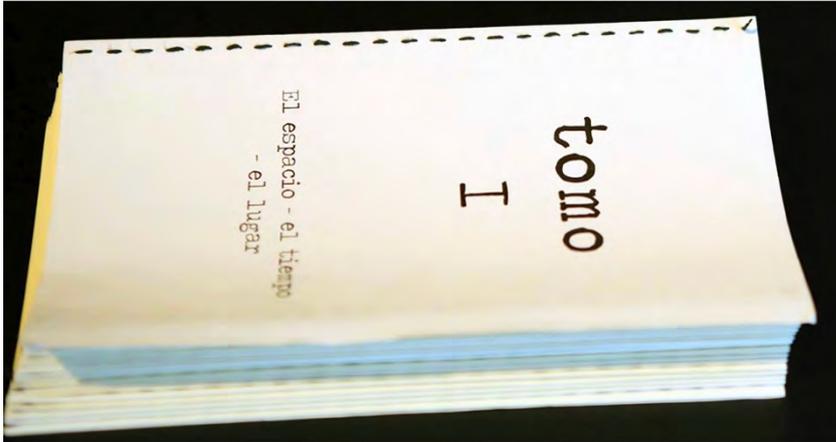


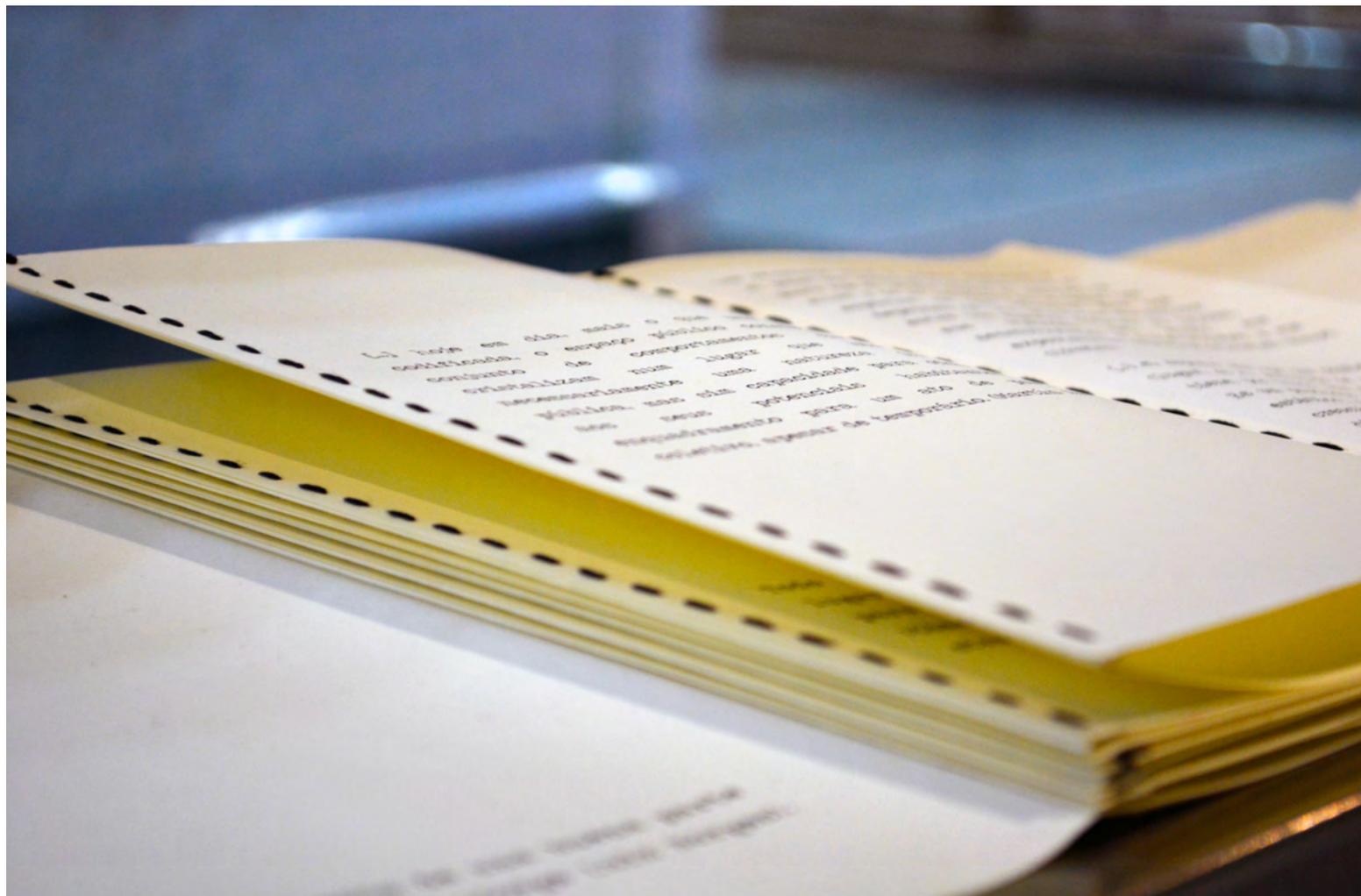
Figuras 56, 57, 58, 59 e 60: Rafaela Jemmene. Madrid 2015, livro de artista, grafite, caneta e costura sobre vários tipos de papel, 30 x 21 cm, 2015. (Peça Única)

Este livro foi feito mesclando informações do *Matadero y Mercado de Ganado*: sua história, seu projeto de construção, seu entorno antigo e atual. Bem como fazem parte deste trabalho algumas referências sobre os estilos arquitetônicos que influenciaram Bellido na realização do projeto da pequena cidade produtiva (Matadero y Mercado de Ganado Madrid). Além disso, também são usadas algumas anotações e perguntas sobre o processo de pesquisa e citações que relacionam o fazer com a busca discursiva. É um discurso poético.

É escrito à mão usando caneta e grafite e suas partes são reunidas pela costura, como uma montagem de folhas de papel de diversos tipos. A costura liga os conceitos, o fazer, a minha fala, a pesquisa e a fala do outro. Também foram feitos, pequenos livros costurados às páginas maiores, como se trouxessem ao contexto informações adicionais, porém importantes e elucidativas. Não exatamente um começo ou um fim, pode ser manipulado e lido como o usuário achar mais interessante. É um trabalho realizado somente com textos, no qual por muitas vezes a história do lugar e sua memória possam fazer a imagem se formar na cabeça do leitor.

2.3. “Tomo I: El Espacio - el tiempo - el lugar” (Tomo I: O espaço - o tempo - o lugar)





Figuras 61, 62 e 63: Rafaela Jemmene. *Tomo I: El Espacio, el tempo y el lugar*. Impressão digital sobre papel e costura, 2016. Tiragem a definir.

Este trabalho é uma publicação de artista em formato livro, pressupõe que poderá ser feita uma tiragem dele. É composto por citações de pensadores, artistas e pesquisadores sobre os temas que tem uma relevância nesta busca artística: espaço, tempo e lugar.

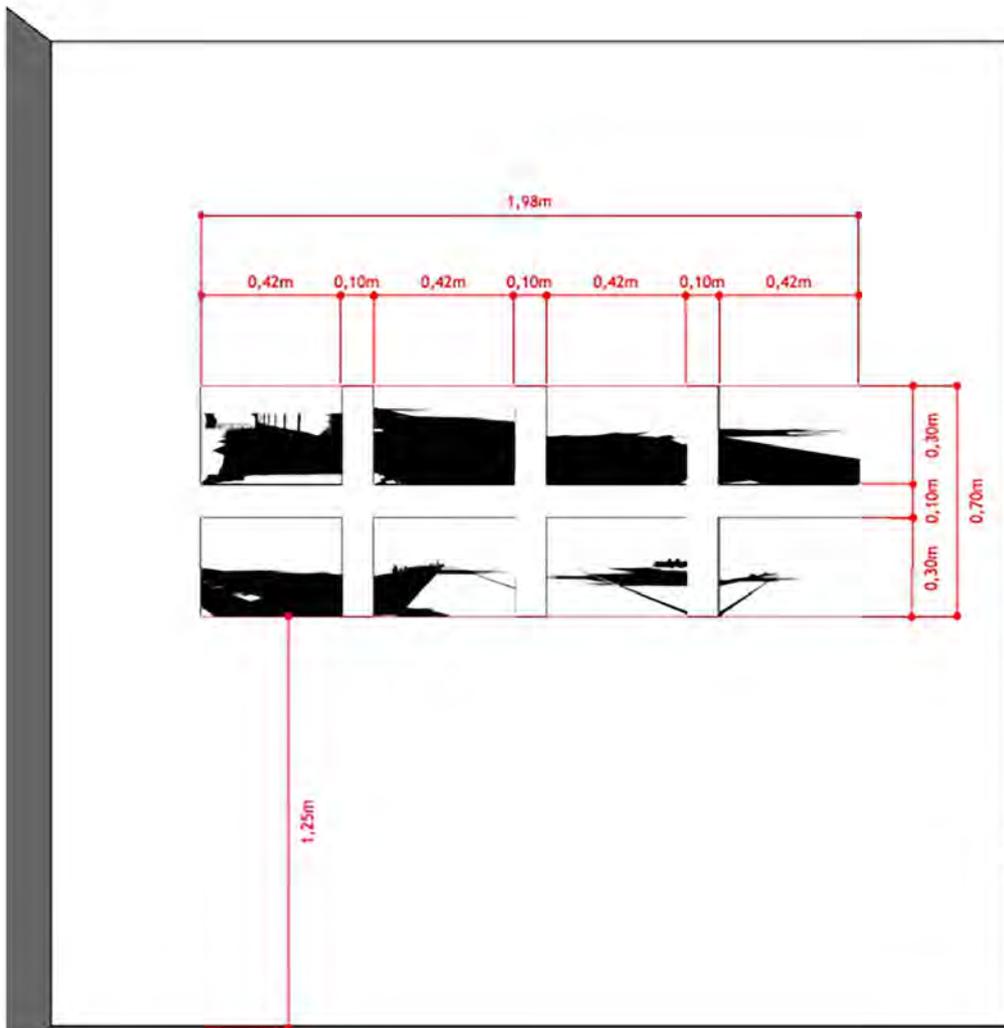
A vontade ao fazer este trabalho era de criar um texto meu a partir do texto de outros autores, ou seja, na mescla, na polifonia criar um todo que pudesse ser lido. E assim ele pode ser visto e lido nas mãos dos usuários ou pode ser exposto aberto, ocupando aproximadamente mais 4 metros de comprimento, como uma linha de textos e conceitos, novamente a costura foi usada para juntar estas vozes, formando também ela uma tessitura, um desenho.

2.4. “Foucault y cerdos” (Foucault e porcos)



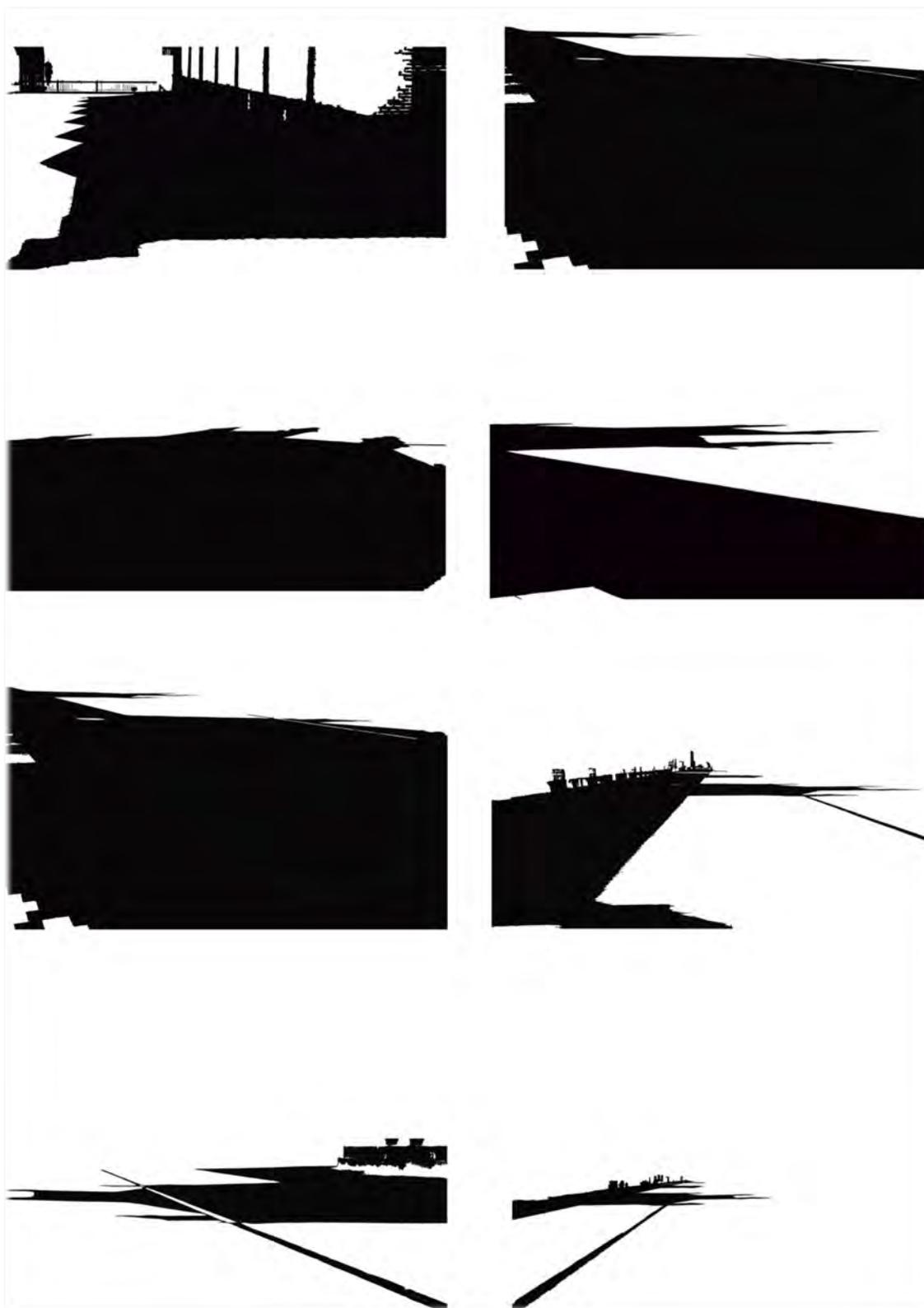
Figura 64: Rafaela Jemmene. Peça de áudio composta por fragmento de áudio do filme: Michel Foucault par fui memê, direcção: Philip Calderon - Voz: Michel Foucault e som de porcos comendo, 2016. Esta peça sonora foi instalada na Câmara frigorífica de um açougue localizado no mercado Jesús de Gran Poder, no bairro de Usera na cidade de Madrid.

2.5. “Entre la ausencia y la memoria” (Entre a ausência e a memória)



Entre la ausencia y la memoria

Rafaela Jemmene
abril de 2016



Figuras 65 e 66: Rafaela Jemmene. **Entre la ausencia y la memoria**: composta por 8 fotografias modificadas digitalmente impressão sobre papel, cada impresso 21 x 43 cm. 2016.

Esta serie é formada por oito fotografias, que foram realizadas no ano de 2016, no espaço do Matadero Madrid. O dia estava muito ensolarado, e o desenho das sombras dos prédios que compõe o complexo arquitetônico do Matadero foi o norteador das fotos. Posteriormente estas fotografias foram manipuladas digitalmente. Tirando os prédios e deixando somente as sombras. Extraíndo a arquitetura com a intenção de deixar somente seu índice, deixar somente a marca de sua existência. A manipulação também trouxe ao trabalho uma visualidade gráfica, ação realizada, com o intuito de clarear o pensamento de que a memória é também formada por aquilo que não está, por aquilo que já esteve, mas que no momento é ausência. E pode ser trazido à tona por seus indícios, suas marcas de passagem.

2.6. Díptico: “*La señora y el globo*” (A senhora e o balão)



Figuras 67 e 68: Rafaela Jemmene. Díptico: *La señora y el globo*, fotografia impressão sobre papel, 2016.

2.7. Matadouro

ANEXO I

ANEXO

Matadouro Histórico

O Matadouro Municipal, inaugurado em 21 de junho de 1887, faz parte do conjunto de edifícios históricos o período de 1887, Paulo iniciado no final do século passado com a substituição da cidade construída de, entre outros, mil habitantes, pela

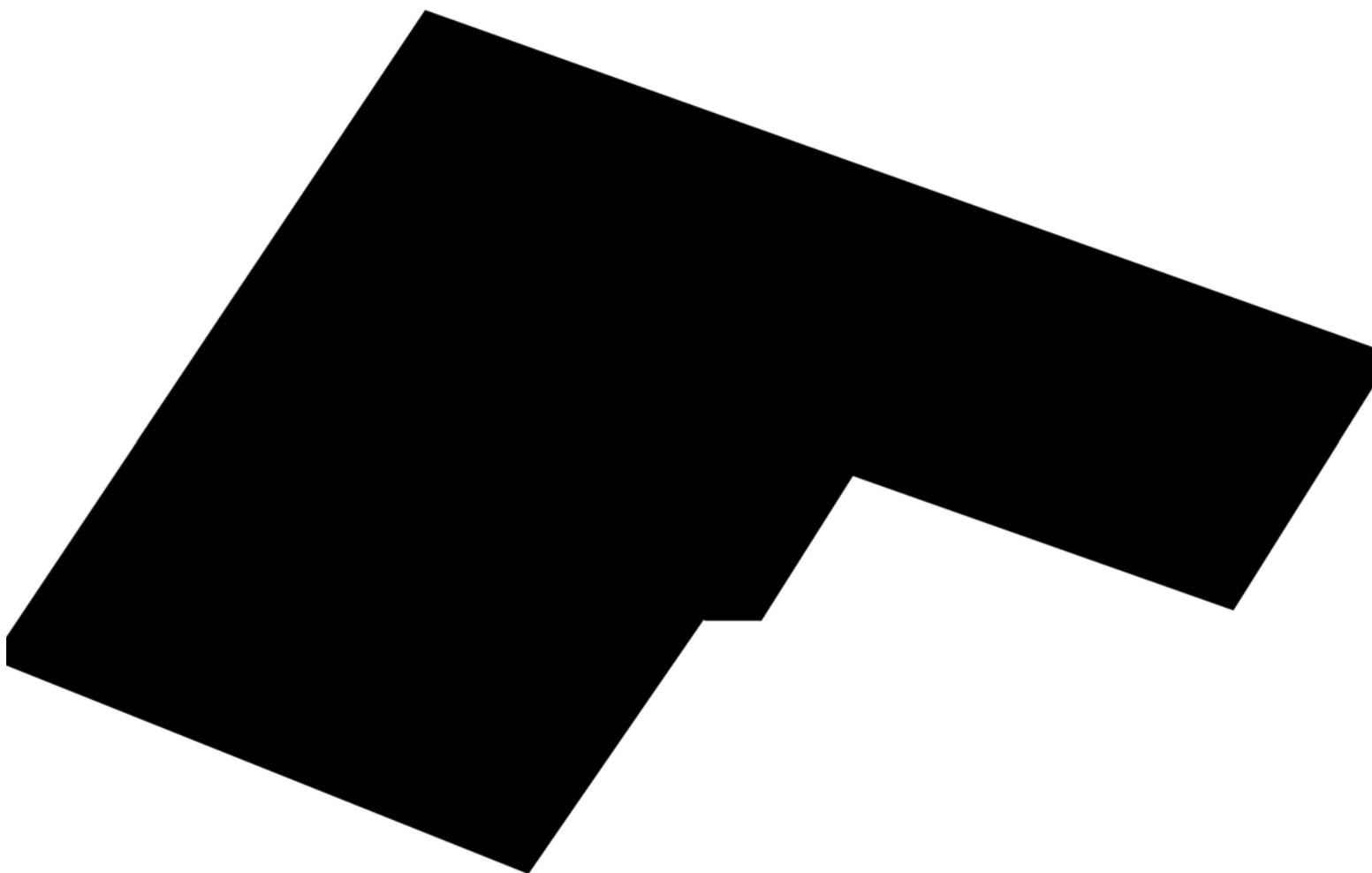
matadouro, de aberto pela Câmara em fala da necessidade de de um local adequado para a criação de 60 porcos e com 50 cabeças. A concorrência vencida por Alberto Kuhlmann, construtor da Companhia Carrilhos Paulista, segundo lugar em um concurso arquitetônico responsável pelo Teatro Municipal, entre outros.

Matadouro 927, devido à precariedade do Departamento de Edificação Pública da Prefeitura de São Paulo, hoje, encontram-se desfigurados por danos causados por um incêndio que ocorreu em 1954. O telhado foi substituído por um de vidro, sobrepondo-se ao telhado principal, e as paredes receberam revestimentos.

Uma das características originais, segundo o parecer do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, é o conjunto arquitetônico projetado pelo arquiteto Lúcio Gomes Machado, professor de Arquitetura Urbana na USP e um dos membros do Centro Latino-Americano e do Caribe de Arquitetura em Movimento, destaca a localização dos "últimos verdadeiros largos da cidade", atualmente Largo Senador Raul, com piso de paralelepípedos, o Largo servindo para os bondes, e a localização dos "últimos verdadeiros largos da cidade", atualmente Largo Senador Raul com piso de paralelepípedos, o Largo servindo para os bondes.

A Cinemateca Brasileira tem origem no Clube de Cinema e na Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo criadas há década de 40 por intelectuais como Paulo Emílio Góes, Francisco Luiz de Almeida Prado, Antonio Candido de Mello e Souza, Fundação Universidade de São Paulo. Este trabalho pioneiro resultaria, em 1954, na formação da Cinemateca Brasileira, entidade de caráter privado e sem fins lucrativos.

Ao longo dessas quatro décadas, superando restrições técnicas e financeiras, a Cinemateca vem desenvolvendo o trabalho que hoje se impõe ao reconhecimento nacional e internacional.



Figuras 69 e 70: Rafaela Jemmene. Sem Título da série: **Matadouro** - Díptico composto por fotografias manipuladas digitalmente, impressas em papel algodão. Dimensão de cada fotografia: 80 x 80 cm, 2014.



Figura 70: Rafaela Jemmene, **Matadouro** (série), impressão digital e livro de artista. Detalhe da Exposição coletiva - Anacronismo Combinatório, Galeria Braz Cubas, de 19 de fevereiro a 05 de março de 2016, Santos (SP). Disponível em: <http://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/891382/exposi-o-re-ne-trabalhos-de-pesquisadores-da-unicamp> e <http://rafaelajemmene.blogspot.com.br/2016/03/ate-05-de-marco-de-2016.html>

2.8. Outros Lugares

Instalação de parede
Sem título, da série: "Outros Lugares"
DETALHE DAS IMAGENS









Figuras 72, 73 e 74 e 75: Rafaela Jemmene. Série: **Outros lugares**, 2013.

Trabalho realizado na fase inicial do Doutorado. Esta série foi iniciada em 2013. A princípio eram oito fotos de registros do espaço interno, externo e do entorno da Cinemateca Brasileira.

As fotografias preto-branco foram obtidas a partir de desenhos realizados com o pensamento voltado para alguns termos muito importantes neste percurso artístico: espaço, lugar e tempo. As imagens coloridas foram elaboradas a partir de fotografias realizadas na Cinemateca Brasileira. Estas imagens foram sobrepostas deixando os resquícios das imagens de baixo interferirem nas imagens de cima. As transparências criam novas visualidades, uma imagem não apaga a outra, somente a dilui, criam-se camadas de lugares diferentes e tempos díspares sobrepostos, que agora compõe uma imagem única. Neste trabalho a fotografia é manipulada, a primeira imagem mistura-se com outras formando um lugar de sobreposições e justaposições, neste sentido a fotografia é usada para criar outro espaço que confunde o olhar, pois propõe diversas temporalidades sobrepostas, proporcionando uma variedade de pontos de vista, os olhos percorrem as imagens, mas não param em um determinado ponto.

2.9. Capítulo V



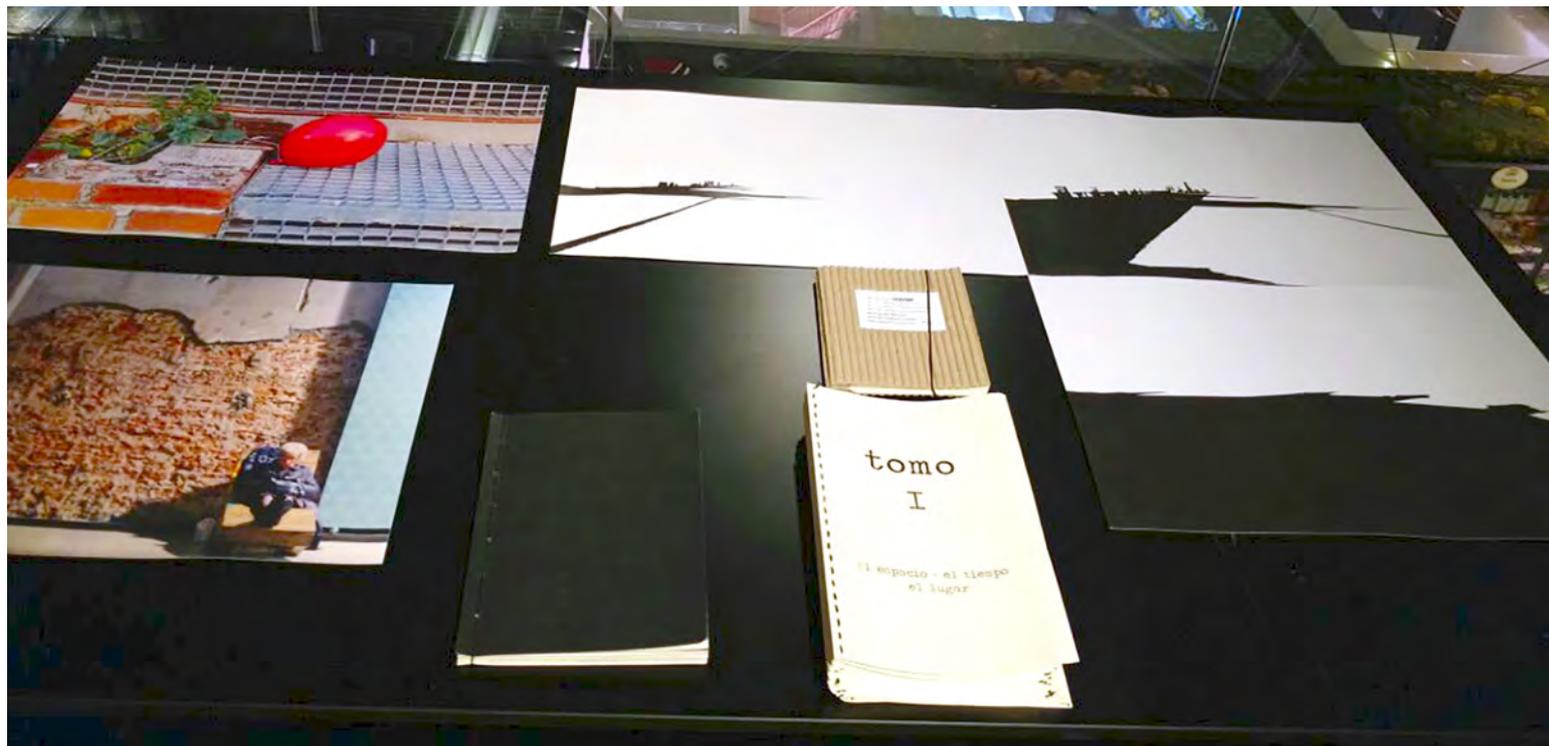
A captação da imagem aconteceu em um dia de chuva, na esquina da rua Capitão Macedo com a rua Napoleão de Barros, ambas localizadas no bairro Vila Mariana; eram ruas que faziam parte do meu percurso entre o ateliê e a Cinemateca Brasileira. São ruas próximas à localização da Cinemateca, parte de seu entorno. O livro cortado ao meio na calçada me fez parar, e como o cotidiano e a cidade são materiais para dar corpo ao meu trabalho, filmei o livro e suas folhas se movimentando com o vento. Como o folhear aquilo que vai passando, percorrendo as imagens cotidianas que não se apagam, mas, às vezes, esvanecem, como camadas de tempos e de imagens que sempre retornam. Neste vídeo reuni alguns elementos importantes em meu processo artístico: o caminhar pela cidade, os espaços e as situações cotidianas, o livro e a paisagem urbana.



Figura 76 e 77: Rafaela Jemmene. Capítulo V⁹², Vídeo 4'24", 2013.

⁹² Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T399Wj7kz7c&list=UUCqW5lq3Jl6fzRFufzNkvba>. Último acesso em: 26 de outubro de 2016.

2.10. “*Montaje 1: Entre la ausencia y la memoria*” (Montagem 1: Entre a ausência e a memória)



Figuras 78 e 79: Rafaela Jemmene. Composto pelo díptico: *La señora y el globo*, três imagens da serie: *Entre la ausencia y la memoria*, pelos livros: *Tomo I* (2016), *Matadouro1887* (2014) e *Matadouro Pocket Poster* (2015). Exposição Coletiva: Atelier Solar- Espacio Trapezio, Madrid, de 06 de maio a 16 de junho de 2016. Disponível em: <http://espaciotrapezio.org/exposiciones/Atelier-Solar> e <http://rafaelajemmene.blogspot.com.br/2016/05/atelier-solar-espacio-trapezio.html>

Esta montagem, usando a mesa como um dispositivo expositivo. Foi realizada a partir da junção de trabalhos feitos com base nas investigações e material registrados nos espaços do Matadero Madrid e a Cinemateca Brasileira. Foram dispostos em uma mesa para que pudessem ser manipulados pelos visitantes da exposição.

É um material bidimensional como fotografias e livros de artistas, que trazem à tona questões relativas à busca feita nesta pesquisa de arte, a memória do lugar, as camadas de tempo e espaço, foram trazidas poeticamente em cada um dos trabalhos que compuseram esta proposta de montagem, que foi manipulada pelos usuários e que a cada vez que alguém via os trabalhos e mexia neles, modificava um pouco a disposição deles na mesa.

2.11. “*Uno no impone un emplazamiento sino lo expone*” (Um não impõe uma localização, mas sim a expõe)

Quando surgiu a oportunidade de fazer um trabalho *site-specific* no Mercado Municipal Jesus de Gran Poder, situado no bairro de Usera, na cidade espanhola de Madrid, me recordei da citação do artista norte-americano Robert Smithson:

[...] la investigación de un emplazamiento específico es una cuestión que tiene que ver con la extracción de conceptos a partir de unos datos sensoriales existentes, a través de la percepción directa. La percepción es anterior a la concepción, cuando se trata de elegir o definir un emplazamiento. Uno no impone un emplazamiento, sino que lo expone, sea interior o exterior⁹³. (SMITHSON apud Cabello, 2006. p. 25).

Esta frase de Robert Smithson me fez pensar sobre o fato de trabalhar com uma problemática relativa a um espaço, ou seja, com um lugar específico. A primeira pergunta diante deste desafio foi: Como trabalharia no Mercado? Pois as lojas vazias dele, já apresentavam um encanto próprio, tanto arquitetônico como histórico. Seus estratos de significação temporal e espacial eram evidentes e diante disso, naquele momento me pareceu mais interessante propor um trabalho artístico, cuja preocupação fosse mostrar o espaço já existente, sem fazer muitas interferências contundentes, sem grandes mudanças no local.

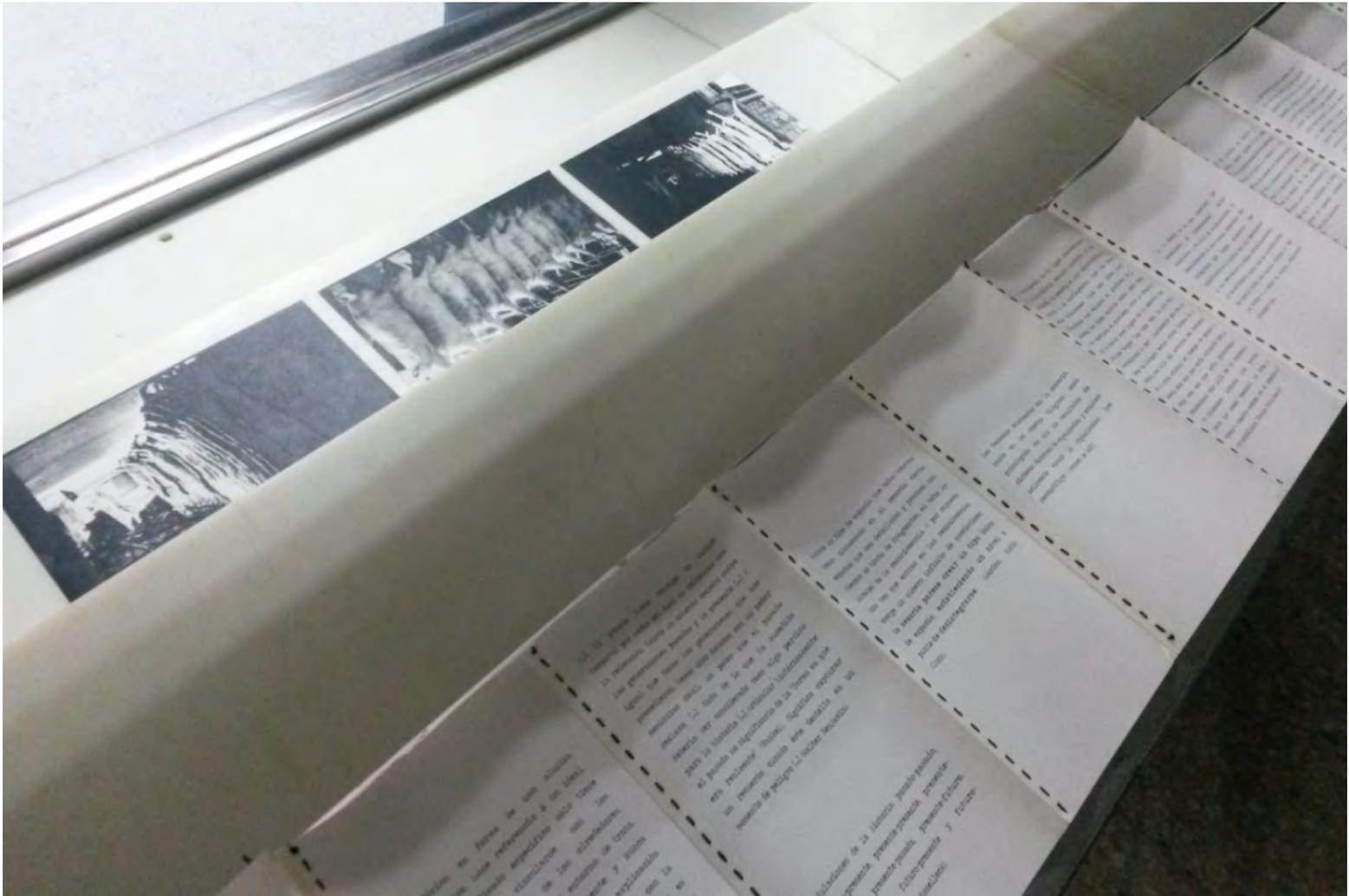
Para a realização deste trabalho foi escolhido um posto de um açougue desativado. Este foi um fator importante para a concretização do trabalho ali proposto, porque as camadas de memória do lugar, as marcas no espaço, já faziam parte deste local, e por isso foi significativo evidenciar esta situação por meio de um trabalho artístico. Porque a memória também pode ser construída pela ausência, pelo que já não está, mas que às vezes, persiste em voltar, como se fosse um fantasma de outra época, como uma recordação, distante no tempo. E assim evidenciar o espaço e suas marcas foi um norte para as escolhas que vieram posteriormente.

⁹³ [...] a investigação de uma localização específica é uma questão relacionada com a extração de conceitos a partir de alguns dados sensoriais existentes, por meio da percepção direta. A percepção é anterior à concepção, quando se trata de escolher ou definir uma localização. Um não impõe uma localização, mas sim a expõe, seja interior ou exterior. Tradução: Yuly Marty.

Um ponto importante para escolher o açougue, também se deu porque fui a Madrid pesquisar o Matadero Madrid, e esta relação entre esses lugares (açougue no Mercado e o Matadero Madrid), tantos pela sua proximidade física, como pelas atividades complementares e essencial que existe entre as duas funções a do matadouro e a do açougue. Além disso, a possibilidade de conectar em um trabalho de arte às investigações sobre o Matadero Madrid, o *site-specific* e suas implicações na elaboração de um trabalho em artes visuais, foram cruciais para a realização desta proposta artística, que também permitiu a experimentação e ampliação de alguns pontos de vista sobre minha prática artística.

Neste trabalho o *site-specific* foi pensado e articulado como método, pois as investigações relativas ao contexto do lugar foram para a sua realização. Para isso foi necessária uma postura investigativa e crítica, no sentido de vivenciar e investigar o lugar, conhecer sua história e também conhecer seu entorno.







Figuras 80, 81 e 82: Rafaela Jemmene. Trabalho formado por: Áudio: Ipod e caixa de som: Fragmento de áudio do filme: *Michel Foucault par lui memê*, direção: Philippe Calderon - Voz: Michel Foucault e som de porcos comendo. Livros de artista: Tomo I e Tomo II, impressão digital e linha de costura sobre papel. Fotografias: Archivo Regional de Madrid, 2016. Exposição: de 05 a 19 de março de 2016. Disponível em: <http://www.luminaria-usera.com/artistas02> e <http://rafaelajemmene.blogspot.com.br/2016/03/uno-no-impone-un-emplazamiento-sino-que.html>

E assim, nesse percurso poético, para a realização dos trabalhos aqui apresentados alguns conceitos foram importantes tanto na articulação do discurso textual, mas também para a feitura dos trabalhos artísticos:

- andar como uma prática estética apresentado por Francesco Careri foi importante neste contexto. Este ato como possibilidade de apreender a cidade e sua paisagem, visando busca de material poético e também como um dos procedimentos norteadores para elaborar e articular as ideias e pensamentos neste processo, por isso, foi um dos conceitos estudados e discutidos no decorrer deste percurso. A ação de caminhar e observar a cidade e sua paisagem é uma maneira de trabalhar e pensar a arquitetura, a arte, o tempo e sua passagem, elementos tão importantes para a pesquisa aqui proposta.
- A noção de *site-specific* foi tão crucial quanto fundante nesta pesquisa de arte, pois foi a metodologia sob a qual se articulou todo processo criativo. O lugar aqui é tratado e discutido criticamente a partir de seu contexto, seu entorno e história. A partir deste pensamento, as articulações foram feitas e os lugares foram pesquisados e investigados.

Os trabalhos de arte não foram realizados como um projeto *in loco*, nas instalações dos espaços pesquisados, mas, sim, a partir das das informações obtidas na investigação: os conceitos, as citações, as anotações, os registros de imagens (vídeo, fotos, imagens de arquivos), os documentos, os registros sonoros. Materialidades com a quais corporifiquei este relato poético (textual e imagético)

A organização e apresentação do trabalho que se dá por meio da escolha de um desenho expositivo, ou melhor um diagrama, que poderia funcionar como um mapa da exposição, com o desenho de seu percurso. Mas também é uma montagem na qual as imagens (fotografias, vídeos e de arquivo), textos, publicações e sons são colocados lado a lado, com o intuito de criar um relato de uma prática artística

elaborada a partir do deslocamento pela cidade, pelo lugar e seu entorno. Que no decorrer do processo agrega uma investigação de elementos e materiais artísticos e conceitos que vão dando corpo ao discurso, que surge a partir do trabalho de arte.

E assim cada trabalho é um ponto do percurso, são fragmentos de um fazer e pensar em um determinado período, que podem ser vistos solitários, porém, ganham força e têm maior potência de um relato poético, textual e imagético quando vistos juntos, em uma montagem. Ao falar em montagem pode-se pensar em muitos elementos, mas um dispositivo que venho usando bastante para pensar a exposição e um espaço para montagem é a mesa.

A mesa como espaço de trabalho, mas também como espaço de exposição. A mesa sendo ao mesmo tempo o laboratório de experimentos artísticos e textuais, como o espaço de mostrar o resultado deste exercício, deste trabalho. Pensar o objeto mesa, afora de suas utilidades e uso, mas antes, pensá-la como um lugar que pode suportar encontros. Encontros de diversas ordens, encontros de itens heterogêneos.

La “mesa” de Borges, igual la noción de heterotopía que le comenta, transforma el conocimiento en su soporte, en su exposición, su disposición y, por supuesto, su contenido⁹⁴. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 45).

A mesa como possibilidade de coincidir elementos dispares, heterogêneos, reconstruir, destruir e reconstruir junções. Seria um espaço que poderia delimitar um território; mas também um lugar de ver e rever, repartir, redistribuir, um espaço com possibilidade móveis, de mudanças e alterações. Onde os elementos podem ser, vistos, revistos, realocados. Enfim um espaço pleno de possibilidades de alterações, de novas propostas e visadas.

⁹⁴ A “mesa” de Borges, igual a noção de heterotopia que comenta, transforma o conhecimento em seu suporte, em sua exposição, sua disposição e, portanto, seu conteúdo. Tradução: Yuly Marty.

A mesa é vista aqui como um dispositivo que pode se reconfigurar a qualquer momento, e no espaço expositivo isso acontece de fato, pois quando se dispõe os trabalhos em uma mesa e as pessoas podem interagir com ele, cada vez que alguém vê e manipula o trabalho, tirando-o e recolocando-o na mesa, o usuário a reconfigura, traz outro desenho a primeira proposta expositiva. “Hay que reponer la mesa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 45).

E assim possibilitar a construção e reconstrução, a configuração e reconfiguração do trabalho exposto, e a mesa como dispositivo para este propósito, me parece um elemento importante e também viável de uso.

2.12. O *site-specific* como método e a montagem como apresentação/exposição de um trabalho artístico

Minha busca como artista está relacionada aos binômios arquitetura e arte, lugar e espaço, tempo e sua passagem; bem como algumas inquietações referentes à cidade e ao caminhar como propulsor de elementos e material poético para a realização de trabalhos artísticos.

O *site-specific* é entendido aqui, sobretudo, como um método artístico, no qual a investigação do lugar, suas características físicas, conceituais e contextuais, são analisadas e posteriormente trabalhadas de maneira crítica, visando a realização de um trabalho artístico que acontece a partir da observação, investigação e vivência do lugar.

[...] Não existe uma tradução para o termo *site-specific* no português e essa prática é muito mal compreendida no Brasil, comumente reduzida a mais uma categoria artística, significando instalações criadas para “os locais específicos” dentro de espaços expositivos. Mais apropriadamente, o *site-specific* [...] um método de trabalho, que implica o estudo de contextos específicos, em uma reflexividade crítica, e pode assumir as formas mais variadas [...] (KUNSCH, 2008, p. 4).

Pensando desta maneira o conceito de *site-specific*, se amplia, vai para além da instalação no espaço expositivo, pois muitas questões fazem parte desta investigação, é a reflexão e o posicionamento crítico do artista perante sua prática. E assim o trabalho realizado a partir deste pensamento pode assumir diversos formatos, suportes linguagens.

Segundo os artistas e pesquisadores Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti no início dos anos 1990 os artistas apresentavam-se interessados em práticas e procedimentos que pudessem levar a investigação a lugar específico. Começam a trazer à tona uma preocupação com a desmaterialização do site. E a partir disto as perspectivas dos trabalhos foram relacionadas à impermanência, à descontinuidade, à ambiguidade, à desmaterialização.

Este posicionamento dos artistas ultrapassava as questões identitárias e sedentárias do site e trazia consigo um modelo itinerante, o deslocamento do artista e do discurso relativo ao site tornam-se práticas cada vez mais usuais e pertinentes na Arte Contemporânea:

O lugar da obra deixa de ser somente um lugar literal e torna-se um *informational site* como caracteriza o autor James Meyer que inclui desde o lugar físico (sem priorizá-lo), até fotografias, textos, vídeos, objetos, etc. que não se encontram confinados a uma localidade específica nem literal e que remetem a outros lugares e situações num exercício infinito de associações e encadeamentos. (BARRETO E GARBELOTTI apud KUNSCH, 2008, p. 138).

E é neste sentido que pretendo articular, fazer e mostrar meus trabalhos artísticos realizados neste processo de investigação artística, nos espaços da Cinemateca Brasileira e no Matadero Madrid. Entender os *site-specific* como um método artístico, no qual a investigação do lugar, suas características físicas e conceituais, são pesquisadas é dizer que, a realização do trabalho artístico acontece a partir da observação, investigação e vivência no/do lugar. O site não é somente uma categoria de uma linguagem artística, mas também um meio para a realização de um projeto. É um ponto chave para a tomada de decisões que serão realizadas com o fim de dar corpo ao trabalho artístico.

Esta atitude permite a análise crítica sobre o lugar, seu entorno e seu contexto, que vai além das questões físicas sobre este e, conseqüentemente pode-se supor que o deslocamento virtual do sítio, ou melhor, levar o trabalho a outros lugares e outras situações, propondo uma mudança de visualidades e percepções sobre o lugar, sabendo que cada situação oferece uma maneira diferente de discutir e relacionar o local investigado, pode transformar o trabalho em uma proposta efêmera e móvel.

Alguns pontos foram importantes em meu período de investigação em Madrid no Matadero Madrid e em São Paulo na Cinemateca Brasileira. A compreensão que meu trabalho pode reunir elementos materiais que parecem díspares, juntando diversas linguagens com a finalidade de formar um trabalho único, no qual o processo também faz parte deste, evidenciando a investigação realizada e, também as informações obtidas para a elaboração de uma obra artística.

Estes pensamentos tornaram-se mais claros quando me deparei com um pequeno texto escrito por Nicolas Bourriaud, chamado “Topocrítica: El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, este artigo faz parte de um livro intitulado “Heterocronias. Tiempo, arte y arqueologías del presente”. A maneira de ver o mundo mudou, foi transformada e com as práticas artísticas também sofreram mudanças. A forma de observar, entender e representar o mundo passaram por alterações importantes.

Segundo Bourriaud a esfera artística apresenta como característica predominante a representação, “toda a descrição do mundo, na qual descansa a geografia, implica a noção de representação⁹⁵” (BOURRIAUD, 2008, p. 18). Mas vale lembrar que os limites desta representação estão cada vez mais ampliados, ou seja estão sendo alargados, estendidos dia-a-dia.

Convém recordar que quando se fala, investiga-se ou pensa-se em geografia na atualidade, não é o mesmo que pensá-la em tempos passados. A noção, a percepção e a maneira de inscrição desta ciência no mundo mudou, foi revista. E, portanto, a relação dos artistas contemporâneos com ela também se transformou, como diz Bourriaud:

[...] La geografía de hoy no tiene entonces nada que ver con la de ayer: los modos de *grafía* han cambiado, tanto como la *gê* (la Tierra).

Ciencia que tiene como fin “la descripción de la Tierra, de las formas de su suelo y de los diferentes aspectos de la vida en la superficie del globo”, la geografía de los artistas contemporáneos explora a partir de ahora los modos de habitar, las múltiples redes en las que evolucionan, los circuitos por los que nos desplazamos y, sobre todo, las formaciones económicas, sociales e políticas que delimitan los territorios humanos. Aquí están algunos de los temas mayores del arte actual, atravesado por la obsesión de describir el planeta y de utilizar sus espacios, con la ayuda de investigación, puestas en escena y discursos⁹⁶. (BOURRIAUD, 2008, p. 18).

⁹⁵ Toda la descripción del mundo, en lo que descansa la geografía, implica la noción de representación. Tradução: Yuly Marty.

⁹⁶ [...] A geografia de hoje, não tem nada a ver com a de ontem: os modos de *grafía* mudaram, tanto como a *gê* (a Terra). Ciência que tem como fim “a descrição da Terra, das formas de seu solo e dos diferentes aspectos da vida na superfície do globo”, a geografia dos artistas contemporâneos explora a partir de agora os modos de habitar, as múltiplas redes nas quais evoluem, os circuitos pelos quais nos deslocamos e, sobretudo, as formações econômicas, sociais e políticas que delimitam os

Pode-se pensar em novos procedimentos e formas do fazer artístico e, assim refletir sobre uma nova maneira de representar também pode surgir, não se deve esquecer que: “Una acción representa tan bien cuanto un dibujo”⁹⁷. (Bourriaud, 2008, p. 19).

Atualmente nota-se as diferentes formas de visualização e de apreensão do território. Pode-se ver o planeta por meio de diversos tipos de ferramentas, como: os mapas, as plantas baixas, as imagens de satélite, os estudos e investigações realizadas sobre a sociedade e o conteúdo obtido a partir daí os diagramas, entre outras formas de visibilidade do território. A partir deste pensamento, Bourriaud discorre sobre a algumas ações dos artistas na contemporaneidade, que se apropriam da geografia e seus conceitos para produzirem seus discursos e obras.

A geografia não é um interesse somente da ciência, também pode ser um interesse artístico. Os artistas criam suas próprias ferramentas, para compreenderem e aproximarem-se do mundo, cada um a sua maneira, buscando suas necessidades e anseios de resoluções de discursos e trabalhos artísticos. Muitas vezes, os artistas contemporâneos exploram a geografia a partir de modos de habitar⁹⁸, com múltiplas redes, circuitos de deslocamentos e questões de ordem

territórios humanos. Aqui estão alguns dos temas mais importantes da arte atual, atravessada pela obsessão de descrever o planeta e de utilizar seus espaços, com a ajuda da investigação, colocada em cena e discursos. Tradução: Yuly Marty.

⁹⁷ Uma ação representa tão bem quanto um desenho.

⁹⁸ O termo usado habitar no sentido que é dado por Emilio Martinez Gutierrez, na introdução do livro de Henri Lefebvre, “La producción de espacio”: “Habitar seria apropiarse del espacio, eso consistiría, en consecuencia, en convertir el espacio (vivido) en lugar, adaptarlo, usarlo, transformarlo y verter sobre él la afectividad del usuario, la imaginación habitante, práctica creativa que afirma la ilimitada potencialidad humana a la reconocerse en la obra creada, otorgando al espacio sus múltiples dimensiones perdidas, lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico. Por habitar se accedería al ser, la sociedad (el derecho a la ciudad, el derecho a la centralidad-simultaneidad) y el habitante rompería con el monólogo de urbanismo tecnocrático”. (p. 45. Lefebvre, Henri. **La producción del espacio**. Madrid (Espanha): Capitán Swing, 2013.). (“Habitar seria apropriar-se do espaço, isso consistiria, em consequência, em converter o espaço (vivido) em lugar de adaptá-lo, usá-lo, transformá-lo e derramar sobre ele a afetividade do usuário, a imaginação habitante, prática criativa que afirma a ilimitada potencialidade humana ao reconhecer na obra criada, dando ao espaço suas múltiplas dimensões perdidas, o transfuncional, o lúdico e o simbólico. Por habitar se acederia ao ser, à sociedade (o direito à cidade, o direito à centralidade-simultaneidade) e o habitante romperia com o monólogo de urbanismo tecnocrático”. Tradução: Yuly Marty.

Este modo de pensar o termo habitar sob uma ótica que nitidamente apresenta uma visão crítica política é importante no contexto desta pesquisa. Seria uma proposta de tomada de decisões feitas

política, econômica e social. Problemáticas que delimitam alguns territórios humanos e também demarcam um ponto de atividade, no qual os artistas podem atuar. Vale a pena lembrar que estes territórios são físicos, mas também podem apresentar e representar territórios virtuais ou conceituais.

A produção do trabalho artístico é em si uma ferramenta topográfica. Segundo Bourriaud estas ferramentas são produzidas pelos artistas pelo menos há mais de 50 anos. Os artistas nas décadas de 1960 e 1970 (Minimalismo, Arte Conceitual e *Land art*), já consideravam o planeta como uma possível superfície para a realização de seus trabalhos. A terra e o seu uso para arte vai além das questões da superfície, mas englobam problemas de cunho contextual de diversas ordens.

Por esta razão, atualmente pode-se pensar nos artistas e alguns problemas que surgem durante a produção de um trabalho artístico que apresenta como proposta o *site-specific*, o considerando-o uma metodologia, como uma preocupação investigativa.

Os deslocamentos (físicos, virtuais, na rede, dos conceitos, na representação, por meio de linguagens designadas para cada um dos trabalhos), enfim um infindável número de escolhas, questionamentos, problemas relativos ao lugar e suas especificidades, que vão além do que pode ser visto. Por isso, cada um apresenta sua essência, sua natureza e necessidades. E a noção de habitar visando conhecer e vivenciar o lugar é importante para a apreensão deste, pois é uma forma de criatividade humana, e, a partir desta, pode-se criar o espaço e também investigar suas especificidades. Especificidades que são mutáveis, que ocorrem de acordo como o tempo e sua passagem e as necessidades requeridas pelo espaço, em consequência de seus usos e funções que também mudam com o tempo. E neste vai e vem, entre investigar e fazer é que aconteceu a realização dos trabalhos artísticos aqui apresentados.

pelos cidadãos, questionamentos que envolvem os problemas do urbanismo, da arquitetura e da cidade. Mas também este posicionamento está relacionado com o vivenciar, conhecer e experimentar o espaço, ou seja, a atitude de viver o/no espaço, seria o espaço vivido. E esta é a aproximação realizada com o processo criativo aqui apresentado. O espaço a partir do momento que alguém dá significado a ele; neste momento o espaço torna-se lugar.

Durante a leitura do texto de Nicolas Bourriaud me pareceu que havia alguns pontos importantes que norteavam sua discussão: as questões formais e como trazê-las para o trabalho artístico de uma maneira mais poética (problemas da arte, sua estética, sua carga histórica), ou seja, como a informação pode ser transmutada em um trabalho artístico? Como a geografia pode funcionar como propulsora de pensamentos, ideias para a criação de as ferramentas de representação para os artistas contemporâneos em suas trajetórias?

No momento no qual me deparei com a problemática proposta por Bourriaud e a possibilidade de mesclar as linguagens com a intenção de recriar novas construções formais, percebi que já caminhava neste sentido na feitura e na exposição de meus trabalhos, porém não havia até o momento realizado com profundidade uma análise crítica e consciente destes procedimentos.

E assim neste instante comecei a ver o procedimento de montagem como uma possibilidade para fazer e expor meu trabalho. Penso que estas ações podem trazer a meu trabalho artístico, que vai além do discurso, como pensamento da criação de um “lugar” no qual a poética do fazer pode ser mais livre e fluída. A prática artística pode criar ou estabelecer outras versões, outras narrações sobre o cotidiano. Ver o mundo, a cidade como uma biblioteca ou arquivo, onde os materiais e conceitos estão disponíveis para que sejam usados na arte. Como se o trabalho de arte fosse uma edição do banal, do cotidiano. Neste sentido, a montagem é analisada e mostrada aqui como uma possibilidade de amalgamar coisas, materiais, linguagens e conceitos.

Estabelecer relações com o cotidiano e as novas narrativas a partir do dia-a-dia vivido e experimentado, me parece que recorrer a Michel Certau quando ele se refere noção de relatos para a criação de lugares, é pertinente, porque os relatos e as montagens são bricolagens, fragmentos de visões de mundo. São partículas heterogêneas, que podem buscar a unidade no relato ou na montagem. Um fio condutor que mostra imagens e conta histórias, mescla elementos desiguais, elementos distintos entre si, mas que podem formar um todo. Segue Certau e a sua noção de relatos para criar lugares:

Segundo Certau, os relatos são lugares feitos de refugos, restos, resíduos e detritos do mundo. São construídos a partir de partes heterogêneas que formam um todo. Os relatos juntam em si a linguagem, a narrativa, as impressões que se tem de um lugar, são combinatórias de pedaços do mundo; pedaços de lugares heterogêneos, são arranjos, e, muitas vezes, são a junção e a sobreposição de elementos que podem ser opostos, contrários entre si. Estes relatos são como narrativas de percursos, de viagens, de trajetórias, de caminhos. E como diz Certau a respeito dos relatos e suas utilizações no cotidiano: “Tem-se assim a própria relação das práticas do espaço com a ordem construída” (CERTAU, 1994, p. 174).

É a experiência no espaço vivido, é mover-se, viver e atuar nele, tendo suas próprias práticas do espaço, criando os seus próprios relatos, suas próprias narrações e descrições do que é viver, atuar e mover-se em um lugar. Os relatos tratados por Michel Certau em seu livro, são sobretudo relacionados à linguagem oral e escrita, eu utilizo textos em meus trabalhos também, mas também produzo relatos imagéticos, e muitas vezes são, estas narrativas, mesclas de imagens e textos.

Estes relatos podem ser considerados como uma construção obtida por meio de justaposições e sobreposições de “histórias perdidas, gestos opacos”, como uma colagem que formam um “conjunto simbólico”. E neste sentido de bricolagem, junções, sobreposições e visões de mundo podem relacionar-se ao conceito de montagem proposto por Didi-Huberman.

Em seu livro “A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, Georges Didi-Huberman (1953) fala sobre o desenvolvimento dos pensamentos, dos procedimentos e a maneira de mostrar o trabalho de pesquisa feito pelo pensador alemão Aby Warburg (Abraham Moritz Warburg, 1866 - 1929).

A montagem como nos mostra Georges Didi-Huberman quando fala dos trabalhos de Aby Warburg, não é uma criação artificial que conta com a continuidade temporal para existir, para formar-se, mas sim, é feita a partir de planos descontínuos, dispostos em sequência, ou seja seu o oposto. É um modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da

história, que se funda na memória para retornar ao futuro a qualquer momento. São imagens com temporalidades heterogêneas. Propõe trazer à tona a descontinuidades visuais, trazer as imagens de maneira não linear, mostrá-las de forma anacrônica.

Pensar a noção de tempo⁹⁹. A temporalidade na montagem é plural, ou seja, não é um tempo único, mas sim vários tempos. São diversas formas temporais em suas diferentes manifestações: “um fóssil, um embrião ou um órgão rudimentar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). Essa problemática temporal, traz à tona a questão da sobrevivência da imagem no decorrer do tempo. Segundo Didi-Huberman ela anacroniza o tempo.

As impurezas da história, a sobrevivência¹⁰⁰ (Warburg), não é uma periodização hierárquica na/da história. As formas retornam posteriormente. O tempo histórico não comporta demarcações feitas com exatidão temporais. A sobrevivência da imagem no tempo não seria apenas o desaparecimento e o reaparecimento de uma forma em dado momento, mas o que de fato a fez reaparecer, quais elementos deixam marcas para as que as imagens retornem.

As impurezas da história, a sobrevivência não é uma periodização hierárquica da história, as formas retornam. A história não é feita por demarcações exatas e lineares do tempo. Seria o desaparecimento e reaparição de uma forma em um momento determinado.

É como se a imagem tivesse a função de manter uma memória, que às vezes parece morta e esquecida e que por alguma razão retorna ao presente. É a imagem que sobrevive: “É uma maneira pela qual as imagens sobrevivem *e retornam*,

⁹⁹ [...] ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência - ou o desafio - de um “alargamento das fronteiras” não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o *tempo da imagem não é o tempo da história* em geral, o tempo que Warburg, destacou, nesse ponto através das “categorias universais” da evolução. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

¹⁰⁰ [...] A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

num mesmo movimento, que constitui [...] o tempo dialético”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 390).

A memória e como articular estas investigações em um trabalho de arte, a partir do lembrar e esquecer constantes que compõem e possibilitam as recordações, é uma preocupação de muitos artistas na contemporaneidade, e também faz parte das inquietações apresentadas aqui durante o processo de criação e investigação. Pensar a memória como uma possibilidade de interligar os tempos heterogêneos com o que está mais próximo no espaço, ou juntar elementos distantes historicamente de um tempo presente, podem fazer do artista um sismógrafo, figura que Warburg gostava de apresentar, pois segundo ele, o artista percebia as ondas mnêmicas “das lembranças e de supressões”. (ASSMAN, 2003, p. 388).

Pode-se pensar a construção do discurso feito por meio de imagens, que são de natureza fantasmática, ou seja, podem desaparecer e reaparecer. São repetições, mas são alteradas. A repetição exige a diferença. São imagens muito frágeis, quase mortas, que em um movimento de persistência, voltam de um tempo distante, mudando o presente e o passado. Elas trazem consigo o movimento de algo que persiste no tempo, mesmo que muitas vezes submersos em camadas temporais, históricas e processuais.

Georges Didi-Huberman mostra o caráter permutável e intercambiável das configurações que podemos obter por meio da montagem. São conexões de anacronismos e tensões que fazem parte do Atlas de Warburg, um projeto aberto, no qual se pode acrescentar, excluir, modificar, redefinir as imagens e seus contextos dentro do Atlas. A montagem pode ser pensada e utilizada como um dispositivo expositivo do trabalho artístico, no qual baseou-se o pensamento e exposição dos trabalhos artísticos, aqui já mostrados.

Vive-se em um mundo globalizado, onde o artista pode captar e obter informações em qualquer parte do mundo e pode fazê-lo de diversas maneiras. Em um trabalho artístico heterogêneo, o qual pode ser composto por diversas linguagens, diversos problemas e diversas possibilidades; a montagem funciona como um fio condutor do trabalho, reunindo elementos investigados anteriormente. E neste

sentido, pode-se pensar na geografia, como uma possibilidade de pensar questões relativas à arte e seus processos. Bourriaud lembra em seu artigo o fato dos artistas, desde os anos 1960, ou antes já criarem suas próprias ferramentas topográficas para investigar os lugares do mundo, também faz menção sobre o fim dos grandes discursos. Estamos em um mundo de pequenos discursos, que segundo o autor, evitam o confronto com universal, e isto também ocorre na prática artística do início dos anos 2.000.

Outro fator, além das diversas possibilidades tecnológicas e de mobilidade tanto física quanto virtual pelo globo, é a montagem como uma possibilidade de junção, sobreposição de um material captado e recolhido no cotidiano, na banalidade diária, para fazer arte e discursos artísticos. Bourriaud lembra a importância da investigação seja ela artística, científica e a expedição para a produção de informação na atualidade. O deslocamento, a busca por arquivos, a investigação do contexto faz parte da prática dos artistas topocríticos. Esta metodologia pode proporcionar aos artistas um conjunto de técnicas muito aberto e rico, proporcionando uma visualização mais clara do contexto no qual se encontram, pois não são somente os atos de ler ou interpretar imagens, textos ou qualquer outra linguagem, segundo Borriuaud trata-se de:

[...] dedicarse a verdaderas excavaciones arqueológicas en el interior de los saberes, de los objetos y los espacios que determinan nuestra cotidianidad, de reunir y exponer el producto de estas investigaciones. (BORRIAUD, p. 31).¹⁰¹

E neste percurso surge o termo Topocrítica, que seria uma prática artística que tem como base a realidade do planeta, que ocorre em espaços humanos, que são uma representação de uma parte de nosso imaginário. A topocrítica se utiliza de apresentação infográfica, na qual predominam elementos gráfico-visuais, como: fotografia, desenho, diagrama, entre outros, muitas vezes podem ser acompanhados de textos e outros dados. E neste sentido segundo o autor aproxima os conceitos de topocrítica e montagem:

¹⁰¹ [...] envolver-se a verdadeiras escavações arqueológicas no interior dos saberes, dos objetos e os espaços que determinam nossa cotidianidade, de reunir e expor o produto destas investigações. Tradução: Yuly Marty.

[...] Lo que podría designarse bajo el nombre de arte topocrítico parte del hecho de que la representación del espacio humano ya no es evidente, las imágenes del mundo ya no bastan para descubrir la realidad. La topocrítica es un arte del montaje. Montaje de informaciones en las instalaciones-investigaciones, montaje de formas pictóricas, montaje de significaciones por el subtítulo o la exégesis de las imágenes, montaje de géneros y disciplinas. Estos viajes a través de los puntos de vista y las herramientas topográficas permiten luchar contra el aplanamiento de las fuentes visuales al formato televisivo. La foto de satélite y el sistema GPS, las cámaras de vigilancia, o el mapa, la expedición o la colecta de datos, pertenecen todos al dominio de las prácticas que el arte tiene que cuestionar con el fin de alentar una “democracia de los puntos de vista”, una policultura del imaginario: es decir, lo contrario a la monocultura de la información¹⁰². (BORRIAUD, p. 33 - 34).

O termo “constelações” usado foi por Walter Benjamin, e citado por Didi-Huberman, para referir-se as configurações de caráter permutável, móvel, cambiante relaciona-se ao conceito de montagem, e pode ajudar a elucidar sobre o assunto, sobretudo, em seu sentido referente a mutabilidade, sendo sempre um deslocamento de imagens.

Este pensamento é importante porque deixa mais claro que as montagens e os diagramas, apresentam um caráter permutável, modificável; a cada vez que se faz uma montagem. E assim a coerência do gesto esta justamente em sua permutabilidade, em sua possibilidade de mudança, está também no deslocamento, suas combinações de imagens. Não é um ponto final, mas o contrário disso, pode ser a possibilidade de um reinício. Nesta ação de recomeçar que o artista pode fazer suas montagens e seu caminhar por seus diagramas, não é a busca pelo fim, mas sim, a procura de um novo início. O artista sempre caminhando e recomeçando seu trabalho.

¹⁰² [...] O que poderia designar-se sob o nome de arte topocrítica parte do fato que a representação do espaço humano já não é evidente, as imagens do mundo já não bastam para descobrir a realidade. A topocrítica é uma arte da montagem. Montagem de informações nas instalações-investigações, montagem de formas pictóricas, montagem de significações pelo subtítulo ou pela exegese das imagens, montagens de gêneros e disciplinas. Estas viagens através dos pontos de vista e das ferramentas topográficas permitem lutar contra o achatamento das fontes visuais ao formato televisivo. A foto de satélite e o sistema GPS, as câmeras de vigilância, ou o mapa, a expedição ou a coleta de dados, pertencem todos ao domínio das práticas que a arte tem que questionar com a finalidade de favorecer uma “democracia dos pontos de vista”, uma policultura do imaginário: é dizer, o contrário a monocultura da informação. Tradução: Yuly Marty.

2.13 Global e local: a desmaterialização do *site*

A forma de pensar o espaço e as questões sobre a tridimensionalidade na arte, sofreu diversas modificações no decorrer do tempo, e os artistas na contemporaneidade lidam com esta problemática de diversas maneiras.

As modificações na escultura como linguagem na arte contemporânea foram discutidas no artigo de Rosalind Krauss “A escultura no campo ampliado”, no qual ela questiona algumas obras que se apresentavam como escultura, mas que na verdade, conceitualmente e também na forma de resolução dos trabalhos era uma terminologia, que gerava dúvidas, controvérsias e até mesmo algum desconforto ao chamar alguns destes trabalhos por este termo.

Rosalind Krauss escreveu este artigo em 1979, nos levando a crer que viu as transformações da escultura nas décadas de 1970 e 1960. E neste texto nos apresenta a escultura e suas modificações no decorrer do tempo, porém chega a dizer, em um momento do texto, que ela está na “terra de ninguém”, pois, segundo a autora, tantos trabalhos com tantas técnicas diferentes foram considerados e denominados escultura e o próprio termo corria o risco de não mais fazer sentido. Entendo que a autora nesse momento talvez buscasse, um novo vocabulário que pudesse abarcar obras tão díspares e que, apesar de serem tridimensionais, e apresentarem relações com o espaço circundante, não poderiam mais ser entendidas como escultura. E assim a ampliação do campo do que entendemos por escultura se fez necessária para a compreensão de trabalhos que pensam a tridimensionalidade desde 1960 até os dias atuais. (JEMENE, 2012, p. 62).

Vale lembrar que Krauss complexifica a teoria da arte contemporânea a partir da discussão a cerca da escultura acrescentando a arquitetura e a paisagem, não somente como representação, e sim no contexto da arte e na atuação dos artistas que passarão a buscar outros lugares e modos de trabalhar. Rosalind Krauss para localizar sua discussão parte da ideia de monumento para percorrer o caminho rumo ao campo ampliado da escultura, como pode-se ver abaixo:

Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local [...]. As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (KRAUSS, 1984, p. 131).

As inquietações dos artistas que pensavam o espaço e a tridimensionalidade se modifica. No Modernismo a autonomia da arte passa a ser uma problemática a ser desvendada e discutida, e assim a escultura o pedestal e a imobilidade, aos poucos perderam a importância. A escultura livrou-se do lugar e passou a ter caráter móvel/ transportável; próxima ao objeto, pois os artistas a tiraram do pedestal e poderia estar em qualquer lugar, não precisava mais representar datas comemorativas, vitórias ou figuras importantes de um determinado lugar.

Porém, a partir da década de 1960, o conceito de *site-specific* começa a ganhar corpo e a ser discutido como uma categoria artística, uma possibilidade de apresentação ou método artístico. Neste sentido, o texto apresentado pela curadora e historiadora de arte Miwon Kwon (1961) “Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*” é importante, pois neste artigo Kwon faz uma genealogia do termo *site-specific* suas especificidades, suas transformações e usos na contemporaneidade, para tanto, parte de três paradigmas de *site-specificity*: fenomenológico, social/institucional e discursivo.

Percebe-se também como a criação de situações que por serem pensadas para um determinado espaço em um determinado período, tornam o *site-specific* uma situação, muitas vezes, única e efêmera, porque não poderá se repetir em outro lugar mesmo que sejam utilizados os mesmos trabalhos, pois o lugar e a experiência de colocar os trabalhos em um determinado espaço não se repete e torna-se um trabalho evanescente, visto que será desmanchado, desmontado; assim que o período expositivo chegar ao fim.

Neste artigo, a autora mostra que as especificidades do *site-specific* se deslocam do espaço físico, perpassando pelos problemas contextuais do lugar no qual o trabalho será inserido e segue em direção a problemática discursiva.

As especificidades relacionadas ao conceito de *site-specific*, em um primeiro momento, sobretudo, com os artistas considerados minimalistas, são de cunho fenomenológico, defrontam-se com a mobilidade da escultura moderna e retornam à imobilidade da obra, isto é, são realizadas para estar em um determinado lugar, levando em conta as características físicas do espaço como cruciais para a suas existências.

O espaço físico, onde o trabalho seria inserido era uma das suas principais preocupações: comprimento, profundidade, iluminação, texturas, escalas, enfim toda característica física do espaço a ser usado para a construção da obra, era um elemento a ser investigado. Outro ponto a ser salientado é a necessidade de um usuário, entrar na obra, o seu corpo precisa percorrer o espaço onde o trabalho foi instalado, para apreendê-lo.

Um fator importante neste contexto, no início da década de 1960, é questionamento dos artistas sobre a autonomia da arte, ou seja, a arte independente do espaço, podendo ser transportada para qualquer lugar, tornando-se um produto de mercado. Esta postura contrária à objetificação e mercantilização da arte foi um dos posicionamentos críticos cruciais mantidos pelos artistas da época. Com o decorrer do tempo, outros conteúdos e preocupações foram anexadas além das características físicas do espaço, como: o contexto social/institucional, no qual a obra inserida passa a ser um problema relevante para os artistas que trabalham com a noção de *site-specific*, assim agregou-se as críticas à instituição da arte, bem como algumas críticas sociais à contextualização do site.

Como podemos perceber, as especificidades do *site-specific* vão se deslocando do espaço físico para outras preocupações de ordem mais discursiva, no sentido de suas especificidades, ampliando o campo de pensamento e ação para os artistas que trabalham com a noção de *site-specific*, assim o *site* passa ser o que engloba também preocupações de cunho discursivo, como nos diz Miwon Kwon:

[...] “site” da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um site... O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação..., mas antes sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 171).

A desmaterialização do *site* é um fator importante na noção do termo *site-specific*, visto que o espaço literal, ou seja, o lugar físico, sua condição e localização específicas deixam de ser um elemento principal na concepção do site, para alguns artistas. E, muitas vezes, apresentam deslocamentos na apresentação do trabalho, de modo que esses deixam de coincidir o *site* investigado com o lugar no qual o trabalho é mostrado, como podemos ver, ainda de acordo com Miwon Kwon:

Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o *site*, a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como *site*) como as condições sociais da moldura institucional (como *site*) são subordinadas a um *site* determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse *site* não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (KWON, 2008, p.170)

Outro ponto que Kwon discute em seu artigo é a mundialização da arte, por meio do corpo do artista que se move pelos espaços expositivos, e determina seu território de ação e discurso. A mundialização do artista, a necessidade de sua presença como gestor de um “projeto”, pode ter acontecido pelos procedimentos dos artistas que têm esta prática, pois não há mais a necessidade de um “objeto” artístico, ou seja, a desmaterialização da arte. E assim o projeto e a ideia destes artistas, prevalecem à materialidade da obra.

E após a apresentação de alguns conceitos e pensamentos relativos ao *site-specific* como procedimento, no qual pode-se perceber que o discurso sobre o *site* é capaz de acontecer por meio de seu deslocamento conceitual, chegamos ao artista espanhol Rogélio López Cuenca, que também apresenta o andar pela cidade, e a investigação da cidade a partir de um viés histórico, político e social.

2.14 Rogelio Lopez Cuenca - O Mapa Mataró e o *site-specific* como método

Vários artistas contemporâneos pensam e trabalham com a noção de *site-specific* como método, cuja investigação artística se dá a partir do *site*, e o desenvolvimento dos trabalhos artísticos podem ser realizados em diversas linguagens.

O artista espanhol Rogelio Lopez Cuenca (Málaga em 1959) mostra em seu trabalho artístico, além destas preocupações investigativas já citadas acima com o lugar, o deslocamento pela cidade, ou seja, o caminhar como uma parte importante de seu trabalho. Conhece e observa a cidade, enquanto caminha. Também se vale da história desses lugares para construir percursos, caminhos, rotas, enfim dar a corpo ao seu trabalho artístico.

Apresenta um trabalho de caráter crítico-social, no sentido que busca a história não oficial, para investigar os lugares de seu interesse, pesquisa a história em suas entrelinhas. Em seus trabalhos a história não é contada formalmente. Para dar corpo as suas ideias, usa textos, cartazes, adesivos, apropriações de símbolos e sinalizações dos lugares. Também percorre o mundo com seus trabalhos e oficinas. Como disse o próprio artista, sobre a investigação e uso de arquivos históricos para a criação de narrativas artísticas, em uma entrevista, concedida a um jornal em 2008:

Lo que pasa es que a la realidad accedemos a través de los lenguajes y los lenguajes pertenecen a los que tienen la capacidad de narrar y los que tienen ese poder con frecuencia tienen los demás poderes. Hay entonces modos de narrar que pertenecen a los grupos del Poder con mayúsculas donde se encuentra elementos ocultos que nos informan más de la realidad porque configuran un archivo de lo que la historia oficial ha ocultado, a mí eso me parece fundamental para configurar una concepción de la historia y de la identidad. Los elementos son esos y van constituyendo la historia del arte de un país o una época a través sobre todo de exclusiones. Es más importante lo que se deja fuera que lo que se incluye (CUENCA, 2008).¹⁰³

¹⁰³ O que acontece é que a realidade é acessada através das linguagens e as linguagens pertencem ao que têm a capacidade de narrar e os que têm esse poder com frequência têm os demais poderes. Existe então modos de narrar que pertencem aos grupos do Poder com maiúsculas onde se encontra

Ao pesquisar a história informal, Cuenca também questiona o poder estabelecido, o que é, por quem é e por que é mostrado para as pessoas um acontecimento como histórico. Segundo sua fala, pode-se perceber sua preocupação com a problemática relativa à linguagem e ao seu uso, e como esta faz a mediação entre os contextos: histórico, social e artístico. Nota-se sua preocupação com que é excluído ou mantido como “história oficial”, que norteia sua investigação e trabalho artístico.

Rogelio Lopez Cuenca conta com diversos trabalhos investigativos sobre *site*, porém aqui será apresentado seu trabalho intitulado **Mapa de Mataró: el revés de la trama**. Este trabalho foi concebido a partir de uma oficina intitulada “Derrotas alternativas: Now/h/ere Mataró”, que ocorreu em no Centro de Criação e Pensamento Contemporâneo de *Mataró Can Xalant*, localizado no município de Mataró¹⁰⁴, nos meses de setembro e outubro de 2008. Deste encontro surgiu um grupo de trabalho formado por: Roser Caminal, Ismael Cabezudo, Laura Marte, Cecilia Postiglioni, Daniela Ortiz y Anna Recasens, que trabalhou com Rogelio Lopez Cuenca em uma investigação em torno de “outra geografia da cidade”, não da tradicional, com seus mapas autorizados e usados para a locomoção, mas sim uma geografia que criaria uma cartografia a partir de traçados e roteiros permeáveis, que permitissem recorrer a aspectos sociais que de modo geral, são percebidos de forma isolada, como se fossem congelados no tempo e que fizessem parte somente de um espaço específico.

Para a realização das investigações do grupo foram definidos temas, estabelecidos limites e planejado um esquema de trabalho, esta metodologia possibilitou que os diversos interesses de cada integrante do grupo pudessem ser atendidos dentro de um escopo maior, que era o objetivo geral da pesquisa, pela

elementos ocultos que nos informam, mais da realidade porque configuram arquivo do que a história oficial ocultou, para mim isso parece fundamental para configurar uma concepção da história e da identidade. Os elementos são esses e vão constituindo a história da arte de um país ou uma época através, sobretudo, de exclusões. É mais importante o que se deixa fora do que se inclui. (Rogelio Lopez Cuenca). Trecho de uma entrevista com Rogelio López Cuenca - 27/01/2008. <http://www.diariosur.es/20080127/cultura/rogelio-lopez-cuenca-centros-20080127.html> - acesso em 26 de novembro de 2012.

¹⁰⁴ Mataró é um município da Espanha localizado na província de Barcelona, comunidade autônoma da Catalunha, se encontra aproximadamente a 30 km ao norte da cidade de Barcelona.

qual surgiu a proposta da oficina, bem como o projeto em si. Projeto este que focava a geografia da cidade, seus itinerários suscetíveis e cotidianos que guardavam também narrativas históricas que não foram levadas em conta, pela história instituída e formal.

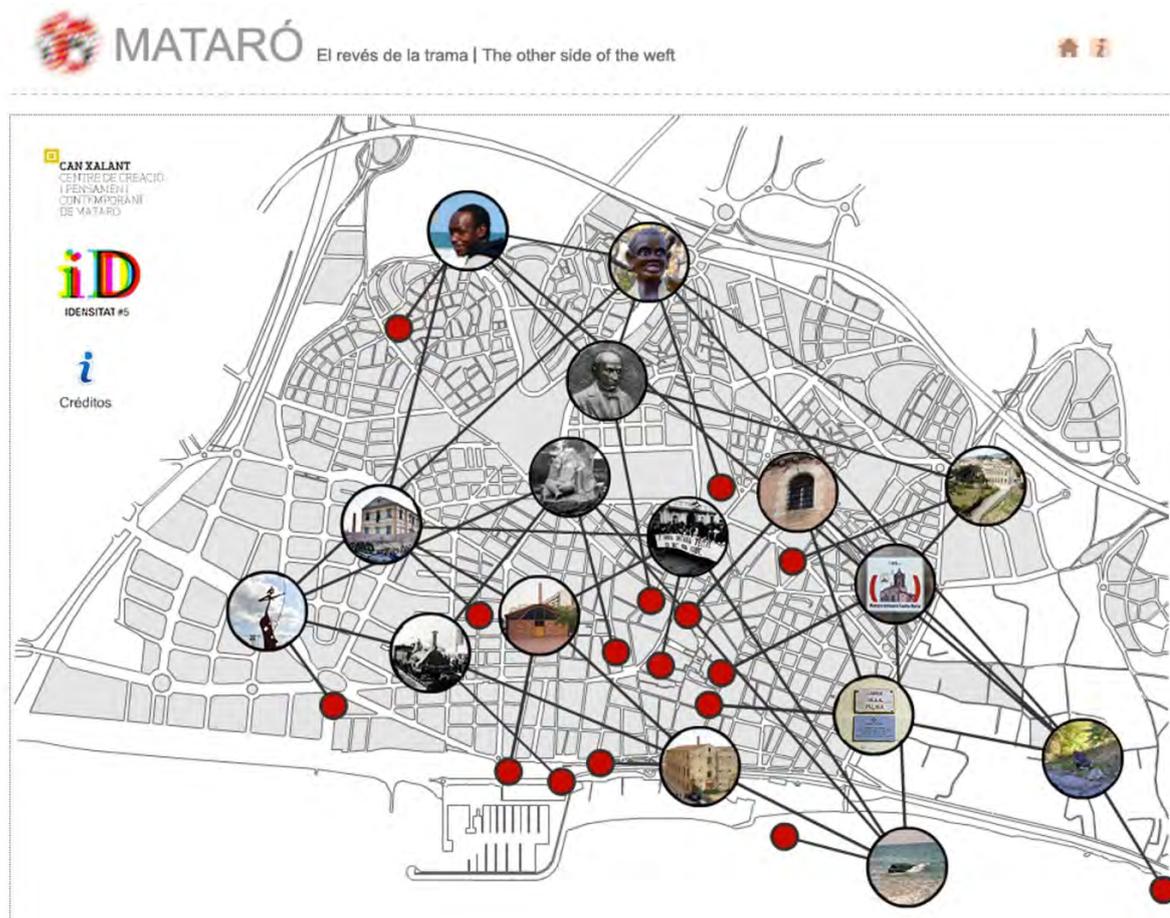


Figura 83: Página inicial do mapa “Mataderó: el revés de la trama” - http://www.lopezcuenca.com/mapa_de_mataro/espanol/mapademataro_espanol.html - acesso: 26 de novembro de 2012.

O projeto se corporificou como um mapa de caráter rizomático (fig. 83), no qual pode-se percorrer os diversos pontos apresentados de forma não linear, é repleto de idas e vindas, é uma cadeia imagens e símbolos que nos convidam a investigá-lo, cada usuário ao seu modo e ao seu em seu ritmo.

O trabalho de Rogelio Lopez Cuenca é elucidativo das questões relativas ao *site-specific* em um sentido discursivo, porque a partir de suas práticas artísticas, como: a busca pelo história não formal, as viagens e os projetos em diversos lugares do mundo, a questão social e política e a formação de grupos para articular suas

ideias e pensamentos, nos faz retornar ao conceito de *site-specific* que Mion Kwon, apresentou em seu artigo “Um lugar após o outro”, no sentido de sua especificidade relacionada ao discurso, isto é, aquilo que o artista quer pesquisar, não importa somente o lugar físico, mas sim o que se pensa e o que se quer discutir a partir dele, como artista propositor de projetos, oficinas e conceitos. Além disso, a sua presença nos lugares de seus projetos é crucial para que eles ocorram.

A mundialização do artista é uma característica a ser analisada em seu trabalho. Neste sentido há necessidade do movimento do corpo do artista nos levando a pensar no *site-oriented*¹⁰⁵ conceito apresentado por James Meyer.

[...] En tanto que soy un artista visual, lo que me interesa son las formas, las apariencias. Ahora bien, no se puede ignorar que esas apariencias no son inocentes. Se suele utilizar el término “formalista” para sugerir superficialidad, pero precisamente lo más profundo está en la superficie. En cuanto al compromiso, lo que sobra es el engagement del artista con las causas nobles y justas a título personal mientras realiza una obra que actúa justo en la dirección contraria. Es la obra la que tiene que ser comprometida, tu trabajo, no la pose del famoso “con corazón”¹⁰⁶. (CUENCA, 2001).

¹⁰⁵ James Meyer distinguiu essa tendência na prática recente do *site-oriented* em termos de “functional site”: “[O functional site] é um processo, uma operação que ocorre entre sites, um mapeamento de filiações institucionais e discursivas e os corpos que se movem entre eles (o do artista sobretudo). É um site informacional, um local em que se sobrepõem texto, fotografias e vídeos, lugares físicos e coisas. É algo temporário; um movimento; uma cadeia de significados carente de um foco particular”. O que significa que agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. Similar ao padrão de movimento nos espaços eletrônicos da internet e do espaço cibernético, que de forma parecida são estruturados para ser experimentados transitivamente, uma coisa depois da outra, e não como simultaneidade sincrônica, essa transformação do site textualiza espaços e espacializa discursos.

Uma conclusão provisória pode ser que, na prática das artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição operante de site foi transformada de localidade física - enraizada, fixa, real - em vetor discursivo - desenraizado, fluido, virtual. (KWON, 2008, p 172 - 173).

¹⁰⁶[...] Como sou um artista visual, o que me interessa são as formas, as aparências. Agora, não se pode ignorar que essas aparências não são inocentes. Frequentemente utiliza-se o termo “formalista” para sugerir superficialidade, mas precisamente o mais profundo está na superfície. Enquanto ao compromisso, o que sobra é o engajamento do artista com causas nobres e justas a título pessoal, enquanto realiza uma obra que atua justo na direção contrária. É a obra que tem que ser comprometida, seu trabalho, não a pose de famoso “com coração”. Tradução: Yuly Marty. Trecho entrevista de Rogelio Lopez Cuenca Paula Achiaga - “Lo más interesante pasa siempre en la frontera” - Publicado em “El Culutral”. es, 02 maio de 2001.

Disponível em: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/850/Rogelio_Lopez_Cuenca. Acesso em: 26 de novembro de 2012. [...]

Cuenca é um artista que busca no cotidiano, no contexto da cidade e da esfera pública fazer suas investigações, e para tanto articula seu discurso e trabalho de uma de uma maneira formal, no sentido de buscar uma organização e uma aparência para seus trabalhos, que muitas vezes nos remete ao suprematismo russo, por exemplo. Mas suas preocupações vão além da aparência e da forma, são na maioria das vezes de cunho social e político.

A questão formal e muitas vezes abstrata na obra de Cuenca é uma característica importante, tem uma abordagem contemporânea das questões cotidianas, porém nem sempre suas obras apresentam um caráter documental de apresentação, que me parece muito interessante, tendo em vista as questões políticas e históricas que fazem parte de sua obra. E como muitas vezes a representação não documental de um trabalho como o de Cuenca pode acrescentar camadas de interpretações e também dar conta de mostrar um trabalho de arte em um mundo cada vez mais difícil de configurar, como nos diz Nicolas Bourriaud:

Con el fin de dar cuenta de la experiencia cotidiana de un individuo de este comienzo del siglo veintiuno, ¿sería preciso elegir entre abstracción y fotografía, vídeo y figuración pictórica? No se puede sino constatar que las técnicas y las disciplinas se suman, y a veces en una misma obra, pero la abstracción encuentra una nueva razón de ser sus virtudes... realistas [...] A medida que el trabajo se vuelve más impersonal y las distancias abstractas, el mundo se vuelve más figurable. (BOURRIAUD, 2008, p. 24)¹⁰⁷

O fato de Cuenca buscar matéria poética no cotidiano, eleger lugares, percursos ou situações, também são ações artísticas para dar corpo ao trabalho, são formas de proceder como artista com as quais me identifico. Uma prática que se fez presente, e sobretudo nesta investigação sobre Matadouro-Matadero. Vale salientar que muitas vezes assim, como Rogélio Lopez Cuenca, o trabalho artístico se dá maneira deslocada ou seja, não é uma intervenção especificamente para o lugar, mas sim, sobre o lugar. Seria o deslocamento do *site*, o trabalho realizado a partir

¹⁰⁷ A fim e ter em conta a experiência diária de um indivíduo, nesse começo do século XXI, seria necessário escolher entre a abstração e a fotografia, vídeo e figuração pictórica? só se pode observar que as técnicas e as disciplinas são adicionadas, e às vezes na mesma obra, mas a abstração encontra uma nova razão para as suas virtudes...realistas [...] A medida que o trabalho se torna impessoal e as distâncias abstratas, o mundo se torna mais figurable. (BOURRIAUD, 2008. p. 24).

de um lugar específico e posteriormente os conceitos, registros textuais e imagéticos são deslocados, levados para outro local, para outro ambiente.

Este trabalho de Cuenca é um convite a conhecer um percurso que foi feito pela cidade, que agora encontra-se em um *site* da Internet. Pode-se pensar a a partir deste ponto um paralelo da cidade e sua topografia com as conexões da rede virtual na Internet. Os deslocamentos urbanos como redes, como conectividade. Pode-se perceber esta relação quando Bourriaud faz um paralelo entre a cidade e seus fluxos, o circuito impresso, videogames e a conectividade virtual:

[...] Estos nuevos instrumentos topográficos corresponden igualmente a una mutación del entorno humano. [...] Nuestra experiencia urbana está hecha de pasajes sin transición de una zona a otra, de un centro comercial a un barrio residencial, del lugar de trabajo a la casa (transportes locales) o de los bruscos desembarques de un aeropuerto a otro, de un taxi a un autobús, como si abandonáramos una pantalla de videojuego para pasar a la siguiente. Las redes (carreteras, ferrocarril, aviones) se apilan y se imbrican; las actividades obedecen a una lógica de concertación, la velocidad extrema de los desplazamientos se acompaña de “no lugares” (Marc Augé) donde se nos inmoviliza para esperar una conexión. Nuestras vidas profesionales y privadas están regidas por una ideología “conexionista” y un imaginario reticular, la forma de red estructurada el mínimo aspecto de lo cotidiano. ((BOURRIAUD, 2008, p. 28)¹⁰⁸.

O trabalho de Cuenca acontece em outras linguagens como vídeo, foto, publicação entre outros, e como no caso Mataró, acontece na rede em formato de um *site*, no qual podemos percorrer o lugar investigado, sem propriamente estar nele. Este ponto relativo às linguagens que propõe um deslocamento do site, tem sido de grande interesse no processo artístico aqui proposto, visando a realização de trabalhos poéticos.

¹⁰⁸ [...] Estes novos instrumentos topográficos correspondem igualmente a uma mutação do entorno humano [...] Nossa experiência urbana é feita de passagens sem transição de uma zona a outra, de um centro comercial a um bairro residencial, de um lugar de trabalho à casa (transportes locais) ou dos bruscos desembarques de um aeroporto a outro, de um táxi a um ônibus, como se abandonássemos uma tela de videogame para passar à seguinte. As redes (estradas, ferrovias, aviões) se empilham e se imbricam, as atividades obedecem a uma lógica de concertação, a velocidade extrema dos deslocamentos é acompanhada dos “não-lugares” (Marc Augé) onde nos imobilizamos para esperar uma conexão. Nossas vidas profissionais e privadas estão regidas por uma ideologia “conexionista” e um imaginário reticular, a forma de rede estruturada o mínimo aspecto do cotidiano.

3. Lugares e Heterotopias

3.1 Lugares e Heterotopias: o espaço, o lugar e o tempo

Ao pensarmos sobre questões relativas ao espaço, à arte e à arquitetura, a discussão se amplia, e se faz necessário buscar um aprofundamento sobre a noção do termo lugar e como ele é proposto aqui. Neste sentido, um livro que pode ajudar a clarear o tema intitula-se “Place”, escrito por Tacita Dean e Jeremy Millar, tem como objetivo investigar o termo lugar, como este é discutido, pensado e articulado poeticamente pelos artistas na arte contemporânea. Os autores partem de algumas premissas, que vêm desde antiguidade grega, e até os nossos dias:

- Everyone wants find their places in the world. But where is it and what is it?¹⁰⁹
- How do we recognize place especial and another not? ¹¹⁰

A respeito dos termos lugar, espaço e paisagem já foram e são apresentados diversos conceitos e noções. Podemos perceber como estes conceitos vão se modificando no decorrer do tempo, e também como os pontos de partida de cada autor, cada pensador, filósofo ou artista vai transformando o entendimento que temos destes termos e suas conceituações.

A fim de ampliar a discussão a respeito do termo lugar, é necessário rever a noção de paisagem no decorrer do tempo, como originou-se e como se transformou conceitualmente até chegarmos à noção que temos dele hoje. O termo paisagem (*landscape*) é entendido como uma transformação da terra por atos físicos (construções de habitações, cultivo, entre outros) e pela percepção humana.

A landscape is the land transformed, whether though the physical act of inhabitation or enclosure, clearance or cultivation, or through human perception¹¹¹. (DEAN; MILLAR, 2005, p. 13).

¹⁰⁹ Todos querem encontrar seu lugar no mundo. Mas onde é e como é isto?

¹¹⁰ Como reconhecer/ diferenciar um lugar especial de outro que não o é?

¹¹¹ A paisagem é a terra transformada, seja por ato físico de habitar ou delimitar, separar ou cultivar; ou por meio da percepção humana.

Uma das relações que Dean e Millar fazem entre os conceitos de lugar e paisagem é a dificuldade de categorizá-los, pois são termos flutuantes, seus usos se modificam com rapidez, e seu entendimento é variável de acordo com os pontos de partida de cada um que estuda ou pesquisa este assunto.

Outro ponto de interesse nesta temática é que por muito tempo o lugar era a “identidade” da paisagem, ou seja, estes conceitos se confundiam e se mesclavam nas elaborações de explicações destes dois termos. É claro que a paisagem está em um determinado espaço, porém, hoje as discussões conseguem diferenciar melhor estas duas temáticas.

A paisagem é uma criação humana, é uma representação de mundo, na qual a memória e o lugar se formam e se mesclam. E assim pode-se pensar sobre a paisagem urbana e a cidade, que é também uma criação e um receptáculo de memória de uma coletividade que vive nela, que a modifica e é modificada por ela.

Na discussão relativa à arte, sobretudo no que tange a arte contemporânea, vale lembrar que, tanto a paisagem “natural” como a “urbana”, não são meramente um suporte para as intervenções, mas sim um material que reconstrói o território no qual vivemos. Ou seja, a paisagem não somente recebe o trabalho/intervenção, mas é também parte integrante e determinante para o trabalho existir.

A *Land Art* e alguns trabalhos artísticos da década de 1970 também trazem à tona alguns pontos pertinentes sobre questões relativas à arte-arquitetura-paisagem. Segundo Luca Galofaro, a *Land Art*, por meio de um pensamento expandido a respeito da paisagem e da arquitetura, transformou o objeto escultórico em território, pois, segundo o autor, quando um arquiteto ou um artista intervém em um espaço ou projeto de espaço, sendo ele natural ou não; ou quando quer anular os limites entre o interior e o exterior, está, sobretudo, tentando territorializar o espaço. Estas intervenções artísticas ou arquitetônicas pretendem evidenciar uma série de relações, ou seja: “existe território desde o momento que os componentes

dos meios deixem de ser direcionais para serem dimensionais, quando deixam de ser funcionais para serem expressivos”¹¹². (GALOFARO, 2003, p. 60).

Este pensamento pressupõe um diálogo com o usuário do espaço, mais que vislumbrar ou contemplar o espaço, considera provável uma vivência do lugar, e assim o espaço que não apresentava uma significação, uma importância ou uma carga simbólica, torna-se lugar incorporando as significações e experiências das pessoas que a ele dão significado e importância. Por outro lado, pode-se refletir sobre a atuação dos artistas e chegar ao termo *Artscapes*, que é a ideia que se vincula ao site, por meio de ações e procedimentos de artistas de diversas áreas, como também de arquitetos, que pretendem intervir na paisagem aproximando-se da linguagem artística. Não é somente criar formas ou pensar na paisagem como suporte para um trabalho, mas sim captar “suas forças”, (GALOFARO, 2003, p. 23) tornando a paisagem e seu contexto uma parte integrante do trabalho artístico.

E nessas idas e vindas entre paisagem-arquitetura-arte, chega-se à discussão relativa ao assunto lugar. Conceituar o termo lugar, como já foi citado anteriormente, é uma empreitada difícil, visto que podemos enfatizar um determinado ponto em detrimento de outro, podemos priorizar a noção de tempo ou de noção de espaço.

Particularmente acredito que as coisas estão de fato em algum lugar, e que procuramos os lugares das coisas e de nós mesmos no planeta, mas penso que, a memória é um elemento constitutivo do lugar, pois, para um espaço tornar-se um lugar, precisamos lhe dar significado, atribuir-lhe alguma importância, e neste momento a memória do indivíduo e do espaço se mesclam, e as camadas de tempo e espaço (físico) se unem formando uma memória do lugar, são as camadas de tempo e espaço, que ressignificam estes locais, sua arquitetura, sua utilidade e as expectativas que a partir dele podemos criar.

¹¹² “hay territorio desde el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivos”. (GALOFARO, 2003. p. 60). Tradução: Yuly Marty

Portanto, o lugar se faz como parte de um processo de vivência e de experimentação do espaço, que convoca as lembranças e memórias para ativar o passado e conseqüentemente a visão que temos do presente, como diz Certau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro lado, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como história à espera e permanecem no estado de quebra-cabeça, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo”. (CERTAU, 1994, p. 176).

As questões relativas ao espaço/lugar, camadas de memória, memória do lugar e tempo e sua passagem são questões recorrentes em meu trabalho artístico. Por isso alguns conceitos precisam ser melhor esclarecidos, visando localizar a discussão aqui proposta.

Os conceitos de lugar e espaço vivem em transformação. Transmutam-se de acordo com a conjuntura na qual são utilizados. Aqui neste contexto o lugar heterotópico, ou seja, a lugares construídos como justaposições, sobreposições, são um ponto importante na discussão. Locais como espelhos dos nossos lugares diários, chamados por Foucault de heterotopias.

Em uma conferência radiofônica proferida¹¹³ por Michel Foucault em 1966, intitulada “De outros espaços” ou “As heterotopias”, Foucault diz que estamos na época do espaço, segundo ele vivemos o período da simultaneidade, da justaposição, do próximo e do longe, do lado a lado e do disperso. A nossa experiência temporal seria como uma rede que liga pontos e “se intersecta com a própria meada” (FOUCAULT, 1967, p. 4).

Heterotopia¹¹⁴ é uma terminologia usada nas ciências biológicas para referir-se a fenômenos que acontecem em lugares diferentes dos quais teriam que acontecer, ocorrem em “outros lugares”, e assim Foucault toma emprestado essa

¹¹³ Conferência radiofônica proferida por Michel Foucault em 21 de dezembro de 1966, no France-Culture. A conferência **As heterotopias** foram publicadas em uma versão reduzida, revista pelo autor, intitulada “Des espaces autres”, pela Éditions Gallimard, em Dits est Écrits, vol. IV, 1994.

¹¹⁴ Heterotopia consiste em um conceito procedente das ciências biológicas e médicas, indicando órgãos ou tecidos que ocupam outros espaços que não aqueles que lhes seriam destinados. CANEIRO, Beatriz Scigliano in: BRAGA, 2008, p. 197.

palavra de outra área de conhecimento, para propor o início de um pensamento a respeito de lugares que saem do senso comum, são espaços que tiram o conforto, que incomodam.

Michel Foucault usou o termo heterotopia pela primeira vez na introdução do seu livro intitulado “As palavras e as coisas”, publicado em 1966, a qual é iniciada com uma taxonomia de uma enciclopédia chinesa citado por Borges, que relaciona diversos tipos de animais, sendo eles pertencentes ao nosso cotidiano ou animais fantásticos, que só poderiam fazer parte da nossa imaginação:

[...] os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (FOUCAULT, 1999, p. IX).

Porém nesta classificação apresentada todos os animais estão dispostos da mesma maneira, sem restrições a despeito de serem seres fantásticos ou não. Foucault neste livro, sobretudo em sua introdução, propõe uma reflexão sobre as disparidades e dificuldades que existem para classificar as coisas no mundo usando a linguagem, ou melhor as palavras, mostrando como este sistema de classificação é precário na contemporaneidade.

Penso que Foucault, aproxima as questões da linguagem com as questões relativas problemática do espaço, pois procura o lugar de cada coisa e a relação que pode ocorrer entre as palavras e os objetos: “... lá onde, desde o fundo dos tempos a linguagem entrecruza com o espaço” (FOUCAULT, 1966, p. XII). Sobre esta questão recorro ao artista Jorge Menna Barreto (1970), em um texto escrito por ele para a publicação chamada **meio**, intitulado “Foucault, Borges, a página, uma vizinhança, desordem, 1966, o projeto, prefácio, a língua e um deus infantil”:

O que chama atenção, para Foucault, não é a criação de animais estranhos, mas a impossibilidade de pensar um lugar onde esses animais poderiam se encontrar: “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”, que seria a própria página. (BARRETO, 2010, p. 87.).

Como pode-se perceber Foucault problematiza o lugar das coisas em um determinado espaço, e o faz em um primeiro momento questionando papel da linguagem textual, ou seja, as classificações das coisas no mundo e seus lugares. Somente um lugar no mundo pode receber estes animais todos, segundo Foucault - a folha de papel, a parte dela, é impossível um local no mundo que possa contemplar a vizinhança de todos estes seres expostos nesta lista ordenada alfabeticamente. Porém como o próprio Foucault já disse nós não vivemos em uma folha branco:

[...] Não se vive me uma folha em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças e porosas. (FOUCAULT, 2013, p. 19).

A questão seria qual é a congruência da ordem das coisas? Existe um espaço entre as nomeações e as classificações e as próprias coisas? Seria neste hiato, neste lapso de espaço que se dá a experiência? Na tentativa de pensar estas questões recorro a Michel Certau, quando este aproxima o ato de caminhar pela cidade e o discurso textual e oral. Nesse sentido, poderia haver uma relação entre a linguagem falada e escrita e o espaço. Certau que em seu livro “A invenção do cotidiano 1: artes do fazer”, traz esta aproximação, ao contrastar o caminhar pela cidade e o discurso textual:

Uma comparação com o ato de falar permite ir mais longe e não se limitar somente à crítica das representações gráficas, visando, nos limites de legibilidade, um inacessível além. O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua) é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre co locutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar, uma primeira definição como espaço de enunciação. (CERTAU, 1994, p. 164).

Segundo Certau o caminhante ao andar pela cidade também vai construindo e modificando espaços, na verdade usa o termo “moldar percursos” que seria correspondente a “moldar frases”. Estas maneiras de moldar os percursos, e com isso a forma de conhecer os lugares da cidade, seria a “maneira de fazer”. Seriam as atividades corriqueiras que as pessoas têm em seu dia a dia, como: falar, comer, cozinhar, caminhar, entre outras. Porém neste caso, enfatiza a ação de caminhar.

Segundo Certau, a linguagem seria como uma enunciação, criando os espaços por meio de uma declaração, de uma apresentação de premissa formadora de uma linguagem coloquial, que conta e descreve espaços, lugares, viagens e percursos.

Com a intenção de esclarecer alguns pontos, vale lembrar que para falar sobre ações cotidianas Certau faz um paralelo com as noções e conceitos militares para pensar as manobras diárias dos usuários, para desviarem suas condutas das imposições sociais. E para tanto usa os termos “estratégia e tática¹¹⁵”.

A estratégia seria imposta por uma classe ou sistema dominante, ou seja, são as regras estabelecidas de cima para baixo, pode-se que dizer que tem um lugar pré-estabelecido e conhecido de todos. Enquanto as táticas são as formas ou maneiras de fazer do usuário, visando pequenas indisciplinas, seria uma tentativa de burlar as regras estabelecidas por um discurso dominante ou de especialista.

E estes modos de fazer, de proceder, de escolher e de estar no mundo seriam uma artimanha (“astúcia”) do usuário que “compõem no limite uma rede de

¹¹⁵ [...] “estratégia” o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que o sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base de uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico.

[...] ao contrário a “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem lugar no outro. Ela se articula, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. (CERTAU, 1994, p. 45).

[...] Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição. (CERTAU, 1994, p. 47).

indisciplina” (CERTAU, 1994, p. 41). Esta rede de indisciplina seria o tema central do livro de Michel Certau. E neste sentido, esta rede não tem um lugar conhecido ou pré-determinado, ela se espalha por toda parte, não há como controlar suas ramificações e seus procedimentos, por não poderem ser controladas são uma forma de enganar o que é estabelecido socialmente.

Estas táticas seriam como pequenos desvios do sistema imposto, ou seja, seriam as formas de fugir das estratégias impostas pelos especialistas. Seria como se o usuário estivesse no vazio entre os conceitos impostos para serem seguidos e as práticas das pessoas comuns em seus afazeres cotidianos.

Neste sentido, compreendo que o objetivo desta ampla pesquisa organizada por Michel Certau tem como foco a prática cotidiana, a banalidade diária. E não somente o indivíduo e o consumo de ideologias, mas sim as operações e manobras feitas pelos indivíduos a partir das informações fornecidas por um grupo dominante e como estas práticas dos usuários permite pequenas indisciplinas, que criam uma rede que burla sistematicamente o conjunto de regras sociais. Pode-se dizer que são microrresistências ou pequenas liberdades.

E ainda segundo Certau a retórica pode ser um espaço de atuação do usuário no qual põe em prática suas táticas, pois a “maneira de falar” distante da linguagem científica, pode mudar situações ou ocasiões:

[...] a retórica ou ciência das “maneiras de falar” oferece um aparelho de figuras típicas para a análise das maneiras cotidianas de fazer ao passo que ela, em princípio, se acha excluída do discurso científico. Duas lógicas da ação (uma tática e outra estratégica) se depreendem dessas duas maneiras de praticar a linguagem. No espaço da língua (como no dos jogos) uma sociedade explícita mais regras formais do agir e os funcionamentos que as diferenciam. (CERTAU, 1994, p. 47).

E assim pode-se pensar que a linguagem é formadora de oratórias e de lugares. Quando a linguagem se afasta do discurso de especialista ela é capaz de burlar as estratégias dominantes e criar táticas, estabelecendo um modo de proceder próprio de um usuário ou de um grupo.

Neste ponto podemos chegar ao temor relato usado por Certau, para referir-se aos “organizadores de espaços” ou “percursos de espaços”. O relato é uma

“prática do espaço”, servem de norteadores de caminhos, sinalizadores de andanças, quando digo: vire à esquerda, ou ali existe um pequeno portão vermelho; estou criando espaços e sinalizando lugares; indicando caminhos.

São vocábulos orientadores de caminhos, construídos antes, durante ou depois da caminhada. Construindo percursos, criando espaços ao mesmo tempo que os descrevem. É a linguagem, o discurso oral ou textual criando espaços. Relacionado o espaço e a palavra. Os dois estabelecendo roteiros, viagens e andanças, produzindo textos e espaços.

E assim retornamos a terminologia heterotopia. Pode-se perceber que o termo heterotopia, quando foi utilizado por Foucault referindo-se a linguagem, já mostrava um embaraço, um desconforto, pois não podemos mais pensar em uma ordem comum, um lugar-comum para as palavras e as coisas, temos que justapor, sobrepor, propor outras classificações e outras formas de pensar as denominações, o discurso, os enunciados, o espaço, sua construção e sua organização, ou seja, sair do lugar comum, da zona de conforto. É necessário repensar conceitos e lugares, posicionamentos e situações.

Nesta conferência radiofônica Foucault fez uso do termo de maneira totalmente diferente em comparação com sua introdução realizada no livro “As palavras e as coisas, a noção de heterotopia” “é pertinente não mais a uma análise dos discursos, mas dos espaços”. (DEFERT¹¹⁶, 2013, p. 37). Michel Foucault em sua palestra, não conceituou propriamente o termo heterotopia, mas apresentou uma noção do que este termo era, para tanto, começou sua descrição apresentando o termo utopia.

Segundo Foucault, as utopias nascem da imaginação humana, são como lugares não construídos, sem cronologia, nascem “no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda no lugar sem lugar dos sonhos” (FOUCAULT, 2013, p.19). Por outro lado, as heterotopias seriam utopias construídas, que se

¹¹⁶ Daniel Defert (1937): sociólogo e filósofo, e ativista francês, Presidente fundador (1984 - 1991) da primeira associação francesa contra a AIDS chamada AIDES. Foi companheiro de Michel Foucault por mais 20 anos.

sobrepõem e justapõem-se sobre os nossos lugares cotidianos, diários, elas existem na fisicalidade do mundo. Discorreu sobre o tema revelando suas características e princípios.

As heterotopias são como “contraespaços”, são utopias construídas e localizadas, como: os jardins, os cemitérios, os prostíbulos, as prisões, os manicômios, as casas de repouso, as colônias de férias, entre outros lugares.

[...] Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há mas que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como contraespaços. As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então - na quinta-feira à tarde - a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis; é, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido. (FOUCAULT, 2003, p. 19 - 20).

Outro ponto importante na discussão do termo heterotopia, os espaço-temporais são lugares nos quais os indivíduos mudam as ações, o seu estar no mundo, a sua presença ou não presença. Estes contraespaços são como unidades específicas de espaço-tempo, que são lugares nos quais a ausência e a presença são refletidos como em um espelho, são como se fossem espaços-tempos que refletem ou remetem aos nossos espaços cotidianos, como diz Daniel Defert:

Essas unidades espaço-temporais, esses espaços-tempos têm em comum serem lugares onde estou e não estou, como o espelho ou o cemitério; ou onde sou outro como na casa de tolerância, na colônia de férias ou na festa, carnavalizações da existência ordinária. Eles ritualizam corte, limiões, desvios e os localizam. (DEFERT, 2013, p. 37).

Estes contraespaços rompem, quebram com a noção de espaço e de arquitetura. São espaços que se mesclam, se interpenetram e repercutem uns nos outros, e deste modo se misturam, reverberam, rompem e descontinham, como polifonias, assim descreve Defert:

Não refletem a estrutura social nem a da produção, não são um sistema sócio-histórico nem uma ideologia, mas rupturas da vida ordinária, representações polifônicas da vida, da morte, do amor [...]. (DEFERT, 2013, p. 38).

São espaços que podem abarcar as contradições do mundo, suas incoerências e suas incongruências, porém vão além, remetem a si mesmo, como em “um jogo formal e simbólico de contestação e de reverberação, em uma fragmentação que não é segmentação”. (DEFERT, 2013, p. 51º).

Provavelmente toda e qualquer sociedade constrói suas heterotopias, porém, existem uma grande variedade delas, e além disso estas heterotopias podem ser diluídas e desaparecer, e outras que até o momento não existem, podem vir à tona, podem ser construídas. Fazem parte da cultura, de sua representação, e ao mesmo tempo podem ser entendidos como não-localidades, contraespaços; são espaços diferentes dos outros, e podem ser de dois tipos:

A **heterotopia de crise**, em algumas sociedades conhecidas, são os lugares sagrados, reservado para alguma atividade específica, sobretudo as relacionadas às crises biológicas, como casas de início da puberdade para os meninos, casas para mulheres em trabalho de parto, entre outros espaços reservados.

E também a **heterotopia de desvio**: são espaços que podem abrigar pessoas com comportamentos considerados desviantes, como presídios, asilos, etc. As heterotopias de crise tendem a desaparecer na sociedade contemporânea, cada vez mais dando lugar as heterotopias de desvio.

A temporalidade e sua percepção também fazem parte da discussão sobre a noção de heterotopia e as sobreposições e as justaposições. Foucault, novamente vai recorrer a Biologia para falar sobre as camadas de tempo, e para tanto, usa o termo heterocronia que são fenômenos que deveriam ocorrer em um tempo diferente do qual ocorreram. Tanto a heterotopia, como a heterocronia, remetem a situações ou fenômenos que ocorrem de maneira deslocada, isto é, fora dos lugares ou tempos tradicionais.

“Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. São parentes, se quisermos das heterocronias”. (FOUCAULT, 2003. p. 25). O tempo da heterocronia também não é linear, ele é múltiplo, heterogêneo, é ativo. Constituído de pequenas gradações que são móveis e mutáveis. Porém a partir da modernidade, o tempo único ligado as formas de produção e a tecnologia, impera em nosso dia-a-dia, é o tempo acelerado, e atualmente, segundo Gilles Lipovetsky (1944, filósofo francês)¹¹⁷ não estamos mais na época da velocidade, mas sim na época da urgência, o tempo imediato, o tempo instantâneo, o tempo das transmissões em tempo real, na hora em que o evento acontece.

A discussão da temporalidade, segundo Miguel Ángel Hernández-Navarro, tanto na história como na arte não deveria ser pensada somente a partir da ideia de tempo linear, pois existem saltos, descontinuidades, rupturas, fragmentações, que podem levar a um modo sincrônico, de percepção e compreensão do tempo:

Si algo quedó claro a lo largo de la segunda mitad de siglo pasado es que la historia no puede ser pensada - al menos sólo pensada - diacrónicamente. [...] Existen saltos, discontinuidades, azares, confrontaciones y contradicciones. El tiempo así pensado es un entretejido de nudos y lugares-ocasionen singulares, un campo múltiple y plural. En esto merece especial atención el pensamiento de Reinhart Koselleck, quien desde finales de los cincuenta comenzó a pensar la historia de modo estratificado. Pasado, presente y futuro - experiencia, acción y expectativa - no sólo diacrónicamente, sino también de modo sincrónico. No sólo uno detrás do otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal¹¹⁸. (HENANDES-NAVARRO, 2008, p. 9).

¹¹⁷ Gilles Lipovetsky é citado em HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Heterocronias, tiempo, arte y arqueología del presente”. Murcia: CENDEAC e PAC, 2008, p. 11.

A decir de Gilles Lipovetsky, la nuestra ya no es la época de la velocidad, sino la de la urgencia, la época del tiempo-cero, de inmediatez, de la instantaneidad. (Como disse Gilles Lipovetsky, a nossa época já não é a da velocidade, mas sim, da urgência, época do tempo-cero, da inmediatez, da instantaneidade.)

¹¹⁸ Se algo ficou claro ao longo da segunda metade do século passado é que a história não pode ser pensada - pelo menos somente pensada - diacronicamente. [...] Existem saltos, descontinuidades, azares, confrontações e contradições. O tempo assim pensado é um entrelaçado de nós e lugares-ocasiões singulares, um campo múltiplo e plural. Nisto merece especial atenção o pensamento de Reinhart Kossleck, quem desde finais dos anos cinquenta começou a pensar a história de modo estratificado. Pasado, presente e futuro - experiência, ação e expectativa - não somente diacronicamente, mas também de modo sincrônico. No só um atrás do outro, mas todos ao mesmo tempo, entrelaçando-se em uma simultaneidade temporal. Tradução: Yuly Marty.

A arte também pode ser o lugar de discussão deste tempo heterogêneo, interpenetrado, sincrônico, de justaposições e sobreposições:

El arte erige, así como el lugar de la heterocronía, del tiempo otro, el lugar donde habita aquello que ya no cabe en los esquemas temporales de occidente¹¹⁹. (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2008, p. 16).¹²⁰

Para pensar e atuar criticamente no mundo, são necessárias outras lógicas temporais, outros modelos de tempo, que possibilitem outras visualidades e percepções, assim os espaços heterotópicos e suas temporalidades podem nortear esta discussão.

As heterotopias relacionadas ao tempo podem estar ligadas ao conceito de “eternidade”, como as bibliotecas e os museus que pretendem acumular “todo o conhecimento do mundo”, assim criando diversas camadas de tempo em um mesmo espaço, por outro lado existem as heterotopias de tempo de caráter temporário ou transitório, como o teatro, as feiras, os festivais, colônias de férias, entre outros.

Pode-se perceber que as heterotopias estão relacionadas à ruptura, ao “corte”, ao rompimento do lugar comum, são estranhas às nossas vivências, são espaços à parte, que apresentam funções extraordinárias, no sentido de serem fora do nosso habitual, do nosso cotidiano. São representações polifônicas da vida, da morte e do amor, pois devemos lembrar que não vivemos em espaços neutros, como

¹¹⁹ Ese tiempo único, vinculado al régimen temporal occidental, está viviendo en las últimas décadas un proceso de extensión a todos los lugares globo. Una de las consecuencias primeras de la globalización - o de las distintas globalizaciones - es la imposición de lo que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental”. Una temporalidad hegemónica, la del tiempo global que, sin embargo, tiende a eliminar y subsumir los diversos tiempos locales e individuales. El nuevo tiempo, igual que el nuevo espacio, tiende a la homogeneidad, a la adecuación de los tiempos de otro al tiempo del uno. Una adecuación que nunca es limpia y que, bajo el signo del diálogo y la multiplicidad, instaura un nuevo tiempo único revestido de heterogeneidad. (Esse tempo único, vinculado ao regime temporal occidental, está vivendo nas últimas décadas um processo de extensão em todos os lugares do globo. Uma das primeiras consequências da globalização - ou das distintas globalizações - é a imposição do que Sylvia Agacinski chamou “a hora ocidental”. Uma temporalidade hegemônica, a do tempo global que, no entanto, tende a eliminar e incorporar os diversos tempos locais e individuais. O novo tempo, igual ao novo espaço, tende a homogeneidade, a adequação dos tempos do outro ao tempo de um. Uma adequação que nunca é limpa e que, sob o signo do diálogo e da multiplicidade, instaura um novo tempo único revestido de heterogeneidade). Tradução: Yuly Marty. (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2008. p. 11).

¹²⁰ A arte instaura, assim como o lugar da heterocronia, do tempo outro, o lugar onde habita aquilo que já não cabe nos esquemas temporais ocidentais.

folhas de papel que tudo acatam e aceitam, como já nos exemplificou Foucault. Estes espaços-tempos, estes contraespaços que entrecortam os nossos espaços comuns, são espaços que interpenetram, são os espaços que contestam.

Propondo um novo olhar sobre este ponto de vista, os autores Michiel Dehaene (1971) e Lieven De Cauter (1959), na introdução do livro “Heterotopia and City: public space in a post civil society”, atualizam a visão do espaço heterotópico no sentido que, este não é somente o espaço da ruptura, do deslocamento, e sim espaço que compreende e simula os espaços do cotidiano, e dizem que as heterotopias são opostas aos “não-lugares”¹²¹, os espaços de passagem propostos pelo etnólogo e antropólogo francês Marc Augé (1935).

Os lugares heterotópicos são “lugares para ser” (“places to be”) e sendo assim Dehaene e Cauter, acreditam que as heterotopias incorporam as tensões entre o lugar e o “não-lugar” e remodelam, reformulam a natureza do espaço público.

Partindo da noção de heterotopia proposta por Foucault, o foco do trabalho aqui apresentado, dialoga com um dos pontos relacionados a noção de heterotopia elaborada até este momento, que aponta estes espaços que se espelham formando camadas de espaços/lugares, que confundem e nos tiram de nossa zona de conforto, ou seja, daquilo que esperamos do nosso cotidiano, e podem ser considerados heterotopias.

A Cinemateca Brasileira e o Matadero Madrid, são espaços de sobreposições, justaposições e camadas de modificações arquitetônicas, de tempo, de uso, de significações e ressignificações e assim sendo, acumulam diversos fatores a serem investigados. Pode-se pensar em ambas como heterotopias de tempo, a heterocronia, sobre a qual comenta Carneiro:

¹²¹ Vê-se bem por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (AUGÉ, Marc, 1994, p. 87).

As heterotopias têm ligação com as heterocronias, resultantes da *découpage* do tempo, marcada pela ruptura com o tempo tradicional, pelo tempo da festa ou pelo tempo acumulado. Em suma, são rupturas na vida cotidiana, desvios. São contraespaços, interpenetrados pelos espaços que contestam ou se contrapõe. De um lado, podem consistir em formas evidentes de dominação delimitadas em espaços reais, como por exemplo prisões, campos de concentração - criados em nome de um bem-estar da sociedade, da regeneração do criminoso ou da purificação pelo castigo. De outro lado, podem se referir a situações de prática de liberdade, campo aberto para experiências reais em que os corpos experimentam o que podem. (CARNEIRO, 2008)

São lugares que funcionaram como contraespaços de dominação delimitada em um espaço construído, em um espaço real. Foram matadouros, que tiveram suas atividades extintas e atualmente, buscam no entretenimento, no lazer e no ócio, suas funções como espaços na cidade. Fazem suas festas, projeções, feiras entre outras atividades que acontecem em um espaço-tempo diferentes dos usuais e diários. É a migração de um polo ao outro na proposta de atividade dos lugares que foram e que agora são ou pretendem ser.

No caso da Cinemateca Brasileira também podemos citar que ela é um acervo de filmes, e neste sentido, assim como vimos em Foucault, também podemos pensar nela como uma heterotopia de acúmulo de tempo, ou seja uma heterocronia ligada à noção de eternidade, pois existe na tentativa do acervo, da manutenção e conservação de filmes uma tentativa de guardar a produção cinematográfica, formando camadas de tempos em um espaço de acúmulo, que deseja a eternidade para a os filmes de sua coleção.

Outro ponto interessante nestes espaços é que foram construídos para serem matadouros. E sabe-se que os matadouros atualmente são lugares que estão cada vez localizados mais distantes dos nossos olhos. A morte, a dor e o sofrimento são revestidos em uma publicidade de bem-estar e alegria, de beleza, leveza e felicidade. São espaços paralelos aos do nosso cotidiano, deixaram invisíveis os sofrimentos dos seres que ali morrem todos os dias em nome do paladar humano, é a invisibilidade da industrialização da dor e da morte. São espaços construídos, como uma indústria da morte, como o espelho de uma cidade de produção. Como Bellido queria que fosse seu matadouro “una pequeña ciudad productiva”.

Ao pensar as heterotopias de Foucault e suas camadas de tempo e espaço sobrepostos, justapostos, pode-se chegar ao trabalho do artista norte americano de Robert Smithson e seu trabalho Hotel Palenque, sobre uma ruína moderna, a qual possibilita discutir e repensar alguns pontos sobre a noção de lugar e de heterotopia.

3.2. Robert Smithson e o Hotel Palenque: justaposições e sobreposições arquitetônicas e temporais de uma ruína ao reverso

Vários trabalhos artísticos podem ser relacionados à noção de heterotopia, contudo, irei discorrer sobre um trabalho intitulado “Hotel Palenque: 1969 - 1972” do artista norte-americano Robert Smithson (1938 - 1973). Ele continua sendo um dos artistas mais influentes e originais cujo trabalho artístico e os textos tiveram ainda têm um grande impacto sobre os artistas de sua geração e da atualidade.

A obra de Smithson apresentava ideias complexas que foram apresentadas de diversas formas e materialidades, como: desenhos, projetos, *land art*, escultura, obras de terraplanagem, filmes, fotografias e textos críticos. Suas obras foram provocativas e seminais, tanto que seus trabalhos realizados em meados dos anos sessenta ao início dos anos setenta, redefiniram a linguagem da escultura contemporânea.

Na obra de Smithson o deslocamento do corpo do artista é crucial para a viabilização do trabalho de arte. O andar como um procedimento que ajuda a amalgamar diversas práticas estéticas. O artista andarilho, que concebe seu trabalho ao conhecer, observar e vivenciar o lugar. Move-se e viaja pelos lugares cotidianos nos quais os registros de diversas ordens são realizados: anotações, escritos, citações, desenhos, sons filmes, enfim inúmeras possibilidades de maneiras de coletar informações que posteriormente se tornaram um trabalho artístico feito a partir de uma poética da investigação, do conhecer o *site*, viabiliza o trabalho de arte, desloca virtualmente o *site* pesquisado, para transportá-lo para outro lugares, possibilitando novos olhares sobre o lugar investigado. A memória construída ao vivenciar o lugar, a memória formada por camadas temporais, da história do lugar e do deslocamento do corpo do artista por ele.

Em seus escritos explorou suas ideias envolvendo decadência e renovação, o caos e a ordem, Smithson falou longamente em entrevistas e ensaios sobre entropia e sua noção de tempo. Discorreu também sobre o espaço e a escolha que o artista faz ao eleger um lugar para intervir ou para fazer um trabalho de arte a partir dele.

Quando um artista que investiga, observa e caminha por um lugar, território específico, seja este uma paisagem urbana ou natural suas percepções sensoriais são cruciais para concepção de um corpo conceitual ou para a feitura do trabalho artístico e, também para a elaboração da obra, que acontece por meio da percepção direta do lugar.

Segundo Smithson esta percepção quando se elege um lugar de investigação ou intervenção artística é anterior a concepção do trabalho. Trabalhar no lugar ou a partir de uma ideia dele e sua observação. Smithson ao caminhar pelos lugares os escolhia para fazer seus trabalhos, desenvolveu uma noção sobre o *site* e a atuação que se pode ter nele, ou a partir dele. Apresentou as noções de *site* e *non-site*. Segundo Smithson, o *site* é o lugar em si, o espaço sem as modificações, suas complexidades físicas e contextuais, e com a amplitude e vastidão de possibilidades que pode oferecer. O *non-site* é uma representação abstrata do site, como uma metáfora, não é site em si, tem alguns elementos dele, pode remeter a ele, mas não tem como objetivo uma representação idêntica deste.

O *non-site* é discursivo, é uma disrupção do site. Funciona como se fosse um contentor, um container de fragmentos do lugar investigado, é exposto em lugares fechados. São como vestígios, marcas do site. É uma noção dialética entre o *site* e o *non-site*, como um espelho.

Smithson em seu trabalho ia para a paisagem (exterior) e voltava para a para os contentores (interior: galerias, museus, e outros espaços fechados), investigava e os contextos, e em seus trabalhos de *non-site* criava as situações instalativas objetivando tornar este contexto conhecido, para isso usava mapas, fotografias e, outras formas de registros; muitas vezes utilizava materiais retirados do próprio *site*. Os *non-sites* eram os contentores da situação externa (*obra in-situ*) da situação mapeada, os mapas neste tipo de trabalho são importantes porque são a abstratação do espaço que sofreu a intervenção. O *non-site* pode trazer em certo sentido, questões sociais, psicológicas e geográficas do *site* e levá-las para os ateliês de artista, as galerias, os museus ou até mesmo para as páginas de livros, como pode-se perceber em uma conferência que ministrou sobre o Hotel Palenque.

Vale salientar alguns pontos sobre este trabalho, a princípio o que se conhece hoje como o livro “Hotel Palenque: 1969 - 1972” (fig. 87), foi uma conferência que durava 40 minutos, ministrada por Robert Smithson em um auditório da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Utah, no ano de 1972. A apresentação teve como base fotografias que foram realizadas em uma viagem ao México que Smithson fez em 1969 em companhia da também artista Nancy Holt (1938 - 2014) e da galerista Virginia Dwan (1931). Este material foi transformado em livro traduzido para a língua espanhola pela Alias Editorial¹²² em 2011¹²³, em suas páginas apresenta na íntegra as imagens e textos que fizeram parte da explanação de Smithson. Na conferência, se percebe as várias camadas de tempo e espaço que foram se acumulando com a passagem do tempo. Espaço que teve seus significados reelaborados no decorrer do processo.

Robert Smithson em sua prática artística tinha no ato de fotografar em conjunto com a medição, o escoamento, o derreamento de material na paisagem, a escrita, como ações cruciais para a feitura de seus trabalhos. E neste sentido que buscava pela fotografia como uma possibilidade de discussão sobre o lugar, porém não era uma ação realizada nele, era um contentor da experiência do estar e vivenciar.

E acredito que o Hotel Palenque incorpora este pensamento, e ainda oferece uma noção de lugar, como ruína e abandono, de um lugar em devir, de uma construção que não foi até o fim. Seria a ruína de um projeto, a ruína de uma edificação que não chegou a ser usada ou habitada. A ruína antes mesmo do edifício

¹²² Alias é um projeto editorial que publica textos que são referências para arte contemporânea, que nunca anteriormente haviam sido distribuídas no México. É projeto editorial de cunho artístico, concebido pelo artista mexicano Damián Ortega (1967), com a finalidade divulgar em idioma espanhol textos de artistas internacionais originados sobretudo de registros orais (entrevistas ou conferências) ou publicações inéditas e, também textos considerados chave, que fazem parte de uma história da arte não oficial. E muitas vezes também publicam e traduzem escrito de artistas mexicanos contemporâneos. Também apresenta a preocupação com diferentes meios de distribuição, visando encontrar novos leitores e também chegar ao público interessado nos assuntos e publicações oferecidas pela editora. <http://aliaseditorial.com/> - último acesso em: 18 de agosto de 2016.

¹²³ Este projeto foi realizado em colaboração com o Museu Tamayo, na ocasião da exposição “Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares”, exibida de 07 de julho a 07 de agosto de 2011, na Cidade do México, sob a curadoria de Pablo Leon de la Barra. Com tiragem de 2000 exemplares, com finalidade de difusão da obra.

ser completamente construído. Como se fosse uma ruína em construção. Sua significação é de ruína de um sonho inacabado:

Esse panorama zero parecia conter *ruínas ao reverso*, isto é, todas as novas construções que finalmente se construiriam. Isto é, o contrário da “ruína romântica”, porque os edifícios não *caem* em a ruínas *depois* de haver sido construídos, mas *crecem* até ruína conforme são construídos. (p.127 - Robert Smithson (Tradução: Agnaldo Farias - Um Passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey - Artforum, dezembro de 1967).

O Hotel Palenque naquela era um lugar em paralelo, era uma justaposição de um espaço, no meio do nada. Com sobreposições de espaço, mas também camadas e camadas de tempos. Tempo passado (o sonho de um hotel naquele lugar), o presente (ruína que se construía diariamente) e um futuro incerto (um devir, o poderia ser feito com aquela edificação, seria demolida, havia possibilidade de reaproveitamento? Ou ruiria sozinha no meio do nada), E além disso todas as combinações entre estes tempos que podem ocorrer.

A apresentação tornou-se livro posteriormente e mostrou um hotel deteriorando-se no tempo, uma construção abandonada, com seus significados e os valores que lhe eram atribuídos pela própria natureza da edificação e que foram transformadas pelo tempo.

Na época Robert Smithson ficou impressionado com esta possibilidade de hotel, de estadia inacabada, mostrando as camadas de tempo e espaços, propondo uma sobreposição de expectativas e possibilidades, que se tornaram um acúmulo de ferro, areia e cimento desfazendo-se aos poucos a cada gota de chuva, a cada dia de sol escaldantes, a cada ventania, enfim a cada mudança de clima da região.

É interessante observar como Smithson ficou surpreso com o lugar e a dificuldade que teve em defini-lo ou centralizá-lo no espaço, queria compreender sua lógica, mas o lugar justapunha e sobrepunha situações, espaços e tempos diferentes, nas palavras do próprio Smithson no texto que faz parte da publicação:

No tiene un centro: si buscas un centro no lo puedes encontrar, porque digamos que todo está muy “in-diferenciado”, y es muy difícil comprender la lógica del lugar. En realidad, es imposible entender el lugar... Y cuando ves su hermosa y frondosa fachada toda manchada puedes pasarte la tarde entera meditando sobre ella¹²⁴. (SMITHSON, 2011, p. 8).

Smithson não encontra um centro no Hotel Palenque, porque este espaço abandonado, não apresentava um centro, era antes de tudo um vazio. A ruína de uma construção não acabada, encalacrada em uma região erma do México. Era um lugar de memórias topográficas de uma região afastada, era um lugar de abandono, um lugar periférico. E a ruína se fez aí, no encantamento e assombro do abandono. Vazio, abismo; uma carcaça monumental do desabitado. A respeito destes vazios monumentais, Marta Telles em seu artigo “Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea”, vale lembrar que a autora aqui faz referência a outra obra de Smithson intitulada “Um Passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey”, publicada na revista Artforum, em dezembro de 1967, porém também pode exprimir muito sobre o Hotel Palenque, diz:

[...] Tal região suspensa no tempo guardou uma espécie de memória topográfica do mundo em que as carcaças são identificadas em termos de monumentos. Um processo exploratório no qual o que estava em jogo era a própria recolocação do conceito de arte. (TELLES, 2010, p. 81).

O Hotel Palenque foi uma ruína da atualidade, mas também uma heterotopia, um lugar de sobreposições, justaposições, com um tempo outro, sobreposto e sincrônico. Podia-se ver a camadas de tempo se acumulando, em um passado promissor e devir caindo, ruindo aos pedaços.:

O Hotel Palenque no momento em que Smithson o conheceu em sua viagem ao México foi um empilhamento, sobreposição, justaposição, uma colagem arquitetônica se destruindo no tempo, era um lugar aos pedaços, mas também é uma possibilidade, um vir a ser, pois naquele momento os tempos se sobrepunham, as camadas se faziam e se refaziam, possibilitando a construção de um relato a respeito

¹²⁴ Não tem um centro: se você procura um centro, não pode encontrá-lo, porque digamos que tudo é muito “indiferenciado”, e é muito difícil compreender a lógica do lugar. Na realidade é impossível entender o lugar... E quando você vê sua fachada charmosa e frondosa toda manchada pode passar a tarde inteira meditando sobre ela. Tradução: Yuly Marty.

da experiência de estar neste lugar, de caminhar por ele. A possibilidade de lugar, que se transformou em uma ruína da atualidade.

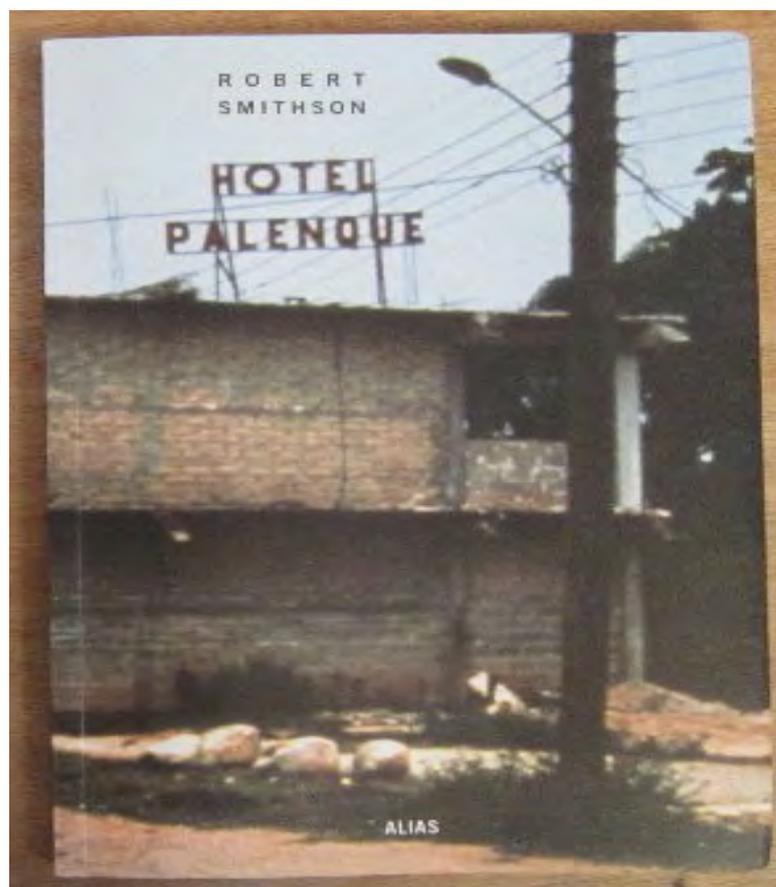


Figura 84: Robert Smithson. “Hotel Palenque”, 2011¹²⁵.

Robert Smithson mostrou seu hotel Palenque, trouxe sua narrativa, seu modo de ver e se situar no mundo. Construiu e delimitou um lugar por meio de um relato sobre ele, o fez com imagens e textos. Moldando seus percursos por intermédio de relatos. Deslocando o lugar físico para o plano discursivo. Estes pontos são importantes no decorrer deste processo, porque em nesta investigação artística e conceitual, também apresento este modo de pensar e de proceder. São maneiras de fazer, ser e estar no mundo, com as quais me identifico e as articulo com a intenção de dar corpo aos pensamentos, ideias; bem como para elaborar e apresentar os trabalhos aqui apresentados.

¹²⁵ Editora Alias. Imagem disponível em:

http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.br/2011_08_01_archive.html. Acesso em: 16 de setembro de 2014

3.3. Arte e Arquitetura: algumas anotações

A relação entre arte e arquitetura é um tema amplamente discutido na história da arte e da cultura. E no âmbito desta investigação de arte, faz-se oportuno refletir sobre esse binômio, pois esta pesquisa apresenta a preocupação com os antigos matadouros situados nas cidades de São Paulo e Madrid, suas arquiteturas, seus mais diferentes usos e modificações de espaços no decorrer do tempo e suas reformas de adequação para seus novos usos.

As relações entre arte-arquitetura trazem sempre discussões com muitas variantes, e cada qual se envereda por um caminho, diversos artistas e arquitetos debatem até os dias atuais sobre o assunto, que parece não se esgotar, visto que ainda hoje é uma problemática no campo da arte e faz parte da preocupação de muitos artistas contemporâneos ao realizarem suas obras poéticas. Muitos artistas, ao conceberem e executarem seus trabalhos, o realizam in-situ, ou seja, analisando as condições físicas, o contexto e a história do lugar. Nesta prática o trabalho de arte passa a ter um caráter multifuncional, no sentido que os artistas coordenam muitas frentes de atuação, pensam além da feitura do trabalho, pois preocupam-se também com o usuário, com a coordenação do projeto, com o design, entre outras atividades.

Outro fator importante na arte, segundo Schulz-Dornburg, é a ampliação do vocabulário e da atuação do artista, no que concerne à criação de espaços, ao uso de metodologias e novas ferramentas; além da multidisciplinaridade na qual a arte contemporânea se encontra, tangenciando áreas como: moda, design, arte sonora, ciência, arqueologia, geografia, entre outras. “Dentro deste contexto, não surpreende que os artistas tenham começado a construir.” (SCHULZ-DORNBURG, 2002, p. 13).

A discussão sobre a relação entre Arte e Arquitetura já foi e ainda é recorrente. As questões sobre a funcionalidade da arquitetura e ao não compromisso da arte com a função e a utilidade já foram exaustivamente discutidas, como se pode perceber na fala de Schulz-Dornburg:

O respeito mútuo e as aspirações semelhantes sempre provocaram debates acalorados entre os campos da Arte e da Arquitetura. O Construtivismo russo, De Stijl, o Expressionismo e a Bahaus são alguns dos movimentos da história recente nas quais os dois campos lidam com visões compartilhadas e objetivos comuns. Apelos em prol de uma colaboração maior, declarações sobre a transgressão dos respectivos limites, comparações a respeito de integridade e relevância, reivindicações de autonomia e independência sempre definiram a relação ambígua entre a Arte e Arquitetura. Por mais divergentes que sejam as crenças ou objetivos específicos, por mais diferente que seja a licença artística da responsabilidade do arquiteto, ambas as disciplinas estão e estarão sempre intrinsecamente ligadas pela sua função fundamentalmente criativas. (SCHULZ-DORNBURG, 2002, p. 07).

O arquiteto Luca Galofaro (1965), autor do livro “Artsclapes: el arte como aproximación al paisaje contemporánea”, faz duas perguntas importantes ao discutirmos a relação arte e arquitetura: ¿Cuál es el campo de actuación del arquitecto y cuál es del artista? ¿Cuáles son sus métodos y que acciones les corresponde a cada uno?¹²⁶ (GALOFARO, 2003, p. 123). Pode-se dizer que os arquitetos de modo geral, seguem regras pré-estabelecidas, pois seus projetos e construções têm objetivos funcionais e utilitários claros e definidos. Enquanto os artistas, quando estão atuando na paisagem e seu contexto, têm suas regras, mas estas não estão tão claras ou pré-determinadas. A arte em sua aparente inutilidade possui um grande valor: “um pensamento livre”. (GALOFARO, 2003, p. 117). Os arquitetos sempre tiveram suas edificações no exterior, em relação com a paisagem, porém, na maior, parte das construções arquitetônicas, existe uma questão de uso, pois elas têm um determinado fim. A funcionalidade é um quesito crucial para edificação.

O artista quando intervém em um lugar, necessariamente, não está preocupado com as melhorias ou os benefícios, na direção de melhorar a qualidade do espaço no qual a intervenção foi realizada; na verdade, a arte cria seu lugar. Busca a criação de um lugar próprio, mediante uma interferência, que pode ser física ou não. Pode-se mudar um espaço, quando se consegue vê-lo de outro modo.

¹²⁶ “Qual é o campo de ação do arquiteto e do artista”?; “Quais são os métodos e ações que correspondem a cada um”? Tradução: Yuly Marty.

A arte e a arquitetura muitas vezes não fazem mais objetos para serem vistos, mas criam ambientes para serem vivenciados, experimentados, percorridos e usados pelos visitantes do trabalho. Segundo Galofaro, os limites entre arte e arquitetura estão cada vez mais borrados, se desmanchando, são mais fluidos. Existe uma troca entre os artistas e os arquitetos. Ao mesmo tempo, há um intercâmbio e um confronto, no sentido da discussão do espaço, do território e a configuração que se pode dar à paisagem, seja ela urbana ou não. Bem como, muitas vezes, ocorre um enfrentamento nas atividades que podem ser exercidas pelos arquitetos e pelos artistas no campo de atuação de cada um desses profissionais.

Enquanto a arte abandona seus espaços do fazer e do expor, a arquitetura vai para o espaço público de outra maneira, ou seja, redefinindo seu território, repensando a forma de projetar e construir. E assim, paisagem passa a ser um elemento cada vez mais importante para as atividades destes profissionais, é território e a paisagem como campos de ações. Trata-se de uma discussão complexa sobre o espaço e suas possibilidades, considerando o contexto, a linguagem e suas relações, pois deve-se pensar onde, quando, como e por que cada obra será realizada em cada espaço.

A grande ruptura da escultura, para Galofaro, foi a saída dos artistas de seus ateliês, ou seja, para o exterior, quando começaram a lidar com a paisagem, seja ela natural ou urbana, onde se encontra uma nova dimensão espacial, e o contexto no qual o trabalho de arte é inserido passa a fazer parte do processo do artista.

Com pensamento nas questões da escultura e suas intervenções fora dos ateliês, a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss (1941), elucida algumas noções nesta discussão. Segundo ela, a partir da década de 1960, o trabalho de arte proposto, sobretudo, no espaço urbano, era visto como negatividade. A autora adiciona ao contexto artístico urbano os termos não-arquitetura e não-paisagem, conceitos que complexificam os questionamentos relativos às práticas e procedimentos artísticos:

[...] a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. (KRAUSS, 1984, p.133).

A não-arquitetura, por oposição, poderia ser entendida como paisagem e a não-paisagem poderia ser entendida como arquitetura, e assim o campo ampliado se daria por oposição “entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa” (KRAUSS, 1984, p. 133).

Krauss, ao referir-se sobre “campo ampliado” a partir da problematização da escultura, o faz inserindo discussões relativas à inserção de questões que abordam os termos paisagem e arquitetura na arte, e, assim, o campo se expande, pois a arquitetura e a paisagem não são mais representações, e sim elementos constituintes do trabalho de diversos artistas a partir da década de 1960.

Ao admitir os dois termos, arquitetura e paisagem, também se discute como o espaço passa a ser pensado, pois no Modernismo a autonomia da arte é fator importante para a discussão e criação de trabalhos artísticos, pois as obras tridimensionais são realizadas em um “espaço neutro”, ou seja, não há interferências do espaço na obra. Ao fazer escultura, o artista pensa somente na obra em si, sem interferências espaciais. A partir da década de 1960, alguns artistas começam a pensar trabalhos tridimensionais considerando o lugar no qual sua obra era instalada, levando em consideração as características do espaço.

Essas práticas artísticas e arquitetônicas fazem refletir sobre os limites entre arte e arquitetura, que estão cada vez mais tênues. Muitos, arquitetos propõem trocas e experiências em relação à paisagem. Diversos artistas, por outro lado, saem do museu buscando outros diálogos e práticas, que tornam a arquitetura, a cidade e a paisagem preocupações recorrentes em suas práticas e procedimentos artísticos. No contexto contemporâneo, a arte e a arquitetura muitas vezes trocam e misturam seus papéis, em um jogo de reenvio constante.

A arte “extramuros”¹²⁷, ou seja, a arte que se expande para outros lugares e espaços, não necessariamente nos museus, galerias, centros culturais e outros locais de exposição convencionais, leva a um questionamento do próprio museu, que passa também a repensar seu papel e trazer atividades além da expositiva, e, neste contexto, a própria arquitetura do museu é repensada.

Outro ponto a ser considerado nas investigações sobre a relação entre arte e arquitetura, segundo Julia Schulz-Dornburg, é o elemento “catalisador”, ou seja, motivador ou dinamizador das obras arquitetônicas e artísticas: o observador/espectador, que é chamado pela autora de o “usuário”, pois, como já vimos, a criação de ambiências é uma prática recorrente usada por arquitetos e artistas na contemporaneidade:

O usuário é, mais uma vez o vínculo entre a ideia e a realidade física, o catalisador na criação do espaço.

Tanto a arte como a arquitetura quebraram seus moldes históricos e voltaram-se para nossas vidas cotidianas e nossos sonhos em busca de inspiração. [...] O banal tornou-se socialmente aceitável. [...]. Na arte e na arquitetura, a relação entre teoria e prática, entre razão e experiência física, é novamente definida. (SCHULZ-DORNBURG, 2002, p. 19).

Outro ponto que é importante salientar é que a apreensão do usuário a uma obra artística é dependente não somente do trabalho em si, mas depende da mesma forma do local onde este está instalado. O olhar e apreensão do usuário também estão relacionados com seus posicionamentos culturais, sociais, políticos. E além disso, deve-se levar em conta sua faixa etária, classe social, etnia, orientação política e sexual, entre outros fatores.

Neste sentido, como diz Simon Sheik, em seu artigo escrito para Revista Urbânia nº 3, intitulado, “No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos”, há três categorias que influenciam a experiência do usuário diante da obra: “trabalho, contexto e espectador. Nenhuma delas está dada e cada uma é conflituosa”. (SHEIK, in: Urbânia nº 3, 2008, p. 129).

¹²⁷ A arte deve ter uma presença extramuros, para afastar a infame exclusividade. A arte faz parte da vida e a vida está exposta a mudanças e as novas orientações, que devem ser visíveis e efetivas em todo lugar. (BOTT apud: SCHULZ-DORNBURG, Julia, 2002, p. 9).

Deste modo, pode-se dizer que não há um público ideal para o trabalho de arte, não existe um público generalizado ou universal para este trabalho. Este pensamento de usuário “neutro” vem sendo derrubado desde os anos 1960, junto com a ideia de espaço neutro e uma obra de arte autônoma, pois existem diferentes experiências anteriores a perceptibilidade da obra que influenciaram olhar e apreensão sobre ela:

[...] Assim como não há trabalho completo e ideal, não há um espectador ideal e genérico. Não podemos falar de espaço de arte como um espaço comum, compartilhado, o qual adentramos com experiências equivalentes - ao contrário, a ideia de um espectador neutro tem sido dissolvida e criticada, e a identidade do observador tem sido especificada e diferenciada tanto pelas práticas quanto pelas teorias da arte desde os anos 1960. (SHEIK, 3, 2008. p. 128).

Ao pensar sobre a problemática relativa à arte, à arquitetura, à paisagem e ao usuário, chegamos à noção de cidade e as formas de atuação neste espaço pulsante e mutável, que permite a vivência de experiências temporais, nas quais o novo e o antigo se mesclam, criam territórios de memória, imagens e pensamentos, onde a vida acontece e acaba, onde nos deslocamos e paramos, onde vivemos e construímos uma vida de significados. Tempo, espaços e lugares, nos quais interferimos e que também nos influenciam.

Foi por meio da ação de caminhar que o ser humano começou a construir a paisagem e, posteriormente, a própria cidade. A partir desta ação, também conformou as paisagens e os centros urbanos nos quais vive.

O andar como propulsor de ideias é um dos pontos discutido pelo filósofo Frédéric Gros (1965) em seu livro intitulado “Andar: uma filosofia”, que propõe uma discussão sobre o ato de caminhar e o processo de criação e elaboração de ideias de alguns pensadores e filósofos, e como a caminhada está relacionada à elaboração de suas obras. O caminhar como um ato filosófico e espiritual. Gros começa o seu livro nos dizendo que o andar não é um esporte, mas sim, uma atividade corriqueira do ser humano, pois é colocar um pé diante do outro e começar a andar, sem preocupações com tempo ou distância a ser percorrida.

Frédéric Gros refere-se ao ato de caminhar não como um modo de locomoção somente, ir de um lugar a outro. Mas, sim, como deslocamento do corpo, que pode propiciar outros pensamentos, outras visadas, sobre o próprio caminhante, sobre o entorno e, até mesmo, ajudar no processo de pensamento e criação, despertando ideias que, em muitos casos, tornam-se obras.

Caminhar é estar fora, é estar ao ar livre. É a transição dos lugares fechados para o exterior, não é somente a locomoção de um interior ao outro, mas sim, caminhar e perceber o entorno, invertendo a lógica de habitar a cidade e pode chegar “até a inversão de nossa condição mais generalizada.” (GROS, 2010, p. 37).

Em um mundo agitado, no qual até o momento de ócio é repleto de coisas a fazer, no qual tudo é consumível, tudo tem seu lugar, sua função, sua utilidade estabelecida. Lugar onde sempre estamos fazendo coisas, consumindo, produzindo, realizando, projetando, enfim, enchendo a cabeça de problemas, o coração de estresse e o corpo cada vez mais esgotado de atividades, que demandam todo nosso tempo, que nos fazem correr de um lado a outro sem observarmos o que há a nossa volta. Um mundo de esgotamento, proposto pelas atividades impostas pela correria do dia a dia.

Neste panorama, Gros nos propõe a marcha, sem ser somente uma travessia de um ponto a outro. Propõe a marcha silenciosa, sem pretensões, onde a palavra perde seu significado, não precisamos entender, codificar ou decodificar, simplesmente deslocar o corpo no espaço, deixá-lo ir. Fluir o pensamento e a alma, o corpo se move e foge da corrida cotidiana, e assim é. É somente isso, sem denominações. Segundo o autor neste contexto se ouve melhor, “porque se escuta por fim o que não tem vocação alguma de ser retraduzido e reformatado”. (GROS, 2005, p. 71/72).¹²⁸

¹²⁸ En el silencio de la marcha, cuando terminamos por perder el uso de la palabra - porque no hacemos nada más que caminar, y hay que desconfiar de las guías de senderismo que recodifican, detallan, informan, glosan la marcha con denominaciones y explicaciones los relieves, la forma de las piedras y de las pendientes, el nombre de las plantas y sus propiedades), dejando creer que hay un nombre para todo lo que se ve, una gramática para todo lo que se siente - en ese silencio, se escucha mejor entonces, porque se escucha por fin lo que no tiene vocación alguna de ser retraducido y reformateado.. (GROS, 2005. pp. 71/72). Tradução: Yuly Marty.

Gros, em seu livro, mostra como o ato de caminhar e estar no lugar integralmente, desconectado de tantos aparatos tecnológicos ou afazeres cotidianos que podem sufocar o indivíduo, é capaz de oferecer uma forma de apreender a cidade, a paisagem, ver o banal e o cotidiano de outra maneira, percebendo o entorno, e conhecendo a si mesmo a partir dos arredores no qual está caminhando.

Este livro mostra que, quando o corpo se desloca sem ter um objetivo exato de chegada, é capaz de deixar fluir o pensar, a reflexão e o questionamento. Mas isso não como uma obrigação, mas sim, como uma consequência natural do parar o cotidiano, para poder vê-lo melhor, com mais acuidade.

O caminhar que pode ser um dispositivo para início de um pensamento. O caminhar como uma maneira de desacelerar a mente e o corpo. O caminhar que tem a capacidade de ser um auxiliar na elaboração de um pensamento estético. O caminhar como a errância pelo mundo. O caminhar compromissado com a prática diária. O caminhar sem compromisso algum. O caminhar sempre pelo mesmo percurso. O caminhar em caminhos diferentes a cada vez. O caminhar longo. O caminhar mais curto e rápido. Enfim, o caminhar como uma libertação do corpo e da mente.

Ao percorrer uma região, pode-se descobrir e redescobrir seus valores cotidianos e transformá-los em trabalhos artísticos que oferecem uma nova visada sobre o diário e o banal. O ato de andar pode ser um instrumento estético, o qual permite criar e dar significados aos espaços urbanos, dando-lhes vida e também os transformando.

A marcha pela cidade é uma ação importante para elaboração de meus trabalhos e também crucial para o surgimento de ideias e pensamentos. A observação da cidade é uma atitude intrinsecamente ligada ao caminhar por ela, para apropriar-me de suas questões e apreender a problemática de determinados entornos.

O artista, como observador da cidade, passa seu tempo observando-a, seus fluxos, sua infraestrutura, seu contexto social e histórico, suas modificações de uso e arquitetura, enfim, observa esse grande corpo, que é vivo e mutável. Deste modo, para muitos artistas o andar poderia ser entendido como um fio condutor, uma ação

que pode estabelecer uma relação entre a paisagem, a arquitetura e a arte. A cidade como espaço do caminhar buscando uma postura estética, foi proposta por Francesco Careri (1966) em seu livro “Walkscapes: o andar como prática estética”. Segundo o autor, o caminhar com intuito estético e artístico, passou por três momentos importantes na história da arte, para compreendê-lo como um importante dispositivo estético:

O primeiro deste período seria a **transição do dadaísmo ao Surrealismo (1921 - 1924)**. As visitas dadaístas por lugares banais da cidade. A primeira visita organizada pelos dadaístas, de uma série de incursões que foram realizadas por eles, era intitulada **Gran Saison Dada** e foi realizada em 14 de março de 1921, e o lugar escolhido foi a igreja de Saint-Julien-le- Pauvre.

Essas visitas eram ações artísticas que contavam com material gráfico, comunicação para imprensa, documentação fotográfica das ações. Foram atuações que possibilitaram uma nova maneira dos artistas intervirem na cidade. Os dadaístas não intervinham na cidade com objetos diretamente instalados nos espaços urbanos, não deixavam marcas materiais no espaço de intervenção, mas, faziam toda a documentação das ações, sem nenhum tipo de elaboração posterior.

Os surrealistas, por sua vez, em 1924, dirigiram-se a um lugar escolhido anteriormente, porém sem um roteiro prévio. Eram caminhadas feitas sem uma finalidade específica, experiências erráticas. Estas caminhadas foram chamadas de deambulações pelos artistas surrealistas¹²⁹.

¹²⁹ La diferencia de la excursión dadaísta, en esta ocasión el escenario de acción no es la ciudad, sino un territorio “vacío”. La deambulación - palabra que contiene la esencia misma de la desorientación y el abandono al inconsciente - se desarrolla por bosques, campos, senderos y pequeñas aglomeraciones rurales. (CARERI, 2005. p. 82). (A diferença da excursão dadaísta, nesta ocasião o cenário da ação não é a cidade, mas sim um território “vazio”. A deambulação - palavra que contém a essência da desorientação e do abandono ao inconsciente - se desenvolve por bosques, campos, trilhas e pequenas aglomerações rurais. Tradução: Yuly Marty).

A Internacional Letrista a Internacional Situacionista (1956 - 1957)

pode ser considerado o segundo momento do caminhar como dispositivo estético na história da arte. Surgiu no início dos anos 1950, posteriormente se transformou na conhecida Internacional Situacionista. As caminhadas pela cidade, propostas pelos situacionistas, receberam o nome de Deriva¹³⁰.

Era a errância pelo meio urbano, era uma técnica de apreensão, de observação da cidade, seria “uma técnica do andar sem rumo” (JACQUES, 2003, p.17). A deriva para os situacionistas era uma prática de grande importância, que contava como método ou procedimento a psicogeografia¹³¹, que segundo Jacques seria:

A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas. (JACQUES, 2003, p.22).

Outro ponto importante para os situacionistas e sua proposta crítica em relação ao funcionalismo moderno e a apreensão crítica da cidade era a criação de situações¹³², os moradores da cidade como vivenciadores da cidade, como construtores de ambiências, mesmo que efêmeras. Segundo Jacques, a tese defendida pelos situacionistas seria que, por meio da criação de situações, “se chegaria à transformação revolucionária da vida cotidiana” (JACQUES, 2003, p. 21). O morador da cidade não é um mero espectador, mas sim um agente ativo com

¹³⁰ **Deriva:** Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esa experiencia. (Modo de comportamiento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passagem fugaz através de ambientes diversos. Utilizada também, especialmente, para designar a duração do exercício contínuo dessa experiência. Tradução: Yuly Marty). S/F, “Definitions”, en Internatiolle Situationniste, 1, 1958; (versión en castellana: LIBERO ANDREOTTI y XAVIER COSTA, (eds), Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad, Museu d’Art Contemporan de Barcelona apud in: CARERI, Francesco. Walkscapes: El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gilles, 2005.

¹³¹ **Psicogeografia:** Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionando o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos. (Estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, condicionado o não conscientemente, sobre o comportamento afetivo dos indivíduos).

¹³² **Situación construída:** Momento de la vida concreta, deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos. (Momento da vida concreta, deliberadamente construído por meio da organização coletiva de um ambiente unitário e um jogo de acontecimentos).

condições de mudar seu entorno e, com esta atitude, a própria cidade. Este agente deveria evitar a estagnação; deveria agir e evitar a alienação.

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver o ponto que está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciados. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 21).

Para os situacionistas, vagar ou errar pela cidade era uma forma de entendê-la e construir novos territórios de exploração, novas formas e novos espaços de habitar, novas rotas e novos percursos para percorrer, enfim, a interação das pessoas com a cidade, escolhendo os caminhos e modificando seus trajetos.

A ação de caminhar e intervir na cidade era uma maneira de refletir sobre o tempo e como o ele é gasto pelas pessoas na vida cotidiana, nas atividades diárias e banais inseridas no sistema social. Neste sentido as derivas e os jogos urbanos poderiam auxiliar na fuga desse modelo proposto pelo sistema e ajudar a construir novos espaços de ócio e liberdade, propondo rever o tempo vivido, com o quê e como este tempo é empregado.

Os situacionistas relacionavam a arte e vida, para tanto, preocupava-se com a arquitetura e ao urbanismo e ao uso destes preceitos na cidade, por isso, tinham uma atitude crítica ao funcionalismo moderno. Apresentavam como proposição a observação e a experimentação da cidade, por meio da articulação de uma base teórica crítica, porém, é relevante lembrar que os situacionistas não deixaram um modelo ou padrão de cidade a ser seguido, mas sim propuseram formas de vivenciar, experimentar, observar e apreender a cidade, elaborando técnicas e métodos que viabilizaram essas ações, “o que existiu foi um uso, ou apropriação, situacionista do espaço urbano”. (JACQUES, 2003, p.20).

Pode-se considerar como o terceiro período histórico do caminhar como dispositivo estético na história da arte: **o Minimalismo a Land art (1966 - 1967)**.

Muitas vezes, o andar como propulsor para dar forma ao trabalho artístico é um meio que os artistas utilizam para realizar suas obras.

Com os artistas minimalistas, muitos trabalhos de arte voltaram sua atenção para o espaço físico onde seriam instaladas as obras. O *site-specific* surgiu como uma possibilidade de discutir o objeto artístico. Enquanto na *land art* os artistas vão para o a paisagem, para lugares mais afastados dos centros urbanos.

Segundo Cauquelin, os artistas minimalistas tinham como premissas cruciais na elaboração de seus trabalhos artísticos, em seus processos e em seus procedimentos, as categorias: espaço e tempo como elementos que faziam parte da obra, não eram somente suporte sem significado, ao contrário, eram parte integrante da obra.

Enquanto em relação ao espaço e ao tempo, a *land art* trazia a visibilidade presumida do espaço e do tempo, os trabalhos realizados em lugares distantes, que muitas vezes não foram visitados pelo usuário, mas se tornaram visíveis para este por uma série de dispositivos que o artista fez a partir de seu trabalho, como: fotografias, relatos, vídeos, diários de viagem, registros de diversas ordens, que compõem um corpo de visualidades que possibilitavam o conhecimento da obra:

No minimalismo, a escala de interesse era a do corpo humano para realizar seus trabalhos tridimensionais, enquanto a *land art* não apresentava a noção antropomórfica como uma preocupação. Os artistas ligados a *land art* geralmente faziam trabalhos que modificavam fisicamente o território, para isso, muitas vezes contavam com técnicas e recursos da arquitetura para viabilizar suas intenções artísticas. Porém, tanto os artistas envolvidos com o minimalismo quanto os envolvidos com a *land art* tinham a preocupação que relacionava a arquitetura, a paisagem ao fazer artístico.

A observação da urbe é uma atitude intrinsecamente ligada ao caminhar por ela, para apropriar-se de suas questões e apreender a problemática de determinados entornos. Ao percorrer uma região da cidade, pode-se descobrir e redescobrir seus valores cotidianos, e transformá-los em trabalhos artísticos que oferecem uma nova mirada sobre o diário e o banal.

Um artista que pode elucidar algumas questões relacionadas ao binômio arte e arquitetura, o caminhar pelas paisagens urbanas, conhecer, discutir alguns problemas da cidade e demonstrar uma preocupação relativa ao cotidiano e ao ato de habitá-la, é Gordon Matta-Clark.

3.4 Gordon Matta-Clark: desconstruindo a cidade moderna, a partir do caminhar e do olhar o cotidiano da cidade

Entendiendo el arte en un contexto social como un acto humano esencialmente generoso, un intento individual y positivo de enfrentarse al mundo real a través de la interpretación expresiva. El valor del arte tal como funciona o a veces florece en nuestro sistema está tan estrechamente relacionado con la creencia occidental en el derecho de expresión individual que se podría hablar con precisión del arte como medida de la libertad en nuestra sociedad. Sobre la idea fundamental abordo mi trabajo, con la esperanza de clarificar estas convicciones a través del debate o de la intervención artística en el tejido urbano.¹³³

Gordon Matta-Clark

Gordon Matta-Clark foi um artista que apresentava em sua prática artística preocupações relacionadas à arte, arquitetura e paisagem urbana, bem como o caminhar pela cidade. Conhecia a cidade e seus espaços para poder neles intervir. Ainda aliava a isso um pensamento a respeito de uma arquitetura que acompanhava a fluidez e transformações da cidade, ou seja, o movimento do corpo e da arquitetura.

Gordon Matta-Clark (Gordon Roberto Echaurren nasceu em Nova York em 1943). Foi um artista norte-americano, filho do pintor chileno Roberto Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, 1911 - 2002). Graduou-se em Arquitetura pela Universidade de Arquitetura de Cornell, Ithaca (Nova York), e morreu ainda jovem, aos 35 anos em agosto de 1978, vítima de um câncer no pâncreas.

¹³³ Entendendo a arte em um contexto social como um ato humano essencialmente generoso, uma tentativa individual e positiva de enfrentar o mundo real através da interpretação expressiva. O valor da arte tal como funciona ou às vezes floresce em nosso sistema está tão estreitamente relacionado com a crença ocidental no direito de expressão individual que se poderia falar com precisão da arte como medida de liberdade em nossa sociedade. Sobre a ideia fundamental abordo meu trabalho, com a esperança de esclarecer estas convicções através do debate o da intervenção artística no tecido urbano. (Gordon Matta-Clark, 2006, p. 204).

A obra de Gordon Matta-Clark foi formada e se consolidada na cidade de Nova York, que após a segunda Guerra Mundial tornou-se uma das principais cidades do mundo, visto que o mercado financeiro de Wall Street impulsionava os Estados Unidos como potência mundial. Já na década de 1960 a situação se transforma, a cidade tornou-se decadente economicamente e com um alto índice de violência urbana. E durante a década de 1970 a cidade de Nova York, para a maioria das pessoas, ainda era vista como decadente e violenta. É neste cenário que os artistas que viviam na cidade começaram a trabalhar e a questionar o ambiente urbano. Gordon Matta-Clark fazia parte desse grupo de artistas muito ativos e questionadores que se transferem para o Soho, na época era uma das piores regiões de Nova York.

Marta-Clark começou sua atuação artística no final da década 1960, demonstrando inquietações relativas à arquitetura instituída e propondo outras formas de procedimentos artísticos e arquitetônicos na paisagem urbana. Era uma crítica ao funcionalismo e à arquitetura moderna, como nos diz Rangel:

A animosidade para com a arquitetura moderna e o desejo concomitante de desfazer os limites da autonomia dessa disciplina, para assim mostrar atritos entre racionalização do espaço social e a rápida expansão do capital financeiro nas cidades, foi um objetivo compartilhado por Matta-Clark, Graham e Vito Accoci. No caso de Matta-Clark, o único entre eles formado arquiteto, este projeto partiu da análise das convenções da arquitetura moderna com a constatação da temporalidade limitada das estruturas construídas. A partir dessa lógica, desenvolveu uma prática apoiada na destruição, realizando intervenções escultóricas através de cortes e extrações em edifícios e casas em processo de demolição. Em seu momento, tais performances produziram marcas em espaços anônimos condenados a desaparecer, cujo registro documentário hoje reforça a ideia do local como ruína fantasmagórica ou mácula da memória [...] (RANGEL, p. 32).

Foi um dos artistas que mostrou em sua obra a relação entre arte, arquitetura e paisagem, e como esta relação se dá no meio urbano. Vale salientar que ele era um artista múltiplo, ou seja, atuava em diversas áreas, utilizava várias linguagens como escultura, arquitetura, desenho, fotografia, vídeo, performance, livro de artista e texto como expressão de suas ideias poéticas. Também se lançou à experimentação culinária¹³⁴ e formou grupos de estudo e de escrita.

Os procedimentos desse artista colocaram em xeque alguns conceitos como público e privado, dentro e fora, centro e periferia, bem como pensar a arquitetura a partir da desconstrução. Propôs em sua obra discutir como habitamos os espaços, como eles são usados.

Nesta investigação o interesse está voltado para suas práticas relacionadas à arte-arquitetura-paisagem urbana, a sua atuação na cidade, como também, em um segundo momento, o uso da fotografia em seu trabalho, uma interpretação da tridimensionalidade via bidimensionalidade.

A relação dessa interpretação, muitas vezes, usando a fotografia e outras linguagens como: desenho, publicações de artista, impressões digitais, vídeo, textos, entre outros, está intrinsecamente ligada à prática artística apresentada aqui e elaborada no decorrer deste processo criativo.

A paisagem na obra de Gordon Matta-Clark é um elemento constitutivo. A paisagem urbana fez parte de suas preocupações conceituais e artísticas, bem como foi parte de seu trabalho. O artista e o usuário da obra não são meros coadjuvantes ou observadores, são agentes participativos e modificadores da paisagem¹³⁵.

¹³⁴ No de 1971 em conjunto com Carol Gooden, Susy Harris, Rachel Lew y Tina Girouard, inaugurou o restaurante Food (Comidas Criollas), era como uma cooperativa de artistas das mais variadas linguagens, atuações, procedimentos, processo e mídias. No período de dois anos de funcionamento, o Food foi um lugar de encontros e debate, o conceito de *Anarchitecture*, nasce nesta ebulição de ideias, nesta situação promovida para discutir e pensar a arte feita naquela época. Havia uma dinâmica chamada de *Guest day*, a cada dia um artista convidado concebia e cozinhava o menu do dia. "Food era un lugar de encuentro, un negocio y una obra conceptual". (MOURE in: Gordon Matta-Clark, 2006, p. 13).

¹³⁵ [...] Lo observado queda afectado por las configuraciones y por la medida de los observadores. O mundo es, por consiguiente, un inmenso paisaje en el que empírico y lo mental se entrelazan inevitablemente. El ser humano no es un observador separado que configura ese paisaje, sino que

A noção de paisagem foi revista, não somente nos trabalhos de Gordon Matta-Clark, mas de muitos artistas atuantes nos 1960 e 1970. Tudo fez parte do contexto, nada era externo, nem quem observava e nem quem ou o que era observado. A paisagem tornou-se um meio pelo qual Gordon Matta-Clark atuou artística e criticamente na cidade. Matta-Clark atua na paisagem como ponto de interatividade, entre o artista, a cidade-paisagem e o usuário. Neste sentido, coabitam o social, o histórico, o ideológico e o natural, elementos contextuais que serviram de aparato conceitual para realização de suas obras.

Matta-Clark era arquiteto e em sua prática artística apresentava uma postura crítica ao funcionalismo, discutia a arquitetura pré-estabelecida, sobretudo a arquitetura modernista. Além disto, segundo Tatiana Cuevas¹³⁶, em seus trabalhos artísticos também mostrava a preocupação relativa as “necessidades que a arquitetura e o urbanismo pretendem satisfazer”.

Para Matta-Clark a arquitetura não era uma disciplina imutável ou estável, mas, buscava nela justamente o oposto, a mutabilidade, a variabilidade das edificações urbanas. Para ele, o espaço público e a cidade deveriam transformar-se sempre. As casas, as construções das cidades não deveriam ser estáveis, mas sim, mutáveis, cambiáveis e transformáveis. Era o espaço gerador de vida, um lugar para viver e experimentar, e não um espaço para ser usado como um mero contêiner ou contentor de experiências.

incide en él al tratar de apreciarlo, medirlo y conocerlo. Queda establecida pues, a finales de los sesenta, la característica total y circular de la apreciación de la realidad a modo de un inmenso bucle complejo e inestable al que nada puede ser externo, ni siquiera los perceptores. En consecuencia, el acceso del conocimiento y la creación sólo podía plantearse desde dentro del todo paisajístico alterándolo, expandiéndolo y transformándolo. (MOURE, 2006, p. 10). ([...] O observado é afetado pelas configurações e pela mediada dos observadores. O mundo é, por conseguinte, uma imensa paisagem na qual o empírico e o mental se entrelaçam inevitavelmente. O ser humano não é um observador separado que configura essa paisagem, mas que incide nela ao tratar de apreciá-la, medi-la e conhece-la. É estabelecida no final dos anos sessenta, a característica total e circular da apreciação da realidade como um imenso “looping” complexo e instável que nada pode ser externo, nem sequer os perceptores. Em consequência, o acesso do conhecimento e da criação só podia ser proposta desde dentro do todo paisagístico, o alterando, o expandindo e o transformado). Tradução: Yuly Marty

¹³⁶ Tatiana Cuevas curadora independente mexicana. Foi curadora de arte contemporânea de 2008 a 2011 do Museu Mali (Museu de Arte de Lima). Organização e curadoria (co-curadoria: Gabriel Rangel) da exposição **Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio (Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço)** - Museo Nacional de Bellas Artes, Chile; Museu de Arte Moderna, Sao Paulo; Paço Imperial, Rio de Janeiro; MALI, Lima (2009-2010).

Segundo Luca Galofaro, Gordon Matta-Clark apresentava a preocupação com o termo habitar e a relação que esta ação tinha com o ato de mover-se no entorno do lugar onde o trabalho de intervenção era proposto. A escolha do lugar no qual a intervenção seria realizada era de suma importância em seu trabalho e o papel do usuário também era crucial, visto que a obra acontecia para além da intervenção, melhor dizer que acontecia na tensão do corpo com o espaço, pois o usuário somente poderia apreender a obra, atuando sobre ela, ou seja, caminhando. Para apreender o trabalho, o corpo teria que deslocar-se, mover-se pelos cortes e recortes, propostos pelos artistas. Assim se conhecia a obra aos poucos, aos fragmentos, no ato de ir e vir pelo espaço recém-aberto. Para conhecer era preciso querer, era preciso mover-se.

E a partir deste pensamento, de um ser atuante na cidade, Matta-Clark propunha um diálogo com o espaço e o entorno a ser trabalhado, como diz Galofaro, a paisagem urbana não era somente um suporte ou um receptáculo para obra, ela vai além de ser uma superfície neutra ou receptiva; é mais que isso, a paisagem urbana é parte do diálogo e conseqüentemente faz parte da obra. É a escolha, o tempo e o contexto do lugar que permitem o diálogo da obra com a sua localização, sendo assim: “Es una manera de intervenir en el paisaje, un diálogo, una noción¹³⁷”. (GALOFARO, 2004, p. 36).

Suas obras mais conhecidas foram os cortes que fez em diversas edificações, que de maneira geral eram abandonadas e seriam posteriormente derrubadas - destruídas para que em seus lugares surgissem outras construções, com outros usos. Diante disso, Matta-Clark fazia seus cortes evidenciando as estruturas das edificações, mostrando seu interior, “sua carne” e seu “esqueleto”.

O que mais me interessa, à parte as vistas surpreendentes geradas pelas remoções, é o elemento da estratificação. Não é a superfície, mas as bordas estreitas, as superfícies cortadas que revelam o processo autobiográfico de sua elaboração. Em outras palavras, a maneira como uma superfície uniforme se estabelece. Tudo à vista. Há outro tipo de complexidade, mais encoberta que explícita e imediata, que consiste em redefinir, retraduzir uma situação completamente anônima e normal em leituras múltiplas de situações passadas e presentes. (MATTA-CLARK. p. 161).

¹³⁷ É uma maneira de intervir na paisagem, um diálogo, uma noção.

Como se percebe Matta-Clark, refere-se às camadas de tempo e de espaço que cada edificação, cada espaço construído adquire com o tempo, parece que as vivências e as necessidades de uso do lugar¹³⁸ ficam impregnadas nele, e assim quando são estratificadas, quando os cortes profundos são feitos, suas camadas temporais, espaciais e significativas aparecem, se mostram, criando complexidades visuais, sensoriais e perceptivas.

Outro ponto importante na obra de Gordon Matta-Clark era a escolha que fazia priorizando os lugares comuns, o que chamava “non-u-mental”, os espaços do cotidiano; do dia a dia das cidades eram a sua preocupação primeira e não a monumentalidade.

[...] Fragmentar a arquitetura, liquidando suas hierarquias e divisões sociais, foi um projeto que o artista refinaria nas subtrações, instalações e cortes para transformá-la, segundo Dan Graham, “em uma espécie de cubismo invertido ou antimonumento. (RANGEL, 2010, p. 32).

A dissolução das hierarquias e das divisões sociais eram mostradas tanto em suas escolhas de edificações - algumas vezes era convidado a fazer suas intervenções artísticas - como também em sua postura como artista, pois trabalhos coletivos e preocupações sociais eram recorrentes em sua obra.

O interesse pelo comum, pelo banal pode ser percebido na escolha que fez por uma casa de moradia, em uma de suas obras chamadas “Splitting” (fig. 84) de 1974. Gordon Matta-Clark corta ao meio uma casa de classe média de Englewood em Nova Jersey, que naquela época era considerada uma cidade-dormitório de Nova York.

¹³⁸ A maioria destes trabalhos foi realizada em espaços heterotópicos, zonas marginais ou em condições de marginalidade, lugares tão diversos que vão do Museu Nacional de Bellas Artes do Chile, durante o conturbado período da Unidade Popular, até uma ação provocadora no muro de Berlim, tudo isso seguindo os postulados teóricos que formam parte do discurso historiográfico da site-specific art dos 70 do século XX. (Nota nº 09: “Por um lado, evidenciam a noção amplamente aceita, de que o lugar onde a obra de arte se encontra condiciona necessariamente sua percepção. Isto prepara o terreno para as dinâmicas geradas entre instituições, valores imobiliários e obras de arte. Por outro lado, os cortes de Matta-Clark exploram a temporalidade do próprio entorno construído, marcando a destruição dos edifícios que, de fato, constituíam estes lugares”). (RANGEL, 2010, p.33).

Alguns pontos importantes levaram o artista a escolher esta cidade, pois neste período, início dos anos 1970, a cidade de Englewood sofria transformações devido às desigualdades sociais, um lugar que era povoado por pessoas que viviam em casas grandes e eram servidos por empregados domésticos em geral. Modificações sociais aconteceram na região e a decadência financeira chegou aos seus moradores. Houve o empobrecimento das pessoas que habitavam este lugar, e conseqüentemente uma mudança de povoamento desta cidade aconteceu, pois as pessoas mais abastadas da região não queriam conviver com os mais pobres que começavam a fazer sua vida neste lugar, e assim aos poucos os mais ricos deixavam a cidade.



Figura 85: Gordon Matta-Clark Splitting¹³⁹.

Para Galofaro a noção de instalação artística no trabalho de Gordon Matta-Clark era muito potente, pois, segundo o autor, a apreensão da obra dependia de uma luta entre o espaço e o corpo; o visitante da intervenção somente poderia apreender o espaço e o trabalho do artista mediante sua ação no espaço da obra. Como pode-se perceber em seu trabalho “Splitting”, as pessoas tinham que se deslocar até ele, no sentido que ficava em um ponto periférico, em uma cidade dormitório de Nova York, e também não era um espaço expositivo comum, sobretudo na época na qual a intervenção foi realizada, mas sim, uma casa abandonada. O trabalho acontecia de fato quando as pessoas entravam nele e andavam pelo espaço da casa cortada ao meio.

¹³⁹ Splitting: Four Corners 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey cortesia de David Zwirner. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-2.asp>

Quando Matta-Clark cortou uma casa ao meio com ajuda de seu amigo e assistente Gerry Hovagimyan¹⁴⁰, ele apresentou uma obra na qual a medida que o visitante caminhava por ela sua perspectiva se modificava, eram percebidas distorções do espaço, e assim diversos pontos de vista eram observados. Para se apreender a obra tinha que andar por ela, o visitante com seu movimento corporal, com seu percurso na casa, ativava o espaço e, conseqüentemente, a obra.

As construções em ruínas eram a matéria para as intervenções de Matta-Clark, suas obras eram realizadas em edificações pré-existente, não construía; ele desconstruía. Transformava a construção existente, e com esta atitude cooperava para que houvesse uma mudança de percepção que as pessoas tinham do lugar que sofreu a intervenção.

Seu trabalho complexificava as possibilidades de visualidade dos espaços nos quais ocorriam suas intervenções, ou seja, ampliavam-se a profundidade de campo, os pontos de vistas e as perspectivas. Além destas percepções relacionadas a estética e arte, também alterava com suas intervenções artísticas algumas percepções sociais e até mesmo políticas como: noções de dentro e fora, público e privado, construção e desconstrução. Uma intervenção na qual podemos observar esta complexidade é “Office Baroque”.

¹⁴⁰ G. H. Hovagimyan (nascido em 1950) é um artista experimental, que, ao longo dos últimos 25 anos, tem-se envolvido com vários grupos. A instalação de vídeo e a performance art na década de 1970 eram linguagens que faziam parte de seus procedimentos artísticos. Suas obras recentes operaram em áreas entre o desempenho de rede híbrida, instalação interativa, e arte sonora. É professor na School of Visual Arts MFA Computer, departamento localizado na cidade de Nova York. Para conhecer seu trabalho artístico: http://nujus.net/~nujus/gh_04/ - Último acesso em: 31 de outubro de 2016.



Figura 86: Gordon Matta-Clark: Detalhe “Office Baroque”, 1977¹⁴¹.

Office Baroque (fig. 85) foi um projeto desenvolvido por Matta-Clark na cidade belga Antuérpia em 1977, na ocasião da comemoração do quarto centenário do pintor Peter Paul Rubens (1577 - 1640). Esta intervenção foi realizada em um edifício de escritórios, que estava vazio, localizado no centro turístico da cidade. O projeto inicial previa um corte na fachada do prédio, porém, o artista não obteve autorização da prefeitura para fazer este corte, e assim o projeto foi modificado.

Com as modificações do projeto de Office Baroque, os trabalhos da intervenção teriam que ser realizados somente na parte interna do edifício, assim o edifício foi cortado em sua verticalidade. Segundo Matta-Clark o que governava a obra eram dois círculos, um círculo grande no centro do edifício e outro círculo menor feito distante do centro do edifício; a interseção desses dois círculos tornou-se uma abertura em formato de gota.

¹⁴¹ Disponível em:

http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/public/000/007/837/large/Matta-Clark_color_slide6.JPG?1348147807.

A complexidade de visualidades e pontos de vistas variados era uma preocupação presente no trabalho de Matta-Clark. *Office Baroque*, da maneira como foi realizada com seus cortes verticais, apresentava uma complexidade de visualidades e pontos de vistas muito variados, e não poderiam ser captados em um único golpe de vista, nas palavras do próprio Gordon Matta-Clark, características da maior parte de suas intervenções artísticas:

[...] E essa incapacidade de perceber a obra de uma vez só faz com que seja preciso circular continuamente de um espaço a outro e tentar juntá-la tanto num processo de memória como uma exploração de espaço. [...]. Neste caso, a obra tem de ser reconstruída a partir de uma série de perspectivas, e de certo modo o conceito final é mais o resultado de um desenho do que de qualquer leitura puramente superficial. (MATTA-CLARK, p. 179).

Como não construía, mas, desconstruía, fazendo fissuras e recortando as edificações, em outras palavras, fazia uma arquitetura às avessas, e o termo que usava para referir-se a estes procedimento era “Anarquitectura”, palavra que também designava o nome de um grupo de artistas formado no ano de 1973, na cidade de Nova York: Gordon Matta-Clark, George Trakas (1944), Richard Nonas (1936), Suzanne Harris (1940 - 1979), Richard Landry (1938), Tina Girouard (1946), Jeffrey Lew, Bernard Kirschenbaum (1924), Laurie Anderson (1947), Susan Weil (1930) e Jean Dupuy (1925). Este coletivo propunha a exploração de espaços esquecidos da cidade, com suas práticas artísticas que evidenciavam aspecto funcional da arquitetura, e intervinham em espaços esquecidos e não desenvolvidos da cidade.

O termo “Anarquitectura”, segundo Gerry Hovagimyan, é a junção das palavras Anarquia e Arquitetura, e carregava um enunciado crítico, baseado em relações de poder, pois desconstruir o pensamento arquitetônico dominante é como questionar as próprias relações de poder vigentes na sociedade.

Gordon Matta-Clark vislumbrou e utilizou a arquitetura como um campo de linguagem que, conseqüentemente, podia ser analisada por suas relações de poder. Como suas obras eram realizadas em lugares muitas vezes periféricos de Nova York, e tinham um caráter efêmero, suas intervenções artísticas não eram vistas por muitas pessoas, sendo assim, os registros em vídeo e fotografia eram recorrentes em

seus procedimentos. O que a princípio era somente uma questão prática de registrar a obra, tornou-se posteriormente, também, parte de sua prática artística.

Segundo Amari Peliowski, em seu artigo “Gordon Matta-Clark: desconstrucción de un espacio arquitectónico e fotográfico”¹⁴², usou a fotografia como uma linguagem que ia além do registro, uma maneira de questionamento sobre a reprodução indireta de uma experiência direta de vivência no espaço arquitetônico (fig. 86).

Para Peliowski os artistas das décadas de 1960 e 1970 deslocavam a fotografia como registro até um lugar ambíguo entre a técnica e arte. Parece-me que Matta-Clark caminhou nesta direção em seus trabalhos fotográficos, pois ele fazia distinção entre suas obras fotográficas e as fotografias documentais ou de registros de suas obras.

Matta-Clark queria quebrar o ponto de vista único em seus cortes em edificações, tornando a visualidade mais complexa. Também procedia desta maneira em seus trabalhos fotográficos, visto que quebrava com a regra do ponto de vista clássico, que a fotografia herdou da pintura. Trabalhando com colagens, sobreposições e justaposições, criava uma experiência desestabilizadora para a noção do espaço via o recurso da bidimensionalidade, encontrado na linguagem fotográfica.

La destrucción del punto de vista clásico será abordada por Matta-Clark de diversas maneras en sus trabajos de imágenes a las cuales constantemente se debe inquirir acerca de la posición de fotógrafo y sus coordenadas espaciales, a fin de entender dónde está el suelo, el cielo, y la cámara. La tentativa es la de reproducir la experiencia desestabilizante, dinámica y carente de coordenadas que las obras generan en su recorrido. Son fotografías que intentan trascender el encuadre singular con la inclusión de encuadres múltiples, tanto el encuadre de la imagen fotográfica, multiplicada en las fotografías compuestas (collages), con la insistencia de retratar los encuadres de los umbrales de puertas, ventanas, extracciones de muros y agujeros, de sus trabajos escultóricos. (PELIOWSKI, 2009, p. 11).¹⁴³

¹⁴² Gordon Matta-Clark: desconstrução de um espaço arquitetônico e fotográfico.

¹⁴³ A destruição do ponto de vista clássico será abordada por Matta-Clark de diversas maneiras em seus trabalhos de imagens, os quais constantemente se deve indagar sobre a posição do fotógrafo e suas coordenadas espaciais com objetivo de entender onde está o chão, o céu e a câmera. A tentativa

Matta Clark com este interesse em apreender o espaço vivenciado, cortado, perfurado, via a bidimensionalidade, mostrou “la conciencia del rol de la experiencia visual en como entendemos y habitamos el espacio¹⁴⁴”. (PELIOWSKI, 2009. p. 12). Com esta atitude de apresentar seus trabalhos também bidimensionalmente, o artista indicou que existia a necessidade de percorrer visualmente sua obra. Tentou reproduzir em suas montagens fotográficas a sensação corporal que acontecia quando o espaço onde intervinha era percorrido, como ele próprio afirmou:

Hay collage y montaje. Me gusta la idea de romper - del mismo modo como corto edificios. Me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea igualmente “violable”. [...] Esa convención rígida, muy académica, literaria, que existe alrededor de la fotografía, no me interesa. Bueno, no es que no me interese, pero creo que, para lo que hago, es necesario romper con ella. Comencé intentando usar múltiples imágenes para procurar captar la experiencia completa de la pieza. Son aproximaciones a esta manera ambulante “de ir sabiendo” que es lo que hay en el espacio. Básicamente son caminos en el espacio. Tú pasas a través de un número de caminos; puedes recorrerlos moviendo solamente la cabeza o, simplemente, los ojos, que desafían a la cámara¹⁴⁵. (Gordon Matta-Clark, 2006, p. 332 e 333).

Na obra de Gordon Matta-Clark, a noção de colagem e montagem estavam presentes, a construção de um trabalho artístico por meio da sobreposição, justaposição de fragmentos, pedaços de imagens, eram recorrentes em seus trabalhos bidimensionais, sobretudo na fotografia, linguagem na qual pode-se perceber uma maneira de visualização e apreensão do mundo e de seus lugares. Para

é a de reproduzir a experiência desestabilizadora, dinâmica e carente de coordenadas que as obras geram em seu percurso. São fotografias que tentam transcender o enquadramento singular com a inclusão de enquadramentos múltiplos, tanto o enquadramento da imagem fotográfica, multiplicada nas fotografias compostas (colagens), com a insistência de retratar os enquadramentos das soleiras das portas, janelas, extrações de paredes e buracos, de seus trabalhos escultóricos. (PELIOWSKI, 2009, p. 11). Tradução: Yuly Marty.

¹⁴⁴ a consciência do papel da experiência visual de como entendemos e habitamos o espaço.

¹⁴⁵ Existe colagem e montagem. Gosto da ideia de romper - do mesmo modo como corto edifícios. Gosto da ideia de que o processo sagrado do enquadre fotográfico seja igualmente “violável”. [...]. Essa convenção rígida, muito acadêmica, literária, que existe a respeito da fotografia, não me interessa. Bom, não é que não me interesse, mas creio que, para o que faço, é necessário romper com ela. Comecei tentando usar múltiplas imagens para procurar captar a experiência completa da peça. São aproximações desta forma ambulante “de ir sabendo” o que é que existe no espaço. Basicamente são caminhos no espaço. Você passa através de um número de caminhos, pode percorrê-los movendo somente a cabeça ou, simplesmente, os olhos, que desafiam a câmera. Tradução: Yuly Marty.

Gordon Matta-Clark, atuar na paisagem urbana era propor um diálogo com a localização do trabalho, este diálogo visando a um questionamento e uma discussão da noção espacial da época, sobretudo em um centro urbano como Nova York na década de 1970.



Figura 87: Gordon Matta-Clark. Spliting, 1974.

É importante frisar o papel da fotografia, e as noções de colagem e montagem nos trabalhos de Gordon Matta-Clark, porque é um problema que está na base da minha prática artística, e como a bidimensionalidade, sobretudo a fotografia, também está relacionado à uma apreensão da tridimensionalidade. Ou seja, dos lugares que investigo e posteriormente dos trabalhos que produzo a partir da experiência vivida nos espaços. Como um deslocamento do lugar vivido para as fotografias, desenhos, enfim, a visão da tridimensionalidade transmutada em uma interpretação bidimensional do estar no mundo. O pensamento da arquitetura em camadas, do uso e do tempo que impregnam o espaço, fazem parte do pensamento

artístico apresentado aqui. Porém, a arqueologia, a estratificação das camadas é observada de maneira sutil, pois busco as camadas de tempo e memória do espaço que impregnam o lugar, e faço isso a partir da observação e vivência no espaço.

Caminho, observo, anoto, escrevo, registro; enfim, uma tentativa de apreender o lugar, seu entorno e contexto. E estas ações posteriormente serão analisadas, repensadas, reconstruídos no intuito de fazer um trabalho artístico. Este trabalho artístico, na maior parte das vezes, não é realizado no lugar pesquisado, mas sim feito a partir dele, ou seja, sua finalização se dá, principalmente em, obras sobretudo bidimensionais, que deslocam a informação sobre o lugar, mostrando novas impressões e narrativas sobre o cotidiano.

Outro ponto importante nesta aproximação conceitual é a paisagem, neste caso, a paisagem urbana, com a qual lido como matéria e ao mesmo tempo que é o “estopim” de um pensamento artístico, visto que minha prática artística, muitas vezes, os atos de caminhar e olhar o cotidiano, alimentam o repertório artístico e norteiam o processo investigativo. O tripé arte-arquitetura-paisagem urbano faz parte desta busca, adicionando questões temporais neste contexto, no sentido do tempo em camadas, como uma matéria invisível, que acumula significados.

A partir da apresentação destes pressupostos para a realização da investigação de cunho conceitual e artístico, vale salientar que, os procedimentos relacionados ao processo artístico discutido aqui permeia os limites entre arte e arquitetura, estes limites são borrados nesta prática, no sentido que me aproprio da linguagem arquitetônica (desenhos técnicos, programas de computador para arquitetos, maquetes, entre outros) e também utilizo a fotografia, o vídeo e o som como linguagens para dar corpo ao trabalho artístico e mostrar ideias e pensamentos. Vale lembrar que todo percurso foi elaborado a partir de um diálogo, e que a noção discursiva se fez a partir de trocas de experiências e conceitos, nestas idas e vindas, foram elaborados os trabalhos artísticos e discurso textual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um breve relato

O caminho percorrido em um processo de doutoramento é longo, cheio de imprevistos, e muitas vezes tortuoso, porém, é gratificante chegar no momento em que pode ser considerado um ponto final de um percurso, para a retomada de outro caminho, pois a arte e vida, embora não se reduzam uma à outra, tem muito em comum. Enquanto um processo ainda ocorre outro, já começa a acontecer. É uma caminhada contínua.

Foi um percurso duro, com tropeços, equívocos; mas também ocorreram momentos de alegria e descobertas importantes. Foi tempo de articular, refletir e organizar um projeto, que no começo era um tanto obscuro, pois era somente uma ideia articulada como projeto de arte, estava tudo por construir. Tudo por fazer.

Quando em, agosto de 2012, comecei este processo de doutoramento não imaginava o quanto ele seria difícil e prazeroso. Como cada imprevisto e cada pequena vitória poderia fazer diferença em um processo tão longo. Enfim a artista e a investigadora de arte neste processo se misturaram, não havendo mais nenhuma diferença entre estes papéis, que se imbricaram durante o trajeto, sempre se mesclando um ao outro. E desse modo persistindo na elaboração de um discurso textual e artístico que abarcasse esta experiência e, em muitas ocasiões, uma experiência de vida. Experiências que evidenciaram a necessidade de eleger um caminho a ser trilhado, em busca de uma finalização de uma etapa investigativa. Pois a produção de arte envolve muitos elementos, escolhas e a liberdade de temas, materiais, posicionamentos políticos. Envolve sistema de arte, e outros pontos externos a ele. Envolve noções históricas, sociais, temporais. Envolve anseios, dúvidas e poucas certezas.

E a partir de uma prática anterior de pesquisa em arte, comecei a articular um projeto que possibilitasse pesquisar estes dois lugares que antigamente foram de dor e sofrimento, pois ambos antes de serem espaços de arte, cultura e entretenimento, foram espaços de dor, tortura, sofrimento e morte de animais, eram matadouros, onde os animais eram abatidos a centenas diariamente para que suas carnes fossem consumidas pela população dessas duas cidades.

As primeiras preocupações nesta trajetória investigativa nesses espaços foram sobre a história destes lugares, desde seus projetos, suas construções, transformações arquitetônicas. Esses espaços cada um em sua cidade, e com seus respectivos problemas e demandas, ao serem construídos, modificaram as regiões nas quais se estabeleceram. Em seus entornos os bairros se formaram e muitas pessoas, a princípio que tinham uma relação laboral direta ou indireta com estes espaços começaram a construir suas casas e suas vidas ao redor dos matadouros. Com o passar do tempo as demandas de uso dos matadouros foram modificadas, e conseqüentemente ao longo de um processo diversas intervenções arquitetônicas os impactaram, modificaram seus usos e seus entornos. Deixaram de ser espaços produtores de dor e morte, para transformarem-se em espaços de formação de público de cultura, arte e cinema, e também têm como proposta serem espaço de entretenimento com a preocupação na arte e suas vivências.

A investigação na Cinemateca Brasileira foi iniciada no final de 2012, com visita à Biblioteca, fazendo registros fotográficas e anotações no caderno de percurso. O entorno da Cinemateca era um entorno já conhecido por mim, trabalhava ali perto, tinha meu ateliê nesta região. Porém o que me levou a pesquisar a Cinemateca, foi o fato de descobrir que ali havia sido um matadouro, o que eu não sabia, e acredito que muitas pessoas ainda hoje não saibam. E a relação com Matadero Madrid, é exatamente o fato de este espaço ter sido também um lugar de abate de animais, e que posteriormente transformou-se, assim como a Cinemateca um espaço relacionado à arte e a cultura. Assim o projeto se inicia com a vontade de saber e pesquisar como estas mudanças de uso e interferiram e impactaram nestes lugares e seu entorno. E neste sentido a própria história destes lugares deu uma pista.

A primeira vez que entrei no Matadero Madrid, em uma tarde de sol, em setembro de 2015, fiquei impactada com seu tamanho. É um complexo arquitetônico enorme, com diversos edifícios e propostas culturais, não é possível acompanhar tudo que acontece lá. Porém este fato também me intimidou, me fez pensar em um primeiro momento como lidaria com tantas informações de espaço gigantesco. E assim, começar pela história, e conhecer e frequentar este espaço foi caminho escolhido, para realização do trabalho. Em um primeiro momento estes aspectos históricos, as intervenções arquitetônicas e as mudanças ocorridas a partir daí nortearam um caminho a ser seguido. Porém, durante o processo, este percurso também trouxe outras paisagens, outras questões. E a própria investigação trouxe outras perguntas sobre o processo de fazer e pensar um projeto desta ordem.

Foi no caminhar pelas cidades de São Paulo e de Madrid, com o intuito de fazer uma investigação artística e conceitual, em lugares específicos, que algumas perguntas relacionadas a prática artística e também a prática como investigadora surgissem: o caminho seguido pelo artista e suas investigações teóricas, em qual o ponto tudo se reúne? Como fazer uma montagem de textos, trazer os relatos heterogêneos das leituras, das caminhadas, processos e procedimentos que uma investigação em artes exige? Enfim, como transformar, toda a informação obtida em um momento da investigação e levar a cabo uma pesquisa em arte? Merece ser lembrado que em um processo artístico a busca é infundável, sempre existem perguntas a serem respondidas e quando achamos que temos a resposta, surgem outras perguntas. Talvez a dúvida, seja a força que move o fazer do artista.

E, assim refletindo sobre as práticas diárias e atos banais: caminhar, relatar, observar a cidade. Foram reunidos aqui pensadores diferentes, mas que traziam em suas discussões preocupações com o cotidiano: práticas e construção de espaços a partir do relato (Michel Certau); o lugar e suas sobreposições de tempos e espaços (Michel Foucault) e a produção de arte a partir do deslocamento pelo planeta, propondo novas formas de ver e entender a geografia sob um prisma artístico (Nicolas Bourriaud). E seus pensamentos foram usados aqui com o intuito de analisar criticamente uma prática e um processo artístico interessados na observação do comum, do cotidiano, mas que pretendeu durante esta trajetória, realizar um

discurso textual e artístico. Por isso como, método foi utilizado o *site-specific*, que abarcou: as diversas leituras, os deslocamentos e seus registros, pesquisas em arquivos e a investigação artística, a partir da qual foi construído o processo de pesquisa e a elaboração dos trabalhos artísticos.

Neste ponto, percebi qual era minha relação com a cidade. A cidade seria uma espécie de fornecedora de materiais, como uma biblioteca ou um arquivo, no qual posso pinçar o que parece mais interessante, para uma versão de narrativa, para uma visão destes espaços e tempos específicos.

Diante disso, penso nas relações entre o trabalho artístico aqui mostrado e a noção do termo habitar um espaço simbólico, e que aos poucos pela vivência torna-se um lugar. Foi feita uma edição do banal, do cotidiano. E nesse sentido a montagem foi pensada, como uma possibilidade de amalgamar elementos, materiais e conceitos, não como uma tentativa desesperada de juntar fios soltos; mas, sim, como o eixo, a “coluna vertebral” sob a qual foi articulado o pensamento artístico. E assim, os conceitos elegidos a partir de leituras foram pinçados e reunidos com o intuito de dar luz a um trabalho artístico que foi realizado concomitantemente com a busca e a articulação de um discurso textual sobre esta vivência, na qual o caminhar pelas cidades de São Paulo e Madrid, sobretudo nos arredores dos antigos matadouros, buscando elementos e material para um trabalho de arte, foi um dos procedimentos cruciais para os resultados pretendidos: discurso textual e trabalho artístico.

O percurso do artista em meu ponto de vista é o caminho, é o caminhar por ele. É articular pensamentos, ideias, investigação e fazer, visando compor seu trabalho, dando corpo ao que lhe move, ao que lhe faz produzir. São suas ideias, seus pensamentos, seus desejos, que compõem um conjunto de saberes e fazeres que direcionam suas escolhas. Em meu caso, mostro sempre um momento de produção, no qual algumas perguntas foram respondidas, mas que durante o próprio processo, o próprio caminhar traz outras perguntas, e me propõe outros percursos, outros caminhos, outros fazeres.

Nesta jornada, a percepção da noção de morte do animal abatido nos matadouros pode ser o reflexo da nossa própria morte. Que a morte do outro dói, porque de certa maneira nos faz lembrar da nossa finitude. E assim estes espaços de morte são invisíveis enquanto cumprem suas funções, pois são distantes de nossos olhares, e posteriormente, quando não conseguem mais cumprir suas funções primeiras, muitas vezes são transmutados em espaços de entretenimento.

Os espaços de memória, no caso, os dois matadouros aqui apresentados, foram arquiteturas que acolheram a morte e que agora são ressignificadas de modo a esconder as dores e os sofrimentos que ali ocorreram, mas que deixaram marcas e indícios em suas existências físicas, em suas memórias e em suas histórias. A noção de que a invisibilidade da morte pode ser um recurso para não reflexão sobre a dor e sofrimento do outro. Como se houvesse uma tentativa de apagamento da dor e da morte. Essas preocupações: a morte, a transformação das arquiteturas feitas para abrigar a morte em seus interiores, a invisibilidade da dor e como estas arquiteturas da memória se transmutam em espaços de entretenimento foram preocupações crescentes nesta trajetória, e serão o próximo caminho a ser trilhado. **E finalizo este processo não com uma conclusão ou uma resposta, mas sim com algumas inquietações: A invisibilidade da dor e da morte, nesses lugares de memória, seria uma maneira de tentar apagar a nossa própria dor? Ou seria uma forma de esquecer que, como seres humanos, somos capazes de matar? Ou ainda, a morte do outro talvez, em certa medida, nos traga à tona a percepção da nossa própria finitude? Aqui começa o início de um novo caminhar.**

REFERÊNCIAS

ACLIN, Amparo Berlinches. **Arquitectura de Madrid: ensanches**. Madrid: Fundación COAM, 2003.

ALMEIDA, Eneida. **Aspectos Teórico-Methodológicos aa Reutilização do Patrimônio Industrial: uma apreciação acerca do caso do antigo matadouro municipal, atual sede da Cinemateca Brasileira**.

Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=2941>. Acesso: 02 de novembro de 2014.

ANGRIMANI, Danilo. **Vila Clementino**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1999. (História dos Bairros de São Paulo, 25).

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformação da memória cultural**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2011.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Ayuntamiento de Madrid. **Buenas Prácticas Madrid: Título de la práctica: Matadero Madrid**.

Disponível em:

<http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/RelacionesInternacionales/Publicaciones/CatalogoBuenasPracticas/CulturaOcio/01.Matadero%20Madrid%2013.pdf>.

Último acesso em: 07 de março de 2016.

BARBOSA, Débora Vieira. **Espaço São José Liberto: de sofrimento à liberdade**. 2014. Disponível em: <http://percorrendobelem.blogspot.com.br/2014/02/espaco-sao-jose-liberto-de-sofrimento.html>. Acesso em: 02 de novembro de 2014.

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. Dissertação. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2007.

_____. **Foucault, Borges, a página, uma vizinhança, desordem, 1966, o projeto, prefácio, a língua e um deus infantil**. Revista Meio, 2010.

BRAGA, Paula. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva: 2008.

CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana. **Testmadrid**. Madrid: UEM, 2006.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética (Walking as an aesthetic practice)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano, in: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Carta: Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, revista, primavera-verano 2011.: Edição de Capa: Aby Warburg ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?

CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

CDAN. **Los tiempos de un lugar**. Huesca, 2009. (Catálogo).

Central de Diseño - Matadero Madrid. **LED: actividades alternativas Matadero Madrid**. Disponível em: http://dimad.org/userfiles/3_led_matadero_tm-1.pdf. Último acesso em: 07 de março de 2016.

COETEZZE, J. M. **A vida dos Animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Crise Cinemateca:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1634867-em-criese-cinemateca-perde-50-dos-funcionarios.shtml> - Último acesso em 10 de outubro de 2016.

<http://vejasp.abril.com.br/materia/cinemateca-brasileira-criese-administrativa>
Último acesso em: 10 de outubro de 2016.

Cinemateca Brasileira

<http://www.cinemateca.gov.br/>. Último acesso em: 10 de outubro de 2016.

Dehesa de Arganzuela:

Disponível em:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=26785&num_id=1&num_total=3. Último acesso em: 07 de março de 2016.

Derivas Urbanas: <http://derivasurbanasintervenciones.blogspot.com.es/> - Último acesso em: 28 de maio de 2016

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

_____¿Cómo llevar el mundo a cuestra?, Madrid:MuseoNacional Centro de Arte Reina Sofía,2010.

Estilo Neomudejár.

Disponível em: <http://arquicity.com/estilo-neomudejar.html>.Último acesso: 07 de março de2016.

Disponível em:

http://enciclopedia.us.es/index.php_Arquitectura_neomud%C3%A9jar. Último acesso em: 07 de março de 2016.

EXTÁÑIZ, José Manuel; VEGA, Manuel Lasso de la; ROJAS, Carmen; RIVAS, Pilar; SANZ, Alberto. **El Matadero Municipal de Madrid**. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2005.

FARRÃO, Mariana Uhrigshardt; FERREIRA, Jane Victal. **Redefinição dos Significados nas Metrôpoles. Estudo de Caso: O Edifício Do Matadouro Da Vila Mariana**. Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da PUC-Campinas - 21 e 22 de outubro de 2008. ISSN 1982-0178. Disponível em: https://www.puccampinas.edu.br/websist/porta/pesquisa/ic/pic2008/resumos/Resumo/2008923_93615_1051567547_res47E.pdf. Último acesso: 02 de novembro de 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. – (Coleção tópicos)

_____. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. (Posfácio de Daniel Defert). São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARBELOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. **(In)audíveis: audiência e reflexividade para uma estética-política**. Tese.

GALOFARO, Lucas. **El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. (Art as an approach to contemporary landscape)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. (Artsapes: Land&ScapesSeries).

GIORA, Tiago. **Os espaços em trânsito da Arte: In-situ e site-specific, algumas questões para discussão**. Revista bimestral de Arte. Edição 06, junho/ julho de 2010. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2011.

GROS, Frédéric. **Andar: una filosofía**. Madrid: Taurus, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JEMENE, Rafaela de Moura. **O espaço diminuto: o espaço como potência**. Dissertação. Instituto de Artes da Unicamp (IA), 2012.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979). Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17 - Acesso em: 06 de dezembro de 2012.

KUNSCH, Graziela. **A Rampa antimendindigo e a noção de site-specific ou Andrea Matarazzo no Soho**. Revista Urbânia nº 3. Editora Pressa, 2008.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais. EBA UFRJ, ano XV, nº 17, 2008. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17. Acesso em: 06 de dezembro de 2012.

HENÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (organización). **Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente**. Murcia: Cendeac, s/d. Artículo de BORRIAUD, Nicolas. **Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente**.

La arquitectura - Matadero Madrid:

Disponível em: <http://www.mataderomadrid.org/v2/prensa/d/1/la-arquitectura-matadero2.pdf>. Último acesso em: 07 de março de 2016.

LA CASA ENCENDIDA. **Paisaje y Memoria - Landscape & Memory**. Madrid: <E Obra social, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1990.

Lefebvre, Henri. **La producción del espacio**. Madrid (Espanha): Capitán Swing, 2013.

Madrid una nueva arquitectura:

<http://www.mataderomadrid.org/una-nueva-arquitectura-para-los-nuevos-tiempos.html> - último acesso em: 06 de março de 2016.

MARCON, Mariana. **Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: a intervenção contemporânea no antigo Matadouro de São Paulo**. Dissertação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, 2012.

MACIEL, Maria Esther. **Poéticas do Inclassificável**. AL E T R I A, vol. 15, janeiro - junho de 2007.

Disponível em:

http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_mem.pdf. Acesso: 04 de novembro de 2014.

Madrid: COAM, 2005.

Disponível em:

http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/130606_ecotop/documentacion/matadero_madrid_memoria_historica.pdf. Último acesso em: 07 de marzo de 2016.

Madrid Río:

Un estilo de vida.

Disponível em: http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/ProyectosSingularesUrbanismo/MadridR%C3%ADo/J_Multimedia/FolletoMadridRio.pdf. Último acesso em: 07 de marzo de 2016.

http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/ProyectosSingularesUrbanismo/MadridR%C3%ADo/J_Multimedia/FolletoMadridRio.pdf. Último acesso em: 07 de marzo de 2016.

<http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Medio-ambiente/Parques-y-jardines/Patrimonio-Verde/Parques-historicos-y-singulares/Parque-Madrid-Rio?vgnextfmt=default&vgnextoid=4fec1d25e5356310VgnVCM2000000c205a0aRCRD&vgnnextchannel=1cc66e3b07d4e210VgnVCM1000000b205a0a> RCRD - Último acceso en: 06 de marzo de 2016.

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-89344/proyecto-madrid-rio-mrio-arquitectos-asociados-y-west-8> - Último acceso en: 06 de marzo de 2016.

Matadero Madrid:

https://es.wikipedia.org/wiki/Matadero_Madrid - último acceso en: 19 de febreiro de 2016 - último acceso: 06 de março de 2016

<http://www.mataderomadrid.org/historia.html> - Último acceso en: 18 de febreiro de 2016.

Matadero Memoria Aural:

<http://mma.soundreaders.org/> Último acceso en: 18 de abril de 2016.

M.A.D.R.I.D. 28045 - Arte en el Espacio Urbano:

<https://vimeo.com/15662186> , Último acceso en: 19 de abril de 2016.

http://intermediae.es/project/intermediae/blog/presentacion_del_catalogo_y_documental_madrid28045_arte_en_el_espacio_urbano Último acceso em: 19 de abril de 2016.

Mercamadrid.

Disponível em:

http://www.mercamadrid.es/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=74. Último acceso en: 06 de marzo de 2016.

Memoriadero:

<http://memoriasenred.es/memoriadero/>

<http://memoriasenred.es/matadero-madrid-un-lugar-de-memoria/>

http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/01/PROGRAMA_Jornadas_small.pdf

http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/Cata%CC%81logo_Archivos_MataderoMunicipalMadrid.pdf

http://memoriasenred.es/wp-content/uploads/2015/03/01_Memoriadero_exposicion.pdf

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. **Gordon Matta-Clark**, 2006.

NEVES, Debora Regina Leal. **A persistência do Passado: patrimônio e memoriais da Ditadura em São Paulo e Buenos Aires**, 2014. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade e Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-27062014-120128/pt-br.php>. Acesso em: 02 de novembro de 2014.

PATO, Ana. **Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gozalez-Foster**. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Videobrasil, 2012.

PELIOWSKI, Amari. **Gordon Matta-Clark: desconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico**. Artigo disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/009/Peliowski>. Acesso: 02 de outubro de 2014.

PEREC, George. **Especies de Espacios**, Barcelona: Nova Grafik, 2009.

PONGE, Francis. **A mesa**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

¿Qué es el Matadero?: Disponível em: <http://www.mataderomadrid.org/recursos-en-red/download/322>. Último acesso em: 07 de março de 2016.

Processo de Tombamento - CONDEPHAAT - 22625-83. Volumes 1 e 2. Disponíveis em:

<http://www.arquicultura.fau.usp.br/index.php/encontre-o-bem-tombado/uso-original/comercio-e-servicos/matadouro-de-vila-mariana>. Acesso em: 02 de novembro de 2014.

RANGEL, Gabriela, CUEVAS, Tatiana (editoras). **Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Jovenildo Cardoso. **Nova Imagem, novos discursos para a “Revitalização” do Espaço São José do Liberto, Belém**. Núcleo de Estudos Amazônicos (NAEA), Universidade Federal do Pará, 2009. Papers NAEA nº 27. ISSN: 15169111.

Disponível em:

<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/154.pdf>. Acesso em: 02 de novembro de 2014.

ANDRADE, Rudá. **A permanente memória do cinema**. Folha de São Paulo, 15 de dezembro de 1996.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/15/mais!/15.html> - Último acesso em: 01 de novembro de 2016.

SOTO, Monteserrat (organización). **Archivo de Archivos: 1998 - 2006**, Espacio Centre d’Art la Ponera, 2006.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. **Arte e Arquitetura: novas afinidades**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

SZTULWARK, Pablo. **Ciudad Memoria, Monumento, lugar y situación urbana.** Memoria Aberta. Asamblea Permanente de los Derechos Humanos. Centro de Estudios Legales y Sociales. Fundación Memória Histórica y Social Madres de La Plaza de Mayo - Línea Fundadora Paz y Justicia, 2005. Disponível em: http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/ciudad_memoria.pdf. Acesso em: 02 de novembro de 2014.

SMITHSON, Robert. **Hotel Palenque, 1969 - 1972.** México: Alias, 2011.

_____. Tradução: Agnaldo Farias - **Um Passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey** - Artforum, dezembro de 1967.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte.** Tese. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2000.

TELLES, Martha. **Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea.** Revista Arte & Ensaio: São Paulo, nº 20, julho de 2010.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity.** Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais. EBA UFRJ, ano XV, nº 17, 2008.

Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Martha-_Telles.pdf - Último acesso: 01 de novembro de 2016.

TESTMADRID - **creará um espacio artístico para elAntiguo Matadero de Arganzuela-** El País (Archivo-Hemeroteca)- artigo publicado em: 25 de novembro de 2005.

Disponível em:

http://elpais.com/diario/2005/11/25/universidad/1132949219_850215.html.

Último acesso em: 07 de março de 2016.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne,** Madrid: Ediciones Akal, 2003.

ZAMORA, MiguelLasso de la Vega. **Memoria Histórica para el Proyecto de Rehabilitación del Antiguo Matadero de Madrid: el sector meridional.**

Archivos Visitados:

- Archivo de la Villa
- Archivo Regional deMadrid

Visita Guiada al Matadero

- 27 de abril de 2016 - Guia: Lucia Lorenzo Mendo.