



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Antropologia no campo expandido: uma articulação entre espaço, paisagem e as artes no estudo da experiência urbana

Lindolfo Sancho

Resumo:

Fora dos museus e em interação com o espaço público, as artes se tornam objeto privilegiado de mediação da experiência urbana. Tendo essa experiência em mente, este artigo apresenta uma reflexão sobre duas intervenções realizadas por Gordon Matta-Clark nos píeres de Nova Iorque durante a década de 1970.

Considerando as categorias de espaço e paisagem como ferramentas teóricas, a mobilização do espaço urbano pelas artes será considerada a partir da ideia de “campo expandido”, tal como proposto por Rosalind Krauss referindo-se a um momento histórico no qual as fronteiras entre as práticas artísticas foram flexibilizadas em uma série de práticas espaciais híbridas.

Palavras-chave: espaço, Paisagem, experiência urbana, Gordon Matta-Clark, campo expandido

Abstract:

Outside the museums and interacting with public space, the fine arts become a preferential subject to mediate the urban experience. Taking this experience into consideration, this paper presents an analysis of two art interventions carried out by Gordon Matta-Clark at the piers of New York City in the 1970's.

Setting the categories of space and landscape as theoretical tools. The mobilization of urban space by the fine arts will be considered up from the idea of “expanded field”, as proposed by Rosalind Krauss when referring to a historical moment in which the borders within the fine arts had been blurred in a series of new hybrid spatial acts.

Keywords: space, landscape, urban experience, Gordon Matta-Clark, expanded field.



Introdução

Em artigo publicado na revista *Artforum* em 1966, o escultor Tony Smith diz ao seu interlocutor (Samuel Wagstaff Jr.) que a “arquitetura tem a ver com espaço e luz, não com a forma – isso é escultura” (Wagstaff, 1968: 384). Ainda assim, Smith reconhece que as fronteiras entre estas duas áreas não são tão claras. Diz ele que “habilidades práticas e arte estão muito mais próximas do que artistas estão dispostos a admitir, mas a questão é, onde esta distinção acontece?” (*idem*)¹.

A dificuldade em apontar onde esta distinção acontece é uma das muitas questões levantadas por Tony Smith a respeito da relação entre arte e espaço. Segundo Francesco Careri (2013), essas questões sinalizaram “[...] uma tomada de consciência que levaria a arte a [...] reconquistar a experiência do espaço vivido e as grandes dimensões da paisagem” (2013: 112). E a origem da inquietação de Tony Smith com essa relação entre arte e espaço aparece no seguinte relato, também feito durante a entrevista:

Quando eu lecionava na Cooper Union no começo dos anos cinquenta, alguém me disse como eu poderia entrar na ainda inacabada New Jersey Turnpike. Eu levei três estudantes e dirigi de algum lugar em Meadows até New Brunswick. Era uma noite escura e não havia iluminação ou acostamento, nem faixas de rolamento ou qualquer coisa além de pavimento seguindo entre a paisagem da planície rodeada por colinas à distância, pontuadas por chaminés, torres, fumaça, e luzes coloridas. Este passeio foi uma experiência reveladora. A estrada e muito da paisagem era artificial, mas ainda assim aquilo não poderia ser chamado uma obra de arte. A princípio, eu não sabia o que era aquilo, mas seus efeitos me liberaram de muitas das minhas opiniões sobre a arte. Parecia que havia ali uma realidade que nunca encontrou expressão na arte. (Wagstaff, 1968: 386)²

Dentre as muitas perguntas levantadas na sequência dessa experiência, a que mais

¹ Tradução do autor. No original: “Architecture has to do with space and light, not with form; that’s sculpture. Craftsmanship and art are much closer than artists seem to be willing to admit, but the question is, where does the distinction seem to take place.” (Wagstaff, 1968: 384)

² Tradução do autor. No original: “When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial and yet it couldn’t be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, i didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.” (Wagstaff, 1968: 386)



apareceu nas artes nos anos seguintes foi a que questionava se a expressão artística, neste caso e em outros, repousaria sobre a estrada enquanto objeto/escultura ou sobre a experiência do ato de atravessar aquele espaço.

A possibilidade de tomar a estrada como objeto mediador de uma experiência artística fazia parte de um contexto maior no campo das artes onde as definições de escultura foram continuamente alargadas de maneira a manter dentro das definições tradicionais das artes uma série de ações no espaço que manipulavam, a partir de experiências estéticas, a arquitetura e a paisagem. E como resposta a esse momento histórico, Rosalind Krauss (1979) construiu um quadro teórico em que os termos arquitetura e paisagem, e seus negativos, são relacionados em diferentes práticas espaciais que dão origem tanto a diferentes objetos artísticos quanto a diferentes relações simbólicas com o espaço.

Este quadro é chamado “campo expandido” (1979: 37), e apesar de ser uma construção teórica feita para interpretar um momento específico da história da arte, continua a ser um instrumento eficaz para interpretar as diversas relações travadas entre homem e espaço. O acompanhamento das diversas manifestações artísticas que se desenrolam nos espaços da cidade a partir deste quadro teórico fornece à antropologia um novo instrumento para lidar com o dinamismo da experiência urbana.

Trazendo como estudo de caso duas intervenções feitas por Gordon Matta-Clark na área portuária de Manhattan nos anos 1970, este artigo procura defender essa posição em que a antropologia expande seu campo a partir dessa referência teórica para lidar com as questões urbanas.

Antes de apresentar o caso estudado, porém, é necessário tornar mais claro o que é o “campo expandido” apresentado aqui como chave teórica.

De acordo com Krauss, a crítica de arte procurou reduzir o estranhamento causado pelas obras minimalistas surgidas nos anos 1960 definindo-as como escultura (1979: 32). Considerando a diversidade de materiais e lugares que os artistas minimalistas mobilizaram em suas construções, o termo escultura foi ampliado ao ponto de dificultar sua definição. Para Krauss, isto aconteceu por causa de um processo histórico em que a escultura vinha perdendo sua lógica monumental (1979: 34). Isso significa que se em um primeiro momento o termo escultura estava estreitamente ligado ao monumento, sendo um lugar específico em que um objeto, tal como uma estátua, teria a função de amarrar o passado e o presente àquele lugar específico - ou seja, profundamente enraizada no espaço, o traduzindo e o dotando de significados que atravessam o tempo - escultura e monumento, no entanto, se separaram gradualmente durante as mudanças nas artes, sendo que Krauss toma dois casos como paradigmas deste processo:



Isto aconteceu gradualmente. Mas dois exemplos me vêm à mente, ambos carregando as marcas de seu *status* de transição. Tanto “as portas do inferno”, quanto à estátua de Balzac, de Rodin, foram concebidas como monumentos. A primeira foi encomendada em 1880 para servir como portas para um museu de artes decorativas em projeto; a segunda foi encomendada em 1891 como um memorial a um gênio literário a ser colocado em um lugar específico em Paris. O fracasso de ambos como monumento é sinalizado não só pelo fato de que múltiplas versões desses trabalhos são encontradas em uma série de museus em vários países, enquanto nenhuma versão se encontra em seus lugares de origem – as encomendas não se concretizaram. Seu fracasso também é codificado sobre as próprias superfícies destas obras: as portas por terem sido arrancadas e anti-estruturalmente incrustadas ao ponto de estampar sua condição inoperante em sua face; e a estátua de Balzac produzida com tamanha subjetividade que até mesmo Rodin acreditava (como atestado por ele em correspondências) que a obra nunca seria aceita (Krauss, 1979:34).³

Estes dois exemplos caracterizam uma perda de lugar da escultura enquanto monumento, na medida em que poderia ocupar qualquer espaço referenciando-se a si mesma, independente de um lugar e sua história.

A escultura desprovida de lugar e auto referenciada caracteriza, então, o que Krauss identifica como período modernista da escultura (idem). Onde, liberta do monumento e de sua função de representação espaço/temporal, poderia tomar qualquer forma, por mais abstrata que fosse, tornando-se cada vez mais difícil defini-la pelo que era. A escultura se tornou “aquilo que se encontrava dentro ou em frente a um prédio que não fosse o próprio prédio, ou que se encontrava na paisagem sem que fosse paisagem” (Krauss, 1979: 36)⁴.

Não-paisagem e não-arquitetura. Estes são os dois termos que passaram a definir escultura. Assim, se a escultura era produto destes dois termos negativos, o que se produz do lado oposto? Haveria algo na arte que poderia ser simultaneamente paisagem e arquitetura?

³ Tradução do autor. No original: “It happened rather gradually. But two cases come to mind, both bearing the marks of their own transitional status. Rodin’s *Gates of Hell* and his statue of *Balzac* were both conceived as monuments. The first were commissioned in 1880 as the doors to a projected museum of decorative arts; the second was commissioned in 1891 as a memorial to literary genius to be set up at a specific site in Paris. The failure of these two works as monuments is signaled not only by the fact that multiple versions can be found in a variety of museums in various countries, while no version exists on the original sites-both commissions having eventually collapsed. Their failure is also encoded onto the very surfaces of these works: the doors having been gouged away and anti-structurally encrusted to the point where they bear their inoperative condition on their face; the *Balzac* executed with such a degree of subjectivity that not even Rodin believed (as letters by him attest) that the work would ever be accepted.” (Krauss, 1979:3).

⁴ Tradução do autor. No original: “[...] it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.” (Krauss, 1979: 36)



Mantendo a oposição entre natureza e cultura, Krauss conectou os termos negativos e positivos em sua construção teórica. Não-arquitetura era uma forma de expressar o termo paisagem, e não-paisagem uma forma de expressar o termo arquitetura (1979: 37). Resumidamente, uma oposição entre o construído e o não construído; entre o natural e o cultural.

Desta forma, com os termos positivos e negativos relacionados, Krauss construiu o que chama de “campo expandido”, onde a escultura é posta como produto dos termos negativos, enquanto o produto dos termos positivos foi chamado por ela “complexo” (1979: 38), sendo as construções que podem ser tanto arquitetura quanto paisagem, tal como os labirintos – espaços construídos que implicam uma determinada maneira de ser percorrido e visto (*idem*).

Com a passagem da arte minimalista para a *land art* nos anos 1970, as práticas espaciais nas artes se ampliaram da escultura para explorar as relações entre os termos que a definem, transitando, então, pelo “campo expandido”, esse quadro teórico que permite mapear as lógicas espaciais que orientam as práticas artísticas.

1. Explorando o campo

Em 1975, Gordon Matta-Clark - artista de Nova Iorque conhecido por suas intervenções em estruturas arquitetônicas, realizou uma série de cortes nas paredes e coberturas do galpão do Pier 52, parte da área portuária de Manhattan que, naquela época, encontrava-se desligada do resto da cidade após a perda de relevância do transporte marítimo de cargas e passageiros na cidade. *Day's End* deveria se tornar um parque onde o interior do Pier 52, escuro e tomado por entulho, seria iluminado pela passagem da luz através de uma abertura na parede que, tal como em uma catedral, operaria como uma rosácea. Além da luz, a água do Rio Hudson, ao ser incorporada ao interior por uma abertura no chão, transformaria o galpão abandonado em um “parque interno” em que “a água e a luz estariam em constante movimento através do dia” (Matta-Clark, 1977: 11)⁵.

A intervenção de Matta-Clark, ao ser notada pela imprensa local, chamou a atenção das autoridades que não só fecharam o acesso ao pier, como também chegaram a emitir uma ordem de prisão ao artista. E como resposta às ações das autoridades, Matta-Clark escreveu uma declaração que, segundo Jessamyn Fiore (2014)⁶, chamava atenção para a dimensão política da obra. Havia na declaração a ideia de que “enquanto artista

⁵ Tradução do autor: No original: “The water and sun move constantly in the pier throughout the day in what I see as an indoor park.” (Matta-Clark, 1977: 11)

⁶ Jessamyn Fiore é co-diretora do acervo de Gordon Matta-Clark.



está reclamando uma área rejeitada e a transformando para criar um espaço público feito da própria história da cidade” (Fiore, 2014: 66)⁷.

Um píer, pelo próprio nome, remete a uma estrutura arquitetônica específica com uma função específica. Um corpo sólido que se estende sobre a água a partir da terra firme permitindo que pessoas e mercadorias se aproximem da água e de outros objetos que nela estão, como barcos, navios cargueiros ou de passageiros.

Sendo que por séculos as áreas portuárias foram o principal ponto de chegada e partida de pessoas e mercadorias nas cidades, todo um conjunto de equipamentos urbanos também foi construído para atender esta área vital para a economia. Em Nova Iorque durante a época de apogeu do transporte marítimo não foi diferente. Todo o contorno do lado sul e oeste de Manhattan foi adaptado para receber pessoas e mercadorias. Dezenas de píeres foram construídos com galpões ou terminais de passageiros. Neste período que se estende do fim do século XIX até depois da Segunda Guerra, a cidade tinha como parte de seu sistema urbano “uma vibrante área que caracterizava o porto mais movimentado do mundo” (Weinberg, 2014: 25)⁸. Entretanto, este sistema de píeres se tornou obsoleto com o surgimento do transporte aéreo e do transporte marítimo de contêineres - que demandava grandes áreas livres não mais disponíveis em Manhattan (idem). Uma parte dos píeres, então, foi abandonada e sua estrutura, sem uso para a cidade, entrou em colapso.

Sem uso pelas décadas seguintes, no fim dos anos 60 Nova Iorque tinha em sua área portuária uma série de estruturas arquitetônicas que, pelo próprio *design*, deveria atender a uma demanda de um sistema de produção que já não existia⁹. O píer era a materialização de um espaço planejado para atender uma função e abrigar uma série de *performances* e competências de seus usuários. E sem a prática espacial que deveria abrigar, seus códigos - no sentido em que a arquitetura também é comunicação visual, deixaram de circular no sistema urbano da cidade.

Os píeres, assim, perderam sua função original, deixando de abrigar o que sua estrutura arquitetônica permitia “ler”. E assim, com uma arquitetura abrigando o vazio, e sem dinheiro para demolir a estrutura e construir um outro tipo de espaço para incorporar a área à cidade, a prefeitura abandonou os píeres, colocando placas de não ultrapasse

⁷ Tradução do autor. No original: “[...] as an artist he is reclaiming a discarded urban structure and transforming it to create a public space made from the city's own history.” (Fiore, 2014: 66)

⁸ Tradução do autor. No original: “From the late-nineteenth century to World War II, the piers were part of a vibrant trade and transportation system that constituted the busiest port in the world.” (Weinberg, 2014: 25)

⁹ Vale ressaltar que esta situação, quando pensada a partir de Henri Lefebvre - que tinha o espaço social e suas transformações como resultado de um modo de produção específico (Lefebvre, 1991: 34), levanta uma questão importante: De que maneira uma mudança no sistema de produção da cidade e nas práticas espaciais relacionadas a este sistema contribuem para a produção de um outro espaço social?



para que ninguém ocupasse as ruínas (Weinberg, 2014: 26). Ou seja, do ponto de vista do poder público, a presença física daquela estrutura arquitetônica e a memória das práticas que abrigava fizeram do vazio uma possibilidade mais real do que a de outros usos que poderiam ser imaginados.

Do ponto de vista da “cidade planejada e visível” (Certeau, 1996: 172), portanto, a área portuária foi desligada da cidade. Mas nas palavras de Weinberg: “[...] em uma cidade onde espaço é raro, os píeres não ficaram vazios, particularmente em meio a uma recessão econômica. Muitas pessoas sem moradia acamparam nos prédios dos píeres durante os anos 70 e 80” (Weinberg, 2014: 27)¹⁰. E não apenas pessoas sem moradia. Ao falar sobre suas intenções ao criar o parque, Matta-Clark descreve a área como uma “vereda de assaltantes de uma comunidade sexual clandestina” (1977: 11).¹¹ Com essa descrição, ele reconhece na ocupação do píer uma organização moral além de econômica (Park, 1979), mas não a considera como parte da cidade e da experiência urbana, pois ainda que houvesse essa presença de desabrigados e de uma comunidade LGBT majoritariamente negra e latina nos píeres (Reid-Pharr, 2014:49), Matta-Clark considerava que o desinteresse das autoridades públicas em relação à área “removeu a propriedade da esfera da sociedade” (Matta-Clark, 1977: 11)¹².

No Píer 52, portanto, Matta-Clark estava interessado em manipular os códigos arquitetônicos, transformando fisicamente o galpão para propor uma maneira de ocupar seu espaço sem que fosse necessário destruí-lo. A construção de um parque não demandava a destruição da pré-existência para seguir os códigos consolidados na imaginação arquitetônica de criação de um espaço reconhecido como parque.

Mas seu interesse pelos píeres não começou em 1975. Antes da criação de *Day's End*, além de desabrigados e da população LGBT, a área dos píeres havia se tornado uma extensão do East Village, sendo ocupada por artistas que viam no espaço decaído uma oportunidade para criação (Weinberg, 2014: 27).

Weinberg aponta que inicialmente estes artistas que ocuparam os píeres realizavam obras que poderiam ser feitas em qualquer outro lugar (idem). Uma intervenção artística em diálogo com o espaço não foi realizada até 1971, quando Willoughby Sharp¹³ reuniu

¹⁰ Tradução do autor. No original: “And yet in a city where space is always at premium, the piers did not stay empty, particularly in the midst of an economic recession. Many homeless people camped out in the pier buildings throughout the 1970's and 80's.” (Weinberg, 2014: 27),

¹¹ Tradução do autor. No original: “[...] this pier has turned into a mugger's lane for the sexual underground community.” (1977: 11).

¹² Tradução do autor. No original: “[...] their level of disinterested abandonment virtually removed the property from the realm of society.” (Matta-Clark, 1977: 11).

¹³ “Este empresário *avant-garde* e editor da revista AVALANCHE cedo reconheceu o potencial dos píeres abandonados como um veículo para um novo tipo de artista performático ou conceptual que queria romper com o estúdio e o sistema tradicional da arte” (Weinberg, 2014: 8). Tradução do Conselho Editorial. No original: “This avant-garde impresario and editor of the magazine AVALANCHE first recognize the potential of the abandoned piers as a vehicle for a new kind of conceptual/or performance artist who wanted to break out of the studio and the traditional art system”. (Weinberg, 2014: 8).



27 artistas para um projeto de arte coletivo naquela área (Weinberg, 2014: 08).

Foi com este grupo em 1971 que Gordon Matta-Clark fez sua primeira *performance* no píer 18. Colocou uma árvore sobre uma pilha de entulho e pendurou-se de cabeça para baixo em direção à árvore, amarrado a uma corda na cobertura do galpão em uma posição que fazia referência ao “homem enforcado” das cartas de tarô (Fusi, 2014: 29). A transformação do espaço por meio da presença de seu corpo pendurado a partir da cobertura é coerente com os princípios do coletivo artístico fundado por ele. O grupo *Anarchitecture* reagia ao espaço construído segundo a lógica funcionalista da arquitetura modernista propondo outras formas de ocupação que não colocasse em risco as arquiteturas pré-existentes. O “forma segue a função” de Louis Sullivan se tornou em um diário de Matta-Clark “forma alqueiva a função” (Attlee, 2007: 03)¹⁴, ou seja, coloca a função em descanso, como se estivesse improdutiva.

Segundo Fusi, “[...] ele estava mais interessado em transformação do que em construção” (2014: 08). Em uma entrevista sua visão é resumida quando lança a pergunta: “Por que eu deveria construir algo novo quando há tantos prédios que simplesmente não podem ser acessados e que repousam inertes em estado de abandono e dilapidação?” (Fusi, 2014: 09).¹⁵

Com este princípio em mente, Matta-Clark levou seu corpo para o coração da cidade e chamou atenção para a organização do sistema urbano, procurando reelaborar a relação entre a cidade e suas áreas abandonadas.

Os limites físicos dos museus e das galerias são superados para que seja possível propor ao público um outro olhar sobre a cidade. Este relato de Guilherme Wisnik elucida bem esta relação:

Em 1976, Matta-Clark foi convidado a participar de uma exposição coletiva no edifício do Institute for Architecture and Urban Studies (IaUS), dirigido por Peter Eisenman, considerado o templo da arquitetura nova-iorquina de então. Expondo fotos de prédios com vidros estilhaçados em áreas violentas do Bronx, o artista quebrou inadvertidamente todas as janelas do Instituto durante a noite que antecedia a inauguração do evento, numa ação extremamente polêmica, que chamou de *Window blow-out*. Trata-se de uma das obras pioneiras de crítica institucional, em que o artista coloca em xeque o conteúdo simbólico da própria organização que o suporta. Através dessa metáfora é como se a arte, ao ter definitivamente invadido o espaço do mundo comum, antes “território” da arquitetura, quisesse incutir nela a sua crise, tentando arrastá-la para uma

¹⁴ Tradução do autor. No original: “form follows function” e “form follows function” (Attlee, 2007: 3)

¹⁵ Tradução do autor. No original: “Why should I build anything new? When there are so many buildings that simply cannot be accessed and lie inert in a state of abandonment and dilapidation?” (Fusi, 2014: 9).



"morte" a dois. Morte que, no entanto, nada mais é do que um renascimento. Nem arte, nem arquitetura *stricto sensu*, a partir de então. Mas sim, aquilo que Rosalind Krauss chamou de "campo ampliado": Ações críticas no espaço que já não se encerram em campos disciplinares puros e autônomos. Atividades contaminadas pela heterogeneidade imperfeita do mundo real, da qual elas são ao mesmo tempo parte e contraponto. (Wisnik, 2010).

Sendo arquiteto por formação, Matta-Clark exibiu em entrevistas e textos escritos ideias próprias sobre o espaço, a arquitetura e a cidade. Nesse sentido, as ideias orientando suas ações não convergem totalmente com a construção do "campo expandido" de Rosalind Krauss. A separação entre escultura, arquitetura e paisagem é menos clara se em comparação com a teoria de Krauss. Quando ele diz: "uma das minhas definições favoritas sobre a diferença entre arquitetura e escultura é se há encanamento" (Attlee, 20017: 13)¹⁶, arquitetura e escultura são unificadas. Suas estruturas são modeladas de acordo com uma ideia de como deve ser interpretada e usada. O Píer 52, nesse sentido, é uma arquitetura que abriga determinadas formas de habitar, e é por meio da manipulação escultórica dessa arquitetura que novas lógicas de ocupação do espaço, outras formas de habitar, são propostas pelo artista.

Ainda que a análise a partir da ideia de "campo expandido" seja feita aqui através do contraste entre as definições de termos como escultura e arquitetura, o quadro teórico de Rosalind Krauss ainda pode ser mobilizado para uma análise mais ampla em que a obra de Matta-Clark é vista no conjunto urbano.

Como já dito, Krauss segue a lógica que opõe natureza e cultura na construção do "campo expandido", fazendo da não-arquitetura, paisagem e da não-paisagem, arquitetura (1979: 37), e esta oposição torna *Day's End* ainda mais interessante. Pois, apesar das diferenças nas definições de paisagem feitas por diversos autores, ainda que seja vista como um pedaço da natureza que vem a existir a partir de uma unidade criada pelo homem (Simmel, 1996: 15), como uma representação da natureza que não é universal, mas nascida na sociedade europeia (Cauquelin, 2007: 07), ou como uma relação mais complexa onde além de existir apesar do homem, se torna objeto de seu pensamento e de sua forma de pensar (Berque, 2013: 03), uma constante nas construções teóricas sobre a paisagem é sua associação com a natureza. Assim, se não estiver categorizada como paisagem urbana, o conceito de paisagem em oposição ao de arquitetura semelhante a uma oposição entre natureza e cultura permite interpretar o Píer 52 como o eixo chamado "complexo" no campo expandido. Ou seja, como algo que é simultaneamente arquitetura e paisagem.

¹⁶ Tradução do autor. No original: "one of my favourite definitions of the difference between architecture and sculpture is whether there is plumbing." (Attlee, 20017: 13)



O píer 52 como “complexo” é possível por se encontrar, justamente, na cidade cuja construção durante a história é paradigmática de uma oposição à natureza. Tão paradigmática que Rem Koolhaas pôde cunhar o termo *Manhattanism* para definir a cidade como fruto de um experimento em que “[...] toda a cidade se tornou uma fábrica de experiência artificial, onde o real e o natural deixaram de existir” (1994:10)¹⁷.

Este experimento foi tão intenso que mesmo o remanescente da natureza que se encontra no coração da cidade, o *Central Park*, está confinado em um retângulo perfeito em harmonia geométrica com o restante da cidade. “Seus lagos são artificiais, suas árvores são (trans)plantadas, seus acidentes geográficos são projetados [...]” (Koolhaas, 1994: 23)¹⁸.

É como se a paisagem, no sentido que a liga à natureza, não existisse na cidade. Ou ainda, como se o parque no centro da cidade fosse o ápice de uma “teoria da paisagem” na medida em que é um objeto de contemplação distante da relação dos cidadãos com o espaço (Berque, 2013).

Para Augustin Berque (2013), tanto a natureza quanto à paisagem são criações no sentido em que a natureza associada à paisagem não passava, na verdade, de uma “natureza” cultivada por outros. A natureza, então, só era natureza pelo olhar de quem se limitava a contemplá-la, sem nunca depender do próprio esforço para fazê-la produzir:

Foi assim que as cidades nasceram, e foi a partir das cidades que um olhar desinteressado poderia ser direcionado ao ambiente, gerando representações da “natureza” como tal, tornando-a objeto do conhecimento (a origem de nossa ciência) ou de nossa pura contemplação (a origem da teoria da paisagem). (Berque, 2013: 18)¹⁹

Se a “teoria da paisagem” é essa forma específica de concebê-la como fruto de um olhar distanciado e contemplativo vindo da cidade, a paisagem que existe na “realidade das coisas” (Berque, 2013, 30), na relação estabelecida entre homem e ambiente (idem)²⁰, e que se opõe a arquitetura no quadro do campo expandido não poderia ser encontrada

¹⁷ Tradução do autor. No original: “[...] the entire city became a factory of man-made experience, where the real and the natural ceased to exist.” (1994:10)

¹⁸ Tradução do autor. No original: “Its lakes are artificial, its trees are (trans)planted, its accidents are engineered [...]” (Koolhaas, 1994: 23)

¹⁹ Tradução do autor. No original: “This is how cities were born, and it was from the cities that a disinterested gaze could be directed at the environment, generating representations of “nature” as such, making it into an object of knowledge (the origin of our science) or pure contemplation (the origin of landscape theory).” (Berque, 2013: 18)

²⁰ Tradução do autor. No original: “The landscape is not in the gaze on the object: it is in the reality of things; in other words, in the relationship we have with our environment.” (Berque, 2013: 30)



no espaço urbano. A não ser que ações específicas no espaço indicassem para essa possibilidade, tal como a construção do parque no píer 52.

Quando o sol irrompe no espaço interior do galpão, e as águas do Hudson podem ser vistas correndo por baixo do píer, a paisagem é integrada ao espaço urbano. Ao criar aberturas na estrutura do píer, Matta-Clark estabeleceu uma relação entre natureza e cultura ao criar um espaço que, no campo expandido, é paisagem e arquitetura ao mesmo tempo - o eixo “complexo” do campo expandido.

Quanto ao Píer 18, uma interpretação deve ser feita em termos diferentes. Matta-Clark explorou as potencialidades do espaço ao se pendurar a partir do teto sobre os escombros no galpão. A *performance* potencializou uma reorganização simbólica daquele espaço em resposta a sua composição material/arquitetônica. Sem uma intervenção física na estrutura, o corpo do artista pendurado, flutuando em um galpão - vazio de gente e uso - possui uma potência de transformação equivalente ao que Francesco Careri (2013) destaca nos movimentos artísticos baseados no ato de caminhar em ambientes e espaços específicos. Para ele, lugares e paisagens nascem no percurso, são construídos pelas referências que os homens tomam para reconhecer o território enquanto o habitam. Uma vez que não estão lá, não há mais espaço, lugar ou paisagem (2013: 51).

Segundo este autor, o assentamento permanente da população humana em espaços delimitados levou a uma nova forma de habitar o mundo e conceber o espaço. O território foi submetido ao uso humano, que nele construiu arquitetura e paisagens (pensar esse assentamento permanente como o nascimento da cidade aproxima a ideia de paisagem de Careri com a de Berque) cujo valor simbólico repousava em intervenções permanentes (2013: 40). Careri não aponta isso especificamente, mas é possível pensar que é justamente com o nascimento desta arquitetura permanente que tenha nascido o espaço “objetivo” – a cidade visível de que fala Certeau²¹. Um espaço cujas referências, primariamente visuais, são “permanentes”, compartilhadas por todos. Mas se essas referências pautam os usos da cidade por seus usuários, elas também, na medida em que são reconhecidas, se tornam sujeitas a manipulações e questionamentos. Um corpo em movimento “flutuando” no espaço abrigado pelo galpão abandonado reativa o potencial daquela estrutura desligada da cidade, ao mesmo tempo em que potencializa a sensação de disjunção causada pelo contraste entre a

²¹ Em sua proposta para estudar os fazeres no cotidiano, Certeau diz: [...] eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (maneiras de fazer), a ‘outra espacialidade’ (uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (Certeau, 1996: 172).



cidade em uso constante e a arquitetura de seus portos abrigoando o vazio.

Nesses termos que é possível pensar na *performance* de Matta-Clark no Pier 18, a partir deste conjunto que destaca as potencialidades do corpo em movimento em transformar o território, reorganizar o espaço simbolicamente, construir lugares.

2. O espaço

A teoria do campo expandido lida com alguns conceitos importantes para estudar a relação entre sociedade e espaço, mas não trata do espaço em si. Assim, como o espaço é pensado neste artigo no decorrer da análise? Considerando que o exemplo apresentado é um ponto de partida para identificar as potencialidades de usos do espaço, formas de ocupá-lo e transformá-lo, alguns conceitos de Henri Lefebvre formam instrumentos teóricos eficazes.

Em um de seus trabalhos mais teóricos, Lefebvre (1991) apresenta o espaço como um conjunto de relações de percepção, concepção e vivência entre os indivíduos que compõem a sociedade e seu ambiente. Há uma tríade conceitual que as expõem: a prática espacial; as representações do espaço; e os espaços de representação.

A prática espacial está associada com a relação de percepção entre o indivíduo e o espaço físico onde é esperada uma coesão entre a *performance* de um indivíduo em um espaço com uma competência específica que este mesmo espaço enseja (Lefebvre, 1991: 38). Resumidamente, diz respeito à forma como os membros da sociedade conseguem perceber o espaço sem necessidade de códigos abstratos. O que nos leva às representações do espaço, que são produto de construções sobre o que este é ou deve ser. Lefebvre identifica estas representações com cientistas, planejadores urbanos e tecnocratas que submetem a experiência vivida e percebida do espaço a construções intelectuais que tendem a ser dominantes na tradução do espaço físico. As representações do espaço são basicamente o que o usuário consegue entender sobre o espaço a partir de construções textuais, signos e a comunicação visual em geral. Os espaços de representação, por outro lado, são os que mais se aproximam do espaço da vida cotidiana, pois estão ligados a forma como a sociedade o “vive”. É o espaço usado e, no caso de pensadores e artistas, descritos sem comprometimentos com explicações sobre o que é ou deve ser. É o “espaço que a imaginação busca mudar e apropriar” (Lefebvre, 1991: 39).

De forma a ilustrar esta relação, suponha-se que um urbanista projete uma grande praça quadrada com vasto gramado separando duas avenidas importantes. Para passar de uma avenida a outra a pé é necessário atravessar esta praça e, devido à escolhas baseadas em “eficiência” e estética, o planejador desenhou dois caminhos de concreto



perpendiculares que permitem aos pedestres atravessar a praça de norte à sul e leste à oeste, além de postar placas sinalizando ser proibido pisar no gramado. Desta forma, para ir de um lugar ao sul da praça a outro ao norte é possível atravessá-la pelo caminho de concreto que corta a praça ao meio. Entretanto, suponha-se que um pedestre decida ir a um ponto localizado na ponta da praça, entre os caminhos norte e leste. De acordo com o que foi planejado, ele pode atravessar a praça inteira até seu lado norte e então virar a direita, ou pode seguir pelo caminho sul-norte até sua metade, virar à direita seguindo pelo caminho oeste-leste em direção ao lado leste da praça para seguir até a ponta no vértice.

Ao pensar em uma praça, o planejador então recorreu a uma representação tradicional (*square*), e esta representação foi materializada no espaço com sinais claros que dizem aos usuários como atravessá-la, além de caminhos em concreto que os permitem perceber como o espaço deve ser usado. Vê-se uma relação entre uma representação do espaço e um espaço físico cuja competência e *performance* esperada dos indivíduos é visualmente comunicada.

Agora se suponha que ao atravessar a praça em direção a este mesmo vértice, um usuário decida cortar caminho pelo gramado, em uma linha diagonal, simplesmente por ser mais prático. Sua percepção do espaço, construída ao ver sua configuração, o permite entender tanto o caminho que deve seguir quanto às opções que têm a seguir, e por questão de praticidade opta por atravessar fora do caminho previsto pelo planejador. Este exemplo ilustra que experiências no espaço permitem que, no dia a dia, os códigos e objetos que traduzem o espaço físico sejam manipulados e transformados. A cada momento que um usuário corta caminho pelo gramado, aquele espaço abre uma passagem para um espaço de representação em que as representações dominantes são, mesmo quando não propositalmente, questionadas e transformadas. Tal como uma *performance* artística em um espaço público com uma função específica que não aquela.

Lefebvre tem como ponto de partida uma concepção do espaço que o toma como produto de um modo de produção específico. Apesar deste foco, sua ideia de espaço abre caminhos que vão além da investigação da produção. Sob uma perspectiva antropológica, é possível realizar uma análise que procura identificar estas relações em ação na vida cotidiana. Tal como no exemplo, transferir o foco do produtor do espaço para o usuário do espaço. Investigar a relação do homem com o espaço em seu dia a dia de forma a relacionar sua percepção do espaço, seu entendimento do espaço, e sua vivência prática do espaço.

Lefebvre diz que a distinção entre “espaços de representação” e “representação do espaço” seria mais útil se considerássemos que teóricos e usuários trabalham para uma



ou outra dessas categorias. Ou seja, alguns podem desenvolver espaços de representação, enquanto outros podem desenvolver representações do espaço (Lefebvre, 1991: 44).

Esta oposição é semelhante aos conceitos que Lefebvre mobiliza para identificar o que David Harvey chama de “senteia para os movimentos revolucionários” (2014: 23). Essas senteias são as heterotopias, “[...](práticas urbanas) em estado de tensão (e não como alternativa) com a isotopia (a ordem espacial consumada e racionalizada do capitalismo e do Estado)” (*idem*).

Ainda que ele afirme que os espaços heterotópicos acabam sendo retomados pela *práxis* dominante (*ibidem*), e a interdição dos píeres e sua demolição nas décadas seguintes confirmam isso, as intervenções artísticas como as de Matta-Clark, dentre muitas outras feitas nos espaços das cidades, dialogam diretamente com os códigos que orientam as lógicas consolidadas de uso do espaço. No píer, por exemplo, Matta-Clark explorou uma heterotopia que já havia nascido na crise econômica que levou diversos grupos marginalizados a ocupar os espaços abandonados. Seu parque é uma utopia apresentada para iluminar essa tensão entre “espaços de representação” e “representações do espaço”; entre “heterotopia” e “isotopia”.

O artista-arquiteto conectou *performance*, paisagem, arquitetura e escultura, explorou o campo expandido questionando sobre a própria arte, sobre aquele espaço específico, sobre a arquitetura industrial e sua relação com a organização da cidade, mas acima de tudo, iluminou o potencial de usos que podem ser feitos do espaço. De maneira geral, articulou os principais elementos constituintes da experiência urbana.

Considerações finais

Em uma fotografia em preto e branco, as águas escuras do rio Hudson contrastam contra uma imensa parede banhada pelo sol. A quantidade de luz refletida pela parede do galpão faz com que o rio, mesmo sendo banhado pela mesma luz, pareça escuro e unido ao obscuro interior do galpão, visível pelo corte feito do centro da parede ao chão. Ao observar a foto sem nenhum contexto, não é possível saber se as águas estão invadindo o galpão através da abertura na parede, ou se é dessa mesma abertura que elas surgem, inundando o entorno.

O parque de Matta-Clark é visto à distância. Apenas seu exterior é visível com a luz refletida obscurecendo o que a abertura na parede promete conectar. Ainda assim, além do prédio e do rio, é possível ver alguns homens sentados em um espaço estreito entre a parede do galpão e o avanço do piso do píer. No pequeno espaço entre o rio e a



parede os homens conversam enquanto tomam banho de sol²².

O uso desprezioso daquela pequena porção de espaço faz pensar que o parque que Matta-Clark planejou para o píer funcionou. Entretanto, aqueles homens são justamente parte de um dos grupos marginalizados que já ocupavam o píer e que, na visão de Matta-Clark, faziam parte daquela paisagem de abandono que ele procurava transformar e reintegrar à cidade.

O “parque”, entretanto, já existia no olhar de Alvin Baltrop, que fotografou o píer transformado por Matta-Clark colocando no centro do enquadramento os homens sentados sob o sol.

A obra de Matta-Clark e as fotografias de Baltrop se encontram nos píeres, e as visões da cidade presentes nessas obras são tensionadas em diferentes lógicas de ocupação daquele espaço. Foi em uma exposição na *Open Eye Gallery* de Liverpool que, em 2014, as obras desses dois artistas foram combinadas em um espaço expositivo tendo como lógica organizadora a decadência arquitetônica e o dinamismo urbano dos píeres. É revelador que esta exposição tenha sido organizada em Liverpool, uma cidade portuária que, com a desindustrialização de fins do século XX, passou pelo mesmo processo de transformação que os píeres de Manhattan. Cidades portuárias, aliás, possuem uma tradição histórica de organização moral do espaço urbano em que os portos, vitais para a economia, são as áreas que fogem ao controle do poder oficial. Temidas como violentas, sujas, marco zero de doenças contagiosas e práticas morais e sexuais marginais, a experiência urbana nos grandes portos constituem-se em tensão com o resto da cidade²³. É esclarecedor dessa tensão, inclusive, que a prefeitura de Nova Iorque tenha colocado abaixo os galpões dos píeres apenas em 1985, quando a área foi mapeada como ponto de contágio de HIV, reconhecendo oficialmente, apenas por conta da epidemia, a presença de uma população marginalizada habitando a área abandonada.

Se na primeira fotografia o interior do galpão é obscurecido pela luz, em uma outra foto feita em seu interior a área interna do galpão aparece iluminada pela fresta de luz vinda da abertura feita na cobertura por Matta-Clark.

A câmera está na altura do teto do galpão, sobre as treliças de sustentação. De cima, se vê um canto do galpão jogado na sombra. O entulho amontoado aparece indistinguível no escuro, enquanto do lado oposto a luz aparece mais forte, iluminando

²² Descrição de Baltrop, A. (fotógrafo). *The Piers (exterior view of Day's End)*, 1975-1986. Disponível em *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark* (2014: 87).

²³ Um bom exemplo é Marselha descrita por Walter Benjamin, que é caracterizada nos termos compartilhados por outras cidades portuárias. Os cheiros fortes, a presença de prostitutas e até uma metáfora vulgar - a cidade como dentadura de foga amarelada e cariada - são colocados em um conjunto de primeiras impressões da cidade (Benjamin, 2017: 61).



o chão gradativamente até o centro do galpão onde um círculo de luz estoura. Sobre o círculo dessa rosácea feita por Matta-Clark, um homem se mantém em pé, parado sob o sol enquanto o vazio no entorno do galpão volta às sombras conforme a distância da abertura de luz aumenta²⁴.

Baltrop fotografou os píeres por quase uma década. Em preto e branco, as imagens sempre apresentam uma tensão entre uma luz que quase cega o que ilumina, e uma sombra que quase cega o que consome (Oliver, 2012:13)²⁵. Ainda que esta tensão seja fruto de um estilo pessoal que desenvolveu durante sua prática com a fotografia (idem), este contraste potencializa a visão da cidade que ele documentava. Corpos retirados do rio pela polícia com um galpão ao fundo, homens tomando sol com o rio ao fundo, um homem desabrigado envolto em uma manta bebendo algo quente com as paredes escuras do galpão ao fundo, bombeiros em movimento durante a noite iluminados pelas chamas de um incêndio em um galpão, em todas essas fotografias a tensão do que era retratado é potencializada pelo jogo de sombra e luz. E a obra de Matta-Clark, ora sob a luz, ora sob as sombras, é uma presença constante na experiência daquele pedaço da cidade retratado nas fotografias.

O contraste entre Alvin Baltrop e Gordon Matta-Clark compõe uma experiência urbana dinâmica onde os usos do espaço são manipulados por diversos atores. Há os cortes feitos no prédio que atestam uma tentativa de transformação nos usos do espaço por meio da transformação de sua própria arquitetura, há os usuários que ignoram os usos que a arquitetura original enseja e a transforma com a presença de seus próprios corpos, há o poder público que, pela própria ausência e interdição do espaço, também concorre com uma visão diferente, e também há o fotógrafo que procura registrar a materialidade de todas essas ações e visões em uma fotografia, compondo assim sua própria visão da cidade que transita de um voyeurismo distante a uma documentação mais íntima daquela realidade.

A articulação dos elementos espaciais que dão forma e sentido à paisagem e à arquitetura, como visto, são frutos de uma experiência social em que a memória coletiva e as subjetividades dos indivíduos se articulam no tempo e no espaço. Práticas espaciais – com suas respectivas competências e *performances*, representações do espaço, e espaços de representação reforçam, contestam e transformam a experiência social espacializada cotidianamente.

²⁴ Descrição de Baltrop, A. (fotógrafo). *Pier 52 (Gordon Matta-Clark's Day's End building cuts with man in sunlight)*, 1975-1986. Disponível em Perspectives 179: Alvin Baltrop: Dreams into glass.

²⁵ "Baltrop recorreria a esta composição e à sua tensão entre luz que ilumina e sombra que consome para criar a sua mais reconhecida obra" (Olivier, 2012:13). Tradução do Conselho Editorial. No original: "Baltrop would draw upon this composition and its tension between cast light and consuming shadow to create his most recognized body of work [...]" (Olivier, 2012:13).



Essas transformações não se originam apenas de tensões entre o poder planejador e o cotidiano dos usuários, elas também ocorrem nas tensões nesse próprio cotidiano, como o exemplo de Alvin Baltrop fotografando o píer de Matta-Clark demonstra.

Frente a multiplicidade de usos e transformações físicas e simbólicas operadas nos espaços da cidade, as manifestações artísticas podem ser vistas como momentos potencializadores em que as relações desses processos constituintes da experiência urbana, da vida nas grandes cidades, é tornado explícito.

Ao mobilizar construções teóricas muito específicas para analisar essas manifestações, como foi feito aqui com o campo expandido de Rosalind Krauss e o espaço de Lefebvre, é preciso reconhecer que os conceitos orientadores foram desenvolvidos em contextos históricos e sociais também muito específicos. Mesmo em um mundo globalizado, há limites em universalizar essas construções para analisar a experiência urbana nas grandes cidades. Por outro lado, ao reconhecer as limitações que podem aparecer em diferentes contextos, suas causas podem também oferecer um caminho para identificar o que é mais geral e o que é mais específico dos contextos estudados. Deixando de analisar a *performance* do píer 18 sob os termos do campo expandido, um desses limites é apresentado e um outro conjunto de conceitos é mobilizado.

Quando um antropólogo vai à campo em uma grande cidade, há tantos critérios para selecionar grupos e realizar recortes para pesquisa que não é insensato induzir que a cidade é uma fonte inesgotável de perspectivas e questões sobre como as pessoas relacionam suas vidas, sonhos, pensamentos e emoções com o ambiente em que vivem.

O campo das artes, então, oferece mais uma fonte para prosseguir a formulação dessas questões. Há uma série práticas artísticas, do presente e do passado, que jogam luz sobre as dinâmicas da experiência urbana²⁶. E o campo expandido, tal como feito neste artigo, oferece uma armação teórica que organiza alguns dos conceitos fundamentais que dão sentido ao ambiente, como paisagem e arquitetura, auxiliando na interpretação de ações artísticas relacionadas com o espaço urbano.

A experiência urbana nos píeres de Manhattan nos anos 1970 é um pequeno exemplo dos instrumentos que temos disponíveis para a pesquisa de questões atreladas à experiência urbana.

²⁶ Dois grandes exemplos da articulação entre artes e antropologia no estudo da experiência urbana são a Buenos Aires de Beatriz Sarlo apresentada em *La Ciudad Vista* (2013), onde suas jornadas etnográficas pela cidade são postas junto às cidades imaginadas por Borges e Cortázar, e na São Paulo de Antônio Augusto Arantes (2000), onde o espaço público da cidade é revisitado por meio de suas memórias de infância, artigos de imprensa e ações teatrais que fizeram do espaço da cidade um território para uma ocupação lúdica.



Referências bibliográficas

Attlee, J. (2007). *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, Tate Papers, no.7. Consultado em

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

Arantes Neto, A. (2000). *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial.

Benjamin, W. (2017). *Imagens do pensamento/Sobre haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Berque, A. (2013). *Thinking through landscape*. Abingdon: Routledge.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili.

Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.

Certeau, M. (1996). *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Fiore, J. & Fusi, L. (2014). Remembering Gordon Matta-Clark. In Open Eye Gallery (ed.). *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark*. (pp. 58-94) Liverpool: Open Eye Gallery. (catálogo de exposição).

Harvey, D. (2014). *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins fontes.

Koolhaas, R. (1994). *Delirious New York*. Nova Iorque: The Monacelli Press.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, vol. 8, 32-44. Consultado em <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Maiden: Blackwell Publishing.

Museum of Contemporary Art Antwerp (1977). *Interview with Gordon Matta-Clark*. Consultado em <http://ensembles.mhka.be/events/gordon-matta-clark/assets/6304>.

Oliver, V. (2012). Alvin Baltrop: dreams into glass. In *Perspectives 179 – Alvin Baltrop: dreams into glass* (pp. 13-15). Houston: Contemporary Arts Museum Houston.

Park, R. (1979). A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In Velho, O (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Reid-Pharr, R. (2014). Alvin Baltrop. In Open Eye Gallery (ed.). *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark*. (pp. 44-57) Liverpool: Open Eye Gallery. (catálogo de exposição).

Sarlo, B. (2010). *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Simmel, G. (1996). A filosofia da paisagem. *Revista Política e Trabalho* nº12, 15-24.



Wagstaff Jr, S. (1968). Talking with Tony Smith. In Battcock, G. *Minimal art: a critical anthology*. Boston: Dutton & Co.

Weinberg, J. (2014). City-Condoned anarchy. In *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark*. (pp. 20-43) Liverpool: Open Eye Gallery.

Wisnik, G. (2010). Arquitetura arruinada. *Novos estudos - CEBRAP. n. 87*. Consultado em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000200012#nt08.

Lindolfo Sancho é mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP), e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. É membro do Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico, Documental, Artístico e Cultural de Diadema (CONDEPAD), e do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (VISURB/UNIFESP).

✉ lindolfocampos@gmail.com