ARTE, ARQUITETURA E CIDADE NAS INVESTIGAÇÕES DE DAN GRAHAM.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**RAFAEL GOFFINET
DE ALMEIDA**

**FÁBIO LOPES
DE SOUZA SANTOS**
ORIENTADOR

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo

Linha de pesquisa: Arquitetura, Artes e Estética

ARTE, ARQUITETURA E CIDADE NAS INVESTIGAÇÕES DE DAN GRAHAM.

Versão corrigida.

Rafael Goffinet de Almeida

Fábio Lopes de Sousa Santos

Orientador:

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos necessários
para obtenção do título de Mestre.

São Carlos, 2016.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

A444a Almeida, Rafael Goffinet de
Arte, Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan
Graham / Rafael Goffinet de Almeida; orientador Fábio
Lopes de Souza Santos. São Carlos, 2016.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em
Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo --
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo, 2016.

1. Dan Graham. 2. Arte Contemporânea. 3.
Arquitetura Contemporânea. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Arquiteto e Urbanista Rafael Goffinet de Almeida

Título da dissertação: "Arte, Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham"

Data da defesa: 27/04/2016

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

aprovado Fabio L.S.S.

Prof. Dr. David Moreno Sperling
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

APROVADO

David Moreno Sperling

Profa. Dra. Vera Maria Pallamin
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

APROVADO

Vera Maria Pallamin

Coordenadora e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek.

Fig1. Imagem de capa.
*Bisected Traingle with an
Interior Curved* (2005),
Instituto Inhotim,
Brumadinho, 2015.

agradecimentos.

À minha família, pelo apoio incondicional - em especial a meus pais, por sempre oferecerem palavras de conselho e conforto; e à Samanta, pela confiança e pelo companherismo em uma caminhada que decidimos construir e seguir juntos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento que tornou esta pesquisa possível.

Aos funcionários e amigos do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, pela disposição em ajudar nas mais diferentes e inesperadas tarefas demandadas pela pesquisa.

Aos companheiros pós-graduandos do Núcleo de Pesquisa em Espacialidades Contemporâneas (NEC) e de outros grupos e espaços, que proporcionaram um ambiente acadêmico rico em discussões e atuações. Em especial, Rafael Sampaio, Marília Solfa, Guilherme Cuoghi e Rodrigo Lima, fundamentais para as reflexões presentes neste estudo.

Aos professores David Sperling, Luciano Bernadino Costa e Ruy Sardinha, cuja atuação junto ao NEC, e também em outras ocasiões, contribuíram para o amadurecimento de muitas das discussões aqui presentes.

Aos professores Vera Pallamin, Cibele Rizek, Miguel Buzzar, Paulo Castral e Manoel Rodrigues Alves, cujas conversas durante e após as disciplinas cursadas permitiram debater temas e questões fundamentais para a pesquisa.

Ao professor e orientador Fábio Lopes Souza Santos, a quem devo grande parte de minha formação como pesquisador, arquiteto, urbanista e ser pensante e atuante.

resumo.

ALMEIDA, Rafael Goffinet. Arte, Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham. 2016. 250p. Dissertação (mestrado) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

Este estudo buscou analisar a produção do artista norte-americano Dan Graham, enfocando a estreita relação que manteve com a arquitetura e a cidade ao longo de sua trajetória. Realizada em meios e suportes bastante diversificados, a produção deste artista é bastante representativa do desenvolvimento da arte contemporânea a partir da década de 1960, marcado pela superação de códigos artísticos que culminaram com o rompimento dos limites físicos dos museus e galerias. Através de intervenções em revistas, de suas performances e instalações, de seus recentes pavilhões de aço e vidro e de uma extensa produção de textos, Graham mobilizou conteúdos distintos provindos de campos como os da psicologia, do cinema e também da arquitetura para investigar a condição da arte, da cultura e das espacialidades na sociedade contemporânea. Por meio da justaposição entre suas obras e seus textos, onde lida mais explicitamente com questões exteriores à arte, torna-se possível identificar a articulação entre a prática e o pensamento do artista, percorrendo de maneira mais aprofundada suas reflexões sobre as estruturas sociais ou culturais operantes em contextos espaciais específicos, seja dentro da galeria ou fora dela. Ao final, espera-se que a síntese dessas questões permitam revelar os novos olhares construídos por Dan Graham sobre o campo da Arquitetura e Urbanismo, a partir de questionamentos que lhe são exteriores e que apresentam natureza distinta: suas propostas estéticas indagam as formas de produção da cidade contemporânea, sobretudo em relação à natureza cultural e social de seus espaços.

Palavras-chave: Dan Graham, Arte Contemporânea, Arquitetura Contemporânea.

abstract.

ALMEIDA, Rafael Goffinet. Art, Architecture and City in the investigations of Dan Graham. 2016. 250p. Dissertation (masters-degree) - Institute of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Carlos, 2016.

This study investigates the production of the American artist Dan Graham, focusing on the close relationship he maintained with the architecture and the city throughout his career. Held in very diverse means and supports, the production of this artist is quite representative of the contemporary art development from the 1960s, marked by overcoming artistic codes that culminated in the disruption of physical boundaries behind museums and galleries. Through the interventions in magazines, performances and installations, his recent steel and glass pavilion and the extensive production of texts, Graham mobilized different contents stemmed from fields such as psychology, cinema and also the architecture to investigate the condition of art, culture and spatiality in contemporary society. By the juxtaposition of his works and his writings, which most explicitly deals with external issues to the art, it is possible to identify the articulation of Graham's practice and thought, observing more deeply his reflections on the social and cultural structures operating in specific spatial contexts, either inside the art gallery or outside of it. At the end, it is expected that the synthesis of these issues allow us to reveal the new perspectives built by Dan Graham on the field of Architecture and Urbanism, pointing questions from an external and different nature: his aesthetical proposals inquire the contemporary city forms of production, especially in relation to cultural and social nature of their spaces.

Keywords: Dan Graham, Contemporary Art, Contemporary Architecture.

ÍNDICE:

IN- TRODU- ÇÃO

p.07

UMA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA COMO UM CAMPO DE INVESTIGAÇÃO

Da Crítica Institucional à superação do objeto, p.21

Performances: do problema da recepção às investigações sobre a subjetividade do público, p.29

Propostas urbanas: deslocamento das investigações em direção à arquitetura e a cidade, p.33

Perspectivas críticas através da prática e do pensamento do artista: a emergência de um novo recorte, p.39

p.19

CRÍTICA INSTI- TUCIONAL

A PRODUÇÃO INICIAL DO ARTSTA E O ARCO DE QUESTIONAMENTOS DO PÓS- MINIMALISMO

Dan Graham e a Crítica Institucional: influências e desdobramentos, p.57

Ressemantização e engajamento crítico, p.59

Crítica ao objeto contemplativo, p.67

Crítica à constituição do público, p.77

O “campo expandido” da Crítica Institucional, p.81

p.43

O ESTATUTO DA ARTE NA CULTURA DE MASSA

DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À ARTE DA APROPRIAÇÃO

Arte e mercadoria: práticas artísticas,
práticas de consumo, p.93

Rock My Religion: em direção ao campo
expandido da cultura, p.101

O problema da subjetividade e
o enfoque sobre a percepção e o
comportamento do público, p.106

p.87

PÚBLICO, DISPOSITIVOS E ESPAÇO

O PÚBLICO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL MEDIADA

Dispositivos espaciais, comportamentos
e relações de poder, p.138

Códigos arquitetônicos *versus* códigos
sociais, p.152

p.131

A ARQUITETURA E A CIDADE COMO ORIGEM E DESTINO DE QUESTÕES

ENTRE A REVISÃO CRÍTICA DE ARQUITETURA E A EXPERIMENTAÇÃO DE NOVAS FORMAS DE INTERVIR NO ESPAÇO

As convenções do espaço arquitetônico:
o debate crítico e a urgência de uma
transformação prática, p.171

Experimentações como alternativas
críticas: o espaço construído e a
experiência subjetiva, p.197

p.167

CONSI- DERAÇÕES FINAIS

MUDANÇA DE PARADIGMA

p.219

LISTA DE FIGURAS:

- Fig1. **Bisected Triangle Interior Curved (2005).**
 Fig2. **Dan Graham e amigos na abertura da exposição "4D", na John Daniels Gallery, 1965.**
 Fig3. **Homes for America, 1965.**
 Fig4. **Tv Camera/Monitor Performance, 1975.**
 Fig5. **Time/Place Extension, 1969.**
 Fig6. **Performer/Audience/Mirror, 1975.**
 Fig7. **Public Space/Two Audiences, Bienal de Veneza, 1976.**
 Fig8. **Alterations to a Suburban House, 1978.**
 Fig9. **Double Exposure, 1978.**
 Fig10. **Gate of Hope, 1993.**
 Fig11. **Three Linked Cubes/Interior Design for Shape Showing Videos, 1986.**
 Fig12. **Fotografias da paisagem suburbana de New Jersey, 1966.**
 Fig13. **Bicycle Wheel, Marcel Duchamp, 1913.**
 Fig14. **Painting With Two Balls, Jasper Johns, 1960.**
 Fig15. **Mas o Menos, Frank Stella, 1964.**
 Fig16. **Miss Lucy Pink, John Chamberlain, 1962.**
 Fig17. **Sem título, Donald Judd, 1966.**
 Fig18. **Merzbau, K. Schwitters (1932).**
 Fig19. **Salon de Madame B. à Dresdem, P. Mondrian (1923).**
 Fig20. **Number Scheme, 1965.**
 Fig21. **Schema, 1966.**
 Fig22. **Income (Outflow) Piece, 1969.**
 Fig23. **Figurative, 1967.**
 Fig24. **Project for Slide Projection.Digramas, 1966.**
 Fig25. **Project for Slide Projection, 1966.**
 Fig26. **Scatter Piece, Carl Andre, 1965.**
 Fig27. **To Lifti, Richard Serra, 1967.**
 Fig28. **Imagens que compõem a série fotográfica de Sunset to Sunrise, 1969.**
 Fig29. **Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay, 1974.**
 Fig30. **Modelo de Video Piece Outside Home, 1978.**
 Fig31. **Yesterday/Today, John Gibson Gallery, Nova York, 1975.**
 Fig32. **Yesterday/Today, John Gibson Gallery, Nova York, 1975.**
 Fig33. **Rothko Chapel.**
 Fig34. **Rock My Religion (1984).**
 Fig35. **Crying Girl, Roy Lichtenstein, 1963.**
 Fig36. **The Ramones.**
 Fig37. **Dean Martin Show.**
 Fig38. **Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963.**
- O autor, 2015.
 Retirado em: <http://www.dreamtheend.com/?attachment_id=11590&rand=10>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Dan Graham, Londres: Phaidon, 2001, p. 12-13.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 121.
 MOURE, G. (org.). Dan Graham: Works and Collected Writings, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009, p. 75.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 18.
 Retirado em: <http://www.eustache-kossakowski.com/venise2_uk.html>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 83.
 Cortesia de Daniel Paschoalin, 2015.
 Retirado em: <http://welt-der-form.net/Stuttgart/images/Graham-1993-Gate_of_Hope-wf_8005.jpg>
 Retirado em: <<http://blogs.walkerart.org/ecp/files/2009/10/Dan-Graham-exhibition6.jpg>>
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p.1-16.
 Retirado em: <<https://imageobjecttext.files.wordpress.com/2012/09/duchamp-bicycle-wheel-1913.jpg>>
 Retirado em: <<http://4.bp.blogspot.com/-hP2lWox55eA/Thvyh0KElwl/AAAAAAAAARs/NLq1AIID0rg/s1600/jjohns+painting+with+two+balls+n1960.jpg>>
 Retirado em: <http://www.dortmund.de/media/p/museen_4/museum_ostwall_1/museum_ostwall/presse_2/bild_fuer_bild/MO_BfB_Frank_Stella.jpg>
 Retirado em: <http://www.edinburghfestivalcity.com/assets/000/000/736/John_Chamberlain_Miss_Lucy_Pink_1962_CAP_gallery_detail.jpg?1453981264>
 Retirado em: <<http://artintelligence.net/review/wp-content/uploads/2007/06/juddstainlesssteelyellowp.jpg>>
 Retirado em: <https://www.google.com.br/search?q=merzbau+schwitters&espv=2&biw=1517&bih=783&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjaw-SdqonLAhWGkJAKHVFDdYlQ_AUIBigB&dpr=0.9#imgsrc=IS9fl3aybjtnMM%3A>
 Retirado em: <<http://who-wore-it-better.tumblr.com/post/68844414585jon-rafman-and-tabor-robak-bnpjexe-screenshot>>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 44.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 32.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 53.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 46-47.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 71-73.
 Retirado em: <<https://ensarkosis.files.wordpress.com/2012/07/graham-slide-projector.jpg>>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 113.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 115.
 Retirado em: <<http://alexandragerman.me/blog/?p=496>>
 Retirado em: <<https://classconnection.s3.amazonaws.com/554/flashcards/2617554/jpg/graham-142D8BB42C9065DA4E3.jpg>>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 120.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 105.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 107.
 Retirado em: <<http://flyinghighsolo.com/wp-content/uploads/2014/03/Rothkochapel.jpg>>
 Cenas retiradas em: <<https://vimeo.com/5445916>>
 Retirado em: <https://www.tes.com/lessons/ffMnTM_uTDL9Fg/lichtenstein-portraits>
 Retirado em: <https://sonicmoremusic.files.wordpress.com/2013/11/ramones-rocket_to_russia-frontal.jpg>
 Retirado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3-OEMyXYI4>>
 Cenas retiradas em: <<https://vimeo.com/72543066>>

- Fig39. **Roll, 1970.**
 Fig40. **Lax/Relax, 1965.**
 Fig41. **Performance Satge-set, 1983.**
 Fig42. **Present/Continuous/Past, 1974.**
 Fig43. **Present/Continuous/Past, 1974, diagrama.**
 Fig44. **Performance/Audience/Mirror, 1975.**
 Fig45. **Time Delay Room, 1974, diagrama.**
 Fig46. **Public Sapce/Two Audiences, 1976.**
 Fig47. **Presidio Modelo, Cuba, 1928.**
 Fig48. **Desenho da cidade de Richelieu, França, Século XVII.**
 Fig49. **Video Piece for Two Glass Buildings, 1976.**
 Fig50. **Video Piece for Shop Windows in an Arcade, 1976, diagrama.**
 Fig51. **Video Piece for Shop Windows in an Arcade, 1976.**
 Fig52. **Alterations to a Suburban House, 1978.**
 Fig53. **Seagram Building, Manhattan, 1958.**
 Fig54. **Playtime, Jacques Tati, 1967.**
 Fig55. **Fire Station 4, Robert Venturi, 1965.**
 Fig56. **Igreja de São Francisco de Sales.**
 Fig57. **Trecho de Homes for America, 1965.**
 Fig58. **Cemitério de Modena, Aldo Rossi, 1966.**
 Fig59. **Video View of Suburbia in an Urban Atrio, 1979-80.**
 Fig60. **Video View of Suburbia in an Urban Atrio, 1979-80, diagrama.**
 Fig61. **Public Sapce/Two Audiences, 1976, diagrama.**
 Fig62. **Vista do modelo de Cinema, 1981.**
 Fig63. **Vista do modelo de Cinema, 1981.**
 Fig64. **Vista da instalação "Dan Flavin Fluorescent Lights", Green Gallery, Nova York, 1964.**
 Fig65. **Handelsblad Cienac, Johanes Duiker, Amstrdan, 1934.**
 Fig66. **Pavilion/Sculpture for Argonne, 1978.**
 Fig67. **Star of David Pavilion, 1999.**
 Fig68. **Skateboard pavilion, 1989.**
 Fig69. **Cafe Bravo, 1999.**
 Fig70. **Bisected Triangle with an Interior Curved, 2005, Inhotim, Brumadino.**
 Fig71. **Bisected Triangle with an Interior Curved, 2005, Inhotim, Brumadino.**
 Fig72. **Bisected Triangle with an Interior Curved, 2005, Inhotim, Brumadino.**
 Fig73. **Beam Drop, Chris Burden, 2008, Inhotim.**
 Fig74. **Sonic Pavilion (em construção), Doug Aitiken, 2009, Inhotim.**
 Fig75. **Orange Grid Conjoined with 2-way Mirror Curve Copa Cabana Beach, 2013, SESC Pompéia.**
 Fig76. **Orange Grid Conjoined with 2-way Mirror Curve Copa Cabana Beach, 2013, SESC Pompéia.**
- COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 117.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 50.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 141.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 100.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 101.
 Retirado em: <http://www.collectortribune.com/wp-content/uploads/2014/02/dangraham_Public-Space_Two-Audiences-1976.jpg>
 Retirado em: <<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3410/full.jpg>>
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 113.
 Retirado em: <<http://lh4.ggpht.com/-UfsJTpWWjqs/U1kcK6nvFdI/AAAAAAAAxOM/UQ8JquNmbgM/presidio-modelo-2%25255B2%25255D.jpg?imgmax=800>>
 Retirado em: <http://www.gardenvisit.com/uploads/image/image/169/16934/parc_de_richelieu_2723_jpg_original.jpg>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 59.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 58.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 16.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 121.
 Retirado em: <<http://news.getty.edu/images/9036/lambertimage.jpg>>
 Retirado em: <<https://mimomito.files.wordpress.com/2010/09/picture-102.png>>
 Retirado em: <https://c2.staticflickr.com/4/3035/2916792376_98bd809125_b.jpg>
 Retirado em: <<https://philachaptersah.files.wordpress.com/2015/04/2015-05-07-st-francis-03-bw.jpg>>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 13.
 Retirado em: <http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/04/1335559676_01_san_cataldo.jpg>
 WALLIS, B (ed.). Rock, mi religión, Alias, 2008, p.312.
 WALLIS, B (ed.). Rock, mi religión, Alias, 2008, p.312.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 113.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 135.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 133.
 Retirado em: <<http://www.juddfoundation.org/Exhibitions/Dan%20Flavin/10.jpg>>
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 65.
 MOURE, G. (org.). Op. cit., p. 125.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 25.
 COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 74.
 Retirado em: <http://www.detail-online.com/inspiration/sites/inspiration_detail_de/uploads/>
 O autor, 2014.
 O autor, 2014.
 O autor, 2014.
 Retirado em: <<http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/10/Beam-drop-Inhotim-2008.jpg>>
 Retirado em: <<http://damianfranciswagner.com/blog/archives/29>>
 O autor, 2013.
 O autor, 2013.

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da arte a partir da década de 1960 trouxe à tona diversas produções que impulsionaram as investigações sobre os limites que definiam o objeto artístico, pondo em questão suas formas de inserção e os significados que lhe são atribuídos dentro e fora do chamado “circuito institucional da arte”. A consequente superação de antigas convenções, códigos e categorias de representação, que naquele momento regiam a produção e o pensamento sobre a arte, inaugurou novos caminhos e novas pesquisas estéticas, marcados pela expansão do campo de ação e de inserção tanto para o objeto, quanto para os próprios artistas.

Neste processo, a trajetória do artista norte-americano Dan Graham é paradigmático. Através de uma extensa produção, realizada em suportes bastante diversificados e acompanhada por uma constante produção de textos, o artista recortou um campo próprio de indagações em que a forte coerência de suas pesquisas resultou no deslocamento contínuo de questões: após libertar-se dos limites da prática corrente da arte, Graham dedicou-se à investigação de novas formas de representação, encontrando na questão sobre a recepção do objeto artístico a possibilidade de intervir sobre os mecanismos e processos que constroem a percepção e o comportamento do público; estas pesquisas acabaram confluindo na investigação sobre o próprio espaço como instrumento de controle social, cujo desdobramento –

ainda em processo nos dias atuais – levou-o também a romper com os limites físicos (e conceituais) das galerias e museus, direcionando seus trabalhos para situações mais explicitamente urbanas.

Não por acaso, o interesse em sua produção repousa sobre a oportunidade aberta para o estudo da relação entre os campos da arte e da arquitetura. O modo como o artista se inseriu na fronteira entre estes domínios levanta uma série de novos questionamentos sobre o estatuto do espaço arquitetônico e urbano. Como um dos principais nomes de uma tendência contemporânea responsável por estender as pesquisas da arte para problemas e debates próprios da arquitetura e do urbanismo, a trajetória de Graham se torna ao mesmo tempo registro de uma importante transformação da prática e do pensamento estético e ponto de partida para se discutir novas formas e relações da produção do espaço.

De fato, longe de ser a única a tensionar os códigos e as convenções da atual produção de arte, sua trajetória mantém fortes diálogos com outros artistas e tendências contemporâneas. Assim, convém discutir, a princípio, quais os debates e as pesquisas estéticas em que Dan Graham se envolveu para, em seguida, esclarecer sua contribuição, fazendo emergir a especificidade que faz de sua produção um importante objeto de pesquisa.

Muitas das questões frequentemente apontadas em sua produção podem ser inscritas nas formulações teóricas produzidas por Miwon Kwon sobre o desenvolvimento de uma prática discursiva da arte,¹ ou nos conceitos acerca de uma “arte da apropriação”, de Hal Foster.² Tomadas como duas das principais leituras sobre a arte contemporânea, ambas buscam construir um entendimento sobre as transformações que configuraram um novo quadro de referências e de procedimentos artísticos, sobretudo em relação às novas formas de inserção e a um novo universo de questões que passaram a informar os artistas e suas propostas a partir do pós-guerras.

Ao traçar uma espécie de “genealogia” das principais tendências atuais da arte *site-specific*, Kwon discorre sobre como um novo modelo de produção e de inserção de arte, desde a década de 1960, manifestou preocupações como a superação das “limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e escultura, tal como seu cenário institucional”, levando a desafios epistemológicos como o de “realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto”.³ Desafio que pode ser entendido como um processo de “descentramento” do objeto e também do próprio artista, provocando, dentre as principais consequências, a atenção para o espaço ou o lugar de inserção da obra. A autora salienta que a abordagem sobre o espaço expositivo, alvo imediato destes artistas, não se deu somente em seus aspectos físicos, mas também em seu “disfarce institucional”, isto é, seus mecanismos e sistemas, suas políticas e mesmo as formas de representação

1. KWON, M. One place after another: Site-specific Art and Locational Identity, MIT Press, 2004.

2. FOSTER, H. O Retorno do Real, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

3. KWON, M. Op. cit., p.168.

pública que, de alguma maneira, estabelecem uma “convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica”.⁴ Em um determinado momento, dimensões distintas como funções econômicas, significados sociais ou efeitos psicológicos, passaram a informar a produção de diversos artistas, não somente em relação ao interior arquitetônico dos museus e galerias de arte, mas também frente a outros espaços e lugares que organizam a vida cotidiana. É neste sentido em que o termo “expansão dual da arte na cultura” sintetiza a ideia do deslocamento promovido pela expansão espacial dos trabalhos para a totalidade urbana.

Para o historiador e crítico de arte, Hal Foster, estas transformações no interior da arte contemporânea correspondem a uma “crise na representação estética” que contrapôs à aposta na autonomia da arte (princípio hegemônico durante a década de 1950) o imperativo de sua dispersão “por um campo ampliado da cultura”.⁵ Esta importante inflexão seria a responsável pelo surgimento de produções artísticas interessadas na “crítica da ideologia”, transitando no universo do referente – antes deixado de lado – para desmascarar ou mesmo expor suas contradições. A arte teria o efeito de incluir as pressões sociais em seu interior, apropriando-se, de alguma forma, das diversas instâncias que definem a realidade em que está, agora, conscientemente envolvida. O que resultaria, afirma Foster, na configuração de uma “natureza extremamente textual [observada] em muitas obras da arte conceitual.”⁶ O “objeto” artístico metamorfoseia-se em uma estrutura de informação: se por um lado, a desintegração do “objeto” e a consequente superação dos limites e convenções do espaço expositivo romperam o invólucro que separava a arte de contextos mais amplos, por outro, também permitiu que muitos artistas transitassem entre distintos campos disciplinares, podendo operar questões, temas, teorias e conceitos das mais diversas ordens.

A proposta inaugural da trajetória de Dan Graham, *Homes for America* (1966-67), não poderia ser mais emblemática. Primeiramente, pelo fato de ter encontrado na mídia impressa de revistas e jornais seu local de intervenção artística, claro exemplo, tal como Miwon Kwon apontou, de como os artistas contemporâneos passaram a se infiltrar em vários âmbitos da vida cotidiana, sejam eles os “espaços das mídias, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet”.⁷ E como, paralelamente, ao tratar dos empreendimentos comerciais de habitações (fenômeno central no contexto urbano norte-americano daquele momento), *Homes for America* já sinaliza uma das principais questões que acompanharão o desenvolvimento posterior de Graham: seu crescente interesse pelas dinâmicas de produção, consumo e circulação de mercadorias da chamada “cultura de massa”, assim como as relações sociais que a acompanham – incluindo aí formas de sociabilidade, padrões de comportamento e relações de poder.

Neste âmbito, as colocações de Hal Foster adquirem relevância: muitas das questões disparadas pela produção posterior do artista, perseguindo uma relação mais introdução

4. Idem, p.169.

5. FOSTER, H. Op. cit., p. 79.

6. Idem, p.101.

7. Idem, p. 171.

aprofundada e propositalmente crítica com o público e com o lugar onde se inserem, se alimentam de elementos provenientes dos campos da psicologia, da antropologia, do cinema e, mais recentemente, da arquitetura e do urbanismo. Conteúdos que são explorados, de forma mais explícita em seus textos, afinal, a escrita, dentro do contexto da crescente natureza textual e discursiva da prática artística, torna-se um domínio estético privilegiado.

Cabe ressaltar, neste ponto, que Dan Graham faz parte de uma geração de artistas norte-americanos responsável por estabelecer uma outra relação entre a produção prática e a escrita. Para estes artistas, os textos não “explicam” seus trabalhos, ao contrário, seus textos representam um outro lugar de atuação, o que evita uma relação de subordinação entre um e outro. Além de uma inegável qualidade literária – em grande parte tributária da produção de Robert Smithson, um dos principais precursores desta prática – Graham encontrou na produção de textos uma extensão de suas pesquisas estéticas, um modo de adensar o alcance de suas propostas a partir de aportes teóricos diversos, e também como um campo de investigação e reflexão sobre aspectos da realidade contemporânea, muitos deles servindo como registros que complementam a leitura de suas obras. Não foram poucas as vezes em que o artista se lançou a um debate exterior ao campo da arte para encontrar um repertório próprio de questões e que se provarão fundamentais para o desenvolvimento de seus trabalhos. Um exemplo claro pode ser rapidamente identificado em seu conjunto de instalações e *performances*, quando suas discussões sobre teorias da psicanálise, presentes em textos como “*Essay on Video, Architecture and Television*” (1979) e “*Rock New Wave and the Feminism*” (1981), respectivamente pautado por autores como Jacques Lacan e Julia Kristeva, refletem o disparo de imagens e reflexos através de planos espelhados e monitores de vídeo contra a percepção de seu público. Trabalhos como *Two Councious Porjection* (1972), *Time Delay Room* (1974) ou *Performer/Audience/Mirror* (1975) são frequentemente citados como casos paradigmáticos da tentativa do artista de abordar a subjetividade do observador e seu estado de consciência.⁸

Nesta esteira de discussão, o conjunto de textos de Dan Graham conforma um território aberto, com infinitas possibilidades de associações. No entanto, algumas questões centrais para sua análise devem ser desde o início colocadas, a saber: desde “onde” e “para quem” seus textos são direcionados. Uma vez que muitas de suas questões originam-se no universo da chamada Crítica Institucional,⁹ buscando a todo momento romper com os códigos (e o isolamento) do chamado “cubo branco” do “circuito da arte”, podemos pensar que através de seus textos Graham está, de alguma forma, buscando alcançar outros públicos para além daqueles específicos aos espaços institucionais da arte, assim como também está tentando borrar os limites que separam arte e “não-arte”, ou mesmo aqueles existentes dentro da própria Cultura de Massa.

8. Fato que pode ser comprovado através de artigos discutindo a produção de Dan Graham, como “*Double Intersections: The Optics of Dan Graham*” (2001) e “*Vision in Process*” (1979), ambos de Brigit Pelzer, e “*Reductivism in Reverse*” (1994) de Alexander Alberro. Ou ainda pela ascensão do artista no cenário da arte contemporânea durante a década de 1970, integrando exposições e acervos de importantes instituições de arte.

9. A Crítica Institucional define um conjunto de produção que elaborou uma série de questionamentos políticos e ideológicos às práticas e aos espaços do circuito institucional da arte. Ela será aprofundada principalmente no segundo capítulo deste estudo.

E, de fato, a leitura de seus textos indica como Graham – tal como fez Bárbara Kruger – buscou alternativas de produção que superassem as barreiras existentes entre estes diferentes produtos culturais. Algo que somente seria possível quando os artistas, conforme Krzysztof Wodiczko defende, voltassem suas atenções para “as estruturas e meios que mediam nossa percepção sobre o mundo”, produzindo “interrupções, infiltrações e apropriações que questionem o simbólico, as operações físico-políticas e econômicas da cidade”.¹⁰ Em geral, Graham confere um tom irônico e provocador a seus textos, uma maneira de interrogar ao mesmo tempo os objetos de sua análise e o próprio leitor. Frequentemente o artista associa fatos ou fenômenos convencionalmente lidos como (histórica, social ou culturalmente) distintos – assim como o fez entre diferentes espaços livres presentes em “*The Garden as Theater as Museum*” (1990), ou quando, em “*Rock My Religion*” (1981), analisou a produção musical do *rock* partindo dos rituais religiosos dos *Shakers* americanos. O que, de acordo com Brian Wallis – curador e crítico de arte, responsável pela organização de uma das principais compilações dos escritos de Graham – representa uma forma de lançar um olhar alternativo sobre o presente, ou ainda uma reflexão sobre as determinações históricas que envolvem o sujeito, isto é, “a forma em que este é moldado ideologicamente através das diversas forças que atuam na vida cotidiana, a cultura popular e os espaços urbanos”.¹¹

Disposto a inventar uma nova inserção social para a arte, todas estas novas formas experimentadas por Dan Graham podem ser lidas como uma aproximação a movimentos sociais e investigações teóricas emergentes, convertendo-se em um importante palco onde são encenadas possibilidades de comportamento individual e coletivo e formas inéditas de identidade. Torna-se importante ressaltar, neste aspecto, o permanente engajamento do artista: suas experimentações, enquanto expandiam o campo da arte, nunca deixaram de intervir no debate social de seu tempo de uma forma crítica e contundente.

Neste sentido, à parte as tendências estéticas observadas por Miwon Kwon e Hal Foster, o desafio que se inaugura diante do estudo e da pesquisa da trajetória de Dan Graham é o de reconhecer e discutir as visões singulares sobre como o espaço urbano contemporâneo, de um modo geral, é construído através de discursos, por vezes ideológicos e invisíveis a um olhar naturalizado. Vistos em conjunto, os textos e as propostas estéticas desenvolvidas pelo artista permitem recortar um amplo universo de questões sobre a experiência cotidiana na cidade contemporânea. Sua vasta e diversificada produção desperta múltiplos interesses de análise, enseja diversas associações com outros conteúdos ou campos disciplinares, além de atrair o olhar de diferentes autores, sobretudo daqueles que buscam realizar uma revisão crítica sobre o debate especificamente arquitetônico e urbanístico.

Há algo inovador e instigante na forma como Dan Graham enfoca o design e a arquitetura, enxergando-os como domínios decisivos na construção do cotidiano

10. WODICZKO, K. “Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?” in: DOHERTY, C. (ed.). *Situation: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, 2009, p. 124.

11. WALLIS, B. “Leciones de Historia de Dan Graham” in: WALLIS, B. (org.). *Rock, mi religión*, Cidade do México: Alias, 2008, p. IX.

urbano, aproximando-se, assim, das discussões levantadas por Rosalyn Deutsche, seja sobre a relação entre arte e política, ou sobre a noção do espaço como uma estrutura socialmente construída. Para esta autora, a arte, a arquitetura e o design devem ser entendidas como práticas sociais que podem tanto reafirmar as relações hegemônicas de ordem, controle e hierarquização do espaço urbano determinadas pela lógica de produção capitalista, quanto apontar para formas alternativas de produção e de apropriação do espaço. A contribuição de Graham provém da natureza de sua estratégia político-estética, que evita a concepção de um objeto formalmente belo capaz de resolver os problemas e as contradições dessa estrutura social, preferindo, ao contrário, desenvolver propostas cuja razão fundamental é a de desvelar tais contradições, expondo o tecido das representações ideológicas que costuram determinadas percepções sobre a realidade.¹²

Também interessada na relação que Graham tece entre a arte e conteúdos próprios da arquitetura e do urbanismo, a autora e crítica de arte Beatriz Colomina analisou uma das primeiras propostas urbanas do artista, *Alterations to a Suburban House* (1978), afirmando que a ideia de remover a fachada de uma típica casa suburbana, substituindo-a por uma vitrine de vidro, revela “não somente a sua estrutura física, mas a sua estrutura social”, neste caso, de que forma a família suburbana é constituída através da existência deste objeto arquitetônico.¹³ Colomina situa as discussões de Dan Graham na perspectiva do campo arquitetônico, apontando como a intervenção do artista desfere críticas contundentes ao ideário funcionalista da arquitetura baseada na linguagem objetiva difundida por Mies van der Rohe. Indo um pouco mais além, a autora também reconhece na tática de expor como o ambiente construído sustenta e opera as relações de ordem social, uma maneira de recompor traços das transformações culturais já irreconhecíveis no interior da sociedade de massas.

No entanto, foi Brian Wallis quem melhor identificou este sentido histórico pulsante nas obras e nos escritos de Graham. Para o autor, a forma como o artista aproxima aspectos e fenômenos culturais urbanos aparentemente distantes (como a mídia impressa das revistas e jornais e os espaços das galerias e museus, em *Homes for America*; entre o subúrbio americano e o dispositivo das vitrines, em *Alterations to a Suburban House*; ou entre este mesmo subúrbio e a mídia televisiva, como será explorado em *Video Projector Outside Home*, 1978) e principalmente ao forçar vínculos diretos com o passado (tal como a relação entre os rituais religiosos dos “Shakers” americanos e o surgimento do *Rock*; ou como a trajetória presente no texto “*The Garden as Theater as Museum*”, 1990, que colocou na mesma esteira de questões os jardins Renascentistas e os atuais parques urbanos) o artista recorda os sentidos históricos de apropriação e de percepção que julga terem se perdido na experiência cotidiana e na compreensão dos fatos, para, então, reinterpretar o presente e, assim, avançar novas perspectivas.

12. GRAHAM, D. El arte en relación a la arquitectura. La arquitectura en relación al arte”, Barcelona: GG, 2009.

13. COLOMINA, B. *Double Exposure: Alterations to a Suburban House (1978)*, 2000 in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Dan Graham, Phaidon, 2000, p. 80-89.

Vale ainda ressaltar a extensa variedade de conteúdo presente no conjunto de textos produzido pelo artista. Graham escreveu sobre a produção de artistas plásticos, como Donald Judd, Dan Flavin ou John Chamberlain; produziu ensaios refletindo sobre questões centrais para a produção de arte contemporânea (sobretudo os desafios colocados pelos artistas *Pop* e minimalistas e o desenvolvimento da arte conceitual); analisou manifestações culturais de massa tão distintas como programas televisivos, o *rock* ou sua contraversão *punk*; e se arriscou a discutir a arquitetura e o urbanismo a partir de importantes autores e arquitetos como Manfredo Tafuri, Cedric Price, Robert Venturi, Aldo Rossi, Bernard Tschumi e Rem Koolhaas. Seus textos publicados em meios e veículos não menos diversificados, incluindo revistas especializadas em arte (dentre elas *Arts Magazine*, *Art Press* e *Arts*), publicações promovidas por artistas contemporâneos (como a *0/9*, de Vitto Acconci), além de catálogos de exposições, revistas e jornais de grande circulação (como a norte-americana *Real Life* e a inglesa *Live*, ambas voltadas ao universo da cultura “*pop*”).

Afim de compreender as novas questões que Dan Graham coloca para a cidade e a arquitetura, a justaposição entre a prática e a escrita, entre a produção e o pensamento do artista, revela-se uma tarefa crucial: ela possibilita acompanhar a complexidade apresentada pelo deslocamento de suas investigações em direção ao espaço urbano – algo que se provará ser menos um movimento nitidamente linear do que uma constelação de questões – sem perder de vista as principais referências envolvidas no desenvolvimento de suas propostas.

Para tanto, um primeiro recorte adequado a uma trajetória diversificada (mas ao mesmo tempo contínua e coerente) tornou-se fundamental para, senão sistematizá-la por completo, ao menos mapear o desencadeamento dos textos e trabalhos práticos. A tarefa de levantamento e leitura implicada nesta primeira aproximação com a produção textual de Dan Graham permitiu identificar movimentos mais constantes de questões entre os diferentes artigos, ensaios e escritos produzidos ao longo de 4 décadas, a saber: “Crítica Institucional” da arte, “cultura de massa”, investigações do suporte, formas de representações do espaço, crítica à arquitetura do alto modernismo, comunicação e semiótica, relações de poder e ideologia. O recorte realizado logo em seguida dividiu este conjunto de questões em três grandes seguimentos: sua relação com a “Crítica Institucional”; seu interesse crescente pela “Cultura de Massa”; e o enfoque sobre as relações e questões que constituem o “Espaço”.

Neste sentido, o primeiro seguimento reuniu textos como “*Eisenhower and the hippies*” (1967), “*Subject Matters*” (1969), “*My works for magazine pages: A history of conceptual art*” (1985), todos eles referentes aos questionamentos sobre o circuito institucional da arte, sobre os mecanismos e sistemas, códigos e valores que regem e operam produção, circulação e valoração dos objetos artísticos. Este conjunto guarda

forte relação com as primeiras obras produzidas por Dan Graham, como as obras/artigos intervindo em revistas *Homes for America* (1966), *Schema* (1966) e *Income Out-flowpiece* (1969), mas também informam trabalhos posteriores já que muitas destas questões acompanham o artista ao longo de sua trajetória.

O segundo seguimento, representado pelos textos “*Dean Martin\Entertainment as Theater*” (1967), “*Punk: Political Pop*” (1979), “*The End of Liberalism*” (1981), “*Rock My Religion*” (1981), “*Rock New Wave and the Feminism*” (1981) e “*McLaren’s Children*” (1982) acompanham o processo pelo qual Dan Graham foi se voltando à produção de *performances* e que, como visto, esteve relacionada às investigações do comportamento e da subjetividade do público. Neste conjunto, encontram-se também as análises de Dan Graham sobre manifestações culturais de massa e fatos sociais e históricos configurando um universo popular do cotidiano urbano norte-americano (como programas televisivos, a indústria musical do *rock*, o universo da contracultura *hippie* e do *punk*, além de figuras e o ideário político-econômico do Liberalismo). Destaca-se aqui o interesse pelas estratégias estéticas e políticas da *Pop Art*, a relação entre Alta Cultura e Cultura de Massa e questões provenientes de teorias pós-estruturalistas, discutindo autores como os já referidos Jacques Lacan, Julia Kristeva, e também Laura Mulvey e Michel Foucault. Os textos deste conjunto revelam a atenção de Graham sobre as relações intersubjetivas com o público, seu estado de percepção e de autoconsciência presentes em projeções como *Sunrise to Sunset* (1969) e *Roll* (1970), mas principalmente no conjunto de *performances* e instalações como *Lax/Relax* (1969) e *Performance/Audience/Mirror* (1977), *Present Continuous Past* (1974), *Time Delay Room* (1974), *Yesterday/Today* (1974), *Musical Performance Stage Set* e *Video Piece Outside Home* (1978-1996). As questões reunidas neste conjunto foram decisivas para que o artista deslocasse sua atenção para as relações que o público constitui com o espaço.

Por fim, “*Art in Relation to Architecture, Architecture in Relation to Art*” (1979), “*Essay on Video, Television and Architecture*” (1979), “*Not post-modernism: history against historicism, european archetypal vernacular in relation to american comercial vernacular; and the city as opposed to individual building*” (1981), “*Cinema*” (1983), “*Art as Design\Design as Art*” (1986), “*The City as Museum*” (1987) e “*The Garden as Theater as Museum*” (1990), constituem o terceiro seguimento de textos e trabalhos práticos. Neles estão presentes as discussões, os questionamentos e as reflexões de Dan Graham relacionados mais especificamente à construção do espaço, em diversas abordagens: seja sobre aos espaços protegidos da arte (galerias, museus) e como obras e artistas se relacionam com ele; sobre a arquitetura e as relações entre códigos sociais *versus* códigos arquitetônicos; ou ainda sobre a cidade, seus espaços livres, os equipamentos urbanos e as formas, sistemas e forças que atuam sobre a sua conformação espacial. Este conjunto envolve mais diretamente o processo de deslocamento das investigações de Dan Graham para a arquitetura e a cidade,

a partir da inclusão do espaço como um fator decisivo em sua prática artística. Por isso, mantém relação direta com a produção da instalação *Public Spaces/Two Audiences* (1976); das primeiras propostas urbanas como *Video piece for show case windows in a shopping arcade* (1976) e *Alteration to a suburban house* (1978); e a produção mais recente dos “pavilhões” de aço, vidro e espelho.

Juntos, estes três seguimentos permitiram a construção da estrutura desta dissertação, organizando as análises sobre a produção do artista a partir de dois eixos principais de questionamentos. Por um lado, a tentativa de compreender a amplitude de sua produção (da *mass media* ao espaço e a arquitetura) encontra sustentação na relação do artista com a referida Crítica Institucional da arte – e que, como veremos mais detalhadamente, demarcou a produção de suas primeiras propostas. A maneira como teceu seus questionamentos sobre a prática do circuito da arte, expandindo e ampliando as discussões que caracterizam esta vertente de produção, levou-o à desintegração do objeto e ao rompimento com o espaço protegido dos museus e galerias, além de ter tomado consciência de que os domínios da arte e da economia estão de alguma forma interconectados. O que se pretende demonstrar sob essa perspectiva é como seu período de formação enquanto artista tornou-o capaz de lidar com outros temas e campos disciplinares, reunindo uma série de questões que estarão presentes e serão aprofundadas através de suas propostas seguintes. Dentre elas nos deparamos com o enfoque sobre o público, mais especificamente, sobre como espaços institucionais (dos museus aos espaços livres urbanos) estão de alguma forma constituindo públicos específicos, organizando e sistematizando grupos sociais de massa em torno de determinadas formas de construção de subjetividade. Este é precisamente o segundo eixo de análise que estrutura a discussão sobre a produção de Dan Graham e que será decisivo para entender sua abordagem sobre a arquitetura e a cidade. No limite, trata-se de uma maneira encontrada pelo artista de investigar os lugares de “recepção”, de criação de públicos na cidade e que parece constituir uma modalidade específica dentro da ideia das práticas discursivas discutidas por Miwon Kwon: no lugar de inspecionar discursos de gênero ou de etnia, por exemplo, o objeto de análise de Graham é o próprio espaço, e as relações de poder, de comportamento e de experiência social, política e cultural que são organizadas através dele.

Quando estes dois eixos se encontram, torna-se claro como as investigações sobre a recepção do objeto artístico moldado pelo dispositivo da galeria é deslocado para a totalidade do campo social, tendo o espaço construído um dos principais fatores a que Graham irá se interessar.

Desta forma, antes de iniciar o corpo central da dissertação, onde serão aprofundadas as questões tratadas pelo artista, é traçada uma síntese de sua trajetória. Entendendo que está sendo analisado uma produção de um artista ainda pouco conhecido, sobretudo no Brasil, se faz pertinente apresentar ao leitor um panorama dos diferentes

conjuntos de obras e da continuidade de questões que caracteriza a sua produção. Além disso, é neste momento que se torna claro a importância de seus escritos para ampliar o significado de sua produção e para a compreensão de seu pensamento.

O capítulo seguinte, “Crítica Institucional: A produção inicial do artista e o arco de questionamento do Pós-Minimalismo” contém a síntese das análises sobre o primeiro seguimento de textos e trabalhos produzidos pelo artista apresentado anteriormente – “Crítica Institucional” –, percorrendo os tópicos relacionados à crítica à arte minimalista, à estrutura e organização do espaço expositivo; às formas e mecanismos de produção, circulação e valoração do objeto de arte; ao rompimento e desintegração do objeto; à crítica à autonomia da arte, à objetividade da forma; e ao interesse sobre práticas discursivas e matéria subjetiva.

O próximo passo é avançar a discussão a partir do segundo seguimento denominado “Cultura de Massa”. Em um primeiro momento, serão enfocadas as análises de Dan Graham sobre a configuração de uma nova dinâmica político-cultural a partir das relações entre cultura e economia, entre a “arte” e a “não-arte”. Intitulado “O Estatuto da Arte na Cultura de Massa: da Crítica Institucional à Arte da Apropriação”, este capítulo discute como o artista refletiu sobre a transformação da prática artística no contexto de uma economia cultural em processo de transformação. É neste momento também em que serão identificadas as estratégias político-estéticas levantadas pelo artista em relação à *Pop Art* e o *Punk Rock*, quando passa a intervir sobre os mecanismos das estruturas comunicativas.

No terceiro capítulo, “Público, Dispositivos e Espaço: o “Público” como Construção Social Mediada”, as questões acumuladas entre “Crítica Institucional” e “Cultura de Massa”, permitirão abordar a relação de Dan Graham com os meios de comunicação a partir da problemática desenvolvida pelo artista sobre como elas organizam a relação entre objeto (ou imagem) e o público (ou espectador), configurando formas de subjetividade, de recepção, percepção e de comportamento. As questões reunidas neste momento direcionam as análises para a importância do conceito de dispositivo, como instrumentos ou espaços que determinam relações de poder, limites entre público e privado e formas de representação social.

São estas questões que irão preparar as análises do penúltimo capítulo, “A Arquitetura e a Cidade como Destino e Origem de Questões: Entre a Revisão Crítica da Arquitetura e a Experimentação de Novas Formas de Intervir sobre o Espaço”. Nele, passamos a nos deparar com questões próprias do debate arquitetônico, como o Funcionalismo, comunicação e semiótica, relações entre códigos sociais e códigos arquitetônicos, espaços livres, símbolos e alegorias na construção do espaço urbano, relações entre objeto, mobiliário e espaço, história como estratégia de intervenção; percepção e comportamento em relação ao espaço. Autores como Manfredo Tafuri e Rosalyn Deutsche auxiliam nas análises sobre a construção social do espaço, a partir de,

respectivamente, a noção de crise da utopia na modernidade e os consequentes desafios para a inserção social da arte e da arquitetura; as relações entre arte contemporânea e espaço público. Além disso, é neste momento em que será aprofundado o interesse de Dan Graham pela investigação do espaço arquitetônico e urbano pautando a subjetividade do público – por vezes determinando seu comportamento e experiência pela vinculação espacial do poder.

O capítulo final reserva uma reflexão crítica sobre o percurso de questões até então traçado. Se observarmos o desenvolvimento das propostas da arte contemporânea através da trajetória de Dan Graham, notaremos uma importante mudança de paradigma na produção de arte e cultura em nossos dias. É fato que as críticas feitas ao “cubo branco” durante as décadas de 1960 e 1970 foram absorvidas e incorporadas pelo circuito de arte (ao ponto da ideia de que uma “arte crítica” tenha se tornado “tendência” curatorial seja atualmente uma constatação óbvia). A desintegração do objeto, o enfoque sobre o público e a superação dos limites físicos da galeria permitiram amplificar as antigas práticas mercantilizadas das instituições de arte através de novas formas de exibição e de relação com o público. No lugar de espaços protegidos e isolados, observamos a multiplicação de eventos acontecendo nos mais variados lugares. E, mesmo quando no formato de exposições fechadas, há uma enorme preocupação em atrair e cativar um público massivo. Além disso, vemos como todas essas práticas estão profundamente associadas às transformações do espaço urbano que muitas vezes ocorrem através da “forma-espetáculo”.

Ao final, depuradas as várias abordagens que constituem a trajetória do artista e sedimentadas as principais questões que esclarecem a mescla entre os campos da arte e da arquitetura e urbanismo, as análises realizadas sobre a presença do artista no Brasil, participando de dois eventos de destaque no atual cenário internacional da arte contemporânea, permitirão levantar alguns questionamentos tanto sobre o atual impacto de suas propostas quanto sobre os termos que definem o atual circuito institucional da arte. Os pavilhões *Bisected Triangle With an Interior Curved* (2005), que integra o espetacular acervo de arte contemporânea do museu a céu aberto de Inhotim, e *Orange Greed Conjoined With a 2-Way Mirror Curve Beach Copacabana* (2013), intervindo na unidade do SESC Pompeia, espaço complementar à exposição “*The Insides are on the Outside*”, organizada em 2013 pelo curador internacional Hans Ulrich Obrist em homenagem à arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi reúnem muitas das questões trabalhadas pelo artista ao longo de toda a sua trajetória e se dirigem a contextos marcados por novas dinâmicas político-culturais por trás das formas mais recentes de produção da arte, da arquitetura e do espaço urbano.

dan graham: textos +obras

- CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE
- CULTURA DE MASSA
- INVESTIGAÇÕES DO SUPORTE
- REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO
- CRÍTICA À ARQUITETURA DO ALTO MODERNISMO
- COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
- RELAÇÕES DE PODER E IDEOLOGIA
- TEXTOS COLETADOS
- VERSÕES ANTERIORES

EISENHOWER AND THE HIPPIES
1967

CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE; CIRCUITO DE ARTE E RELAÇÕES DE PODER; ALTA CULTURA x CULTURA DE MASSA; MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE MASSA: CONTRA-CULTURA HIPPIE

03 09 17

END MOMENTS
1969

PRIMEIRA VERSÃO DE "SUBJECT MATTERS" (1969)

01

SUBJECT MATTERS
1969

CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE; INVESTIGAÇÕES DO SUPORTE; MODOS DE PERCEÇÃO; PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; OBJETIVIDADE x SUBJETIVIDADE

01 05 09 13

DEAN MARTIN/ENTERTEINMENT AS THEATER
1969

ESTÉTICA TELEVISIVA; MODOS DE RECEPÇÃO; PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; INTERVENÇÕES EM MECANISMOS DE ESTRUTURAS COMUNICATIVAS; OBJETO/IMAGEM/CENA/PÚBLICO/ESPECTADOR

01 05 09 13 17

FILM AND PERFORMANCE
/ SIX FILMS, 1969-1974
1976

ESSAY ON VIDEO, ARC AND TELEVISION
1979

INVESTIGAÇÃO DOS SUPORTES (FILME, VÍDEO, VIDRO, ESPELHO); MODOS DE RECEPÇÃO, PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; OBJETIVIDADE x SUBJETIVIDADE; CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO; RELAÇÕES DE PODER

02 06 10 14 18

ART IN RELATION TO ARQ / ARQ IN RELATION TO ART
1979

CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE; OBJETIVIDADE x SUBJETIVIDADE; INSERÇÃO SOCIAL DA ARTE; CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO; ALTA CULTURA x CULTURA POPULAR; RELAÇÕES DE PODER

01 05 09 13 17

PUNK: POLITICAL POP
1979

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE MASSA (ROCK); ALTA CULTURA X CULTURA DE MASSA; CONTEMPORÂNEA: HISTÓRIA COMO ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO; REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO; FUNCIONALISMO x COMUNICAÇÃO; SÍMBOLOS/ALEGORIAS; RELAÇÕES DE PODER

01 05 09 13 17

ROCK NEW WAVE AND THE FEMINISM
1980

ROCK E PUNK ROCK; MODOS DE RECEPÇÃO, PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; POLÍTICAS DE IDENTIDADE; RELAÇÕES DE PODER; REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

01 05 09 13 17

THE END OF LIBERALISM
1981

ALTA CULTURA x CULTURA DE MASSAS; CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE; ALTO MODERNISMO; POP ART E ROCK: TENSÕES SOBRE O ESTABLISHMENT CULTURAL; REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

01 05 09 13 17

NOT-POST MODERNISM...
1981

CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO; ADJETURA CONTEMPORÂNEA: HISTÓRIA COMO ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO; REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO; FUNCIONALISMO x COMUNICAÇÃO; SÍMBOLOS/ALEGORIAS; RELAÇÕES DE PODER

01 05 09 13 17

BOW WOW WOW THE AGE OF PIRACY
1981

PRIMEIRA VERSÃO DE "MALCOM McLAREN AND THE MAKE OF ANNABELLA" (1988)

01

THEATER, CINEMA, POWER
1983

ROCK MY RELIGION
1983

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE MASSA (ROCK); CLASSE ADOLESCENTE; CULTURA DE CONSUMO; ALTA CULTURA X CULTURA DE MASSA; CORPO E COMPORTAMENTO

01 05 09 13 17

McLAREN 'S CHILDREN
1982

SEGUNDA VERSÃO DE "MALCOM McLAREN AND THE MAKE OF ANNABELLA" (1988)

01

MY WORKS FOR MAGAZINE PAGES
1985

GORDON MATTA-CLARK
1985

DESIGN AS ART / ART AS DESIGN
1986

CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE; INVESTIGAÇÃO DOS SUPORTES; MODOS DE RECEPÇÃO, PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; OBJETO x MOBILIÁRIO

02 06 10 14

COPORTATE ARCADIAS
1987

MALCOM McLAREN AND THE MAKING OF ANNABELLA
1988

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE MASSA (ROCK); CLASSE ADOLESCENTE; CULTURA DE CONSUMO; ALTA CULTURA X CULTURA DE MASSA; CORPO E COMPORTAMENTO; ESTRATÉGIAS; CONTRADIÇÕES IDEOLÓGICAS; CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO

01 05 09 13 17

THE GARDEN AS THEATER AS MUSEUM
1990

ESPAÇOS LIVRES; REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO; USO DO SIMBOLISMO/ALEGÓRIA; INVESTIGAÇÃO DOS SUPORTES; PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; RELAÇÕES DE PODER; CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO

01 05 09 13 17

EXPERIENCING THE BODY AND THE TIME...
2009

REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO; INVESTIGAÇÃO DOS SUPORTES; PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO

01 05 09 13 17

WHEN AMERICA MEETS JAPAN...
2010

REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO; PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO; CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO

01 05 09 13 17

CRÍTICA INSTITUCIONAL DA ARTE / CIRCUITO DE ARTE E RELAÇÕES DE PODER / ALTA CULTURA x CULTURA DE MASSA / MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE MASSA: HIPPIE / INVESTIGAÇÕES DO SUPORTE / MODOS DE RECEPÇÃO, PERCEPÇÃO E COMPORTAMENTO / OBJETIVIDADE x SUBJETIVIDADE / INVESTIGAÇÕES DO SUPORTES TÉCNICOS: (FILME, VÍDEO, VIDRO, ESPELHO) / CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO / RELAÇÕES DE PODER / INSERÇÃO SOCIAL DA ARTE / MENIFESTAÇÕES CULTURAIS DE MASSA: ROCK / CULTURA DE CONSUMO / ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS: CONTRADIÇÕES IDEOLÓGICAS / POP ARTE E ROCK: TENSÕES SOBRE O ESTABLISHMENT CULTURAL / REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO / ARQUITETURA MODERNA CONTEMPORÂNEA / HISTÓRIA COMO ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO / REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO: FUNCIONALISMO x COMUNICAÇÃO / SÍMBOLOS/ALEGORIAS / OBJETO x MOBILIÁRIO / ESPAÇOS LIVRES / ESTÉTICA TELEVISIVA / INTERVENÇÕES EM MECANISMOS DE ESTRUTURAS COMUNICATIVAS / OBJETO/IMAGEM/CENA X PÚBLICO/ESPECTADOR

UMA
TRAJETÓRIA
ARTÍSTICA
COMO UM
CAMPO DE
INVES-
TIGAÇÃO.

FORMAÇÃO E PRODUÇÃO INICIAL: DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À SUPERAÇÃO DO OBJETO.

Graham iniciou sua trajetória artística ao mudar-se para Manhattan em meados da década 1960, onde administrou a *John Daniel Art Gallery*, dedicada à produção da emergente neo-vanguarda. A experiência à frente desta galeria, ainda que breve, provou-se fundamental para a formação do artista: além de aproximar-se de figuras centrais da Arte Minimalista e do chamado Pós-Minimalismo (Carl André, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Smithson e Dan Flavin), Graham experimentou de perto as práticas e os pressupostos que regiam o circuito institucional da arte.

As propostas iniciais de Graham podem ser polarizadas em dois conjuntos derivados desta convivência com os artistas que expunham ou frequentavam sua galeria, bem como da tarefa de administrar este estabelecimento, simultaneamente, cultural e comercial. O primeiro conjunto, refere-se às obras que abordavam a inscrição social da arte e os mecanismos do circuito institucional da arte. Em seguida, reúnem-se os trabalhos que colocavam em xeque resquícios do conceito tradicional de objeto e percepção presentes na Arte Minimalista.

De fato, o trabalho na galeria despertou o interesse de Graham sobre os mecanismos, códigos e valores que permaneciam invisíveis sob o que Miwon Kwon referiu-se como um “disfarce institucional” que se sobrepõe à exposição das obras de arte.¹ Algo como fora retratado por Graham no texto “*Eisenhower and the Hippies*”, escrito em 1967, ao analisar a exposição “*The memorable Eisenhower years*” produzida pela

1. KWON, M. One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity, Boston: The MIT Press, 2004. Tradução nossa (t.n.).

Galeria de Arte Moderna de Huntington Hartford, em Nova Iorque. De acordo com Graham, a galeria empenhou-se em promover uma imagem pública romantizada do ex-presidente, limitando-se à exposição de artigos pessoais de toda sorte, incluindo suas pinturas pitorescas, sem qualquer tentativa de construção de uma análise mais profunda do que o retrato de sua personalidade. Para Graham, trata-se de um flagrante do comportamento dos espaços expositivos funcionando como verdadeiras organizações corporativas.

Crítica que se refletiu, em um primeiro momento, na produção de suas obras/ artigos como *Homes for America* (1966-67), *Schema* (1966), *Figurative* (1968), *INCOME (outflow) PIECE* (1969), intervindo em diversas revistas e jornais, a partir da constatação de que o espaço expositivo necessitava o complemento destas mídias para promover a circulação e a valoração das obras expostas. Ao adotar o formato de artigos e anúncios, replicando suas características de produção e de distribuição, Graham atuava segundo a crença corrente nos anos de 1960 de que, para romper uma estrutura social, bastaria explicitá-la. Neste caso em específico, o artista teria o poder de revelar a “estrutura socioeconômica, o aparato de validação” subjacente ao “cubo branco” das galerias de arte.²

2. PELZER, B. Double Intersection: the optics of Dan Graham in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) Dan Graham, Phaidon, p. 40. (t.n.)

Homes for America, exemplo mais conhecido deste conjunto, foi produzido e publicado logo após ter finalizado seu período na *John Daniel*, em 1966. Estampando duas páginas completas da tradicional *Arts Magazine*, Graham desenvolveu um texto/ilustração referente aos empreendimentos comerciais de habitações nos

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig2. Dan Graham e amigos na abertura da exposição “4D”, na Johns Daniels Gallery, 1965.

subúrbios americanos (fenômenos que eclodira no pós-guerra), associando-o, inusitadamente, à emergente produção minimalista. Tal vinculação pode ser constatada principalmente através das fotografias, cujos recortes enfatizavam os traços de “Gestalt zero” presentes nestas urbanizações (reprodutibilidade técnica, seriação, objetividade). Dessa forma, ao aproximar dois fenômenos distintos (Arte Minimalista e Subúrbio), Graham chamava atenção para a crise da noção de identidade e de sociabilidade nesses lugares, ao mesmo tempo em que colocava em questão a visão corrente sobre a produção artística de ponta naquele momento.

Através de intervenções como esta, Graham não apenas dava direção e materialidade a seu questionamento sobre a inserção social do artista, como também conquistava imensa liberdade de ação em relação às práticas e pressupostos do circuito da arte. Simultaneamente, desde 1966, iniciou outra série dedicada à crítica aos conceitos de objeto e percepção perpetradas pela produção minimalista. Nesta segunda série de trabalhos, o artista muda de foco para aprofundar a investigação sobre a inserção social e o contexto expositivo. A crítica às concepções e práticas que defendem uma autonomia extrema da arte são dirigidas ao interior de sua experiência, manifestando pela primeira vez duas questões centrais que irão nortear toda a sua trajetória posterior: a primeira, relacionada ao estatuto do “objeto” na arte contemporânea; e a segunda, de modo complementar, à concepção de percepção envolvida no fenômeno ou processo de contemplação dentro dos espaços protegidos da arte.

Estes posicionamentos avançam a reflexão crítica do artista sobre a conjuntura social e política envolvendo a produção e o pensamento de arte que se mantinham ainda latentes em seu conjunto de obras/artigos. Com esta importante inflexão, Graham dialoga com o debate sobre como tanto a Arte Moderna, quanto a Arte Minimalista ainda guardavam muitas das peias de convenções, conservando uma estrutura tradicional do objeto artístico, sobretudo em relação ao tratamento do suporte e de sua relação com o público.

O minimalismo a que Graham e outros artistas irão se contrapor neste momento constituía a expressão máxima da autonomia estética, defendendo o traço marcante da experiência americana de Arte Moderna. Os artistas minimalistas compreendiam e buscavam promover o conceito de especificidade estética, capaz, segundo eles, de garantir a coerência de regras internas que preside a criação de imagens essencialmente formais, puras, objetivas e descoladas de interesses ou realidades externas à própria prática. Quando escreve o artigo *Subject Matter*, de 1965, analisando obras dos quatro artistas mais influentes do desta produção – Donald Judd, Carl Andre, Bruce Nauman e Richard Serra – Graham questiona qualquer possibilidade de insistir na obra de arte enquanto um objeto verdadeiramente autônomo, seja com relação a um referente, seja como prática estética desvinculada de pressões sociais de seu contexto. A contemplação de obras minimalistas,

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig3. *Homes for America*,
1965. Versão publicada
em *Arts Magazine*, 1970

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig4. *TV Camera/Monitor Performance*, 1970.

segundo o artista, está vinculada às condições e expectativas culturais implícitas no dispositivo do “cubo branco”. Neste sentido, Graham critica a aceitação irrefletida do objeto enquanto simples *aggiornamento* de gêneros e suportes tradicionais, enxergando no objeto específico e tridimensional de Judd³ resquícios da arte tradicional que permaneceram implícitos e não discutidos dentro das propostas radicais da Arte Minimalista.

3. O texto de Judd, “Objetos Específicos” (1965), será explorado no segundo capítulo deste estudo, quando os conceitos formulados pelo artista permitirão aprofundar a crítica desenvolvida por Dan Graham e os desdobramentos que ela provocou.

Graham defende o interesse pela recepção e subjetividade em detrimento da objetividade manifestada pelo Alto Modernismo e levada a cabo pelos artistas do Minimalismo. As propostas que desenvolve até os dias atuais marcam a superação do “objeto” na pesquisa das relações que a obra de arte estabelece com o público: o “objeto” é desintegrado em favor da “recepção” e, para tanto, matéria, espaço e tempo se tornam os suportes que irão garantir o envolvimento do público, tendo como horizonte as formas de alterar sua percepção, consciência e comportamento.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig5. *Time/Place Extension*. Documento (publicado originalmente em Dan Graham, *Slected Works 1965-1972*, Lissson Publication, London and Koning Brothers, Cologne, 1972, n. p.) retratando a experiência realizada junto a estudantes da Nova Scotia College of Art, em 1969.

Ainda no final da década de 1960, seguem as primeiras obras que configuram esse deslocamento em suas pesquisas. *Project for Slide Projection* (1966), *Sunrise to Sunste* (1969) e *Roll* (1970), demonstram como o artista passa a experimentar a interação entre tempo, movimento e percepções do corpo, colocando objeto e espectador em uma relação de continuidade. Trata-se ainda do momento em que Graham lança mão de meios técnicos, como projeções e vídeos, para construir os efeitos nos modos de representação da imagem e destes no tempo. *Roll*, o último trabalho desta série, consiste em uma dupla exibição de vídeos em que foram projetadas, simultaneamente, duas sequencias distintas de imagens, obtidas anteriormente a partir de duas câmeras independentes posicionadas em uma mesma sala. Enquanto uma das câmeras capturou a cena a partir de um ponto fixo, a outra filmava o movimento do artista a partir de suas mãos, “rolando” junto com ele sobre o chão e contornando o perímetro da sala. Durante a exibição, dois pontos de vista distintos eram postos em contraste, definindo uma estrutura que “dramatizava

a relação ambígua entre duas visões da mesma ação: a visão perturbadoramente subjetiva e ‘privada’ produzida pela câmera que rolava e a mais objetiva, mas tão perplexamente ‘pública’, dos movimentos do artista”.⁴

Experimentações como estas demarcaram uma importante inflexão em sua trajetória, sobretudo devido à qualidade e o protagonismo das questões trabalhadas pelo artista. Data deste período, o início de sua docência na *Nova Scotia College of Art and Design*, em Halifax, no Canada, primeiramente como artista convidado, em 1971, para o programa desenvolvido pela universidade para a introdução das pesquisas da chamada Arte Conceitual.⁵ Sua convivência com o ambiente acadêmico teve impacto direto sobre sua produção, tanto em relação à possibilidade de ampliar o uso de equipamentos e novas tecnologias (de comunicação, gravação e reprodução de imagens) em suas pesquisas, bem como a oportunidade de contato com as principais discussões teóricas daquele momento. De fato, o sucesso de seus trabalhos garantiu sua permanência na universidade até 1975, quando, a esta altura, já havia conquistado maior relevância no cenário da arte contemporânea – tendo sua primeira exposição solo realizada pela Lisson Gallery, em Londres, além de participações e eventos internacionais como a Documenta 5, em Kassel, Alemanha, em 1972. Estas novas experiências, por sua vez, provocaram a influência da “descrição fenomenológica europeia” que, segundo relato do próprio artista, “estava se tornando popular no mundo da arte em 1970” – principalmente a partir da difusão dos estudos de Jean-Paul Sartre.⁶ Ao longo da década de 1970, as pesquisas sobre a recepção sofreram um constante adensamento de questões, provocando a descoberta de novas abordagens e a produção de novos conjuntos de trabalhos.

4. GINTZ, C. Beyond the looking glass, *Art in America*, May 1994, no.5, p.87. (t.n).
5. COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 147. (t.n).
6. Idem. p.17. (t.n).

PERFORMANCES: DO PROBLEMA DA RECEPÇÃO ÀS INVESTIGAÇÕES SOBRE A SUBJETIVIDADE DO PÚBLICO

Assim como nas demais propostas de seu primeiro conjunto com o uso de projeções e do vídeo, *Roll* inaugurou o recurso à dupla referência: operação que sobrepõe dois planos ou dois pontos de vista, buscando constituir a presença simultânea da câmera, do objeto, do artista e do espectador. Além disso, marcou também a introdução do corpo como um novo campo de experimentação para o artista, o que nos leva a caracterizar este trabalho como um dos momentos de inflexão em suas pesquisas. Através de *Roll*, Graham abriu caminho para investigar alguns parâmetros da percepção humana, sobre como e quando são produzidos o artifício e a ilusão da representação.⁷

7. PELZER, B. *Double Intersection: the optics of Dan Graham* in COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 40. (t.n).

O passo seguinte na trajetória do artista foi a realização de *performances* em que o “diálogo”, antes estabelecido entre meios técnicos, foi transferido para a criação de situações que enfocavam as relações entre pessoas: entre *performers* ou entre *performer* e o público. Segundo a descrição do próprio artista, neste momento, o corpo “converte-se simultaneamente em objeto e tema” de tal modo que suas *performances* funcionam como “modelos para definir os limites de uma ideia de representação, como limites convencionais que necessariamente definem a relação entre o artista e o público”.⁸

Esta incorporação do corpo também foi influenciada por suas leituras de psicologia, aproximando-se de concepções como consciência, etologia, fenomenologia, estados modificados da consciência, métodos de meditação e teoria da cibernética da mídia de massa. Desde o final da década de 1960 até meados da década de 1980, acompanhando todo o desenvolvimento deste conjunto de trabalhos, Graham produziu uma série de escritos em que articulava estes distintos conteúdos ao redor de uma questão central relacionada à (auto)percepção e seus dilemas. Isto está presente em “Dean Martin/Entertainment as theater”, escrito 1969, analisando as estratégias e mecanismos de envolvimento do público (no caso, da audiência) criados *Dean Martin Show*, muito famoso até então. Aos variados recursos inaugurados pelo programa, como a aparente informalidade do apresentador (Dean Martin) e sua relação com os componentes típicos da televisão (câmera, plateia, palco, iluminação) Graham irá aproximar pesquisas estéticas importantes para a arte contemporânea, como a dramaturgia de Bertolt Brecht, o cinema de Andy Warhol e de Jean-Luc Godard, como uma forma de coloca-las à prova em um contexto midiático naquele momento ainda pouco conhecido. Algo semelhante também é encontrado em outro texto, de 1980, intitulado “*Rock New Wave and the Feminism*”, compondo uma série de escritos sobre *Rock*. Neste texto, Graham discorre sobre os diferentes modos de relação que o público estabelece com os artistas – no caso, as bandas de *rock* – de acordo com as características que definem suas apresentações (composição da banda, relação entre integrantes femininos e masculinos, nível de exposição pessoal). Através de um objeto aparentemente banal, Graham irá discutir estados psicológicos provenientes de referências teóricas complexas como as desenvolvidas por Jacques Lacan e Julia Kristeva, como as formas de construção da subjetividade e as relações intersubjetivas.

Performer/Audience/Mirror, realizada em 1975, demonstra claramente como Graham recorre a tais conceitos para confrontar a subjetividade do público. Nela, a figura do artista/*performer* aparece dominando o palco de um auditório que separava a plateia de um enorme espelho posicionado às suas costas. Sua presença funcionava como um mediador do público em confronto com sua própria imagem: dividida em quatro blocos de cinco minutos, “o artista se descrevia; depois descrevia o público; depois, virando para o espelho, descrevia sua imagem seguida por uma análise da imagem

8. Idem, p. 49. (t.n).

refletida do público.” Através dessa articulação entre espaço e imagens (visuais e orais), Graham colocava a (auto-) percepção do público em constante alteração, sendo construída e reconstruída. Situações semelhantes também estão presentes em *Lax/Relax* (1969), *Body-Press* (1970), *Two Consciousness Projections* (1972), *Past Future/Split Attention* (1972).

Aos poucos, as experiências promovidas pelas performances permitiram-no amadurecer o mecanismo que ativa a ‘recepção’ da obra de arte a ponto de permitir a investigação da própria condição do espectador. O passo seguinte foi conceber situações que dispensassem a presença do artista durante o processo, de modo que a própria presença do público ativasse as relações de (auto-) percepção. Instalações que determinam um percurso espacial pontuado por vídeos, reflexos de espelho e da transparência do vidro (além da presença do próprio público) são os novos dispositivos pelos quais Graham investiga o comportamento deste último, mantendo o enfoque sobre a percepção e reação do visitante, individualmente e coletivamente.

Obras como *Present Continuous Past(s)* e *Time Delay Room*, produzidas em 1974, promovem uma representação do acontecimento que envolve espaço e tempo em uma relação mais complexa. *Time Delay Room*, coloca o público em um ambiente composto por duas salas de tamanhos idênticos, conectadas por uma passagem e sob o monitoramento de duas câmeras de vídeo posicionadas em direção a seus acessos. Em cada sala, sobre o plano que as separam, estão instaladas duas telas exibindo gravações distintas: a primeira tela observada pelo visitante mostra o acontecimento da outra sala; a segunda mostra uma imagem da sala com os observadores, mas com oito segundos de atraso. O resultado dessa articulação entre ambientes e meios técnicos faz com que o público ‘assista’ seu comportamento de oito segundos atrás tentando identificar seu processo de percepção e de comportamento. Graham afirma que “uma vez que isto conduz a inconsistentes impressões a que você então responde (...) você se sente preso em um estado de observação no qual sua auto-observação está sujeita a algum controle visual externo”.⁹

Tal sistema seria estendido para a investigação da própria programação funcional e social do espaço. Erguidas nos espaços protegidos da arte, não tarda para que Graham lance mão do dispositivo ‘ambiente’ para investigar as convenções que regem esses lugares. Com *Yesterday/Today*, de 1975, o artista intervém com monitores e câmeras de vídeo conectando espaços da galeria convencionalmente mantidos isolados: os monitores no espaço expositivo exibem o que acontecera na sala de reuniões da administração da galeria, no dia anterior. Já *Public Space/Two Audiences*, desenvolvida no ano seguinte para a Bienal de Veneza, em 1976, estabelece um ambiente no qual um plano de vidro separa fisicamente o ‘público’ em dois grupos, sendo que em cada sala obtida por essa inserção encontram-se

9. STEMMRICH, Gregor. Dan Graham. In: LEVIN, Thomas Y., Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2002, p. 68. (t.n).

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

De cima para baixo: Fig6.
*Performer/Audience/
Mirror* (1975) realizado
no PS1 Museum, Long
Island, Nova York, em
1970; Fig7. *Public Space/
Two Audiences*, Bienal de
Veneza, 1976.

painéis de vidro encerrando a instalação. Ao entrar no ambiente, o público deixa de olhar para algum objeto exposto para se (auto-) contemplar: as pessoas de cada uma das salas são levadas a observar o comportamento das pessoas do outro lado, tanto quanto seu próprio reflexo. A instalação inverte o comportamento habitual do público (passivo), expondo-o a novas instâncias perceptivas: a percepção do próprio corpo e sobre si mesmo enquanto membro de um grupo social específico, os visitantes da Bienal. Nesse sentido, as obras lidam com duas facetas distintas deste circuito: *Yesterday/Today* foca o funcionamento (invisível) da instituição comercial 'galeria de arte' e *Public Space/Two Audiences*, a autoconsciência diante desse espaço.

PROPOSTAS URBANAS: DESLOCAMENTO DAS INVESTIGAÇÕES EM DIREÇÃO À ARQUITETURA E À CIDADE

Pouco a pouco, Graham toma consciência da potência que suas instalações detêm enquanto estruturas capazes de criar alegorias críticas de diversas situações que envolvam o espaço e o acontecimento. Logo, sua pesquisa extravasa os limites da galeria para abarcar problemáticas explicitamente urbanas. Conforme relata o próprio artista: "Depois de ter feito *Public Space/Two Audience*, percebi que a peça era demasiadamente perfeita. Ela funcionava porque lá havia uma parede branca e, oposta a ela, uma parede espelhada. Eu fiquei imaginando sobre o que aconteceria se eu retirasse a parede branca. Ela viraria uma arquitetura".¹⁰ A transição para distintos lugares da metrópole contemporânea é ainda tributária da forte posição crítica da artista frente ao estatuto da arte e seus espaços, a ponto revelar uma percepção bastante particular em que afirma: "Eu nunca pensei o museu como um espaço voltado basicamente para a arte, um salão, ou em termos modernistas, emblemático do *Establishment* a ser combatido. Isto perde de vista a relação da arte com a cidade. O museu e a cidade são a mesma coisa".¹¹

Seguem-se as intervenções *Video Piece for Two Glass Buildings* (1976) e *Video Piece for Shop Windows in an Arcade* (1978), em que demonstra como os dispositivos como o vidro, espelho e vídeo, perfeitos mecanismos de controle funcionando em situações urbanas corriqueiras e aparentemente banais, tornam-se efetivos para despertar a autoconsciência do sujeito – no caso, o habitante da cidade. A primeira obra propõe a intervenção sobre vitrines de duas lojas de departamento em uma galeria comercial existente, articulando planos espelhados, câmeras e

10. Entrevista concedida a Mark Francis in COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.) Op. cit., p. 19. (t.n).

11. Flash Art, may/jun 1990, no.152, p.143. (t.n).

monitores de vídeo. Já a segunda previa a instalação de espelhos como pano de fundo em salas de escritório em dois altos edifícios empresariais, dispostos também frente a frente, além das câmeras de vídeo associadas a monitores exibindo a cena captada em tempo real. Em ambos os trabalhos, Graham buscava intervir na subjetividade do observador diante desses dispositivos visuais (vitrine e fachada de vidro) e nas identidades social e espacial geradas por esse componente arquitetônico. As operações despertam alguns significados implícitos na condição da vitrine e da fachada de vidro enquanto elementos mediadores (e simbólicos) de, respectivamente, um “estado de alienação e incompletude” entre mercadoria e a consciência do consumidor e sobre aquilo que pode ser visto entre dentro e fora, público e privado.¹²

Dessa inflexão em sua pesquisa é possível recortar as propostas que desenvolve em dois conjuntos em que se destaca um forte conteúdo crítico sobre situações da metrópole contemporânea para, em seguida, produzir novos espaços para a cidade através de sua mais recente produção de pavilhões. O primeiro grupo de obras, que além de *Video Piece for Shop Window* e *Video Piece for Two Glass Buildings*, inclui também *Video Projection outside Home* (1978-96) indo até *Cinema* (1981), restringiram-se a modelos e textos descritivos apresentando o mecanismo ou sistema pelo qual promove intervenções em lugares e equipamentos da cidade capazes de alterar, de alguma forma, os códigos de comportamento convencionalmente previstos. Em *Alteration to a Suburban House* (1978), a fachada em alvenaria de uma típica residência suburbana é substituída por um imenso pano de vidro, abrindo para a rua a visão da sala de estar como algo semelhante a uma vitrine; ao mesmo tempo, um espelho instalado na parede posterior desta mesma sala, paralelo ao plano de vidro, traz para dentro da intimidade do lar a presença do espaço externo. A proposta de intervenção explora a integração dos espaços interno e externo definidas por essa configuração arquitetônica específica a fim de tencionar noções como público e privado ou inclusão e exclusão, pondo em questão o estilo de vida dos subúrbios americanos. O plano que a princípio encerrava o ambiente da instalação assume nessa situação um formato análogo à função/conceito da janela, isto é, uma abertura que estabelece os níveis socialmente aceitos de relação entre ‘público’ e ‘privado’ e, no limite, com a sociedade/cidade/paisagem. Nesse sentido, Graham põe igualmente em questão a solução moderna da fachada de vidro, bastante explorada pela arquitetura moderna de Mies van der Rohe, Richard Neutra e Philip Johnson, problematizando seu uso e apropriação na sociedade contemporânea.

Já no início da década de 1980, indo até nossos dias, o artista dedica-se a outra forma de intervenção no espaço urbano. Completada sua crítica à arquitetura de vidro e às vitrines, ao uso instrumental do espaço/vidro segundo os interesses

12. PELZER, B. *Double Intersections: the optics of Dan Graham* in COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 57. (t.n).

INDISPONÍVEL

Fig8. *Alterations to a Suburban House*, 1978.

das corporações, Dan Graham promove outra inflexão e começa a produzir seus “pavilhões”. Como projetos entre ambiente e arquitetura, sua finalidade situa-se entre a contemplação e a funcionalidade, propondo outras apropriações de espaços existentes, de maneira lúdica, estética, enfatizando o uso do espaço como uma atividade não alienada. Por meio dessas estruturas de aço e vidro, são projetadas situações onde “o espaço público é utilizado para propósitos de desempenho social”, contrapondo-se ao conceito de “funcionalismo” associado aos empreendimentos imobiliários, à apropriação do espaço urbano pelas grandes empresas, opondo-se ao “modo como as corporações modificam a paisagem urbana”.¹³ As formas como opera os sítios onde insere seus pavilhões, permite deixar explícita a existência de alternativas a essas relações, colocando para a cidade, submetendo diretamente à percepção das pessoas, as múltiplas possibilidades dos efeitos de reflexão, de sobreposição e de transparência da paisagem, de suas próprias imagens e delas com

13. GRAHAM, D. In *Journal of Contemporary Art*, 1995. Entrevista concedida a Peter Doroshenko. Disponível em <<http://www.jca-online.com/graham.html>> (t.n).

Fig9. *Double Exposure* (1995-2003). Concebido para uma exposição na Alemanha, desde 2003 encontra-se no jardim do Museu Serralves, em Porto, Portugal.

o ambiente que as cercam. Desse conjunto, destacam-se três grupos marcados por abordagens distintas: exemplos como *Two Adjacent Pavillions* (1978-82), *Pavillion/Sculpture for Argonne* (1980), *Octagon* (1987) ou *Double Exposure* (1995-2003) são verdadeiros “ambientes ao ar livre”, nos quais apenas características formais do contexto foram plenamente incorporadas; de um segundo grupo, composto por *Star of David Pavillion* (1991-96), *Heart Pavillion* (1992), *Yin/Yang Pavillion* (1994) e *Gate of Hope* (1993), entre outros, sobressaem referências históricas e/ou simbólicas estabelecendo algum tipo de relação “contextualista” com o local de inserção; por último, a série de pavilhões “funcionais”, trazendo para primeiro plano a funcionalidade destas estruturas, abrigando (e recriando) determinadas atividades culturais urbanas contemporâneas, como em *Two-Way Mirror Cylinder inside Cube and Video Salon* (1981-91), *Three Linked Cubes/Interior Design for Shape Showing Videos* (1986), *Skateboard Pavillion* (1989) e *Café Bravo* (1998).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig10. *Gate of Hope* (1993). Localizado em uma das entradas do parque *Leibfriedscher Garten*, em Stuttgart, Alemanha.

Diante desta variedade de soluções formais, de inserções e de abordagem sobre a cidade, dois textos escritos pelo artista neste período são tomados como chaves de análise deste conjunto: *“Essay on Video, Architecture and Television”* (1979) e *“The Garden as Theater as Museum”* (1999). Com o primeiro, é possível examinar o processo de deslocamento para o espaço arquitetônico e urbano, percorrendo a reflexão do artista sobre os modos de interação com o público provocados pelos suportes que vinha operando (vidro e espelho) e como estes se convertem em dispositivos (vitrine, fachada de vidro) respondendo a códigos e significados sociais, muitas vezes implícitos, quando presentes no cotidiano das grandes cidades.

No texto seguinte, espaços urbanos como jardins, parques e praças são analisados enfocando o papel que elementos artísticos e arquitetônicos exercem sobre a constituição física destes lugares, sobre o público e seus hábitos. Graham discute

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig11. *Three Linked Cubes/Interior Design for Shape Showing Videos* (1986). Reprodução para exposição realizada na galeria Greene Naftali, Nova York, 2014.

questões diversas como a predominância de símbolos e alegorias nos jardins Renascentistas, o surgimento de espaços expositivos na metrópole burguesa, a atual construção de espaços de entretenimento, como os parques temáticos e de diversões, ou ainda a experimentação arquitetônica contemporânea, representada por propostas como a *Freedom Plaza* de Robert Venturi (Washington, 1980) e *Parc de la Villete* de Bernard Tschumi (Paris, 1983).

Vista novamente em conjunto, a produção mais recente de Dan Graham provoca uma tensão entre as dimensões funcionais e simbólicas que constituem o espaço, direcionando muitos aspectos trabalhados em propostas anteriores para encenar outros modos de interação com o lugar em que se inserem, sinalizando a construção de um olhar bastante particular sobre produção de arquitetura e da cidade contemporâneas.

PERSPECTIVAS CRÍTICAS ATRAVÉS DA RELAÇÃO ENTRE A PRÁTICA E O PENSAMENTO DO ARTISTA: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO RECORTE

■ É inegável reconhecer que o longo e diversificado processo de investigação sobre os modos de recepção do objeto de arte conduziram o artista ao desenvolvimento de uma proposta que, em última instância, figura como uma problematização dos vários dispositivos espaciais com que nos deparamos em nosso cotidiano (presentes em lugares públicos e privados) definem formas, mecanismos e relações de poder. Através de modelos e propostas de intervenção em alguns dos dispositivos mais emblemáticos e representativos do espaço urbano (desde meios de comunicação como revistas, jornais e televisores a espaços públicos ou institucionais como parques, praças, galerias de arte e átrios corporativos), sempre acompanhado por uma constante produção de textos, a produção de Graham desponta como um esforço de reflexão crítica de seu próprio tempo, capaz de colocar em questão e produzir outros olhares sobre os processos de conformação dos espaços e da paisagem urbanas.

Temos, portanto, uma trajetória que, após se libertar dos limites da prática corrente da arte, investiga novas formas de representação, volta-se para a pesquisa da (auto) percepção para então confluir na investigação do espaço como controle social. As análises que se seguem buscam aprofundar o amplo conjunto de questões presentes,

como vimos, nos textos e nas obras do artista, com o objetivo principal de trazer à tona o estreito diálogo de sua produção com as dinâmicas político-culturais que constituem a cidade contemporânea.

A divisão em conjuntos de trabalhos, tal como desenvolvida até aqui, conduz a uma apresentação linear da trajetória do artista. Embora isto ajude a demarcar muitas das principais questões presentes em uma produção tão diversificada como de fato é a de Dan Graham, esta forma de apresentação e de análise dos diferentes trabalhos dificulta a compreensão de movimentos mais complexos entre as questões, os conteúdos e as estratégias político-estéticas trabalhadas pelo artista.

Neste sentido, a pesquisa pretende aprofundar as análises iniciadas neste capítulo a partir de uma estrutura capaz de reorganizá-las não somente a partir de um desenvolvimento cronológico entre os diferentes conjuntos de trabalhos, mas desta vez através dos três grandes seguimentos de discussão que é possível perceber estarem atravessando – em maior ou menor grau – cada um destes conjuntos: “Crítica Institucional”, “Cultura de Massa” e “Espaço”.

Um flagrante da interconexão entre estes três eixos pode ser observado logo em seu primeiro trabalho, *Homes for America*: nele estão contidos, respectivamente, a tentativa do artista por explicitar o “disfarce institucional” por trás dos espaços protegidos da arte; a aproximação entre os universos da alta cultura e da cultura de massa; e uma poderosa leitura de um processo de transformação urbana, representado pela construção massiva de residências nos subúrbios estadunidenses.

CRÍ- TICA INSTI- TUCIO NAL.

crítica
institucional:

A PRODUÇÃO INICIAL DO ARTISTA E O ARCO DE QUESTIONAMENTOS DO PÓS-MINIMALISMO

A estreia de Dan Graham no cenário da arte contemporânea ocorreu a partir de seu artigo enfocando a produção de habitação em massa nos subúrbios norte-americanos, publicado na prestigiada revista especializada em arte, *Arts Magazine*, em dezembro de 1966. Sob o título *Homes for America*, Graham justapôs uma série de fotografias realizadas alguns anos antes, registrando lugares característicos do cotidiano urbano de sua cidade natal, New Jersey, com um texto descritivo sobre o funcionamento da prática comercial subjacente à construção das residências suburbanas – que naquele momento representavam um fenômeno de transformação profunda sobre a paisagem desta e de outras cidades localizadas nos grandes centros urbanos do país.

Ocupando inteiramente o campo visual de duas páginas dispostas em sequência no interior da revista, destaca-se no artigo a predominância de uma malha estrutural, semelhante às utilizadas em conteúdos catalográficos, responsável por intercalar e distribuir os blocos geometricamente delimitados configurados pelos conjuntos de imagens e de parágrafos. Esta mesma ordem formal reincide sobre os códigos de linguagem tanto das fotografias quanto do texto. Em relação ao primeiro conjunto, ela remete à pesquisa realizada por Graham utilizando uma máquina fotográfica de baixo custo, bastante popular na época, como estratégia de investigação do fenômeno dos subúrbios a partir de seus aspectos formais: os recortes registrados

IMAGEM INDISPONÍVEL

por esta série fotográfica enfatizam características visuais como a reprodutibilidade técnica, a seriação, o uso de formas elementares, a “Gestalt Zero”, presentes nestas urbanizações. O texto, por sua vez, reproduz o tom objetivo predominante na reportagem jornalística daqueles anos para apresentar de forma implícita outra camada de informações que, ao mesmo tempo, abrem outra dimensão de leitura sobre a lógica sistêmica que organiza e distribui as formas e os elementos arquitetônicos nestes empreendimentos.

Conforme Birgit Pelzer salienta em sua análise, o modo como Graham relacionou imagens e textos ecoa a lógica do “desenvolvimento de pré-fabricação do real estate”.¹ Nas palavras do próprio artista, “as fotos e o texto são partes separadas de um sistema esquemático de perspectiva (a *grid* bidimensional)”, de forma que “as fotos se correlacionam às listas e colunas de informação seriada e ambas ‘representam’ a lógica serial do desenvolvimento habitacional, de que o assunto [do artigo] se refere”.² Nessa perspectiva, chama atenção como Graham emprega o distanciamento, a objetividade e a recusa taxativa de expressividade que norteavam a emergente produção do Minimalismo para representar uma realidade social específica que, por trás de sua aparência de “estilo vernacular”, compartilhava das mesmas características. No limite, o vínculo inusitado entre esta produção e o fenômeno dos subúrbios efetuado por Graham demonstrava como a arte de ponta norte-americana, “estava relacionada com uma situação social real que poderia ser documentada”.³

Dentre as diversas camadas de significados presentes neste trabalho seminal, saltam aos olhos duas estratégias fundamentais: a decisão de replicar o formato de um “artigo” de revista e a utilização de matrizes formais do Minimalismo. Mais do que operações inusitadas realizadas pelo artista neste e em outros exemplares

1. PELZER, B. Double Intersections: the Optics of Dan Graham in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) Dan Graham, Londres: Phaidon, 2001, p. 38. (t.n).

2. Trecho de carta de Dan Graham para Benjamin H. D. Buchloh retirado de PELZER, B. Op. cit., p. 38. (t.n).

3. Entrevista para Mike Metz in ALBERRO, A. (ed.) Op. cit., p. 185. (t.n).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig12. Fotografias da paisagem suburbana de New Jersey, 1969.

de seu conjunto de “obras/artigos”, ambas estratégias alinham a produção inicial de Graham à chamada Crítica Institucional da arte, quando neste mesmo período muitos artistas (e críticos de arte) lançaram esforços para expor e questionar os significados políticos e ideológicos por trás das convenções artísticas, bem como dos mecanismos, sistemas e os espaços que organizavam a circulação, exibição e valoração dos objetos de arte (além dos próprios artistas). Para estes artistas, assim como para Graham, tornava-se urgente a tarefa da crítica sobre as regularidades do chamado “circuito institucional da arte”, isto é, as práticas, normas e convenções que davam forma – e conteúdo, como se provará adiante – ao sistema artístico vigente naqueles anos, sobretudo a partir dos espaços protegidos da arte: os museus e as galerias. Somente assim seria possível superar a ideologia dominante que privilegiava um certo tipo de pensamento e de produção cultural.

Tanto o conteúdo trabalhado por Graham em *Homes for America*, quanto sua própria “materialidade” representam, logo no início de sua trajetória, uma ruptura radical com as convenções que normatizavam o estatuto do “objeto” de arte e de seus espaços de inserção, além de provocar uma confrontação com o princípio de autonomia estética defendida por uma corrente hegemônica do pensamento e da produção estética (à qual muitos autores se referem como o “modernismo tardio”). O que se pretende demonstrar a seguir é a importância dos questionamentos provenientes da Crítica Institucional para a formação inicial do artista. As propostas desenvolvidas por Graham neste âmbito, quando vista em conjunto com a teoria crítica sobre a instituição de arte, servirão de base para delinear a leitura sobre a sua relação com as possibilidades de ação descobertas a partir das aspirações e das contradições observadas pelo artista em relação às pesquisas desenvolvidas naqueles anos pelo Minimalismo – e que irão repercutir em transformações decisivas para a sua trajetória (mas não somente na dele).

A principal figura com que devemos nos deparar, inicialmente, é Clement Greenberg, cujas teorias foram responsáveis por erigir a mais influente defesa da autonomia estética, sustentando assim a hegemonia de um desenvolvimento específico do modernismo em solo norte-americano. Seus escritos, publicados em meados do século passado, se alçaram quase à categoria de dogma, uma vez encampados pelo MoMA de Nova York. O artigo de Greenberg, “*Modernism Paiting*” (1960), pode ser lido como uma declaração de princípios. Nele são expostos o que o autor considera como os fundamentos da Arte Moderna. Kant é alçado à posição de primeiro “verdadeiro modernista”:

“A essência do Modernismo se assenta, como eu a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina – não no sentido de subverte-la, mas para entrincheirá-la ainda mais firmemente na sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica, e enquanto ele retirou muito de sua antiga jurisdição, a lógica foi estabelecida numa possessão muito mais segura do que restou dela”.⁴

A tarefa que cabia à arte era a eliminação de procedimentos que ela compartia com outras artes. Cada modalidade artística (como a pintura e a escultura) deveria explicitar o que cada uma delas possuía de “único e irredutível”, as “qualidades que não compartia com nenhuma outra arte; determinada através das operações que são peculiares”, “purificando-se”, como garantia da manutenção de sua independência e dos padrões de qualidade ameaçados pela modernização. Daí conclui Greenberg que “a única e apropriada área de competência de cada arte coincide com tudo que é único na natureza de seu médium”.⁵ Cabia ao Modernismo despir todos os adereços que escondiam a arte, pregados a ela no decorrer da história. A tarefa dos artistas, neste sentido, era deixar vir à tona “as limitações que constituem o médium da pintura: a superfície plana, o formato do suporte e as propriedades do pigmento”.⁶ Essas limitações eram encaradas positivamente pelo autor.

É dentro dessas premissas que Greenberg vai interpretar a evolução da pintura moderna desde os Impressionistas. Ele não enfatiza a necessidade da abstração, mas a aderência aos princípios expostos. Interessava a Greenberg enfatizar a coerência das regras internas que presidem a criação da imagem, essencialmente formais, e o processo de purificação que levou à consciência dos problemas específicos da pintura, isto é, o jogo de relações internas dos elementos formais que a constitui.

O Minimalismo surgiu como resposta e desafio a estas definições dogmáticas. Devemos lembrar o impacto de certos textos na época, especialmente “Objetos Específicos” (1965) de Donald Judd. Nele, Judd procurou legitimar a experimentação dos anos 1960, aceitando o desenvolvimento da arte moderna nos termos de Greenberg, mas colocando objetivos imediatos bastante distintos. Contrariando o julgamento de Greenberg sobre a produção mais recente, Judd afirmava que a arte

4. GREENBERG, C.
Modernist painting
in FRASCINA; HARRISON.
Modern Art and
Modernism: a critical
anthology, London,
Harper&Row, 1984, p.
5.(t.n).

5. Ibid.

6. Idem, p. 6.

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

mais “interessante” produzida naquele momento na América se caracterizava pela superação dos gêneros artísticos tradicionais. Apontava como exemplo os read-mades de Marcel Duchamp, os objetos fundidos de Jasper Johns, as *assemblages* de Robert Rauschenberg, as esculturas de sucata de John Chamberlain, as telas-perfil de Frank Stella, entre outros.⁷ Todas elas compartilhavam a identidade daquilo que definiu como “objeto específico”: para além de conformarem um movimento ou uma escola, estes trabalhos revogam as “objeções à pintura e à escultura”, preferindo a qualidade e a potencialidade das relações intrínsecas à atividade do fazer artístico, cujo uso das três dimensões era uma “alternativa óbvia”.⁸

Portanto, os “objetos específicos” listados por Judd – segundo Hall Foster, “todos rechaçados pelo cânone de Greenberg” –⁹ inaugurariam um novo campo para a arte na exata medida em que superavam os gêneros artísticos aceitos. Neutro em relação a estes gêneros – não era nem pintura e nem escultura – o “objeto específico” representaria uma extensão na pesquisa sobre o campo de competência das artes plásticas. Porém, em última análise, a definição deste “objeto” é tributária da visão de Greenberg. Afinal, Judd aceitava a importância central que este último atribuía ao campo de competência e à especificidade do saber artístico. Apenas afirmava que, justamente por já haver se livrado de tantas das peias de convenções, a pesquisa não necessitava ficar confinada aos gêneros artísticos legados pela tradição. Estes últimos poderiam ser vistos como mais uma das “expendable conventions” que deveriam ser convenientemente submetidas à “autocrítica kantiana”, e superadas.

7. JUDD, D. *Objetos Específicos*, 1965 in FERREIRA, G; COTRIM, C. (org.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 101.

8. Idem, p. 97.

9. FOSTER, H. *Op. cit.*,

IMAGEM INDISPONÍVEL

Da esquerda para direita, desde a página anterior:
Fig13. *Bicycle Wheel* (Mareel Duchamp, 1913);
Fig14. *Painting with Two Balls* (Jasper Johns, 1960);
Fig15. *Mas o Menos* (Frank Stella, 1964); e Fig16. *Miss Lucy Pink* (John Chamberlain, 1962).

Graham de certa forma dá seguimento a este debate, crê que tanto a arte do Alto Modernismo quanto o Minimalismo não tinham se livrado tanto das peias das convenções, principalmente no que se refere ao estatuto do “objeto”: físico, concreto e palpável, este último preservava muitas das prerrogativas estéticas relacionadas à tradição, relativas à sua concepção e aos modos de recepção e de percepção privilegiados dentro do “cubo branco” dos museus e galerias.

Em relação à problemática envolvendo os espaços protegidos da arte, torna-se oportuno recuperar o conjunto de reflexões delineadas por Brian O’Doherty em uma série de três artigos publicados em 1976 e que deram origem a seu influente livro “No interior do cubo branco: a Ideologia do Espaço da Arte”.¹⁰ Através destes textos, O’Doherty explorou diversas dimensões convencionadas pelo formato de espaço expositivo então vigente para revelar como estas pautavam a leitura dos trabalhos expostos, em outras palavras, como uma série de concepções e relações que permaneciam implícitas acabava por dirigir a experiência sensível dentro destes espaços, assim como muitas vezes também interferiam sobre a própria produção artística.

10. O’DOHERTY, B. No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

11. Idem, p.03.

Estas relações, conforme o autor discute, estão relacionadas com a “armadura forjada pela filosofia idealista” ao redor do que denominou uma “tradição modernista”.¹¹ O espaço expositivo, como demonstra, se constrói a partir das ideias dominantes sobre a arte, de tal forma que a galeria – o “espaço branco ideal” onde

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig17. Sem título,
Donald Judd, 1966.

se desenvolve toda uma “tecnologia estética” – enquadra e realiza seus preceitos através dos objetos que contém e expõe.

Por um lado, em “Notas sobre o espaço da galeria”, o autor constrói uma narrativa até então inédita para a historiografia da arte ao traçar uma genealogia da pintura moderna enfocando não tanto as imagens pintadas, mas as transformações pelas quais passaram a moldura, os limites e proporções do campo visual da tela e o longo e decisivo processo de achatamento da superfície pictórica. As observações sobre como a ilusão da janela perspéctica da Belas Artes se transformou em um literalismo de uma “superfície coberta de linhas e cores”,¹² lançam olhar para como o redimensionamento do suporte artístico acompanhou a reconfiguração das normas do espaço expositivo. Trata-se, para usar uma de suas metáforas explicativas, de um olhar atento sobre as convenções do ato de “pendurar quadros”.¹³

12. Comentário sobre a afirmação do pintor Maurice Denis feita em 1890. Ibid., p. 14.

13. Idem, p.16. Podemos ler essa narrativa de O’Doherty como uma paródia das teorias de Clement Greenberg sobre o progresso da arte moderna rumo à autonomia.

Se os Salões de Arte do século XIX valiam-se da moldura como um dispositivo para os observadores distinguirem uma tela da outra, saltarem de um ilusionismo perspéctico para outro, os museus do século XX utilizaram a parede – branca, perfeitamente iluminada, assepticamente neutra – como uma maneira de distribuir e concatenar a nova sabedoria estética da superfície plana do modernismo – que agora poderia se estender horizontalmente ou configurar outras proporções, muitas vezes delimitadas pelas próprias dimensões das telas. A “autonomia” supostamente consagrada pela parede – conforme O’Doherty se referiu ao impacto perceptivo

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig18. *Merzbau*, K. Schwitters. (Fotografia de 1932 pertencente ao arquivo do artista organizado pelo Sprengel Museum, em Hanover, Alemanha).

provocado sobre os quadros da pintura modernista –, implicou, portanto, suas próprias normas e modificou o conceito do espaço onde os objetos de arte seriam inseridos.

Tomando a descrição de O'Doherty sobre a “Galeria de Exposição do Louvre”, realizada em 1883 por Samuel F.B. Morse, em comparação com o imaginário que atualmente construímos sobre um espaço expositivo, as transformações em relação à função das galerias e museus torna-se bastante reveladoras. No caso do Salão de Arte de Morse, o autor descreve:

“As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver a distância) e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador; os ‘melhores’ quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo. O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede”.¹⁴

Há uma norma de apreciação subjacente a esta forma de organização e de distribuição dos quadros e que corresponderia, conforme O’Doherty recorda, a uma mentalidade taxonômica própria do século XIX. O mais importante, especialmente para este estudo, é perceber como estas relações acabam configurando a própria maneira como vemos a arte. Há um paralelo evidente, portanto, com as pesquisas desenvolvidas por Graham neste mesmo período, que buscam a todo o momento revelar as estruturas por trás do aparato que organiza e sistematiza a produção, a fruição e mesmo o consumo da arte.

O que remete ao segundo capítulo de O’Doherty reunindo uma série de observações paralelas (e que também servirão como complemento) às questões levantadas por Graham a propósito da crítica sobre os espaços institucionais da arte. Nele, o autor declarava que o espaço da galeria não apenas mantém uma estreita relação com as obras expostas, interferindo inclusive em sua produção, mas também com o público. A galeria “produz” seu próprio público, dando não apenas as pautas para a percepção “correta” das obras, mas constituindo-se também em um palco onde este encena sua “problemática identidade moderna”.

Para dissecar o funcionamento deste dispositivo, O’Doherty inventa dois personagens fictícios, personificação dos visitantes do espaço da galeria: o “Olho” e o “Espectador”, na verdade, retirados dos lugares comuns da crítica Alto-Modernista. São duas facetas que O’Doherty utiliza para analisar este personagem ambíguo, o público moderno. O “olho” representa a percepção treinada na cartilha *greenbeguiana*, isto é, quando confrontada com o objeto artístico, percebe apenas seus elementos formais. Astuto e sagaz, ele discerne apenas o mundo como um conjunto de relações puramente visuais. Seu parceiro e alter-ego é o desajeitado “observador”. O cerne da análise de O’Doherty incidirá sobre esta última personagem, trapalhona, insegura (e até certo ponto trágica), pois é a ela que cabe a tarefa da percepção de toda sorte de resíduos do real não-digeridos ou incompletamente depurados ainda presentes na arte do “cubo branco”. Seus problemas começam com seu próprio corpo. Deslocando-se naquele ambiente asséptico, consagrado à visão, faz ali uma triste figura, servindo para que o leitor reflita sobre o legado da colagem modernista ali presente, petrificada como representação formal do real.

A maneira dúbia da arte (e, por conseguinte, do público) de interagir com as imagens é exemplificada por meio do *Merzbau* (1923) de Kurt Schwitters. Ao invés

14. Ibid., p. 5.

15. Podemos pensar a respeito sobre a importância de Jackson Pollock e outros artistas do Expressionismo Abstrato como verdadeiros “embaixadores” do Alto Modernismo norte-americano. Parte desta discussão será retomada no capítulo “Cultura de Massa” a partir dos escritos de Graham discutindo a relação entre práticas culturais e práticas de consumo alavancadas pela indústria cultural a partir da década de 1960.

16. De fato, a natureza da crítica feita por O’Doherty, bem como a configuração da vertente da Crítica Institucional nas artes, reflete a configuração, desde a década de 1960, mas sobretudo ao longo dos anos de 1970, de um pensamento filosófico centrado na crítica à ideologia, às estruturas políticas e sociais, aos códigos e convenções, morais, éticos e institucionais e que encontram expoentes nos estudos de autores como Michel Foucault, Louis Althusser, entre outros.

17. Sobre a relação traçada pelo filósofo francês Michel Foucault entre as instituições, seus espaços ou dispositivos e suas sabedorias (os valores ou códigos políticos e sociais), ver: FOUCAULT, M. O poder psiquiátrico: Curso dado no College de France (1973-1974), São Paulo: Martins Fontes, 2006.

18. SMITHSON, R. *Cultural Confinement in: ALBERRO; STIMSON. (ed.) Conceptual Art: a Critical Anthology*, The MIT Press, 1999, p. 280.

de promover a dissolução das fronteiras entre arte e vida, esta “proto-instalação” apenas transforma a casa do artista em uma espécie de museu. O exemplo serve para introduzir uma questão central para o público moderno da galeria ou do museu: a vida só adquire sentido quando filtrada por meio de alguma forma de representação formal. O’Doherty aponta nossa incapacidade (ou impossibilidade) da experiência direta do mundo. Exemplifica com o ritual da exibição das fotos das férias como esta última, para ter algum significado, deve estar sempre mediada por alguma representação.

Refletindo essas questões e os hábitos observados no interior do cubo branco, o autor aponta para como a percepção do público, se por um lado, é extremamente refinada para certos fenômenos, por outro, é simplesmente obtusa em relação a uma série de outros. De acordo com O’Doherty, o espaço do “cubo branco” serviria, antes de tudo, como palco para a encenação, por parte do público, dos dilemas da identidade moderna. É aí um dos lugares sociais em que esta última se educa e se refina.

Importante notar em ambos conjuntos de questões traçadas por Brian O’Doherty a problemática envolvendo a hegemonia de uma corrente estética a partir da atuação decisiva dos espaços institucionais da arte, sobretudo alavancando-a a despeito das aspirações particulares dos mais variados artistas que dela acabaram se tornando seus principais representantes.¹⁵ Porém, suas análises parecem enfocar, em maior grau, o “enquadramento” (ou “framing”, para antecipar o termo utilizado por nosso próximo interlocutor, Robert Smithson) que museus e galerias compuseram. Seria importante, neste ponto, tomar alguns dos contextos mais amplos apontados pelo autor, sobretudo em relação às transformações da história da arte, para continuarmos explorando a intersecção com questões provenientes de campos exteriores – como o da economia, por exemplo. Trata-se de uma maneira de complementar ou ampliar a crítica realizada por O’Doherty, desta vez enfocando outros pressupostos, ou como diria Michel Foucault,¹⁶ sobre os valores e os códigos sociais e políticos que atravessam e dão forma a seus espaços (ou dispositivos) institucionais – condição para que sejam exercidos em sua plenitude.¹⁷

Convém explorar mais detidamente este aspecto através de um artigo escrito por Robert Smithson, um dos representantes do grupo de artistas que, nas palavras de O’Doherty, já no posfácio de seu livro, haviam “posto a nu e rejeitado” as determinações do circuito institucional da arte durante as décadas de 1960 e 1970. Logo no início de “Cultural Confinement” (1972), Smithson afirma que os “museus, assim como asilos e jaulas, apresentam enfermarias e celas – em outras palavras, salas neutras chamadas galerias”.¹⁸ Dessa maneira, demarcava como um pressuposto das análises que viriam a seguir o fato de que estes, assim como tantos outros espaços institucionais, exerciam uma poderosa influência sobre a produção de arte,

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig19. *Salon de Madame B. à Dresden*, Mondrian (1923). Vista da instalação em *The Pace Gallery*, Nova York, 1970.

porém, explicitando o viés ideológico subjacente às transformações engendradas pelo espaço expositivo, enfocando a figura do artista, o papel do curador, do crítico de arte e do interior arquitetônico neutro, abstrato e isolado do mundo exterior.

Neste texto, Smithson apresenta uma reflexão sobre as suas próprias estratégias, acompanhada por questionamentos bastante precisos sobre o contexto em que os artistas de seu tempo estavam atuando. De certa forma, sua ideia sobre um “confinamento cultural” construído através dos espaços da arte amplia a crítica sobre a “armadura forjada pela filosofia idealista”, presente em “No interior do cubo branco”. Para o artista, “trabalhos de arte vistos nestes espaços parecem estar passando por um tipo de convalescência estética”, muitas vezes agindo como “inválidos inanimados, esperando por críticos para pronunciá-los curáveis ou incuráveis”.¹⁹

O modo como ambos, artistas e seus trabalhos, acabam integrando uma espécie de “prisão cultural” definida pelo trabalho da curadoria e por uma sistematização em

19. Ibid. (t.n.).

20. Idem, p.280-281.
21. O'DOHERTY, B. Op. cit., p.98.
22. SMITHSON, R. *Cultural Confinement*, 1972 in ALBERRO; STIMSON. (ed.) *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Op. cit., p. 281. (t.n.).
23. Idem, p. 280.
24. Idem, p. 281. A certa altura do texto, Smithson recupera sua crítica aos espaços livres como idealização da natureza, dizendo: "A natureza não procede de uma linha nítida, ela é mais um desenvolvimento difuso. A natureza nunca está acabada. Quando uma obra acabada de uma escultura do século XX é colocada em um jardim do século XVIII, ela é absorvida pelo ideal de representação do passado, reforçando assim valores políticos e sociais que não estão mais entre nós". (Ibid.). Esta sua crítica remete a outro artigo intitulado "Uma sedimentação da mente: projetos de terra" (1968), embasando grande parte de sua produção *site-specific* – e que será explorada nos dois últimos capítulos deste estudo. (ver em FERREIRA; COTRIM. (org.). Op. cit., p. 182-195)

"categorias fraudulentas", fora do controle dos artistas, somente pôde ser definido uma vez que o "trabalho é totalmente neutralizado, inofensivo, abstrato, seguro e politicamente lobotomizado". Somente assim, Smithson sentencia, o trabalho de arte (e o próprio artista) "está pronto para ser consumido pela sociedade" na forma de superfícies visuais e mercadorias transportáveis.²⁰

A dialética defendida por Smithson, que rechaça o predomínio da simples exploração formal do objeto artístico para exigir sua reconexão com o "mundo físico", desponta como uma espécie de revisão crítica se comparada à avaliação de O'Doherty sobre o *Salon de Madame Blantsky*. Desenhada em 1923 por Piet Mondrian e realizada somente em 1970, este modelo de espaço expositivo implicaria, segundo o autor, em "uma nova ordem que tornaria a galeria dispensável".²¹ Porém, no lugar de "forjar" outra forma ou outro lugar para a arte, Smithson buscava redimensionar seu próprio código de atuação e os limites de inserção, convocando seus pares a desenvolverem uma nova postura, fundamentalmente crítica e reflexiva, sobre o contexto ideológico configurado através dos espaços institucionais. Contrariando a prática artística como um jogo de linguagem, em especial a vertente da Arte Conceitual que promoveu sua metamorfose do objeto artístico em relações processuais realizadas "dentro dos limites metafísicos das salas neutras",²² Smithson indaga o mito da arte como atividade criativa enquanto uma prisão inconsciente. "Alguns artistas", diz, "imaginam ter um poder sobre este aparato, que de fato tem um poder sobre eles. Como um resultado, eles acabam apoiando uma prisão cultural que está fora de seus controles. Artistas em si não estão confinados, mas suas propostas estão".²³

É neste sentido em que Smithson alertava sobre a importância de mirar o mundo exterior para encontrar neste campo social, político e cultural as relações e as fontes de questões estéticas, perceptivas, formais e também processuais. De sua parte, é sabido que seu desejo por superar o confinamento cultural do sistema artístico se traduziu em uma busca por relacionar a prática artística com as contradições manifestadas pela concretude física e fenomênica da natureza – o que o levaria a questionar sistemas de representação da paisagem natural.²⁴

DAN GRAHAM E A CRÍTICA INSTITUCIONAL: INFLUÊNCIAS E DESDOBRAMENTOS

Afora a especificidade da produção de Robert Smithson, a perspectiva crítica por ele lançada torna mais clara algumas das questões levantadas anteriormente em relação à natureza da "crítica institucional" de Dan Graham formulada desde *Homes for America*. Primeiramente, além da evidente ruptura com o "cubo branco"

da galeria e a tensão provocada sobre o funcionamento do circuito de produção, exibição e circulação dos trabalhos de arte, a intervenção sobre a mídia impressa das revistas é uma resposta direta frente às limitações observadas por O'Doherty e aos questionamentos de Robert Smithson, sobretudo no que diz respeito ao “confinamento” do espaço expositivo transformado no quadro de referência preponderante para a arte e seus artistas. Em segundo lugar, o enfoque sobre o fenômeno social da produção de habitações em massa desponta como um flagrante desse processo de abertura para o mundo externo, principalmente se considerarmos que Graham o faz vinculando as relações formais e materiais do Minimalismo (arte que se prendeu ao interior da galeria como nenhuma outra) para revelar o complexo sistema, ao mesmo tempo técnico e mercadológico, desta urbanização.

O vínculo entre Minimalismo e subúrbio se aproxima do conceito dialético de Smithson, primeiramente, pelo fato de recobrar a relação entre o suposto domínio puro e absoluto da linguagem (o formalismo literal dos objetos minimalistas) com uma realidade social e também material (o “mundo físico” de Smithson). Em segundo lugar, ao fazê-lo também desestabiliza a crença sobre o contexto institucional da arte, relativizando o princípio de autonomia ao escancarar a relação do mundo exterior com os códigos e as convenções geradas dentro do quadro de referências definido pela galeria.

De maneira muito semelhante ao pensamento de Robert Smithson – quem criticou o enfoque minimalista sobre as relações processuais dentro dos limites metafísicos da sala neutra como um “tipo de jogo comportamental” incapaz de provocar “libertação” –,²⁵ Graham também per fez uma crítica ao circuito institucional da arte através de uma nova forma de produção. Talvez sua grande diferença em relação a Smithson se deve à maneira como construiu seu discurso sobre o “mundo físico” e as consequentes propostas desenvolvidas para o enfrentamento de questões.

Para podermos avançarmos esta discussão em direção a uma compreensão mais aprofundada sobre as contribuições específicas de Dan Graham para estas transformações da prática artística, convém analisar detidamente a sua relação com algumas das formas até aqui reunidas que definiram a Crítica Institucional da arte e como elas resultaram em uma expansão para seu campo de ação e de inserção, ou ainda, em um redimensionamento de seus limites em direção a uma produção menos comprometida com um projeto de isolamento e auto-referenciação do que disposta a enfrentar as pressões sociais da realidade circundante.

Para tanto, torna-se necessário percorrer alguns importantes eixos de análise, elencados abaixo, definidos pelos aspectos centrais na trajetória do artista. Estes aspectos são passíveis de serem identificados já nos primeiros trabalhos e textos que acompanham a produção de *Homes for America*, mas – como este estudo busca comprovar – também guardam fortes vínculos com outros trabalhos e propostas

25. SMITHSON, R.
Cultural Confinement
in: ALBERRO; STIMSON
(Org.). Op. cit., p. 281.
(t.n.).

como *Project for Slide Projection* (1966), a vídeo projeção *Sunset to Sunrise* (1969), a videoinstalação *Present Continuous Past* (1972) e a proposta de intervenção urbana *Video Piece Outside Home* (1976-1996).

A primeira delas, diz respeito à natureza peculiarmente crítica e reflexiva de sua aproximação com o Minimalismo, ocorrida através do contato direto com os principais atores dessa corrente de produção. A maneira como utilizou seus códigos linguísticos acabou por delinear estratégias de ressemantização de suas prerrogativas estéticas (formais e também conceituais). Como se provará mais adiante, princípios fundamentais para os “objetos específicos” do Minimalismo, como a objetividade literal promovida pelo simples aggiornamento de suas partes ou elementos constitutivos, serão subvertidos como formas de revelar o contexto institucional (político e ideológico) que incide sobre a própria presença deste objeto. Fatores que permitirão ao artista inquirir outras correntes centrais da produção de arte contemporânea, rompendo com o hermetismo de seus programas político-estéticos para converter-se em uma produção capaz de lidar criticamente com as transformações que estavam ocorrendo, a nova inserção social da cultura na sociedade de massas.

Como consequência direta destas pesquisas iniciais de Graham, a crítica ao objeto contemplativo torna-se fator decisivo em seu trabalho, direcionando seus questionamentos sobre as convenções ainda presentes na produção de seus colegas para as convenções que determinam o estatuto do objeto artístico. Através da exploração de novos suportes e de novas relações possíveis para a concepção de seus trabalhos, o artista conquistava imensa liberdade estética e inaugurava um campo totalmente novo de inserção e de origem de questões. É a partir desta perspectiva que se torna possível compreender as intervenções sobre o suporte da mídia impressa das revistas, a longa pesquisa utilizando meios técnicos como o vídeo, o filme e o espelho, a inclusão do corpo como parte de suas investigações, o interesse sobre diversos dispositivos espaciais presentes na cidade e mesmo sua dedicada produção de textos, artigos e ensaios.

Esta importante transformação foi acompanhada por um interesse cada vez maior sobre a relação destes objetos com seus observadores, desenvolvendo uma das principais contribuições de sua produção para o desenvolvimento da arte contemporânea relacionada à crítica sobre a constituição do público. Para Graham, o objeto contemplativo ativa e influencia uma certa forma de subjetividade. Romper com esta condição do objeto permite lidar com outras possibilidades de experiência sensível, dentro e fora do “cubo branco”. Grande parte destas descobertas irão configurar o repertório de questões que o levarão a investigar os mesmos efeitos sobre o público observados em relação aos espaços protegidos da arte também diante de outras situações constitutivas do cotidiano das cidades contemporâneas.

O que remete, por fim, a um processo de desdobramento bastante caro a este estudo, em que uma série de questionamentos sobre os limites institucionais da arte faz com que Graham se defronte com um novo horizonte para sua prática artística: o “campo expandido” promovido pela Crítica Institucional. Assim como *Homes for America* já demonstrava, questionar as especificidades do próprio trabalho e do contexto institucional de que faz parte representa uma abertura para as pressões sociais do “mundo físico”, conforme reclamado por Robert Smithson. Neste aspecto, os conceitos de “arte da apropriação”, de Hal Foster, e também de “site specific discursivo”, de Miwon Kwon, ajudam a explicar a superação dos limites (físicos e discursivos) do “cubo branco” e a consequente atenção do artista para a cultura de massa, a indústria do entretenimento, bem como seu envolvimento com debates provenientes do campo da Arquitetura e do Urbanismo.

À medida que a discussão avança sobre cada um desses eixos, torna-se explícita a influência de sua relação com os principais correntes da Crítica Institucional para o desenvolvimento de sua trajetória. Encarada como um período de formação para o artista, os questionamentos que desenvolve neste momento se provarão fundamentais para compreendermos as principais estratégias que configuram seu programa político-estético: elas representam, por um lado, um olhar analítico sobre as transformações da prática artística no exato momento em que elas ocorrem, e de outro, também configuram uma tomada de posição frente a elas.

RESSEMANANTIZAÇÃO E ENGAJAMENTO CRÍTICO

Em “*My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art*”, escrito em 1985, Graham retrata seu conjunto de intervenções em revistas, inaugurado por *Homes for America*, como, por um lado, uma “reação” à sua experiência de administrar a John Daniels Art Gallery e, por outro, uma “resposta” às contradições que discernia em relação aos artistas que nela expunham.²⁶ Os desafios colocados pelo cotidiano à frente de sua galeria fizeram com que Graham tomasse consciência de uma função estritamente comercial subjacente à exposição dos trabalhos. Ao passo que os debates realizados com artistas como Donald Judd, Carl André e Robert Smithson, que eventualmente exibiam os resultados de suas recentes pesquisas na John Daniels, demonstravam como os trabalhos estavam de algum modo vinculados às contingências de seu contexto.

Para o artista, na medida em que os objetos minimalistas tornaram espaciais as relações de autonomia e objetividade sustentadas pela corrente do modernismo tardio, estavam tomando como referência o interior arquitetônico do espaço

26. GRAHAM, D. *My Works for Magazine Pages: a History of Conceptual Art* in: ALBERRO, A. (ed.) *Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, The MIT Press, 1999, p.10. (t.n.).

expositivo. O formalismo estrutural destes trabalhos (frequentemente baseado em relações elementares como altura, comprimento, repetições e proporções), em consonância com seus modos de inserção (que poderiam ser ao centro ou recuado em relação à sala de exposição, ou ainda, acima ou abaixo em uma determinada parede) fizeram com que a galeria se tornasse parte do trabalho de arte, assim como (inversamente) o trabalho de arte tornava-se parte constitutiva da galeria.

As relações presentes em *Homes for America* são bastante claras neste aspecto, sobretudo se pensarmos no impacto que o uso rigoroso do formalismo minimalista para a produção de um anúncio de revista repercutiu nos debates mais centrais para uma produção que se pretendia neutra, objetiva e protegida das contaminações externas ao campo específico da arte. No entanto, as propostas que se seguiram revelam operações ainda mais contundentes como estratégias de subversão internamente à linguagem do Minimalismo.

É o caso, por exemplo, de duas peças bastante similares intituladas *Number Scheme*, impressa em formato de um livro publicado pelo artista Gerald Ferguson, em 1965,²⁷ e *Schema*, publicada originalmente em 1966 pela revista *Art-Language*. A primeira peça consistia em uma sequência numérica cuja “ordem” configurava o desenho de uma pirâmide: partindo do topo da página, numerava-se a primeira linha com o valor “0” acompanhada, logo abaixo, pelo registro desta inscrição original, também de valor “0”. Esta operação se repetia nas linhas subsequentes, sempre com o acréscimo de uma nova inscrição, até alcançar a margem inferior da página – ou indefinidamente até compor o volume do livro. *Schema*, por sua vez, consistia na impressão de uma lista de dados técnicos (número de páginas, linhas, palavras, letras ou caracteres, tipos de fonte, dimensões de largura, altura, espessura, e assim por diante) referentes a própria revista ou qualquer outro material impresso em que estivesse intervindo.

É marcante entre estes dois trabalhos o uso de esquemas ou sistemas matemáticos, apresentados através de uma linguagem abstrata e que acionam um código específico de leitura: os conteúdos que lhe dão forma referem-se a si mesmos, à sua própria presença, materialidade ou desencadeamento. Trata-se de uma atitude crítica frente às prerrogativas estéticas do Minimalismo mais relacionada a um método de “expansão” e de “reversão” do que uma continuidade de suas questões.²⁸ Se, de um lado, a obsessão minimalista pela objetividade da forma; pelas relações de sua própria inserção ou presença nos espaços expositivos; pela redução dos elementos que constituem um trabalho de arte (incluindo aqueles que ainda eram vistos ou carregados de valor sensorial ou subjetivo); e pela sua simples materialidade faziam com que o trabalho fosse percebido a partir de suas relações mais literais (altura, largura, posição, desenvolvimento no espaço, composição, transparência, opacidade e assim por diante), quando Graham publica peças como

27. GRAHAM, D. *End Moments*, 1969 in: WALLIS, B. Op. cit., p.33. (t.n.).

28. Para uma análise mais detida destes termos, ver ALBERRO, A. *Reductivism in Reverse*, 1994 in KITNICK, A. (ed.). *OCTOBER Files: Dan Graham*, The MIT Press, 2011, p. 21-40. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig20. *Number Scheme*, 1965 (esq.) e Fig21. *Schema*, 1966.

29. BUCHLOH, B. *Moments of History in the Work of Dan Graham*, 1978 in: KITNICK, A. (ed.). Op. cit., p. 07. (t.n.).

30. Pensemos, por exemplo, em *Condensation Cube*, literalmente um cubo produzido por Hans Haacke, entre 1963 e 1965, cuja materialidade transparente apresentava ao público as variações atmosféricas do interior da galeria, expondo os fenômenos de condensação devido, entre outros fatores, às mudanças de temperatura. Não por menos, alguns anos depois, Haacke passou a explorar a condição de mercadoria dos objetos e espaços da arte.

Number Scheme e *Schema*, o artista provoca uma interferência dentro desta lógica. O fato de ter utilizado os códigos de linguagem do Minimalismo revela como o artista buscava estabelecer o mesmo tipo de vinculação com as mídias impressas que também acontecia entre os “objetos tridimensionais” e o interior dos museus e galerias. De maneira bastante sofisticada, sua presença nestas páginas tinha por objetivo máximo despertar um outro olhar do leitor (ou “público”) sobre o conteúdo com que se deparava, ao mesmo tempo em que apresentava uma outra dimensão do que consistia o circuito institucional de arte, nos termos de quais são seus espaços e os tipos de relações que eles implicam.

Graham reconheceu neste ponto, como esta condição do objeto de arte inaugurado pelos minimalistas permitia lidar com o próprio funcionamento do espaço expositivo. O que Benjamin Buchloh descreveu como uma “transformação dos termos formalistas em um contexto mais funcionalista”.²⁹ Interessava ao artista demonstrar como a aparente objetividade e literalidade com que produziam seus “objetos específicos”, recordando a definição cunhada por Judd, era sustentada por um sistema político-econômico de circulação e de valoração. Se a maneira como estes objetos se apresentavam era capaz de informar as condições a que estavam submetidos, tornava-se imperativo lidar com a natureza institucional do espaço expositivo.³⁰ Tal como relatou em *“My Works for Magazine Pages”*, depois de um certo período administrando sua galeria, Graham percebeu que para uma exposição

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig22. *Income (Outflow) Piece*, 1969.

ter sucesso, ou ainda para que um trabalho pudesse ter o devido reconhecimento dentro do circuito institucional da arte, ambos dependiam de uma divulgação (ou publicidade) nas páginas de revistas especializadas. Revistas como *Arts Magazine* ou *Art-Language*, segundo o artista, funcionavam como uma complementação aos espaços expositivos. Elas produziam um outro campo de divisões sociais e políticas, selecionando os artistas, trabalhos e exposições que deveriam ser veiculados através de suas publicações, e, dessa forma, reforçando a valorização de trabalhos “de arte” em relação aqueles que se mantinham separadas deste status. Ao intervir em páginas de revista, Graham estava rompendo e ao mesmo tempo explicitando este sistema: ao invés de ter seu trabalho exposto em uma galeria, para em seguida ser representado em uma revista, o artista lançou-se diretamente através deste suporte buscando fazer com que o público olhasse criticamente para ele.

O exemplo de *Income: (Outflow) Piece*, último trabalho de seu conjunto de “obras/artigos”, publicado em 1969, não poderia ser mais representativo neste aspecto.

Através de uma peça gráfica que mimetizava os anúncios típicos das páginas de classificado dos jornais da época, o artista potencializava sua estratégia de intervenção em revistas a partir de uma nova abordagem sobre os espaços dedicados a publicidade em periódicos de grande circulação e de seguimentos distintos, como *Wall Street*, *Time*, *Life*, *Artforum*, *Evergreen Review*, *Vogue*, *Psychology Today* e *The Nation*. A linguagem simples e direta utilizada pelo artista, dessa vez, colocava à venda os serviços da companhia “*Dan Graham Inc*”, anunciando que, ao preço de dez dólares, os leitores poderiam contribuir com a arrecadação de uma quantia equivalente ao “salário de um cidadão médio” americano, além de poderem compartilhar um possível valor excedente na forma de dividendos.³¹ Desse modo, Graham assinalava um humor anárquico ao simular um sistema de marketing para captação de recursos para o próprio artista, semelhante ao sistema de venda de ações praticado pelas Bolsas de Valores.

Em uma primeira análise sobre *Income (Outflow) Piece*, destacam-se o adensamento de suas pesquisas sobre as páginas de revistas, o campo de complementação aos espaços expositivos, e, o que faz deste trabalho um expoente máximo destas pesquisas, o fato de explicitar o vínculo entre a produção de arte e as práticas do mercado financeiro. De fato, alguns autores, como a curadora e crítica de arte Anne Rorimer, reconhecem em *Income* um aprofundamento das implicações referentes às primeiras intervenções de Graham sobre o conteúdo de revistas, principalmente no que diz respeito à sua busca por lidar diretamente com “todo o sistema socioeconômico no qual a arte e artistas tinham sido considerados setores isolados”.³² Conforme o próprio artista se referiu mais tarde, sua proposta representava, no limite, um método para “examinar (ou subverter) a relação da arte como status econômico sobre o conteúdo de arte, ou de [examinar] o mundo da arte como parte do mundo econômico/social real”.³³

Ao demarcar estas relações – entre a produção de arte, as práticas de um sistema de produção de seus trabalhos e o contexto econômico do mercado de ações – Graham relativiza o aparato institucional da arte, colocando em questão a integridade (e a crença) dos códigos e das convenções historicamente estabelecidas por museus, galerias e críticos de arte. O trabalho de valoração dos objetos artísticos, bem como de seus artistas, que deveria ser pautado por um conhecimento estético protegido e controlado – em consonância com o próprio desenvolvimento histórico da arte que estas instâncias se encarregavam de promover, recordando o posicionamento dogmático de Greenberg e as discussões de O’Doherty – sofre um impetuoso flagrante quando um artista resolve emoldurar seu próprio mecanismo de valoração.

De certa forma, o acúmulo de experiências com intervenções em revistas praticado por Graham se aproximam da ideia desenvolvida por Hal Foster contida em seu enunciado sobre o “ponto crucial” do Minimalismo. Foster explora a relação

31. Dan Graham, “Income Piece” in: WALLIS, B (ed.). *Rock, mi Religión*, Cidade do México: Alias, 2008, p.40. (t.n.).

32. RORIMER, ANNE (ed.). *Dan Graham: Buildings and Signs*, Chicago: Renaissance Society at the University of Chicago, 1981, p.07. (t.n.).

33. Dan Graham, “Income Piece. From a talk to students at the University of the State of New York at Oswego, New York, December, 1973”. *For Publication*, Otis Art Institute of Los Angeles County, 1975, n.p.

contraditória desta produção com o modernismo tardio. Para o autor, as pesquisas estéticas desenvolvidas pelos artistas do Minimalismo, se por um lado, exploravam os princípios de autonomia do Alto Modernismo, por outro, colocaram em questão a “natureza convencional da arte”. Trata-se de uma abertura crítica em relação àquelas peias de convenções anteriormente apresentadas que se mantinham intactas desde as primeiras investidas da arte moderna. Entre *Homes for America* e *Income (Outflow) Piece*, além do questionamento sobre os códigos estéticos que os minimalistas insistiam em repousar, Graham desferia um duro golpe sobre o estatuto do objeto e do artista. E a passagem para um tratamento da “função” em detrimento das relações estritamente formalistas, conforme captado por Buchloh, representam uma investigação particular de Graham por esta abertura calcada pelos minimalistas. Interessava ao artista, desde o início, desestabilizar as condições do espaço expositivo, do objeto de arte, do próprio artista e também dos pressupostos estéticos levados a cabo por toda uma tradição modernista (de seus artistas e críticos, de suas convenções e códigos, de seus espaços e outros aparatos institucionais).

A própria dificuldade com que a historiografia da arte busca situar a produção de Dan Graham reflete este posicionamento do artista. Podemos tomar como exemplo uma entrevista realizada em 1990 pela curadora e crítica de arte Daniela Salvioni, quando Graham resumiu sua “relação antagônica” com a produção do chamado “conceitualismo” da seguinte maneira: “Eu vou chamar a mim mesmo como artista conceitual, ainda que eu não goste da arte conceitual”.³⁴ O fato de esta afirmação ter sido utilizada por Salvioni como o título de sua entrevista, quando de sua publicação em *Flash Art*, ressalta não somente o apelo à personalidade tão pouco conflituosa de Dan Graham registrada ao longo das questões respondidas, mas, sobretudo, à volatilidade dos questionamentos que sua produção levanta. Característica que, longe de ser fortuita, procede de um olhar atento do artista sobre os limites de cada diferente estratégia político-estética desenvolvida a partir da década de 1960. Tal como o artista se referiu logo em seguida à sua afirmação, é possível (e necessário) “contrastar, como também justapor Pop Art, Minimalismo e Arte Conceitual com suas éticas morais” – tarefa que parece ter sido de extrema importância para poder repensar, como visto, alguns pressupostos estéticos historicamente estabelecidos através do contexto institucional da arte.

Não por menos, o fato de relativizar o título de artista conceitual – com o qual muitos autores e críticos de arte irão se referir a Graham ainda hoje – reivindica uma análise mais cuidadosa sobre as estratégias de produção desenvolvidas pelo próprio artista. Sem dúvida, a matéria visual de suas “obras/artigos” se aproxima de conceitos-chave relacionados à Arte Conceitual, sobretudo se considerarmos a forma como Graham trabalha o objeto artístico enquanto uma estrutura de informação – o que não anulou a importância de um domínio formal concomitantemente à expressão de determinado conteúdo textual: seus trabalhos transitam entre os domínios de uma

34. Entrevista para Daniela Salvioni in: *DAN GRAHAM: I'll call myself a conceptual artist, though i don't like conceptual art*, *Flash Art*, no.152, Maio/Junho, 1990, p.142. (t.n.).

linguagem formal e uma linguagem que quer comunicar uma ideia. Neste sentido, no lugar de precipitadamente nomear suas pesquisas realizadas durante meados da década de 1960 (e mesmo depois) como uma arte “de ideias”, explorada a partir de uma “estética da administração”, para utilizar outra expressão de Buchloh,³⁵ é preciso antes aprofundar algumas evidências identificadas nas análises até aqui construídas. O que se quer discutir a partir deste ponto é como a produção de Dan Graham prescinde uma categorização normativa que a encerre dentro de determinada tendência, muito pelo contrário, ela exige percorrer um movimento complexo dentro da própria transformação da produção e do pensamento da arte contemporânea.

Somente assim é possível compreender a importância que foi para a trajetória do artista (mas não somente da dele) o fato de ter explorado outros espaços, outros suportes, modos de inserção e de relação com o público, além de reavaliar criticamente noções de autonomia, objetividade e neutralidade da arte. Sob essa perspectiva, mesmo o fato de Graham ter decidido replicar o formato de um “artigo” deixa de ser somente uma operação inusitada para revelar-se uma estratégia político-estética de intervenção direta sobre as funções, os mecanismos que regiam o “sistema das artes” naquele momento.

De fato, a ironia destilada por peças como *Homes for America* e *Income (Outflow) Piece* não deixa dúvidas de que o alvo de seu anúncio é a percepção do público sobre o funcionamento do circuito institucional da arte. Durante uma passagem de um texto escrito em 1981, intitulado “*Not-Post Modernism: History Against Historicism and the European Vernacular and the City as opposed to the individual building*”, Graham cita o trabalho de Michael Asher para a “73a. American Exposition” no Instituto de Arte de Chicago, quando o artista deslocou a estátua em bronze de George Washington antes presente no alto das escadarias do museu para o centro do salão da entrada principal. Dessa maneira, Graham destaca como Asher explicitava ao público a “função” do significado ideológico no exato momento em que ela ocorre: “ao ser transferido para as galerias do museu, George Washington teria que ser apreciado em termos puramente estéticos, como uma obra de arte de um certo período e realizada por um determinado artista”.³⁶ O enfoque do texto, como será discutido no último capítulo deste estudo, incide sobre as camadas de significados políticos e ideológicos, historicamente constituídos e que estão determinando as formas de representação e de percepção dos produtos culturais, como é o caso também da arquitetura e do espaço urbano.

Esta é, vale ressaltar, a tônica que norteou grande parte da produção do artista a partir da década de 1970, encontrando alicerce sobre o primeiro conjunto de trabalhos levado às últimas consequências por *Income* e que diz respeito, em grande medida, à mecânica da relação entre objeto e público.

35. Expressão utilizada por Benjamin H. D. Buchloh em seu artigo “*Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*” in: ALBERRO; STIMSON. (ed.). Op. cit., p.514-537. (t.n.).

36. GRAHAM, D. *Not-Post Modernism: History Against Historicism and the European Vernacular and the City as opposed to the individual building*, 1981 in ARTFORUM, Dec., 1981, p. 53. (t.n.).

CRÍTICA AO OBJETO CONTEMPLATIVO.

■ Para uma peça intitulada *Figurative*, publicada originalmente em 1967 na revista norte-americana *Harper's Bazaar*, voltada para um público feminino, Graham decidiu imprimir um recibo de caixa registradora listando a compra de quarenta e quatro itens (não identificados), sangrando verticalmente uma das páginas reservadas à publicidade. O recibo separava os anúncios da empresa *Tampax* (“*All by your self*”) e de uma marca de roupas íntimas (“*If nature didn't, Warner's will*”). Influenciada pelo apelo simbólico destas mensagens, a legenda “*Figurative by Dan Graham*”, inscrita junto ao recibo, era inevitavelmente lida como mais um slogan publicitário, assim como o artista, devidamente nomeado, também era transformado em mais uma “marca”.³⁷

Paralelamente à tentativa de revelar o contexto comercial das revistas, *Figurative* demarca um segundo aspecto desenvolvido a partir deste seu conjunto inicial de trabalho: o fenômeno de recepção e percepção por parte do público, neste caso, a investigação sobre como as informações são suscetíveis à contaminação de leituras. Birgit Pelzer, ao analisar o conjunto de “obras/artigos” de Dan Graham, ressalta que a “justaposição” com o conteúdo da revista presente em *Figurative* amplificou o sentido da vinculação trabalhada em propostas como *Number Scheme* e *Schema* (1965). Para a autora, Graham aprimorava seu interesse por explorar um tipo de relação com o novo contexto que ao mesmo tempo “suportava e interferia em seus significados”.³⁸ A ambivalência presente na matéria visual do recibo – um material que remete à neutralidade da composição e da materialidade dos objetos minimalistas, mas que também se associa a um fragmento “banal” do cotidiano da cultura de massa – abriu uma nova direção para os questionamentos do artista. Se, por um lado, o artista já havia conseguido romper com o limite tradicional definido pelos espaços expositivos, descobrindo no suporte das revistas um outro campo não menos importante para a prática estética, por outro, a própria estrutura do objeto artístico despertava novas possibilidades de inserção crítica. O conteúdo representado pelo recibo e o modo como Graham determinou sua presença na *Harper's Bazaar* ativaram outros tipos de relação ou, neste caso, outros tipos de leitura sobre seu próprio conteúdo – e que nunca se realizam de maneira absoluta.

37. PELZER, B. “Double Intersections” in: COLOMINA, B., FRANCIS, M., PELZER, B. Op. cit., p. 41. (t.n.).

38. Idem, p. 40. (t.n.).

Grande parte destas questões pode ser recuperadas – para, em seguida, poder ser aprofundada – se nos detivermos sobre um trabalho produzido pelo artista paralelamente ao desenvolvimento de seu conjunto de intervenções em páginas de revistas. *Project for Slide Projector*, apresentado pela primeira vez em 1966, remete

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig23. *Figurative*,
1967.

a um segundo desdobramento de sua experiência com a fotografia. Conforme o artista relata, seu interesse era o de reproduzir “as mesmas coisas que via na arte minimalista e na *Pop Art* em uma situação monótona, fotográfica”, de tal forma que “os módulos de Larry Bell ou de Donald Judd [seriam redimensionados] enquanto projeções fatiadas”.³⁹ Estas afirmações dão uma ideia do funcionamento de seu “projeto para projeção de slides”, como bem descreve Brigit Pelzer:

39. GRAHAM, D. *My Works for Magazine Pages*. In: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 138. (t.n.).

40. PELZER, B. *Double Intersections: the Optics of Dan Graham*. in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) Op. cit., p. 44. (t.n.).

“(…) um carrossel de projetor de slides projetava ininterruptamente uma série de oito slides. As imagens nos slides tinham sido realizada rotacionando a câmera em volta dos planos de uma caixa de vidro. A profundidade do foco era modificada a cada disparo, de acordo com um esquema fixo previamente estabelecido. Ao completar um rotação, novos planos de vidro eram adicionados ao interior da estrutura do cubo”.⁴⁰

Este procedimento levanta duas questões importantes. Por um lado, Graham procedia a partir de um sistema prévio que remetia a uma leitura sobre a ordem estrutural do Minimalismo traduzida em matrizes matemáticas como o espiral, a dupla hélice, o símbolo para o infinito, e fita de Moëbius, porém utilizadas com objetivos distintos.⁴¹ Por outro lado, essas operações determinavam um jogo de efeitos visuais (de transparência, reflexão, opacidade, translucidez e solidez) que inseria a própria contemplação como parte decisiva dentro do sistema da obra. O projeto de Graham criava um “objeto” temporal e virtual, que só existia durante a projeção. O movimento de adição das placas de vidro promovia uma variação gradual da opacidade do cubo, até atingir uma superfície reflexiva responsável por produzir a ilusão ótica que constituía a presença da câmera que registrava a ação (anteriormente realizada) e, no limite, a do próprio observador.

41. Idem, p. 45 (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

42. Citação retirada do catálogo da exposição intitulada “Part Two”, realizada pela extinta Orchard Gallery em 2005. A galeria, que durante três anos integrou a Lower East Side Galleries, em Nova York, dedicou suas duas primeiras exposições a artistas que produziram ou ainda estavam produzindo trabalhos relacionados com o universo do vídeo e da *performance*, como Allan McCollum, Jeff Preiss, Martha Rosler e o próprio Dan Graham. Disponível em: <<https://web.archive.org/>

O interesse de Graham em explorar os interstícios de correntes estéticas bem definidas, em maior destaque o Minimalismo, reflete neste momento em um trabalho que, se não representou um avanço sobre seus limites de maneira absoluta, trouxe à tona outras maneiras de explorar suas propostas mais radicais. Fenômeno que pode ser constatado principalmente na maneira como *Project for Slide Projector* lida com a percepção da tridimensionalidade almejada pelos objetos de Judd, Andre, Sol Lewitt e outros: a dimensão espacial do cubo (e do próprio trabalho) é construída no momento em que o observador assiste a uma sequência sistematizada (objetiva) de sua representação em imagens bidimensionais.

Não seria demais afirmar que através deste trabalho Graham definiu uma investigação sobre o aspecto subjetivo inerente ao tipo de relação entre objeto e público, na medida em que seu projeto funcionava como uma espécie de registro da “experiência de observar uma escultura via reprodução fotográfica”.⁴²

Trata-se de uma investigação que incide sobre as condições implícitas ao objeto artístico, isto é, sobre um determinado conjunto de relações que lhe são estabelecidas previamente e que acabam determinando a condição do artista no momento em que produz seus trabalhos, como também a do público durante sua atividade de observador. Tanto *Project for Slide Projector* como o conjunto de obras/artigos de Dan Graham demarcam uma transformação destas condições e também representam a configuração de um novo conjunto de práticas artísticas – das quais o artista se tornará um de seus principais expoentes.

Uma chave de leitura sobre estas transformações realizadas por Graham, entre outros artistas de sua época, pode ser explorada a partir de seu texto “*Subject Matters*”, escrito em 1969. Como um desdobramento de um convite realizado pelo

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig24. *Project for Slide Projection*,
Dan Graham, 1966.
Diagramas.

coleccionador de arte John Gibson, quem naquele mesmo ano estava produzindo um livro sobre “arte ecológica”, Graham decidiu construir um panorama sobre a produção de diferentes artistas que estava acompanhando naquele período.⁴³ “*Subject Matter*” apresenta, dessa forma, breves, porém incisivos conjuntos de análises sobre artistas pertencentes ao Minimalismo, como Donald Judd e Carl Andre, seguidos de outros nomes que já apontavam para algumas ramificações destas pesquisas, como Richard Serra, Bruce Nauman, Lee Lozano e Steve Reich.

Dois aspectos marcantes são passíveis de serem identificados através destes conjuntos: as determinações observadas por Graham sobre as novas estratégias estéticas, mais especificamente o modo com que as partes (ou elementos) dos trabalhos se comportavam e definiam (ou não) uma unidade do objeto artístico; e a natureza da relação espaço/temporal condicionada pelos trabalhos.

43. WALLIS, B (ed.). Op. cit., p.60. (t.n).

INDISPONÍVEL

Fig25. *Project for Slide
Projection* (1966).

Importante ressaltar, antes de tudo, como a leitura que faz sobre as obras de Judd reúne algumas das principais questões que definem a produção do Minimalismo, como a objetividade literal e o modo como o objeto minimalista se estrutura a partir de um ordenamento formal dado em relação ao quadro de referências definido pelo interior arquitetônico da galeria. De acordo com Graham, Judd estaria trabalhando, por um lado, um modo de dispor o “sujeito observador separado do objeto”, em outras palavras, “nem o espectador, nem o artista” seriam capazes de “projetar significados nestes objetos”.⁴⁴ O que, para Graham, seria decisivo para que seus trabalhos se apresentassem dentro de uma “armadura arquitetônica” através de relações cuja “ordem é específica, contextual à localização”. Graham enfatiza entre estas questões o “mundo fenomênico” que os objetos específicos de Judd querem explorar, um modo característico de pôr em relação os objetos e seus observadores.

“Diante de uma obra de Judd, todos os pontos de vista – confrontados de parte-a-parte, perspectivas ‘completas’ da obra – estão somente presentes como distância literal – (‘espaço’) de ar – do objeto físico, e não como um lugar de referência interior; existem como separações arquitetônicas entre partes externas. (...) A localização da obra em termos de ‘estrutura’ não é mais que uma ‘ordem local, somente um arranjo’”.⁴⁵

A partir deste ponto original, os exemplos seguintes parecem delinear determinadas mudanças nas relações entre as instâncias definidas pelo artista, objeto, público, além do próprio espaço que os abrigam e os organizam. Podemos tomar como exemplo a transformação destas questões enunciadas a partir do tópico dedicado a Donald Judd sobre outras referentes às instalações de Carl Andre, aos “gestos” formalizados pelas esculturas de Richard Serra e às performances de Bruce Nauman.

Em relação ao primeiro, Graham chama atenção para como as partes que definem *Scatter* (1967) deixam de pertencer ou integrar uma unidade acabada, um “mundo imaginário”. Neste trabalho, Andre toma como referência os vértices das paredes da galeria, as “esquinas” formadas entre suas diferentes salas, deixando cair do alto e sobre o piso pequenas partículas de um sólido arenoso e perfeitamente geométrico. A maneira como estas partículas se apresentam ao público, então o principal elemento que conforma o trabalho, não as impedem de participar de outro contexto espaço/temporal ou mesmo de se relacionarem de maneiras distintas: soltas sobre o piso, cada partícula poderia ser transportada para outro lugar ou atividade.⁴⁶ Aqui já notamos uma primeira transformação, ainda que funcione como um prefácio das muitas que virão. A maneira como o “objeto” de Andre atua enquanto uma “ilustração material de uma regra” – referente a uma regra existente a priori e supostamente universal, como a ação da gravidade – implica uma condição espaço/temporal do campo visual oferecido ao observador de maneira substancialmente distinta daquela determinada pelos “objetos específicos” de Judd.

44. GRAHAM, D. *Subject Matters*. in: GRAHAM, D. *Rock, my religion*. Op. cit., p.43. (t.n.)

45. Ibid. (t.n.)

46. GRAHAM, *Asunto*. in: WALLIS, B. (org.). Op., cit., p.46. (t.n.)

O momento em que um observador mira o objeto de Andre é um ponto de conexão com o momento em que o artista precipitou a ação fundamental que seu trabalho materializa (a ação gravitacional sobre as partículas). Trata-se de um “campo perceptivo” aberto ao público para que este deduza a presença virtual do artista (de sua ação). De acordo com Graham:

“(…) o artista, o material transportado (em si mesmo ainda parte de um processo ambiental em curso) e o sujeito que vê estão em-formação [in-formation] (no processo de mudança)”.⁴⁷

Algo semelhante estaria melhor representado através das esculturas de borracha como *To Lift*, produzida por Richard Serra em 1968, quando o artista literalmente materializava gestos e movimentos em suas peças:

“As placas de borracha de 1968 de Richard Serra expõem a relação dos processos: do material ao artista ao tempo de contemplação do espectador. Tudo toma lugar (está localizado) na ordem de in-formação que é o processo-temporal do espectador para ler ou interpretar o resíduo”.⁴⁸

A transformação sobre a condição da relação entre artista, objeto e os observadores reside agora sobre o “tempo de contemplação” destes últimos. Isto é, no processo de percorrer com os olhos a topologia do material exposto para poder decifrar uma ação (os verbos: dobrar, rasgar, lançar, etc.) realizada pelo artista em algum momento anterior: o “resíduo de um tempo em-formação [in-formation]”.⁴⁹ A superfície pictórica da pintura ou mesmo a matéria construída ou lapidada da escultura tradicional se abrem para uma interação com o observador – ainda que neste momento somente interpretativa. Graham salienta como as esculturas de Serra descrevem uma aproximação sensível e perceptiva dos observadores com o campo visual com que se defrontam. Neste sentido, as relações que o suporte artístico contém parecem distanciar-se das especificidades estéticas responsáveis por contê-la dentro de uma categoria ou convenção, em favor de uma interação que seria capaz de estabelecer com o olhar externo.

47. Ibid.

48. Idem, p.50.

49. Ibid.

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

O exemplo da performance realizada por Nauman em parceria com Meredith Monk e Juddy Nauman é ainda mais radical. Como uma intervenção sobre uma das salas de exposições da Whitney Museum, em Nova York, nela o corpo vincula-se com o espaço arquitetônico no ato e no momento de sua percepção. As ações realizadas entre os três artistas, distribuídos pelo espaço da sala e interagindo com ele, cada qual à sua maneira, produzia novos marcos de referência, novos elementos (mecânicos, visuais e auditivos) com os quais os observadores eram levados a considerar à medida que percorriam o museu.

A maneira como Graham relata a sua experiência diante da performance é decisiva para a compreensão deste aspecto:

“Entrei no espaço desde à esquerda, quando já havia começado a performance (...). Nauman estava frente a mim, à minha esquerda, e Meredith Monk, também frente a mim mas à direita; davam a volta nos cantos direito e esquerdo do recinto; estavam mais ou menos a 30 centímetros da parede de fundo e de outras duas que formavam ângulos retos. Se deixaram cair para trás, permitindo que a gravidade os levassem, e golpearam as paredes em um ângulo de inclinação de uns 30 graus; depois recuaram, ficando outra vez de pé, e começaram o mesmo procedimento sem se deterem. O brusco impacto da caída de Nauman provocou um ruído surdo e uma reverberação considerável na estrutura do edifício (expressada como som); Monk, de sua parte, vestida com malhas negras, golpeou a parede muito mais suavemente e sem a intensidade periódica nem a exatidão de tempo de Nauman –alguns de seus ‘golpes’ inclusive teriam um tom claramente distinto. Quando ela chocava, cada ‘golpe’ se transformava em uma onda estendida, tal como um som, pois o corpo inteiro (à diferença do de Nauman) respondia com rápidos movimentos ondulantes (algo similar a um corpo de água que é sacudido por uma rápida sucessão de gotas de chuva). Nauman e Monk entravam e saíam lentamente de sintonia (durante o período de tempo estendido), e suas reverberações contribuíam para uma sequência de vibrações ainda mais estendida e complexa, em resposta ao entorno. Neste ponto, eu estava sentado exatamente entre eles, frente aos dois interpretes, e minha concentração ia de uma a outra das figuras em movimento. Ocasionalmente mirava de relance a parede direita, de onde havia mais gente sentada. Um pequeno número de pessoas estava entrando no espaço desde à esquerda, e um número semelhante estava saindo, a maioria por minha direita. Eu escutava uma discrepância nos golpes reverberantes produzidos pelos interpretes, que se refletiam na arquitetura de sons; parecia como se alguém mais estivesse golpeando as paredes, talvez em resposta aos golpes discordantes de Nauman; mas onde? (...) Notando uma mudança geral das pessoas até as grades e, ademais, que parecia possível, se um se movia nessa direção, ter uma perspectiva diferente (e pensando,

Página anterior:
Fig26. *Scatter Piece*, Carl
Andre, 1965; e Fig27. *To
Lift* Richard Serra, 1967.

também, que era possível mover-se livremente nesta zona e ainda assim seguir concentrado em – e desfrutar - a peça), decidi mudar de lugar. Quando cheguei perto das grades, notei a existência de uma terceira esquina ‘escondida’, formada por uma parede pequena que saía desde o muro esquerdo (...); aí, outra mulher (a esposa de Nauman) estava levando a cabo, com menos perícia, a mesma operação de Monk e Nauman. Isto corrigiu minha informação sobre a relação entre os dois impactos periódicos”.⁵⁰

A interpretação que o observador deveria fazer sobre o objeto e sua matéria, e depois sobre o comportamento e a pele do corpo do artista/performance, incidia sobre este mesmo corpo, porém, dessa vez, fusionado com a totalidade do marco arquitetônico da galeria. Estamos diante da transformação da relação entre artista, objeto, espectador e o espaço expositivo em que estão inseridos. “A relação de cada parte com o todo”, Graham afirma, “está em uma inter-relação com o tempo do público”, produzindo um “campo-temporal” responsável por provocar uma espécie de “mudança temporal de uma mudança na interpretação: mudança de tempo das relações coletivas (...), criando um espaço mutante composto de (sua) informação mutante”.⁵¹

Se a sequência de análises presentes em “*Subject Matter*” não descreve um processo acumulativo, ela certamente registra ao final do texto, com a performance de Bruce Nauman, uma distância significativa dos preceitos estéticos mais tradicionais e que ainda residiam sobre as propostas de Judd e de seus pares. Em seu texto, Graham demonstra como a contemplação de obras minimalistas depende das condições e expectativas culturais implícitas no interior do “cubo branco”. A um só tempo, questiona a aceitação irrefletida do objeto enquanto simples *aggiornamento* de gêneros e suportes tradicionais e enxerga este objeto como um resquício da arte tradicional, que permanecera implícito e não discutido dentro das posições radicais do Minimalismo.

Neste ponto, voltamos à experiência perceptiva de *Project for Slide Projector*, em que a própria atividade do espectador reflete-se sobre a superfície do trabalho. A instabilidade definida pelos jogos de bidimensionalidade e tridimensionalidade, de opacidade, transparência e reflexão, associada a uma unidade disforme, isto é, menos um objeto fechado em si mesmo do que um sistema ou circuito com certa abertura para o olhar do sujeito observador, se aproxima do desfecho pontuado por Hall Foster em relação à sua ideia de um “ponto crucial do Minimalismo”:

“Como análise da percepção, o Minimalismo preparou também uma análise de suas condições. Isso levou a uma crítica dos espaços da arte (Michel Asher), das convenções de exposição (Daniel Buren), de sua condição de mercadoria (Hans Haacke) – em suma, a uma crítica da instituição de arte”.⁵²

50. Idem, p.57-58.

51. Idem, p.59.

52. FOSTER, H. Op. cit.,
p. 71.

Ao se entregar a experimentações que ponham em cheque as convenções definidas pelo espaço expositivo – ressonando certa tradição modernista – Graham percebe que a contemplação de uma obra está necessariamente condicionada à temporalidade da percepção. Suas obras passam a experimentar a interação entre tempo, movimento, percepção do corpo, colocando objeto e espectador em uma mesma “continuidade”.

Perseguindo estes novos objetivos, veremos o artista pesquisando outros meios e suportes artísticos, conforme manifestado em sua produção realizada ao longo da década de 1970. Seu conjunto de vídeo-projeções, performances e instalações com o uso do vidro, vídeo e espelho refletem a utilização de meios técnicos de reprodução, tendo como objetivo reproduzir corpos em movimento, explorar pontos de vista invertidos ou inusitados sobre ações ocorridas no espaço e tempo presentes. *Sunset to Sunrise*, por exemplo, produzida em 1969, consistia em um vídeo registrando através de uma sequência invertida, o deslocamento do sol no horizonte de uma paisagem natural:

IMAGEM INDISPONÍVEL

“(...) ao pôr do sol, a câmera se move na direção oposta à do astro, subindo em espiral do horizonte para o zênite. No dia seguinte, na alvorada, a câmera faz este mesmo movimento, mas ao contrário, descendo em espiral para o horizonte”.⁵³

53. PELZER, B. *Double intersections: the optics of Dan Ghraham* in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 44. (t.n.)

Como a primeira proposta integralmente realizada sob a forma de um filme, este trabalho também se destaca pela potência de sua (des)construção visual e perceptiva. Dessa forma, o artista interpelava na percepção naturalizada deste fenômeno, e ao mesmo tempo alterando a própria noção sobre a ordem de movimento no tempo.

54. Não por acaso, Graham cita como referência uma passagem do filme de Alfred Hitchcock, a montagem de uma cena de diálogo entre dois personagens em “Strangers on a Train”, destacando como o diretor utilizou “dois pontos de vista e o movimento da câmera em rotação para expressar o que a personagem está sentindo”, além do consequente efeito de uma “identificação corpórea” sobre o espectador Idem, p. 45.

Sunset to Sunrise também demarcou o recurso à dupla referência através de situações que trabalham simultaneamente dois planos ou dois pontos de vista como uma tática para constituir a presença simultânea da câmera, do objeto, do artista e do espectador.⁵⁴

De fato, a maneira como Graham passa a explorar a inversão ou a sobreposição das referências visuais, dos pontos de vista sobre determinado movimento ou sobre a paisagem, e ainda a confrontação entre a ação e seu registro, opera no próprio campo da representação, redefinindo os limites entre espaço e tempo exatamente no lugar e no momento em que se realiza a apreensão por parte do espectador.

O que nos leva ao às investigações do artista sobre a relação entre objeto e público, aprofundando a análise sobre como Graham explora o problema da recepção, da percepção associada à construção de subjetividades.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig28. Imagens que compõem a série fotográfica de *Sunset to*

CRÍTICA À CONSTITUIÇÃO DO PÚBLICO

Para enfocar a investigação do artista sobre como o “cubo branco” dos museus e galerias produzem seu próprio “público” – e como esta investigação permitiu deslocar sua atenção para outros espaços e outros dispositivos que integram a vida cotidiana nas cidades contemporâneas – podemos tomar como ponto de partida um

interesse ainda latente no exemplo de *Income (Outflow) Piece* (1969) em relação a seu público. A tentativa de revelar a função comercial intrínseca à prática artística, representando-a como um sistema de valoração semelhante ao sistema do mercado financeiro, também envolveu a divisão econômica e social do próprio público leitor das revistas em que seu anúncio foi impresso. A decisão de vender suas “ações” através das páginas de classificados presentes em revistas de diferentes seguimentos (*Wall Street*, *Time*, *Life*, *Artforum*, *Evergreen Review*, *Vogue*, *Psychology Today* e *The Nation*) seria uma maneira de pulverizar sua “marca” entre diferentes grupos sociais. Graham também esperava com isso poder avaliar os graus de inserção do artista, através do número de “ações” recolhidas entre cada um destes diferentes grupos representados pelas revistas. Para o artista, estava claro que, para qualquer revista, na mesma medida em que são selecionados os assuntos e os produtos que deverão ser publicados, também é definido um recorte de seu público alvo. Recorte que pode ser definido por valores identitários, morais, políticos, entre outros, mas que significa, em última instância uma projeção por parte de seus produtores sobre as expectativas do público.

Trata-se de uma análise bastante próxima das questões colocadas por O’Doherty em relação à sistematização da atividade do observador conforme praticado através dos espaços institucionais das galerias e museus: o quadro de referência definido pelo contexto arquitetônico, isto é, as disposições que historicamente recaem tanto sobre o objeto de arte e seu público, também definem e produzem um certo público. Esta é a problemática com que Graham irá debruçar já no início da década de 1970, e um importante conjunto de videoinstalações explorando a percepção e o comportamento do público através de formas de representação espaço-temporal realizadas por sistemas de vídeo-monitoramento, por vezes combinadas com o reflexo de espelhos e paredes de vidro. Trabalhos como *Present Continuous Past* (1972), *Time Delay Room* (1974) ou *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (1974) despontam como as principais experiências do artista direcionando a atenção dos visitantes de uma galeria para si próprios: ao invés de encenarem a performance habitual de “o olho” e o “observador” diante das obras de arte em exposição, estes ambientes fazem com que estes se defrontem com sua própria presença representada em imagens em tempo real (refletidas nos espelhos) ou em atraso (em monitores de vídeo).

Como discutido no tópico anterior, a primeira experiência do artista com a construção de imagens, representada por *Project for Slide Projection* (1966), já apresentava algumas das questões que dão sustentação para a pesquisa sobre a intersubjetividade. Quando Graham buscou reconstituir o efeito tridimensional de uma escultura minimalista a partir da projeção sistemática de imagens bidimensionais previamente fotografadas de um cubo de vidro, o artista se lançava a uma primeira investigação sobre o processo de recepção e de percepção por

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig29. *Opposing Mirrors
and Video Monitors on
Time Delay*, 1974.

parte do observador. Devemos lembrar ainda o impacto que o semblante do artista refletido sobre a superfície do cubo (cada vez mais reflexivo à medida que adicionava mais placas de vidro) provocava sobre o estatuto da relação entre público e o objeto artístico: a flagrante presença do artista na obra exposta era passível de ser confundida com a própria presença do observador diante da projeção. No limite, ao deparar-se com a representação da imagem do artista ou de si próprio, este observador era levado a desestabilizar o hermetismo que até então constituía a unidade de um objeto de arte ao mesmo tempo em que também tomava consciência de sua própria presença e função dentro do sistema de contemplação acionado pelo espaço expositivo das galerias e museus.

É neste sentido em que *Project for Slide Projector*, em consonância com o conjunto de videoinstalações, também marca o desenvolvimento de um novo campo de investigação para o artista, quando formas de representação e exibição de imagens ou eventos em tempo real, além de mecanismos de envolvimento do público, de participação e de relações de identificação passam a ser exploradas na tentativa de tornar explícito um estado de consciência do observador (ou espectador) pautado não apenas pelo dispositivo da galeria, como também pelo cinema, pela televisão, pelas vitrines de galerias comerciais, pelas fachadas envidraçadas dos edifícios corporativos ou pelos parques urbanos.

Neste ponto, é importante recorrer ao texto *"The End of Liberalism"* (1981), mais especificamente no momento em que Graham aponta para algumas implicações

mais amplas das pesquisas estéticas promovidas pelo Expressionismo Abstrato. Neste texto, Graham aproxima esta produção com as práticas de um determinado setor econômico – fornecendo, grosso modo, um campo de experimentação bastante fértil para a produção de imagens espetaculares –, de outro, o texto também constrói uma reflexão crítica sobre os significados ideológicos implícitos no modo de percepção que essas imagens ativavam. Para Graham, o Expressionismo Abstrato desenvolveu uma modalidade própria de discurso, responsável por estabelecer uma relação subjetiva não menos particular entre obras, artistas e seu público. Através da inauguração de novas técnicas de pintura, como a action painting de Jackson Pollock, transferindo a ação do artista para dentro das telas, agora de proporções amplas e “heroicas”, e sempre através de formas abstratas, estes artistas estavam provocando o que Graham irá se referir como uma “abstração subjetiva”, isto é, um tipo de impacto visual que detém o público em um estado de contemplação capaz de eliminar a percepção de todo contexto a sua volta, fixando-o no ato e no momento estrito de sua relação com a obra. O que teria inaugurado uma série de implicações também de ordem social. Graham reconhece no estado contemplativo proporcionado por estas pinturas o mesmo fascínio despertado pelos produtos e ações tipicamente midiáticos:

“(…) tal como o observador de uma pintura expressionista abstrata, o espectador da nova forma publicitária se inseria em um espaço psicologicamente ambíguo em que a ausência de sentido objetivo permitia ao ‘eu’ inconsciente projetar um significado ‘pessoal’. Como Laura Mulvey observa em seu ensaio ‘O prazer visual e o cinema narrativo’, esta nova situação gerou um ‘sujeito alienado, desgarrado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta de potencial de sua fantasia.’”⁵⁷

De fato, o apelo visual e simbólico presente nos elementos mais banais do cotidiano das grandes cidades, como cartazes, letreiros, as embalagens dos produtos que consumimos, as revistas que lemos e também o conteúdo televisivo que assistimos diariamente, parecem ter recriado a estrutura subjetiva da “pintura heroica” através de imagens espetaculares, desprovidas de significados para além do prazer visual imediato. Neste sentido, o que está em jogo e o que se mostrará ser também uma questão central para a produção de Graham são as formas de ativação da percepção desse novo público e de seu estado de consciência, como uma clara tentativa de, a um só tempo, compreender a influência que os diversos meios e dispositivos de comunicação inaugurados na sociedade de massas (bem como os produtos culturais produzidos através destes) exercem sobre ele e também de criar situações em que, de alguma forma, seu público seja levado a confrontar-se criticamente com estes meios e seus modos de subjetividade.

55. GRAHAM, D. *The end of liberalism*, 1981 in: WALLIS, B. Op. cit., p. 81. (t.n.)

Informam a produção do artista conceitos acerca das políticas de identidade, das

56. Termos como “sujeito”, “subjetividade” e “subjetivação” foram amplamente debatidos, sobretudo a partir da década de 1960, por importantes filósofos e psicanalistas, como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan e tantos outros. Uma articulação entre estes termos é esclarecida no artigo “Sujeito, Subjetividade e modos de subjetivação na

técnicas e mecanismos de envolvimento do público, além de formas alternativas de trabalhar sua (auto)consciência. São estes conceitos que abrem caminho para a análise dos aspectos subjetivos que são provocados dentro de um contexto social, político e cultural mais amplo e que estava sofrendo um processo de transformação decisivo. Conforme será discutido no terceiro capítulo deste estudo, a longa pesquisa realizada pelo artista neste âmbito está alinhada a uma série de estudos, desenvolvidos no mesmo período, em que a subjetividade se tornava fator central para compreender os processos e fenômenos que caracterizam a contemporaneidade. Há em comum entre estes estudos e as propostas do artista a tentativa de questionar determinados modos de subjetivação, isto é, a influência que determinados códigos linguísticos (visuais, orais, mas sobretudo simbólicos) exercem sobre o processo de constituição do sujeito e de suas formas de subjetividade, estruturando seu olhar sobre a realidade e seu comportamento – organizando, portanto, formas hegemônicas de vida e de organização social.⁵⁸

Fatores que também são tributários das conquistas obtidas pelo artista a partir das críticas às convenções e aos limites da produção de arte até a década de 1960, e que dizem respeito à descoberta de novos campos de referências e questões estéticas, além de novos espaços de inserção artística.

O “CAMPO EXPANDIDO” DA CRÍTICA INSTITUCIONAL

Das análises realizadas até aqui sobre a produção inicial de Dan Graham, passaremos a focar duas descobertas, ou desdobramentos, provenientes de sua relação com a Crítica Institucional da arte e com as contradições do Minimalismo que irão configurar uma importante inflexão em suas pesquisas estéticas. Primeiramente, vimos como o artista construiu um olhar bastante apurado sobre o funcionamento dos museus e galerias produzindo, conforme diz, “sentidos ideológicos e posições que regulam e contém as experiências subjetivas das pessoas colocadas dentro de seus limites”.⁵⁹ Seu posicionamento crítico lançou luz sobre como todo um conjunto de mecanismos, meios e suportes subjacente ao sistema de exibição e circulação dos objetos de arte imprime sobre estes últimos determinados valores políticos e econômicos. Vimos também que, ao intervir nas mídias impressas de revistas especializadas, Graham conquistava imensa liberdade estética, explorando a superação dos gêneros artísticos – iniciada pelos artistas minimalistas – para romper com os limites tradicionais da arte, tanto em relação ao objeto quanto à inserção e o destino de suas propostas.

Estas descobertas permitiram ao artista alcançar uma compreensão mais ampla

57. GRAHAM, D. Arte em relação à arquitetura, 1979 in FERREIRA, G; COTRIM, C. (org.). Escritos de Artistas: Anos 60/70, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 432.

das complexas relações que estão envolvidas na atual produção de arte e da cultura de um modo geral. A produção do conjunto de projeções, performances e videoinstalações, iniciada alguns anos após a publicação de *Homes for America* (1965), mostra como o artista passa a enfocar os modos de recepção e de percepção por parte do público, avançando as pesquisas anteriores para um fator que ainda se mantinha pouco discutido por seus pares: tornava-se claro para Graham como os objetos de arte obedecem a convenções implícitas não somente em relação ao repertório, mas também se constroem a partir das expectativas do observador, de modo que a contemplação de uma obra está necessariamente condicionada pelos dispositivos que organizam, a um só tempo, aquilo que está sendo exposto e aqueles que observam.

Um exemplo marcante desta problemática enfrentada pelo artista reside sobre umas das propostas mais tardias deste conjunto. Em *Video Projection Outside Home*, intervenção originalmente concebida em 1978, mas somente realizada em 1996, Graham instala no exterior de uma típica residência suburbana, no jardim voltado para a rua, um enorme aparelho televisor que transmite em tempo real o conteúdo assistido pelos moradores. Trata-se de uma operação responsável por provocar uma exposição pública de algo praticado na intimidade do lar. Graham demonstra como o dispositivo da televisão controla, de maneira centralizada, a produção e a circulação de conteúdos. Tal como o artista escreve em “*Essay on Video, Architecture and Televison*” (1978), a massificação e a expansão do sistema de televisão representam “uma imposição assimétrica da informação pelo capital” através da instalação de verdadeiros terminais que decidem o que e como será visto (e consumido) no interior das residências.⁶⁰

Esta percepção do artista amplifica a inserção de sua crítica e a experiência proporcionada pela contemplação de uma intimidade que é ao mesmo tempo alheia e pessoalmente partilhada, refletindo uma relação problemática entre as esferas pública e privada na vida cotidiana. Através de sua proposta de intervenção, Graham questiona como dispositivos aparentemente banais, como o caso da televisão, teriam o poder de construir laços afetivos e de identificação pessoal com estes conteúdos, de maneira que, ao atentarmos para os programas e anúncios “expostos” pela intervenção de *Video Piece Outisied Home*, questionamos nossa própria identidade ao dar-nos conta de como fatores exteriores estão pautando nossa experiência íntima, daquilo que nos é tido como verdadeiro e real.

Graham dispara contra o observador as formas naturalizadas de percepção e de comportamentos, como uma tentativa de desestabilizar um estado psicológico comumente experimentado pelos indivíduos imersos em suas rotinas diárias e envolvidos por uma profusão de informações, discursos, sistemas e mecanismos de controle. Para tanto, é marcante ainda o fato de o artista expandir suas estratégias

58. GRAHAM, D. *Essay on video, architecture and television*, 1979 in: ALBERRO, A. (ed.) *Two-Way Mirror Power: Selected writings by Dan Graham on his art*, The MIT Press, 1999, p. 52. (t.n.)

de enfrentamento dos processos de mercantilização e instrumentalização do objeto cultural e estético, muitas vezes avançando sua prática artística em direção ao campo da cultura de massa.

A partir deste ponto, podemos entender a motivação que dá origem a seus escritos em que trata de temas aparentemente tão heterogêneos como as manifestações culturais de massa ou fatos sociais e históricos que configuram o universo do cotidiano urbano norte-americano – tais como programas televisivos, a indústria musical do *rock* e sua contraversão punk, o universo da contracultura *hippie*, e mesmo figuras e ideologias políticas como o ex-presidente Dwight D. Eisenhower ou o Liberalismo. Através deste conjunto, Graham promoveu uma verdadeira reflexão sobre a configuração da nova dinâmica político-cultural que emerge por essa época. Analisadas em paralelo à produção que desenvolve no mesmo período, vemos no cerne dos questionamentos disparados pelo artista as transformações da lógica produtiva responsáveis por configurar uma nova etapa da chamada “indústria cultural”, constituindo a partir dela um novo público de massa.

De fato, entre as propostas estéticas e os escritos de Dan Graham realizados ao longo da década de 1970 (e meados década seguinte) nos deparamos com uma particularidade fundante de sua produção, referente ao fato de que, para aprofundar suas investigações sobre a relação entre objeto e público (e mesmo a influência das instituições de arte sobre este último), o artista direcionou seu olhar para o contexto social e cultural mais amplo a que os espaços protegidos dos museus e galerias (e todas as práticas que neles são realizadas) estão inevitavelmente vinculados. A consequente indistinção promovida por Graham entre um suposto domínio particular da produção e exibição de arte e as pressões sociais, em outras palavras, entre os limites que até então separavam a arte da “não-arte”, ou ainda, entre a “alta cultura” e os produtos e fenômenos da “cultura de massa”, pode ser analisada sob o prisma da “expansão dual da arte na cultura”, conforme discutida por autores como Miwon Kwon e Hal Foster.

Tomando as considerações de Kwon presentes em seu livro “*One place after another*”,⁶¹ vemos como a produção voltada à crítica institucional da arte levou ao desenvolvimento de uma abordagem discursiva sobre os espaços dos museus e galerias. Muitos dos trabalhos desenvolvidos a partir da década de 1960 buscaram expor o “disfarce institucional” e a “função ideológica” por eles desempenhada a ponto de desfazerem os “mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço da arte do mundo externo”.⁶² Como bem descreve a autora, os avanços estéticos acarretados – como o recuo do prazer visual em favor das investigações sobre as técnicas e os efeitos produzidos através destes espaços institucionais; e a progressiva desmaterialização do objeto em busca de formas processuais que intervêm sobre as condições de experiência por parte do público – fizeram com que

59. KWON, M. *One place after another: site-specific and locational identity*, The MIT Press, 2002. (t.n.).

60. Idem, p. 13. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig30. Modelo de *Video Piece Outside Home*, 1978.

os artistas se desvencilhassem cada vez mais dos antigos limites que definiam um campo específico de ação e de inserção da arte. Uma das consequências destacadas por Kwon diz respeito a uma “busca por maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte”.⁶³

Hal Foster, por sua vez, identifica nestas transformações da prática artística contemporânea um processo de “quebra” de antigas estruturas estéticas que ainda se faziam presentes no modernismo, relacionadas à noção de história da arte, do estatuto do objeto e da posição e inserção da figura do artista. De acordo com este autor, a arte contemporânea já não as reconhece como únicas balizas possíveis para o desenvolvimento estético, já que elas significam mais uma contenção ideológica e que, portanto, precisam ser superadas. Em função disso, muitos dos artistas, sobretudo aqueles vinculados à Crítica Institucional, trataram de reconfigurar estas estruturas, de modo que os significados estéticos passassem a ser articulados não mais através das especificidades dos meios e suportes, de sua relação dentro de um desenvolvimento histórico e específico da arte, mas em função dos “termos culturais” (ou das pressões sociais e culturais) a que cada espaço de inserção, cada meio e suporte estão inevitavelmente submetidos.

61. Idem, p. 24.

62. FOSTER, H. *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014,

Em seu famoso livro “O Retorno do Real”,⁶⁴ Foster retrabalha essa noção de “quebra” das antigas estruturas através da ideia de uma “crise na representação estética”, que

teria motivações de ordem “local”, internamente à arte (por exemplo, a expansão para o espaço a partir das propostas minimalistas, conforme salientada por Miwon Kwon), quanto de ordem “global”, como um reflexo de transformações mais amplas e sistêmicas. Foster é um dos autores que defendem a análise do desenvolvimento da arte contemporânea sob a perspectiva da configuração de uma nova conjuntura socioeconômica em curso e que trouxe como um paradigma inédito a centralidade da cultura para as novas formas de produção capitalista.

Tal como uma resposta frente a esta problemática, Graham faz convergir os produtos da “alta cultura” e da “cultura de massa” demonstrando como ambos, cada qual a seu modo, estão inscritos dentro de um mesmo processo de significação e de valoração dos produtos culturais e, inevitavelmente, cumprindo uma mesma função ideológica. Se voltarmos *Homes for America*, por exemplo, recordaremos como o artista recorre à matriz formalista do Minimalismo para discutir a arquitetura e a forma urbana dos subúrbios norte-americanos: seus questionamentos incidem tanto sobre a política-estética de uma arte de ponta, quanto sobre um fenômeno da indústria de fabricação em massa de habitação. Vistos em conjunto, estes questionamentos revelam uma “obra/artigo” que, no limite, funciona como um registro bastante eficaz sobre as dinâmicas político-culturais de seu tempo: um repertório sofisticado de combinações formais servia de base para produção simbólica associada à comercialização de habitação.

A trajetória de Graham discutida a seguir mostra como se tornava urgente direcionar as críticas não somente aos produtos da “alta cultura”, privilegiada e delimitada pelos espaços protegidos da arte, mas também para produtos “banais”, para a “cultura” que constitui o cotidiano urbano contemporâneo.

O ESTA- TUTO DA ARTE NA CUL- TURA DE MASSA.

o estatuto da arte na
cultura de massa:

DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À ARTE DA APROPRIAÇÃO

Em 1974, a convite da galeria John Gibson, Graham decidiu produzir a videoinstalação intitulada *Yesterday/Today*. Sua proposta consistia em uma intervenção que, através de um sistema de câmeras de vigilância associada a monitores de vídeo e aparelhos de captação e transmissão de som, buscava rearticular os domínios de acesso público e privado da galeria. Para tanto, em uma das salas de exposição, Graham instalou os monitores e alto-falantes responsáveis por transmitir as imagens e os sons captados no dia anterior na sala da equipe administrativa. Por um lado, ao vincular as negociações realizadas no espaço “de fundo” da galeria à atividade de contemplação das obras em seu espaço expositivo, dispostas “à frente”, Graham estava expondo as entranhas do circuito da arte, colocando no lugar dos objetos artísticos os próprios mecanismos, o próprio funcionamento do sistema. Por outro, o modo como Graham (re)alinha a divisão espacial e temporal da galeria permite ao público relativizar as dimensões que a existência social e política tanto do objeto de arte, quanto do espaço expositivo. A aproximação entre o *status* conferido ao trabalho realizado por um artista e os interesses por trás de sua exibição e circulação apresentava ao público, de maneira inédita, dois contextos convencionalmente tidos como separados: o universo “elevado” da Arte *versus* as relações “mundanas” próprias de um contexto produtivo, essencialmente comercial.

Os questionamentos disparados por *Yesterday/Today* direcionam nossa análise sobre a crítica à “função ideológica” dos espaços institucionais da arte presente na produção inicial de Dan Graham – sendo *Income (Outflow) Piece* (1969) um antecessor direto – para uma nova perspectiva.

A partir das experiências de intervenção em páginas de revistas, Graham se deparava com um conjunto de fatores políticos e econômicos que cancelava a distinção dos produtos da “alta cultura” daqueles relacionados à “cultura de massa”, própria do ideário “Alto-Modernista”. Trata-se da dinâmica assumida pela relação entre arte

IMAGEM INDISPONÍVEL

e economia que implicava novos desafios para uma produção cultural crítica e reflexiva sobre seu tempo. Podemos dizer que seu posicionamento frente às práticas do circuito institucional da arte permitiu a Dan Graham reconhecer processos mais amplos organizando a produção da cultura: seu passo seguinte foi estender suas pesquisas para além do “espaço protegido da arte”, confrontando-se com um universo de questões e novos campos de inserção até então mantidos distantes do alcance dos artistas e das instituições de arte.

Neste sentido, passaremos a analisar a produção do artista enfocando dois tópicos fundamentais. O primeiro reúne os textos e as propostas de Dan Graham voltados às práticas relacionadas à dinâmica e à lógica produtiva da chamada “cultura de massa”,

sobretudo a inter-relação entre as práticas artísticas e as práticas econômicas e de consumo. Esta análise permitirá enfocar, em seguida, o interesse de Graham sobre novas formas de inserção para a arte capazes de fomentar alternativas ou formas de resistência diante das novas dinâmicas político-culturais que identifica. Neste último tópico, a figura do “produtor cultural” (aqui entendido em relação ao *status* do autor e às formas como sua produção circula no interior de uma economia cultural em vias de transformação) e a *Pop Art* tornam-se elementos centrais para compreender sua produção.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig31-32. *Yesterday/
Today*,
John Gibson Gallery,
Nova York, 1975.

Complementares entre si, estes dois tópicos de análise sobre um momento decisivo na trajetória de Dan Graham ajudam a identificar com maior clareza as estratégias político-estéticas desenvolvidas pelo artista. Ao final, teremos delineado as principais questões que, em um terceiro momento, irão informar as propostas desenvolvidas já ao final da década de 1970, quando fatores como o tempo e, sobretudo, o espaço, associados aos processos de percepção e comportamento do público, expandiram por completo o campo de investigação sobre as formas de representação ideológicas e a constituição de públicos específicos na cidade contemporânea.

Trata-se de uma expansão bastante peculiar realizada pelo artista dos questionamentos

provenientes de sua relação com a Crítica Institucional para outros campos. Processo que já se anunciava em *Homes for America* (1965), sobretudo se recordarmos como a abordagem presente neste trabalho sobre a mídia impressa das revistas, a linguagem jornalística e o fenômeno do subúrbio está alinhada com as teorias da arte da apropriação – de Hall Foster – e do *site-specific* discursivo – de Miwon Kwon. Como veremos, a contribuição de suas propostas, bem como das discussões presentes em seus textos, reside em duas especificidades: primeiramente, seu enfoque sobre os processos de constituição do público praticados pelos produtos culturais (seja a “grande” arte de galerias e museus, o editorial de revistas especializadas, ou a arquitetura da indústria de habitação em massa); e, como uma espécie de desdobramento, seu interesse cada vez maior pela influência do espaço nestes processos, manifestado através da construção e de intervenção em dispositivos espaciais.

ARTE E MERCADORIA: PRÁTICAS ARTÍSTICAS, PRÁTICAS DE CONSUMO

■ A introdução de *Yesterday/Today* (1974) serviu para demarcar, entre tantos outros aspectos, duas questões mais importantes em relação ao conjunto de produção de Dan Graham desde as suas primeiras investidas no cenário da arte contemporânea. O fato de o artista ter utilizado o monitor de vídeo, câmeras e captadores de som, chama atenção para como a exposição do funcionamento da galeria desta vez ocorre através do emprego de técnicas e de instrumentos que passaram a inscrever as práticas culturais na sociedade de massa: um sistema específico de produção e veiculação de informações e outros conteúdos midiáticos converte-se em uma espécie de “*outdoor*” dos agentes e dos interesses quase sempre mantidos ocultos.

Cabe ressaltar como o interesse de Dan Graham sobre meios técnicos, à semelhança de *Yesterday/Today*, longe de representarem uma apologia futurista frente às novidades tecnológicas de seu tempo, tão pouco uma utopia regressora, descrevem experimentações sobre seus limites (ao mesmo tempo técnicos e éticos). Se as operações realizadas pelo artista para a John Gibson Gallery forem analisadas enquanto uma tática de intervenção no interior de sistemas de produção cultural, elas apontam para os consequentes significados político-estéticos que desafiavam os artistas naquele momento: desafios que incidem, em maior medida, sobre a inserção e o destino de suas obras, isto é, as recorrentes formas de apropriação e de reprodução por parte de um circuito institucionalizado de arte, cultura e entretenimento. Neste sentido, ambos aspectos devem ser encarados como fatores fundamentais para entender as transformações sofridas pela cultura na sociedade de massas.

Parte do enfrentamento desta condição identificada por Dan Graham está presente em seu texto *"The End of Liberalism"* (1981). Conforme apresentado no capítulo anterior, trata-se de um texto central na trajetória do artista, sobretudo porque capta com bastante clareza um trânsito de questões entre os domínios da arte e da esfera produtiva. Nele, o artista traça uma discussão sobre como muitas das descobertas estéticas privilegiadas pelos museus e galerias estavam sendo reinterpretadas e apropriadas de acordo com as demandas de um contexto mais amplo, neste caso o das técnicas e dispositivos de comunicação de massa. Através da aproximação antagônica, realizada neste texto, entre as prerrogativas estéticas e visuais levadas a cabo por toda uma tradição modernista com o desenvolvimento da publicidade e da propaganda, Graham denunciava como a noção de autonomia da arte promovida através de uma linguagem abstrata estava sendo recriada a partir de novos métodos e técnicas de produção de imagens. Estas, se tornavam instrumentos extremamente eficazes para a geração de valor simbólico através da diferenciação da mercadoria. Conforme o artista salienta:

"(...) quando o produto se voltou inseparável de sua imagem publicitária, a marca corporativa (por exemplo, o florido logotipo da Coca-Cola) funcionou como um arquétipo psicologicamente dominante. Duas influências essenciais no desenho corporativo, evidentes em logotipos e gráficos de 'alta tecnologia', foram o racionalismo da Bauhaus e a psicologia fascista".¹

E, de fato, tal como uma importante vertente da crítica literária irá tratar, o desenvolvimento de uma indústria midiática, da publicidade e do entretenimento transformou a arte e os próprios artistas em produtos para consumo em massa – o que também estava sendo discutido por Graham em relação ao surgimento de fenômenos como o *"star system"*, inscrevendo artistas, atores ou intérpretes musicais em um circuito de valoração simbólica até então inédito.²

Dan Graham é ciente da contradição que esta diferenciação simbólica implica dentro da dinâmica de reprodução capitalista e da própria mercadoria. Ela é, vale dizer, um dos pressupostos para sua reflexão. Afinal, a necessidade de "individualização" dos produtos compete com a "universalização" fundante do modo produtivo industrial, responsável por expandir e maximizar os lucros através da massificação do trabalho e também das mercadorias produzidas. Decorre daí toda ideia da imagem como "instrumento" para a produção de desejos, abstraindo cada vez mais a concretude do objeto a ser consumido através da fabricação de uma representação que gera prazeres simbólicos.

No cerne dessa problemática, portanto, reside a condição estética que estava sendo explorada na produção dos artistas ligados à produção do Expressionismo Abstrato. Graham argumenta que o fato desta vertente da arte norte-americana (incluindo os próprios artistas) ter sido consagrada por todo um circuito midiático,

1. GRAHAM, D. *The end of liberalism* in: WALLIS, B. *Rock, mi religión*, Cidade do México: Alias, p. 80, 2008. Tradução nossa (t.n.).
2. Os significados dessa forma de inserção dos artistas e seu impacto sobre a relação com o público de massa aparece pela primeira vez na discussão de Graham sobre o formato do programa televisivo *Dean Martin Show*, presente em seu texto *The Dean Martin Show/Entertainment as Theater* (1969). Este tema será aprofundado mais adiante, na discussão dedicada às formas de subjetivação e subjetividades que constituem o público de massa.

das instituições de arte aos veículos de comunicação de massa, demonstra como as pesquisas estéticas desenvolvidas pelo “alto modernismo” (abstrato e pretensamente autônomo) respondiam às suas necessidades e interesses:

“Ironicamente, no momento em que o Expressionismo Abstrato estava desenvolvendo sua pintura subjetiva, descomunal e com tintas abstratas, as formas publicitárias também evoluíram para o uso dos cartazes espetaculares, a fotografia em cores, o cinema de tela panorâmica e o formato de revistas com imagens (*Life, Look*); todos esses meios submergiram o espectador em imagens gigantescas. (...) Este espetáculo, junto com a ansiedade do artista por provocar um grande impacto (mesmo apesar da declarada desaprovação da cultura oficial), alimentou a necessidade dos meios massivos de comunicação por novos heróis. (...) A aderência da arte dos expressionistas abstratos, como autoexpressão ilhada de um contexto social político, permitiu que o movimento fosse rapidamente assimilado e “norteamericanizado” pelas mídias. Ainda que esses artistas continuassem acreditando que o sentido de seus trabalhos estava unicamente determinado por sua intuição subjetiva e independente, as forças midiáticas e de mercado deram a suas obras um significado diferente, um sentido que estava mais além do controle do artista”.³

Neste sentido, Graham assinala uma convergência entre os produtos da “alta cultura” e da “cultura de massa”, demonstrando como ambos estão cumprindo uma mesma função ideológica a partir de uma mesma estrutura “reificada” – valendo do termo utilizado por Fredric Jameson.⁴ Trata-se, assim, do reconhecimento sobre como as práticas artísticas promovidas pelos museus e galerias estavam sendo “instrumentalizadas”, seja como um novo campo para a produção capitalista, seja como experimentações estéticas posteriormente convertidas em novos recursos estilísticos ou simbólicos altamente produtivos em uma sociedade marcada pelo predomínio da imagem – sobretudo através do desenvolvimento do marketing, da publicidade, dos produtos e eventos da cultura como entretenimento.

Para avançarmos esta discussão, podemos tomar como chave de análise da produção e do pensamento de Dan Graham a perspectiva que Hal Foster reclamou em seu livro “O Retorno do Real”, quando relacionou o conceito sobre a dispersão da “arte autônoma por um campo ampliado da cultura” e sua consequente “combinação com os signos da cultura de massa” a “um desvio qualitativo na dinâmica capitalista de reificação”.⁵ Foster se baseava em grande parte no deslocamento que Jameson havia feito da teoria da reificação para o campo da estética e da cultura – trabalho realizado no mesmo período em que Graham desenvolveu suas propostas e análises sobre a cultura de massa. E é justamente através deste deslocamento que a trajetória de Dan Graham e sua relação com o “campo ampliado da cultura” será aqui explorada, sobretudo em relação à configuração de uma nova dinâmica político-cultural.

3. GRAHAM, D. *The end of liberalism* in: WALLIS, B., Op. cit., p. 81-82. (t.d.).

4. JAMESON, F. Reificação e Utopia na Cultura de Massa, p.2. *Crítica Marxista*, Campinas, n. 1, p. 1-25, 1994.

5. “A paixão pelo signo” in: FOSTER, H. op. cit., p. 79-98.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig33. *Rothko Chapel* (Houston, Texas), celebrando a “espiritualidade” dos imensos murais pintados por Mark Rothko. De origem russa, é considerado um dos principais artistas norte-americanos do pós-guerras, junto a Jackson Pollock e Willem de Kooning.

Em seu influente artigo “Reificação e Utopia na Cultura de Massa”, escrito em 1979, Jameson parte da refutação das teorias que até então operavam a oposição entre “alta cultura” e “cultura de massa” para alegar que o tratamento desta modalidade de produção da cultura essencialmente em termos de valor (por exemplo, o número de pessoas alcançadas para cada modalidade) impede o desenvolvimento de análises mais sistemáticas, capazes de atingir as relações dialéticas que ela estabelece com a totalidade da ordem produtiva, em termos sociais, econômicos e políticos. Entender a “cultura de massa” como uma questão baseada “na pura quantidade de pessoas a ela exposta” ou do valor social daí decorrente – caindo em uma dimensão “populista” –, em suma, insistir na oposição entre uma produção “elevada” e seu revés “popular”, seria volver-se em um esquema demasiadamente limitado e redutivo para a compreensão do que tem se tornado a produção cultural na contemporaneidade.

Em contrapartida, Jameson recorre aos conceitos de reificação, de instrumentalização e mercantilização da cultura desenvolvidos através das teorias da Escola de Frankfurt. Ainda que tais teorias apresentem resquícios daquela oposição, traduzida em certo pessimismo crítico que acaba valorizando a produção do “alto modernismo”, elas são capazes de apontar as transformações no cerne da organização produtiva e social que ajudam a construir um entendimento mais adequado sobre por que e como surgem tais formas de produção e de manifestação cultural.

A teoria da reificação, em linhas gerais, remete ao problema central do “fetiche da mercadoria” (originalmente trabalhado por Karl Marx no primeiro livro de “O Capital”), descrevendo o processo de abstração impulsionado pelas formas de produção capitalistas que suspendem da mercadoria qualquer valor que não seja o de troca e, desse modo, fazendo com que o trabalho tenha única e exclusivamente um único “fim”: as relações de troca. A reificação da mercadoria enfraquece qualquer relação de significado que a prenda a um lastro histórico, cultural ou social, para apresentar-se em uma espécie de unidade hermética de valor abstrato e universal. Esta é a condição fundamental para que ela possa ser mercantilizada, de maneira indiferenciada, com qualquer outro objeto – inclusive o dinheiro. Neste sentido, decorre a observação de Jameson de que:

“A qualidade das várias formas de atividade humana, seus ‘fins’ e valores únicos e distintos, foi devidamente isolada ou suspensa pelos sistemas de mercado, deixando todas essas atividades livres para serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiências, como meros meios ou instrumentalidade”.⁶

Se estabelecermos uma aproximação entre a extensão ou aplicação da reificação da mercadoria aos produtos da cultura, conforme proposto pelo autor, e o pensamento e a produção de Dan Graham, iremos nos deparar com ao menos quatro importantes eixos de discussão e que serão explorados em dois momentos. Primeiramente, devemos atentar para a natureza sem função ou finalidade do objeto de arte defendida pelo Alto Modernismo, bem como a urgência da revisão crítica sobre consequente a oposição entre “alta cultura” e “cultura de massa”. Somente assim será possível analisar os consequentes desafios impostos à produção e inserção da arte por estes dois fatores anteriores e, por fim, as determinações de ordem subjetivas inerentes ao fenômeno da reificação – e que servirão como um aspecto decisivo para a formulação de novas estratégias político-estéticas. O que se propõe é tomar estes dois últimos eixos como um prisma através do qual o amplo conteúdo de temas e questões trabalhados por Graham possa ser discutido, a ponto de encontrar um cerne de questões bem definidas entre as variadas propostas desenvolvidas pelo artista em meados da década de 1970.

Começemos, então, a partir da discussão em que Jameson inicia seu deslocamento da teoria da reificação, indagando sobre a própria estrutura ou condição do objeto de arte. Sendo este tradicionalmente descrito como “uma unidade sem um fim”, o autor chama atenção para o fato de que a reificação do objeto artístico aponta para o consumo, nem tanto para a forma de produção ou atividade que o concretiza.⁷ Se em Marx a mercadoria e a sua reificação descreviam a abstração dos meios e a suspensão dos “fins”, as obras de arte refletem como também os “fins” sofrem essa mesma abstração. Consequentemente, a arte como mercadoria faz com que ela seja “reduzida a um meio para seu próprio consumo”, quando várias formas de atividade

6. JAMESON, F. Op. cit., p.2.

7. Idem, p. 3.

perdem suas satisfações intrínsecas enquanto atividades em si mesmas e tornam-se meios para uma satisfação mercantil.⁸ O problema de “como uma narrativa pode ser consumida em detrimento de sua própria ideia” é identificado pelo autor no processo de transformação da estrutura do objeto cultural em um instrumento extremamente eficaz para projeção de signos (predominantemente na forma de imagens) passíveis de serem consumidos pelo público ou observador.⁹

A prática artística, entendida como a expressão máxima da subjetividade do artista em direção a seu público, converte-se em materiais simbólicos para consumo imediato, como é o caso do signo visual do logotipo da Coca-Cola. Fenômeno que é, como veremos, um problema de fundo para o ensaio crítico escrito por Dan Graham em 1967 sobre a exposição “*The Memorable Eisenhower Years*”, realizado naquele mesmo ano pela Galeria de Arte Moderna de Huntington, em Nova Iorque. Intitulado “*Eisenhower and the Hippies*”, o texto parte de análises sobre o conteúdo selecionado para a apresentação do ex-presidente norte-americano, intercaladas com algumas observações inusitadas sobre o ideário *hippie*, para colocar em questão a forma de representação pública de um dos principais nomes da política e da história norte-americana.

É notável como Graham realizava, já ao final da década de 1960, uma pesquisa sobre um comportamento midiático sendo desempenhado, neste caso, por uma importante instituição de arte. Através deste evento, Graham revela como a galeria desempenhava uma verdadeira campanha publicitária, promovendo uma imagem pública romantizada do ex-presidente. Entre fotografias e artigos pessoais, como uniformes de cadete e uma insígnia conquistada quando “meio-campista na equipe de futebol do exército”,¹⁰ destaca-se a coleção de 65 quadros, pintados por ele mesmo, representando paisagens pitorescas. Vista em conjunto, a exposição parecia propor ao público o mesmo tipo de experiência a que Eisenhower certa vez se referiu sobre a forma com que entende o trabalho do pintor – e propositalmente citada por Graham: “Não há nada de filosófico neles. Pões aí a superfície de sua mente, enquanto o resto se ocupa de tomar decisões”.¹¹

Esta breve (e despreziosa) reflexão do ex-presidente a propósito de sua aventura estética lança luz sobre uma espécie de “fruição desinteressada” funcionando como um pretexto para construção simbólica de Eisenhower pretendida pela instituição. Embora o ex-presidente fosse um militar, sua figura pública era a personificação dos “programas de defesa da nação” que se faziam urgentes no contexto das revoltas imateriais manifestadas, sobretudo, pela juventude norte-americana – como é o caso do movimento *hippie*. Porém, trazidas para o âmbito das práticas culturais dos museus, esta construção simbólica significa, acima de tudo, uma representação tipicamente midiática ao associar à figura do ex-presidente um conjunto de códigos e valores que Graham relaciona com o ideário manifestado por aqueles jovens. Assim como o discurso de “paz e amor” consagrado pelos *hippies*, e que encontrou

8. Ibid.

9. Idem, p. 4.

10. GRAHAM, D.
Eisenhower and the Hippies in: WALLIS, B. Op. cit., p. 5. (t.n.).

11. Idem, p.4. (t.n.).

ressonância em expressões como “*flower power*”, a exposição lançava ao imaginário coletivo a ideia de Dwight Eisenhower como uma entidade pacificadora e não menos avessa ao conflito, como bem manifestada em seu *slogan* político “*People-to-People*” e que foi posteriormente alterado para “*Power for Peace*”.¹²

Ao final, o leitor se depara com uma espécie de um quadro comparativo que coloca em concordância a figura do ex-presidente com os discursos praticados à época por aqueles jovens. A certa altura do texto, Graham escreve:

“Como Ike [codinome pelo qual Eisenhower era popularmente chamado], os *hippies* desejariam às vezes que as coisas fossem ‘tão limpas como um dente de cachorro’. Por exemplo, alguns *hippies* ajudaram faz pouco tempo a limpar uma rua em um bairro de Nova York, utilizando ‘amor e detergente’. Depois de limpar quadras de escombros, lavaram todos os carros de polícia que encontraram. Como sugeria a imagem internacional da política estrangeira estadunidense fomentada durante a época de Eisenhower, os garotos não só queriam limpar o mundo, como também ser amados por todos seus habitantes”.¹³

12. Ibid., p.6. (t.n.).

13. GRAHAM, Dan.
*Eisenhower and the
Hippies*, 1969 in: *Rock, mi
Religión*, Alias, 2008, p.
11. (t.n.).

14. Dan Graham cita a declaração de Jasper Johns – quem seria “o primeiro artista estadunidense a compreender plenamente que o ícone publicitário, então recentemente subjetivizado, e os gestos da pintura expressionista abstrata (...) eram praticamente idênticos” –, dizendo: “no lugar de que a arte profunda fosse um antagonista inerente de uma psicologia da manipulação, as formas propagandísticas de representação se convertem na base de um modo de representação artística que renuncia seu ‘direito’ histórico de composição (e transformação), aparentemente em favor de uma réplica bastante ‘direta’ das formas da propaganda dentro dos limites da pintura”. (GRAHAM, D. *The End of Liberalism* in WALLIS, Op. cit., p. 83-84. t.n.).

15. JAMESON, F. Op. cit., p. 14.

Neste ponto, comparando “*Eisenhower and the Hippies*” a “*The End of Liberalism*”, a problemática acerca da inter-relação entre os discursos e práticas que até então definiam o campo da arte e o das atividades econômicas e produtivas pode ser descrita como uma tensão na fronteira entre a esfera privada (da intimidade, do afeto e da expressão subjetiva) e a esfera pública (própria da ação objetiva). No primeiro texto, Graham discutia este embate na escala do sujeito, como visto, o artista do Expressionismo Abstrato sofreu a transformação da expressão de sua subjetividade em instrumento para fins mercantis.¹⁴ Já no caso da exposição de “*The Memorable Eisenhower Years*”, retratada em “*Eisenhower and the Hippies*”, o enfoque incide sobre o espaço da arte, mais especificamente sobre como o lugar da experiência subjetiva individual foi invadida por uma figura política, isto é, pertencente ao universo de relações e práticas da vida pública. Entre estas duas perspectivas abertas pelas análises de Graham, emerge a pergunta que corre de fundo à sua trajetória até os dias atuais: qual o lugar e o momento da construção da subjetividade no contexto da sociedade de massa?

Não por menos, as reflexões do artista sobre como a Galeria de Arte Moderna de Huntington ajudava a construir uma representação pública do ex-presidente Dwight Eisenhower são análogas à percepção crítica Jameson quando o autor afirma que:

“Se aceitamos o argumento de Debord sobre a onipresença e a onipotência da imagem no capitalismo de consumo hoje, então as prioridades do real tomam-se, no mínimo, invertidas, e tudo é mediado pela cultura, até o ponto em que mesmo os ‘níveis’ político e ideológico devem ser previamente desemaranhados de seu modo primário de representação, que é cultural”.¹⁵

O que nos leva ao segundo eixo de discussão extremamente original no trabalho teórico de Jameson, e que também desperta forte similaridade com as reflexões de Dan Graham, principalmente em relação ao fato de que esta estrutura reificada do objeto não é exclusividade dos produtos da “cultura de massa”, mas também deve ser identificada nos objetos culturais provenientes dos circuitos mais elevados da “alta cultura”. Em seu texto, Jameson se preocupa em demonstrar como ambas estão “objetivamente relacionadas e dialeticamente interdependentes”, ocorrendo inseparavelmente dentro da “fissão da produção estética sob o capitalismo”, e de tal forma que somente a partir dessa compreensão é que se torna possível descortinar “um campo totalmente novo para o estudo da cultura”.¹⁶

Se todas estas questões formuladas pelo trabalho teórico de Fredric Jameson se mostraram estruturais em relação às discussões presentes nos textos de Dan Graham, elas também se refletem em aspectos importantes que definem grande parte das propostas desenvolvidas pelo artista neste mesmo período. Assim como as relações entre *“Eisenhower and the Hippies”* (1969) e *“The End of Liberalism”* exigiram um exame aprofundado para poder encontrar uma unidade comum – a convocação de Fredric Jameson, incluso –, o mesmo deve ser realizado em relação a seus conjuntos de projeções, *performances* e videoinstalações produzidas neste mesmo período. O fato de Dan Graham, por um lado, utilizar meios técnicos presentes na vida cotidiana (como câmeras e monitores de vídeo, sistemas de comunicação representados pela televisão ou mesmo pela mídia das revistas), e, de outro, direcionar sua atenção para conteúdos e questões provenientes de um tipo de produção até então considerado “banal”, em suma, todos estes deslocamentos realizados pelo artista representam uma sensibilidade para o problema da inter-relação (ou da “interdependência”) entre tais modalidades de produção da cultura. Somente a partir destas transformações no cerne da produção e do pensamento de arte é que se torna possível enfocar, de acordo com Jameson, a “situação social e estética – o dilema de uma forma e de um público – compartilhada e enfrentada tanto pelo modernismo quanto pela cultura de massa”, ainda que de maneiras “antitéticas”.¹⁷

Se observarmos novamente a intervenção de *Yesterday/Today* e, dessa vez, paralelamente a *Video Piece Outside Home* (1979-76) apresentada no final do capítulo anterior, podemos identificar entre elas a recorrência de uma tática de redefinição, ou reconfiguração de alguns dos termos ou das instâncias através das quais são determinadas as formas de produzir e de experimentar os objetos ou produtos culturais. Ambos os trabalhos interferem no aparato televisivo para expor os modos de funcionamento de um circuito ou sistema de produção cultural: de um lado, um “filme” dos bastidores da John Gibson Art Gallery desvenda os agentes, (seus interesses e suas práticas) dos espaços expositivos da “alta cultura” e, de outro, a exposição pública do conteúdo transmitido na intimidade do lar explicita

16. Idem, p. 15.

17. GRAHAM, D. *Eisenhower and the Hippies*, 1981 in: WALLIS, B. Op. cit., p. 7-8. (t.n.).

a dispersão dos dispositivos de comunicação de massa pautando os modos de vida urbana.

Podemos olhar para estas operações realizadas por Graham na perspectiva de sua própria trajetória, qual seja, do processo que parte dos questionamentos sobre o funcionamento dos espaços expositivos, levando-o à atenção sobre as práticas de consumo até o momento em que estende suas pesquisas sobre outras formas de produção cultural. O amadurecimento das questões presentes em suas propostas iniciais, que em um primeiro momento permitiram ao artista construir um olhar sofisticado sobre os mecanismos, os agentes (e seus interesses) mantidos ocultos pela aparência institucional do sistema artístico, também permitiram se questionar como eles se repetem através de outras instâncias e situações.

18. Discursos que, em muitos casos, sobretudo o da arquitetura e do urbanismo, são também formas institucionais, na medida em que definem os códigos, as normas e convenções que orientam suas práticas. O desafio e as implicações da crítica sobre o discurso (ou instituição) arquitetônica será o tema dos dois últimos capítulos deste estudo.

O que explica, em grande parte, o interesse do artista sobre outros campos de produção como a indústria musical do *rock* e da arquitetura e urbanismo. A consequência última e que irá se revelar um problema fundamental para as pesquisas do artista é a possibilidade de tornar legíveis as determinações mais amplas (econômicas, sociais e políticas) que recaem ao mesmo tempo sobre o artista e sobre os diferentes tipos de “público” formados a partir de suas práticas e discursos.¹⁸

***ROCK MY RELIGION:* EM DIREÇÃO AO CAMPO EXPANDIDO DA CULTURA**

A expressão “*Rock My Religion*”, que dá nome a um filme produzido por Dan Graham em 1984 e a uma compilação de seus escritos originalmente publicado em 1993, remete à atenção dedicada pelo artista, desde o final da década de 1970, ao universo cultural, social e político do *rock*, mais especificamente à sua contraversão *punk*. Como parte das transformações culturais observadas por Graham, seu enfoque sobre este universo servirá como chave de análise sobre como o artista buscava encontrar novas estratégias político-estéticas diante das questões anteriormente discutidas, como a inter-relação entre arte e economia, entre a alta cultura e a cultura de massa.

Textos como “*Punk: Political Pop*” (1979), “*Rock New Wave and the Feminism*” (1981), uma série de artigos que deram origem à publicação de “*McLaren’s Children*” (1981-1988), além de “*The End of Liberalism*” (1981) reúnem questões que irão informar as estratégias desenvolvidas pelo artista através de suas *performances* e videoinstalações produzidas ao longo da década de 1970, bem como os desdobramentos observados na década seguinte com um novo enfoque sobre a produção de dispositivos espaciais.

19. No momento em que este estudo foi escrito, David Bowie, um dos principais músicos e representantes desta cena cultural, veio a falecer. A grande repercussão que se seguiu nos principais meios de comunicação (incluindo as plataformas sociais da internet) não poderia ser mais exemplar. Não foram poucas as declarações de fãs (anônimos e ilustres) demonstrando como Bowie representava uma figura de referência para a construção de suas próprias identidades.

Através destes textos, Graham discute como os grupos de *punk rock* (quase comparados às estratégias da *Pop Art*) mimetizavam mecanismos midiáticos e comerciais tanto como uma estratégia para se esquivarem dos processos de reificação e instrumentalização de seus produtos culturais, como para torná-los mais legíveis ao público. Graham também se interessava pela tensão provocada sobre as formas hegemônicas de representação produzidas no interior da sociedade de massa, principalmente quando estes grupos (ou os artistas *pop*) assumiam o controle sobre os próprios meios e produtos (através da produção de suas músicas, fotografias, colagens ou pinturas, bem como de suas próprias representações públicas, de seus próprias *performances* ou comportamentos).

Sobressaem nestas discussões dois aspectos fundamentais para a sua produção, relacionadas, por um lado, à inserção da crítica internamente ao sistema que regula e controla os meios de produção e de difusão da cultura – como uma espécie de redirecionamento de suas propostas iniciais alinhadas à crítica às instituições de arte; e de outro, às formas com que estes artistas trabalhavam a relação entre si, seus próprios meios e produtos e o público – o que ajuda a entender as pesquisas de Graham sobre as políticas de identidade e de gênero estabelecidas entre os diferentes produtos culturais de massa com seus respectivos públicos.¹⁹

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig34. *Rock My Religion* (1984). Destaque para a aproximação entre os discursos e rituais propalados por Ann Lee (à esq.), principal liderança religiosa dos chamados *Shakers* americanos, e as manifestações de músicos do *rock* como Patty Smith (à dir.).

Se tomarmos o artigo intitulado “*Bow Wow Wow (The Age of Piracy)*”, publicado em 1981 na revista norte-americana *Real Life* – e que serviu de base para a reedição já com o título “*McLaren’s Children*” – vemos como Graham discute a atuação do artista e produtor musical Malcolm McLaren, quem, naquele momento, estava “desafiando a indústria do *rock*, ao incitar os ouvintes [do grupo] *Bow Wow Wow* a gravarem ou piratearem sua música, em lugar de compra-las”.²⁰

Para Graham, o *rock* representava “a primeira forma musical totalmente comercial”, sendo constituída ao seu redor – como atesta a própria formação e atuação de grupos como *Bow Wow Wow* – uma indústria altamente especializada capaz de organizar práticas bastante diversificadas de consumo, que incluía desde a produção e comercialização de produtos musicais até a construção da própria “imagem” de seus integrantes.²¹ De acordo com o artista, a atuação de Malcolm McLaren por trás destes grupos reflete, em um primeiro nível, um típico produto “do sistema inglês de escolas de arte”, demonstrando ter “profundo conhecimento sobre as estratégias da arte conceitual e *pop* necessárias para manejar a cultura comercial de massa”.²² Dessa forma, este “artista-produtor” estaria assumindo uma verdadeira contradição dentro do próprio desempenho estético dos grupos que ajudou a produzir. Contradição que, por sua vez, atesta um sentido dialético nestas análises de Graham: McLaren, conforme descrito pelo artista, lançou-se na indústria da música e dela também se aproveitou como se aproveitavam as grandes corporações, até mesmo conquistando certa fama. A trajetória de *Bow Wow Wow* se dava, de maneira eficiente, pelas mesmas vias ou estratégias comerciais, porém, Graham ressalta, sempre as expondo ao público não somente quanto às artimanhas mais pragmáticas que reduziam o sentido artístico enquanto meros produtos à venda, mas também em relação aos significados ideológicos mais profundos e que se mantinham sempre ocultos e imperceptíveis ao público:

“A estratégia e o principal interesse de McLaren, como *manager*, tem sido, desde o princípio, tratar com as mais grandes empresas discográficas nos princípios destas, com o fim de expor as contradições econômicas e ideológicas inerentes ao sistema à medida que se adapta à mudança. McLaren busca concentrar-se no dilema econômico da entidade corporativa (no lugar de concentra-se na estrela ou na música); deliberadamente, trata de utilizar as mídias para obter um êxito (midiático), somente para expor as maquinações do sistema corporativo”. (...) A exploração de Annabella [vocalista de *Bow Wow Wow*] por parte de McLaren se desenhou como um anúncio de *jeans*, mas, à diferença do que ocorria com esses comerciais, o papel do produtor foi explicitado, com o que se revelavam as contradições dos próprios desejos de McLaren, assim como dos desejos do público *voyeurista*.²³

20. GRAHAM, D.
McLaren’s Children in:
WALLIS, B. (org.). Op. cit.,
p. 203. (t.n.).

21. Idem, p. 184. (t.n.).

22. Idem, p. 169. (t.n.).

23. Idem, p. 191-193.
(t.n.).

Graham revela ainda como McLaren era consciente de que o *rock*, explorado comercialmente, representava a descoberta por parte dos agentes capitalistas

de uma novidade social sem precedentes. Trata-se do surgimento de uma classe consumidora por excelência, na figura dos adolescentes, isto é, um grupo temporalmente livre do trabalho e que se constituiu a partir de uma conjuntura socioeconômica instalada nos Estados Unidos durante os anos de 1950.²⁴ Toda ideia de rebeldia, que significava, de fato, as confrontações com antigos códigos sociais de comportamento, se fazia ao mesmo tempo uma questão urgente a ser controlada e, com muita perspicácia, um novo campo de investimentos para a reprodução capitalista, voltada para o consumo e entretenimento. Desta forma, Graham destaca como McLaren havia reconhecido “este ‘salto de geração’ do pós-guerra” como um elemento “potencialmente revolucionário, um mecanismo anárquico incorporado e desenhado para investir contra o sistema”.²⁵

Temos por um lado, portanto, as análises de Graham buscando entender como as práticas culturais do *punk* configuraram possíveis estratégias de resistência por meio da desconstrução dos próprios mecanismos de exploração. Para o artista, estas práticas estariam refutando o *establishment* cultural, ao tentarem redefinir as formas de sua inserção social desde o interior da própria estrutura que controla e organiza a produção e comercialização dos objetos culturais. Para tanto, temos a aproximação feita por Graham com as práticas da *Pop Art*: os grupos de *punk rock*, tal como os artistas *pop*, se apropriavam dos mecanismos de comunicação de massa constituídos pela publicidade, bem como das estratégias comerciais montadas por instituições e outros “agentes” culturais sobre a produção musical e a imagem dos grupos/artistas, para poder circular neste mesmo circuito – responsável por promover a música mercantilizada ou “a nova arte estadunidense” – um conteúdo que era aparentemente similar, porém exacerbando suas contradições. Conforme Graham havia escrito em “*The End of Liberalism*”:

“Quando, em 1977, o grupo de *punk rock* estadunidense tentou infiltrar a cultura popular, chegou às mesmas conclusões que os artistas dos anos sessenta: ‘O que pensa que é o *rock and roll* nos Estados Unidos (...), além de propaganda para a vida capitalista corporativa? [...] Como a música *pop* é, sem dúvida, uma forma artística vulgar conectada com o consumismo, a posição de qualquer artista é, no ambiente do entretenimento *pop*, absolutamente auto-desdenhosa [...]. Pensamos que poderíamos imitar a estrutura daqueles que obtêm as maiores recompensas do negócio e que terminam convertendo-se em uma corporação’. (...) Neste sentido o Punk respondeu ao *rock* comercializado de uma forma semelhante a como a *Pop Art* havia rechaçado o culto que o Expressionismo Abstrato rendia ao heroico. Os *punks* concluíram que o ‘*superstar*’ dos anos sessenta era um mito das mídias, que tanto o mito como a posição do *superstar* são frágeis, e que o *superstar* não é capaz de perceber sua própria posição de uma maneira realista”.²⁶

24. Graham se refere às políticas de desenvolvimento introduzidas no país durante o “Pós-Guerras”, cujo principal objetivo, conforme a crítica já consolidou, pautava-se pela expansão do consumo.

25. GRAHAM, D. *McLaren’s Children*. In: WALLIS, B. Op. cit., p. 184. (t.n.).

26. GRAHAM, D. *The end of Liberalism* in: WALLIS, B. Op. cit., p. 88. (t.n.).

Não por acaso, retomando o texto “*The End of Liberalism*”, escrito pouco antes da primeira publicação de “*Bow Wow Wow (The Age of Piracy)*”, também nos deparamos com a análise de Graham sobre como o grupo *punk* *The Ramones* passou a manipular sua própria imagem, isto é, comunicando desde e para um público específico dos subúrbios nova-iorquinos – manifestado tanto através de suas canções, como de suas vestimentas e *performance* nos palcos. Para o artista, eles utilizavam “uma distância satírica, irônica” em relação à realidade social que buscavam representar e de um modo bastante similar ao “estilo da *Pop Art*”.²⁷ Graham recorda que Lichtenstein, durante uma entrevista para a revista *Art News*, em 1963, citou a importância de estabelecer um contraponto à arte “romântica e pouco realista” que estava dominando a produção da “grande” arte americana naquele momento, preferindo “lançar seu olhar para o mundo exterior”, isto é, aceitando o contexto social e comercial à sua volta sob um prisma que evitava julgamentos morais precipitados: “a *Pop Art*”, diz, “parece aceitar seu entorno, que não é nem bom nem mal, senão que somente diferente”.²⁸

O que, de fato, parece despertar maior atenção de Graham nessa estratégia é justamente a característica ambivalente, inerente ao objeto artístico, uma condição estética que deveria conferir ao trabalho a capacidade de oferecer, naquele momento, formas de resistência aos mecanismos de cooptação, evitando, assim, a neutralização de seus conteúdos críticos por parte da indústria fonográfica ou das instituições de arte. O interesse de Dan Graham sobre as manifestações *punk*, associadas às práticas de artistas *pop* como as de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, está justamente relacionado à preocupação do artista em tomar consciência das transformações econômicas que passaram a interferir diretamente sobre a produção cultural. O que se enquadra na ideia de que reconhecer as forças de ordem mais amplas envolvendo o domínio da prática artística – sejam elas sociais, políticas ou econômicas – permite uma tomada de posição por parte do artista. Independentemente de representar uma forma de resistência ou uma ação mais afirmativa e passiva, como a atuação de McLaren pode sugerir, essa postura político-estética evita o fato de que “forças midiáticas e de mercado”, por exemplo, configurem sobre objetos ou manifestações culturais “um significado diferente, um sentido que [está] além do controle do artista”.²⁹ Trata-se de uma tática de intervenção diretamente sobre os processos de produção e também de difusão, e não restrita somente aos problemas estéticos específicos do trabalho de arte.

Na medida em que artistas como Warhol e Lichtenstein passaram a olhar para o campo da cultura de massa como destino e origem de questões, ou quando os grupos *punks* passaram a expressar a “realidades do terror urbano”, replicando os mesmos códigos e formatos dos grupos de *rock* comercial dos anos de 1960, estavam todos eles promovendo um abalo nestas estruturas. Estavam, ao contrário, desenvolvendo “formas propagandísticas de representação” que se convertiam em um “modo de

27. Idem, p.90. (t.n.).

28. Idem, p.88. (t.n.).

29. Idem, p. 82. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig35. *Crying Girl*, Roy Lichtenstein, 1963. Integra a reconhecida série de murais utilizando a linguagem gráfica das histórias em quadrinhos - uma das principais formas de comunicação de massa amplamente difundida e comercializada até os dias atuais.

representação artística” não menos irônico.³⁰ Por um lado, lançavam a si próprios como uma espécie de mercadoria, em lugar de serem posteriormente transformados e manipulados como tal; no entanto, também estavam provocando uma espécie de “representação da representação”, de modo que este “novo realismo” (para usar o termo relativo à *Pop Art*) lançava luz sobre as complexas camadas ideológicas que pautam a percepção sobre o real:

“As mídias tomaram o valor literal das imagens de violência social do *punk* porque não eram neutralizadas pelas formas convencionais de representação. O que as mídias não entenderam foi que o *punk* estava *representando a representação*. (...) *The Ramones*, e os roqueiros *punk* estadunidenses em geral, manipularam deliberadamente sua imagem em relação às imagens das mídias. Como Warhol ou Lichtenstein, se empacotaram a si mesmos, assim como a sua música, com base nos estereótipos dos meios massivos; sua forma de manter-se adiantado a esses meios e à indústria que tentava empacotá-los foi tratar-se a si mesmos como produto de esquema pessoal. E sem dúvida, o problema concreto do *punk* era como apresentar sua crítica ao sistema em forma de

30. Idem, p. 85. (t.n.).

um produto que era, por definição, parte desse sistema. Essa crítica teria que avançar desde o interior das representações midiáticas controladas pelos liberais”.³¹

Neste ponto, os exemplos de *Homes for America* (1965) e *Income (Outflow) Piece* (1969) provam ter antecipado muitas das questões presentes na discussão realizada por Dan Graham através de “*Eisenhower and the Hippies*” (1969) e “*The End of Liberalism*” (1981). Já vimos como em ambas as propostas o artista buscou interferir em um dos espaços que complementam o sistema artístico, representado pelas revistas, para poder criticá-lo. Se *Income (Outflow) Piece* explicitava a inter-relação entre a arte e economia – ironicamente vendendo sua “marca” como em um mercado de ações –, *Homes for America* utilizava uma matéria visual ambivalente (fotojornalismo de matriz minimalista) para borrar os limites do campo artístico, até então entendido como o campo da autonomia e isolado de qualquer contexto social real – incluindo o da construção de moradias populares, ou mesmo da editoração jornalística.

A leitura de seus textos sugere que Graham encontrou as referências e os elementos através das quais pôde discutir e avançar seu próprio programa estético. Vistas em conjunto, a ideia de mimetizar os mecanismos da indústria cultural a partir de uma estrutura de codificação ambivalente, por vezes irônica, e que por sua vez produza alguma forma de reorganizar estes mesmos mecanismos, pode ser tomada como uma das bases de questionamento que atravessa muitas das experimentações do artista enfocando o uso do vídeo e a realização de *performances*. Neste momento, o enfoque do artista se divide entre os termos econômicos dos espaços institucionais da arte e os mecanismos que atuam sobre as formas de representação e a percepção que ocorrem neste e em outros contextos, sobre os produtos da alta cultura e também da cultura de massa.

31. Idem, p. 90. (t.n.).

O PROBLEMA DA SUBJETIVIDADE E O ENFOQUE SOBRE A PERCEPÇÃO E O COMPORTAMENTO DO PÚBLICO

Recordando o momento de inflexão demarcado no capítulo anterior entre *Income (Outflow) Piece* e o desenvolvimento em paralelo de *Project for Slide Projection* (1966), temos as primeiras propostas de Dan Graham utilizando meios técnicos como a fotografia, projeções ou o vídeo para investigar processos de fabricação de imagens em relação aos seus consequentes modos de recepção e percepção por parte dos observadores.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig36. *The Ramones*. Fotografia utilizada na capa do disco "Rocket to Russia" (1977), cujo projeto gráfico teve participação direta do guitarrista Johnny Ramones.

De maneira semelhante, a *performance* intitulada *Two Consciousness Projections*, realizada já em 1972, representa um avanço destas primeiras propostas buscando desestabilizar a percepção ou a apreensão de determinado objeto, fenômeno ou evento. Graham direcionava as táticas de sobreposição de referências e pontos de vista iniciadas a partir de obras como *Sunset to Sunrise* (1969), dessa vez, através de outras dimensões temporais e espaciais. Nesta proposta, um homem e uma mulher eram colocados frente a frente, porém de modo que as relações disparadas a partir desta disposição original fossem intermediadas pela presença e pela manipulação de um monitor de vídeo de uma câmera filmadora. Como o próprio artista se referiu mais tarde:

"(...) uma mulher sentada olha um monitor e um homem atrás do monitor usa uma câmera para filmar a mulher. O homem observava a mulher pela câmera; a mulher observava sua própria imagem no monitor. Eu pedi a ambos para descreverem simultaneamente o que eles viam para o público presente na *performance*. Os espectadores percebiam que a mulher, a qual tentava narrar sua imagem, descrevia uma situação que era muito mais próxima à realidade se comparada com a do homem que tinha de lidar com uma presença objetiva, colocada diante dele".³²

Neste caso, o curioso paradoxo flagrado pelo artista, isto é, o fato de que a representação do homem pelas imagens do monitor era mais "real" do que a

32. Entrevista concedida a Pietro Valle, publicada em *Transparency/Reflection*, Lotus International, no 125, 2005, p.49. (t.n.).

INDISPONÍVEL

Fig37. *Two Consciousness
Projections*, 1972.

simples presença da mulher, demonstra como o vídeo servia como um meio de representação através do qual a subjetividade era refratada. Este delicado fenômeno abre todo um campo de investigação para o artista relacionado às dimensões qualitativas da percepção – incluindo aquelas ocorridas mutuamente entre duas pessoas e que, segundo o artista, criam “um campo de interferência assimétrica” entre um e outro.³³

É neste sentido em que *Two Consciousness Projections* também marca o desenvolvimento de um novo campo de investigação para o artista, quando formas de representação e exibição de imagens ou eventos em tempo real, além de mecanismos de envolvimento do público, de participação e de relações de identificação passam a ser exploradas na tentativa de tornar explícito um estado de consciência do observador (ou espectador) pautado não apenas pelo dispositivo da galeria, como também pelo cinema, pela televisão, pelos espetáculos musicais e tantos outros meios e dispositivos que constituem o cotidiano essencialmente midiático da sociedade de massas.

As análises dos textos e das obras aqui realizadas, buscam demonstrar como Graham se lançava em uma longa pesquisa estética alinhada a uma série de estudos, desenvolvidos no mesmo período, em que a subjetividade se tornava fator central para compreender os processos e fenômenos que caracterizam a contemporaneidade. Há em comum entre estes estudos e as propostas do artista a tentativa de questionar determinados modos de subjetivação, isto é, a influência que determinados códigos linguísticos (visuais, orais, mas sobretudo simbólicos) exercem sobre o processo de constituição do sujeito e de suas formas de subjetividade, estruturando seu olhar sobre a realidade e seu comportamento – organizando, portanto, formas hegemônicas de vida e de organização social.³⁴

34. Termos como “sujeito”, “subjetividade” e “subjetivação” foram amplamente debatidos, sobretudo a partir da década de 1960, por importantes filósofos e psicanalistas, como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan e tantos outros. Uma articulação entre estes termos é esclarecida no artigo “Sujeito, Subjetividade e modos de subjetivação na

O que configura o quarto e último eixo de discussão traçado a partir do texto de Jameson, ou o terceiro momento de análise configurado pela relação entre Dan Graham e o estatuto da arte na cultura de massa, referente às transformações também de ordem subjetiva a partir do processo de reificação (tanto com relação à mercadoria quanto aos indivíduos). Este é precisamente um problema central trabalhado por Dan Graham através de suas *performances* e instalações, além de constituir um dos temas que incidem sobre grande parte do desenvolvimento das análises e teorias de Jameson posteriores ao seu artigo “Reificação e Utopia”. A propósito deste último, em seu livro “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio”, lançado originalmente em 1991, Jameson insiste na importância de um aporte sobre os “elementos psicológicos” que acompanham os processos de produção em massa para poder entender o que é a relação entre o indivíduo e o objeto reificado, quando o primeiro se torna incapaz de reconstituir os vínculos sociais e históricos que o conceberam.³⁵

35. JAMESON, F. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1991, p.319.

Neste momento, dirigimos atenção para as investigações do artista sobre a relação entre objeto e público, aprofundando a análise sobre como Graham explora o problema da recepção, da percepção e da construção de subjetividades. Serão abordados conceitos acerca das políticas de identidade, das técnicas e mecanismos de envolvimento do público, além de formas alternativas de trabalhar sua (auto)consciência. A partir desta discussão, abre-se caminho para a análise do terceiro aspecto deste momento específico em sua trajetória, relacionada mais explicitamente sobre com as questões subjetivas provocadas dentro de um contexto social, político e cultural em processo de transformação incide sobre a construção física do espaço urbano, através de seus diversos dispositivos – incluindo os espaços e elementos arquitetônicos.

Neste ponto, é importante voltar novamente ao texto “*The End of Liberalism*” (1981), mais especificamente no momento em que Graham aponta para algumas implicações mais amplas das pesquisas estéticas promovidas pelo Expressionismo Abstrato. Se por um lado, vimos como o artista aproxima esta produção com as práticas de um determinado setor econômico – fornecendo um campo de experimentação bastante fértil para a produção de imagens espetaculares –, de outro, o texto também constrói uma reflexão crítica sobre os significados ideológicos implícitos no modo de percepção que essas imagens ativavam. Devemos lembrar que, para Graham, o Expressionismo Abstrato desenvolveu uma modalidade própria de discurso, responsável por estabelecer uma relação subjetiva não menos particular entre obras, artistas e seu público. Através da inauguração de novas técnicas de pintura, como a *action painting* de Jackson Pollock, transferindo a ação do artista para dentro das telas, agora de proporções amplas e “heroicas”, e sempre através de formas abstratas, estes artistas estavam provocando o que Graham irá se referir como uma “abstração subjetiva”, isto é, um tipo de impacto visual que detém o público em um estado de contemplação capaz de eliminar a percepção de todo contexto a sua volta, fixando-o no ato e no momento estrito de sua relação com a obra. O que teria inaugurado uma série de implicações também de ordem social. Graham reconhece no estado contemplativo proporcionado por estas pinturas o mesmo fascínio despertado pelos produtos e ações da indústria cultural:

“(…) tal como o observador de uma pintura expressionista abstrata, o espectador da nova forma publicitária se inseria em um espaço psicologicamente ambíguo em que a ausência de sentido objetivo permitia ao ‘eu’ inconsciente projetar um significado ‘pessoal’. Como Laura Mulvey observa em seu ensaio ‘O prazer visual e o cinema narrativo’, esta nova situação gerou um ‘sujeito alienado, desgarrado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta de potencial de sua fantasia.’”³⁶

36. GRAHAM, D. *The end of liberalism in: WALLIS, B.* Op. cit., p. 81. (t.n.).

consumimos, as revistas que lemos e também o conteúdo televisivo que assistimos diariamente, parecem ter recriado a estrutura subjetiva da “pintura heroica” através de imagens espetaculares, desprovidas de significados para além do prazer visual imediato. Neste sentido, o que está em jogo e o que se mostrará ser também uma questão central para a produção de Graham são as formas de ativação da percepção desse novo público e de seu estado de consciência, como uma clara tentativa de, a um só tempo, compreender a influência que os diversos meios e dispositivos de comunicação inaugurados na sociedade de massas (bem como os produtos culturais produzidos através destes) exercem sobre ele e também de criar situações em que, de alguma forma, seu público seja levado a confrontar-se criticamente com estes meios e seus modos de subjetividade.

A citação que Graham faz de um trecho do influente texto de Laura Mulvey, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (1975), amplifica a ideia da autora de que estava em curso a construção de uma estrutura linguística capaz de manipular “hábil e satisfatoriamente” o prazer visual dos observadores – seja a narrativa do cinema, a “abstração subjetiva” dos expressionistas ou a comunicação visual das peças publicitárias.³⁷ Em verdade, a influência das teorias e críticas cinematográficas que será observada nas obras e textos de Graham reflete a importância que o campo do cinema exerceu sobre a problematização da atividade do espectador. E, na esteira dos questionamentos desenvolvidos por Laura Mulvey, convém recordar o que Ismail Xavier, importante teórico e crítico de cinema brasileiro, naquele mesmo período já alertava: para o autor, se tornava cada vez mais urgente discutir a relação de “identificação” entre os espectadores e os conteúdos transmitidos pelos produtos visuais, como uma forma de “acentuar as ações do aparato que constrói o olhar” – podendo atuar como uma “ponte” ou como uma “interposição”.³⁸

Somente a partir destas considerações podemos situar mais precisamente o conjunto de questionamentos disparados pelo artista a partir do texto “*Dean Martin/Entertainment as Theater*”, escrito em 1969, alguns anos após a realização da embrionária obra *Project For Slide Projector*. Neste texto, Graham se debruçava sobre o programa de TV “*Dean Martin Show*”, de grande repercussão naquele momento, avançando suas pesquisas sobre o olhar e a recepção da obra através da investigação sobre os mecanismos de envolvimento do público (no caso, da audiência) estabelecidos por este programa.

Logo de início, o artista faz uma descrição de um episódio específico do “*show*”, analisando o comportamento de seu apresentador:

“A estrela do programa é conduzida em uma carriola infantil por uma corista molhada pela chuva e com botas brancas. Abatido e com um cigarro nos lábios, Dean Martin diz, alargando as palavras: ‘CADA VEZ QUE CHOVE, CHOVE *BOURBON* DO CÉU’. Acrescenta: ‘A outra noite me detiveram por

37. MULVEY, L. *Visual Pleasure and the Narrative Cinema in: Screen* v.16, n.3, Outono de 1975; reimpresso em WALLIS, B. (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 362. (t.n.).

38. XAVIER, S. Cinema: revelação e engano in: NOVAES, A. (et al.). *O Olhar*, São Paulo: Cia das Letras, 1988, 369.

suspeita de manejar em estado de embriaguez'. Se detem em seco e olha diretamente para a câmera, paralisado e com aspecto embriagado – talvez em uma paródia semi-consciente desenhada para refletir o estupor do público e da consciência ocasionalmente avergonhada dos espectadores -; tal parece que somente então se voltara consciente, de fato, de que está sendo transmitido em um programa televisivo. Sacudindo-se para despertar-se, pergunta: 'A quanto tempo está no ar?'"³⁹

A *performance* da "personagem" produzida por Dean Martin, os breves e cômicos esquetes que vão desencadeando o "show", além de vários outros recursos que expõem o próprio aparato televisivo a serviço da exibição e transmissão do programa, representavam uma inovação frente ao decoro formal dominante sobre os meios televisivos. A aparente "informalidade" presente em *Dean Martin Show*, é comparada por Graham com pesquisas estéticas essenciais para a arte contemporânea, como a dramaturgia de Bertolt Brecht, a produção de vídeos de Andy Warhol e o cinema de Jean-Luc Godard.

39. GRAHAM, D. *Dean Martin/Entertainment as Theater* in: WALLIS, B. Op. cit., p.64. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig37. *Dean Martin Show* (Cenas do episódio de 25 de janeiro de 1968).

Partindo das colocações de Brecht, Graham demonstra como a personalidade do apresentador é essencialmente uma construção cênica, de tal forma que o programa em si poderia ser visto como um evento propriamente teatral. A aparente espontaneidade das atrações e de seu condutor, Dean Martin, escondia um *script* balizando a estratégia de relação entre "ator, teatro e público". Relação que, como Graham nos mostra, encontra precedentes em algumas colocações do dramaturgo:

"O ator deve provocar um 'impacto' em seu público, sacudi-lo. Mas não é sua forma de atuar que deve resultar impactante, senão ele mesmo (...) poderia acusa-lo de ser demasiado consciente de si (...). Quem está mostrando deve ser, ele mesmo, mostrado".⁴⁰

O que poderia ser traduzido, comparando-se ao formato do programa de Dean Martin, como um princípio de exposição das estruturas de comunicação do meio

40. Idem, p. 68. (t.n.).

televisivo através de uma “atuação” capaz cumprir os procedimentos padrões (e convencionalmente aceitos) ao mesmo tempo em que neles provoca interferências sutis – sendo, dessa forma, percebidas como “parte do show”, no limite de ser seu próprio deboche. Com frequência, Dean Martin dialogava com a equipe de produção de seu *show*, interagia com as câmeras e com outros componentes do cenário, alguns deles convencionalmente mantidos fora do alcance do olhar dos espectadores.

Algo semelhante também estaria presente nos filmes de Warhol, na medida em que provocam alterações nas formas convencionais de produção cinematográfica. Segundo Graham, a articulação entre enquadramentos e diálogos em “*Life of Juanita Castro*” (1965), quase sempre representando atitudes metalinguísticas em relação à estrutura e ao suporte do filme, provocam um outro estado de percepção por parte do público, ainda que alguns elementos característicos do cinema comercial (como a presença de protagonistas e de uma narrativa) permanecessem. Na comparação entre ambos autores, Graham afirma que:

“(...) Andy Warhol, como antes havia feito Brecht, utilizou os mecanismos do cinema com lassitude para eliminar a cumplicidade convencional da identificação do público com os protagonistas. A versão cinematográfica de *The Life of Juanita Castro*, de Ron Travel, ‘impõe uma distância’ entre sua ‘ação’ negligente e o espectador, pois os atores leem suas linhas em ambientes desbotados e são filmados desde um ângulo oblíquo e descentralizado. Algo similar sucede aos membros da audiência, que desviam os olhos da tela para observar a reação ‘alienada’ das pessoas que os cercam”.⁴¹

Esta “auto-referência” – que no programa de Dean Martin se traduz nos momentos em que o apresentador ironiza alguma função ou disposição do cenário, bem como os próprios artistas convidados que integram as “atrações” do programa – é comparada por fim com alguns comentários sobre os mecanismos operados pelo cinema, tal como presentes no filme “*Le Mépris*” (1963) de Jean-Luc Godard, e estrelada por Brigitte Bardot como a atriz principal. A maneira como as personagens se relacionam com a câmera ao longo do filme produz uma série de situações em que a própria presença do espectador parece ser ativada. Para o artista, o filme de Godard utiliza a auto-referência como um “jogo contínuo” em que “os escoramentos e andaimes técnicos de uma película que está sendo rodado ante nossos olhos se incluem no terreno de sua própria feitura”,⁴² fator que seria responsável por reativar a consciência do público, isto é, de sua presença em relação ao filme:

“*Le Mépris* começa e termina com imagens (filmadas com câmera à mão) dos processos de rodagem da película-dentro-da-película. A cena final mostra Paul [o esposo de Bardot no filme] dizendo adeus a *seu* diretor (da película interior), e depois espera para ver a filmagem de uma cena da película; Godard (o *verdadeiro* diretor de *Le Mépris*, a película que estamos vendo)

41. Idem, p.70. (t.n.).

42. Idem, p.70. (t.n.).

também participa, pois atua como o assistente do diretor que organiza a cena. (...) O cinegrafista de *Le Mépris* percorre com sua lente a equipe e a câmera do diretor da película-dentro-da-película, e dá uma volta de 180 graus, em frente ao precipício, onde não há nada para se ver exceto o horizonte que separa o azul do Mediterrâneo do azul do céu do mediterrâneo.

O “adeus” de Dean Martin para o público em casa: a câmera retrocede e nos permite uma vista mais ampla; vemos os técnicos desconectando cabos e escutamos os *clics* das luzes que são apagadas; o espetáculo está terminado (isto é, ‘ar morto’). Nos voltamos conscientes de um inexplicável e incrível salto temporal ou geracional, pois a imagem que estamos vendo nesse momento é, evidentemente, posterior ao fato, ainda que seja ‘ao vivo’ e sigamos olhando”.⁴³

Cenas de
Dean Martin Show
(episódio de 25
de janeiro de 1968).

43. Idem, p.73. (t.n.).

De fato, assim como o filme de Godard, frequentemente o programa de Dean Martin mostra a presença do público, expondo todo o aparato por traz da fabricação do *show*. Também trabalha formas não convencionais de relação com as personagens, sobretudo o apresentador.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig38. *Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963.

Neste ponto, devemos recordar a figura desdenhosa de sua própria imagem, conforme descrito por Graham no início de seu texto, e que por vezes leva o espectador a duvidar o quão real é a sua personalidade.⁴⁴

44. Como Graham nos lembra, segundo o próprio Dean Martin, “o público o estereotipou como um bêbado devido a sua aparência descuidada, e ele simplesmente decidiu seguir a corrente”. (GRAHAM, D. *Dean Martin/Entertainment as Theater* in WALLIS, B. Op. cit., p.64, t.d.).

A princípio, não está claro no texto se todas estas estratégias identificadas por Graham no programa de Dean Martin estão funcionando para despertar a consciência de seus espectadores, ou mesmo para provocar algum impacto em seu estado perceptível, sobre sua própria condição de espectadores. No entanto, o fato de Graham ter concentrado sua análise sobre as estruturas do *show* parece ter como objetivo tornar explícitas algumas de suas características, principalmente a relação de “intimidade” estabelecida entre público e o meio televisivo. Uma relação destacada por Graham para lançar ao leitor a dúvida se ela não estaria provocando um efeito a contrapelo, mais próxima às noções de cooptação da subjetividade

dos espectadores através de artifícios como a “sedução”, presente no olhar introspectivo, a “ingenuidade” e a “simpatia” da figura atrapalhada e quase familiar do apresentador.

A razão por trás da linha argumentativa presente no texto somente é esclarecida quando, já ao final, Graham discorre sobre como a construção da personagem de Dean Martin é parte de uma tendência da comunicação televisiva (e que parece se estender para tantos outros produtos e veículos de massa). Ao expor como o ator, neste universo fundamentalmente comercial, é esvaziado de uma personalidade real e autêntica, apresentando-se tão abstratamente como qualquer outro produto à venda, torna-se claro que o interesse principal de Graham está na investigação das contradições destas formas e mecanismos de representação, de comunicação e envolvimento do público. Graham finaliza o texto alertando que, diante de tais meios e seus mecanismos operacionais, espera-se de nós, espectadores, “respondermos com nossas ações mecanicamente condicionadas, através de nossa repetida exposição ao meio em que somos semi-participantes manipulados”.⁴⁵

Trata-se, portanto, de uma investigação sobre novas formas de “impactar” o público. Um problema que transitava, ainda que de maneira antitética, entre os domínios da arte e da “não-arte”, mas que aos olhos de Graham parecem operar um princípio comum: o grau de proximidade estabelecido com o observador. Graham reflete como, através deste princípio, os produtos da indústria cultural mobilizavam práticas encontradas nas propostas notadamente críticas de Brecht, Warhol e Godard para um propósito diametralmente oposto. Os sutis efeitos na estrutura convencional do *show* de Dean Martin revelam a tentativa, por parte dos veículos de comunicação de massa, de marcar um domínio específico no ato da relação subjetiva ativada em maior ou menor grau, segundo a qualidade e intensidade da atenção do observador. Quanto mais próximo (e íntimo) o veículo conseguir ser, mais eficiente será a difusão de suas mensagens, na medida em que, dessa forma, torna-se possível cancelar o momento em que o observador se distanciaria do conteúdo com que se defronta – fenômeno que permitiria refletir sobre e mesmo questionar este conteúdo.

Este grau de envolvimento do público identificada no programa de Dean Martin ressoava em uma declaração do vocalista da banda *The Who*, citada por Graham: “os espectadores são sensíveis enquanto estão abertos aos meios” e o artista, tanto quanto o meio, “deve mover-se com eles em um mesmo plano”⁴⁶.

Neste sentido, podemos colocar as reflexões de Graham sob uma perspectiva crítica bastante precisa. “*Dean Martin/Eertainment as Theater*” expõe o funcionamento dos mecanismos midiáticos que se encontram naturalizados ou de difícil identificação e que fazem de seu público um refém de sua própria mensagem e forma de

46. Idem, p. 70. (t.n.).

representação. Além disso, suas análises sobre as propostas de Brecht, Warhol e Godard também reclamam a importância de insistir no rompimento com este estado de contemplação passiva do observador diante das cenas, dos eventos ou das imagens com que se defronta.

De fato, a busca por formas de resistência discutidas na produção dos três autores estão claramente presente nas obras de Graham, porém em ao menos dois sentidos distintos. Como uma resposta ao seu exercício teórico, o artista busca mobilizar tais estratégias a partir de uma dimensão individual, tentando agir no interior do processo de recepção das imagens ou dos eventos oferecidos ao público. Ao mesmo tempo, também se preocupa em vincular essa forma de conscientização a uma dimensão coletiva, sobretudo a partir de elementos ou efeitos (como códigos sociais ou mecanismos operando em escalas massivas) que explicitem as implicações de ordem social e política destes modos de subjetivação a que estão submetidos. A análise deste conjunto da produção de Dan Graham parte, então, da dimensão individual e íntima da construção do olhar até alcançar a dimensão mais ampla que culminará com sua atenção para o comportamento coletivo de seu público.

Neste sentido, devemos analisar primeiramente a vídeo-projeção *Roll*, produzida em 1970, representando um avanço sobre as pesquisas contidas na embrionária *Project for Slide Projector* ao aprofundar a relação entre conteúdos visuais e o olhar de seus espectadores. Neste trabalho, Graham explorava a dupla-representação, projetando simultaneamente na parede branca de um espaço expositivo duas sequências distintas de imagens que apresentavam seu movimento realizado anteriormente contornando o perímetro de uma sala. Obtidas a partir de duas câmeras independentes, uma fixa no chão e ao centro da sala, e outra filmando seu movimento a partir do ponto de vista do próprio artista/*performer*, estas imagens ampliavam as possibilidades de leitura, relativizando o ponto de vista convencionalmente centralizado na figura e na presença do observador. A sobreposição de referências visuais, dos pontos de vista sobre determinado movimento ou paisagem e ainda o confronto entre a ação e seu registro, operam no próprio campo de representação, redefinindo os limites entre espaço e tempo exatamente onde se realiza a apreensão por parte do espectador.

De certa forma, ao deslocar a onipotência da visão subjetiva e privada deste último diante da ação ocorrida, Graham explorava mecanismos para desestabilizar também a própria representação do real. Além disso, *Roll* também introduz a experiência direta do corpo como fator decisivo nas investigações sobre os processos de percepção, inaugurando um novo campo de possibilidades representada nas propostas de Graham pelo avanço sobre questões que começam a lidar com a tomada de consciência ao mesmo tempo individual e coletiva dos participantes.

IMAGEM INDISPONÍVEL

A obra *Lax/Relax*, ainda que realizada originalmente um ano antes de *Roll*, em 1969, é bastante representativa deste processo. Nesta *performance*, encontramos a mesma relação dialógica, realizada mais frequentemente entre imagens, desta vez entre vozes, entre as mensagens comunicadas e entre a própria presença do artista e do público. Nela, o artista aparece em pé sobre um palco, desempenhando para a plateia um diálogo com uma gravação. Como bem descreve Birgit Pelzer, esta gravação:

“(...) emitia o som de uma voz feminina que em intervalos repetia a palavra ‘lax’. Graham respondia, repetindo no microfone, a palavra ‘relax’. Sua voz e respiração ficavam alternadamente mais altas ou mais fracas, brincando com a erotização da voz. Distinguíveis no início, as vozes e respirações do homem e da mulher tornavam-se cada vez menos diferenciadas até que se fundiam”.⁴⁷

47. PELZER, B. *Double Intersection: the optics of Dan Graham* in: PELZER; FRANCIS; COLOMINA (org.). Dan Graham, op. cit., p. 49. (t.n.).

Há neste diálogo o conflito constante entre as identidades e as ideias de comportamento socialmente aceitas, masculinas e femininas, que se dá no interior

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig39 Roll, 1970 (esq.).
Cenas transmitidas pelo
videomonitor;

Fig40. *Lax/Relax*, 1969.
Realizada na Lisson
Gallery, Londres.

do processo perceptivo do público. Através deste conflito, Graham é capaz de provocar uma tensão sobre os códigos culturais pré-estabelecidos, de forma que os próprios significados dos termos “*lax/relax*” vão se alterando conforme os valores impressos durante a variação (de intensidade e de frequência) dos tons femininos e masculinos, além da própria combinação entre eles. Desta forma, o processo de percepção atingido pela *performance* refere-se à relação de identificação que cada observador individualmente desenvolve enquanto assiste ao diálogo. No entanto, esta identificação inevitavelmente responde a uma convenção social pré-definida, de modo que as palavras pronunciadas pela voz masculina e feminina vão sendo carregadas de valores positivos ou negativos de acordo com os valores morais correspondentes aos códigos culturais a que os participantes estão coletivamente vinculados.

A importância de *Lax/Relax* está justamente relacionada à atenção que Graham irá desenvolver sobre o problema de como os códigos sociais e culturais determinam

formas de representação individuais e coletivas que acabam configurando relações de poder entre sujeitos ou grupos sociais (neste, caso um público masculino e outro feminino). Soma-se à questão central sobre a (auto)percepção do público e a capacidade de provocar alterações nos modos de percepção habitualmente experimentados pelo público uma série de pesquisas, realizadas ao longo da década de 1970 e início dos anos 1980, buscando expor tais códigos para, de alguma forma, colocar em evidência ou até mesmo desestabilizar as relações que eles implicam sobre a subjetividade do público, seu comportamento e a própria experiência do real.

Data deste período alguns escritos em que Dan Graham discute a *performance* de grupos *punk*, recorrendo a importantes teóricos da psicanálise, como Jacques Lacan e Julia Kristeva, para analisar as formas com que estes artistas interagem com seus públicos, bem como a reação e o envolvimento desempenhados por estes últimos.

No artigo “*Rock New Wave and the Feminism*”, originalmente escrito para uma conferência realizada pelo Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, em 1980, Graham estabeleceu uma comparação entre as relações de identificação e envolvimento do público firmadas através dos espetáculos de *rock* e as teorias de base psicanalíticas envolvendo as relações de diferenciação entre as identidades masculinas e femininas. Partindo do conceito de Lacan sobre o ego, presente na ideia deste autor sobre a “satisfação de uma mulher que se sabe observada”,⁴⁸ Graham reconhece como o comportamento da audiência de um espetáculo de *rock* varia dependendo da identidade de gênero representada pelos intérpretes, assim como Laura Mulvey também o reconheceu através do cinema. Recorrendo mais uma vez ao ensaio de Mulvey, Graham afirma que, assim como nos filmes, durante os espetáculos musicais “o prazer do espectador se divide entre o homem/ativo e a mulher/passiva”, de tal forma que “o olhar determinante do homem projeta suas fantasias na figura feminina, que é definida de acordo com este olhar”.⁴⁹ Graham acrescenta que:

“Na interpretação do filme, as trocas de olhares das personagens e, mais especificamente, o olhar do Homem em relação à imagem da Mulher, são representações simbólicas da diferenciação sexual. É a diferença sexual que prove a base para a resolução da linha narrativa do filme: o encanto da mulher excita a personagem masculina e o incita, mas ao mesmo tempo ameniza seu ego-identidade, sua integridade. (...) A interpretação musical tem um desenvolvimento semelhante, com uma única diferença: sua base é mais verbal e auditiva que visual. A voz expressa um regime de sexualidade mais heterogêneo que o ouvido, mas o qual o *rock*, como instituição, ainda deve vincular-se: a divisão patriarcal dos sexos, definida pela presença do olhar masculino em relação à forma feminina”.⁵⁰

48. GRAHAM, D. *Rock New Wave and the Feminism* in: WALLIS, B (org.). Op. cit., p. 146.

49. Idem, p. 366. (t.n.).

50. Idem, p.147-149. (t.n.).

Como uma importante chave teórica para analisar a problemática envolvendo o impacto gerado na identidade do público através das *performances* musicais (sonoras e visuais) de alguns grupos de integrantes femininos, o artista recorre à definição de “*chora* semiótica” desenvolvida por Julia Kristeva – uma das principais teóricas da psicanálise e também bastante reconhecida por associar seus estudos à crítica da diferenciação de gênero. De acordo com este conceito, a imposição dos códigos sociais e culturais sobre a consciência, percepção e identidade dos indivíduos somente se realiza após o momento de “castração”, isto é, quando se adquire autonomia da figura materna para a construção de seu próprio ego – estável, fixo e também ele socialmente construído.

A leitura que Graham faz, incide sobre os efeitos sonoros associados a crises nervosas ou reações impulsivas e mesmo o balbuciar interpretados respectivamente pelas vocalistas de *Siouxie and the Banshees* e de *Teenage Jesus* remetem ao discurso irracional e ilógico relacionado à fase “pré-linguística”, anterior à consolidação do ego:

“Siouxie Sioux, cantora e compositora de *Siouxie and the Banshees*, foi chamada, devido a seus maneirismos distantes e desprovidos de sexualidade, a “Rainha de Gelo” [*Ice Queen*], a pesar de cantar com uma grande emoção. Talvez sua ‘frigidez’ fosse uma defesa contra a intensidade ‘psicótica’ de suas canções. Nelas se sugere uma fragmentação da identidade cotidiana, uma revelação de um eu que é, em última instância, absurdo, já que está pleno de – segundo palavras da artista Eva Hesse – ‘contradições e oposições [...], os mais absurdos opostos ou extremos opostos’ (...). Na música, o feminino se localiza na expressão vocal mais que nas letras compreensíveis e na melodia. (...) Lydia Lunch, de *Teenage Jesus and the Jerks*, utilizou um tom histérico que se elevava para fazer ênfase, como um chiado, nas linhas principais. Lunch disse: ‘A gente não entende [que] está bem aí, em sua garganta. Tudo está em suas articulações. É irritante porque é fisicamente incômodo’ (...). Esta ‘feminidade’ reprimida tem o poder de subverter as categorias lógicas e egocêntricas do discurso social. Como a ordem do discurso social depende da construção de uma identidade unificada e singular para o sujeito individual, deve rechaçar os impulsos e os sentimentos mutáveis e heterogêneos do corpo refletidos na *chora* semiótica de Kristeva”.⁵¹

Dessa forma, as *performances* por elas realizadas dificultavam o processo habitual de identificação das figuras femininas por parte do público, provocando um lapso na forma de recepção da mensagem (visual e auditiva) de tal modo que alteravam os fenômenos psicanalíticos de codificação e de identificação no momento exato do processo de percepção. Uma das consequências seria, por exemplo, a dificuldade

51. Idem, p.153-155.
(t.n.).

do público masculino de projetar seu ego (e suas fantasias) sobre a presença das vocalistas.

O desafio que se coloca, neste âmbito, reside sobre as formas de levar um conteúdo que se quer crítico ou mais reflexivo sobre a condição da cultura e da vida cotidiana para este novo público de massa. Entre os textos *"The End of Liberalism"*, *"Punk: Political Pop"* e *"Rock New Wave and the Feminisme"* Graham trabalhou um conceito de estruturação da mensagem que poderia ser da ordem da ficção; de um discurso objetivo (como caracteriza os discursos sobre política segundo a ideologia liberal, que evita provocar sobre o receptor uma atitude imediata); ou de uma forma mais associada à propaganda. Para o artista, no contexto social e político dos Estados Unidos a partir do Pós-Guerra, estas três estruturas são operadas necessariamente em separado. A arte, como demonstra o caso do Expressionismo Abstrato, deveria configurar o domínio da primeira, como uma "abstração formalista" e "transcendental" que implica uma espécie de isolamento da realidade social.⁵² O conteúdo político, afirma Graham, encontraria certa resistência neste contexto, sendo os objetos culturais com essa conotação automaticamente classificados como "arte acadêmica ou refinada" e registrando pouco interesse, isto é, pouca circulação nos meios da cultura de massa. "O político", resume Graham, "está codificado de uma forma negativa: significa nada de diversão".⁵³ Algo que a forma publicitária demonstra ser diametralmente oposta, tomando as prerrogativas subjetivas da primeira estrutura, para aplica-las em formas espetaculares, associadas ao prazer visual e à construção de ícones que invadem "o espaço privado e inconsciente do indivíduo", para ser experimentado sem maiores mediações.⁵⁴

A certa altura da discussão presente em "Reificação e Utopia", quando Jameson ensaia algumas consequências da inter-relação entre "alta cultura" e "cultura de massa", além do próprio conceito de reificação da cultura, o autor traz entre os fenômenos ou problemas analisados, justamente a configuração de uma nova condição subjetiva ou sensível dos produtos culturais, bem como de sua relação com seu público. Dentre eles, destaca-se o problema da "manipulação", entendida como um caminho para investigar o impacto da produção cultural na vida cotidiana, tornando-se ela, no limite, o "elemento-chave da própria sociedade de consumo".⁵⁵

As análises de Dan Graham sobre o a construção da personagem de Dean Martin e de seu *"show"* caminham exatamente neste sentido. A partir delas, podemos pensar que o segredo do grande sucesso de audiência do programa se deva pelos artifícios destacados pelo artista que permitiram estabelecer um grau reciprocidade entre as *performances* do ator e os conteúdos apresentados e as expectativas e interesses de seus espectadores. Fenômeno que Graham soube demonstrar estar diretamente relacionado não somente à construção da personagem, mas sobretudo da construção

52. GRAHAM, D. *The End of Liberalism*. In: WALLIS, B. Op. cit., p.81-83. (t.n.).

53. Idem, p. 90.(t.n.). Neste aspecto, cabe notar que, atualmente, a discussão de Dan Graham sobre a divisão entre os diferentes discursos (da objetividade; da ficção; e da publicidade) encontra-se superada.

O processo que levou à inflação da esfera privada sobre a esfera pública, conforme discutido por Zygmunt Bauman em seu livro "Modernidade Líquida", explica o fato de que qualquer discussão coletiva (política, social e cultural) se constrói sob o prisma da intimidade.

Os atuais debates políticos, baseados em figuras carismáticas e em consonância com os apelos individuais de seu "público" eleitor, sugerem um exemplo paradigmático.

54. Idem, p. 83. (t.n.).

55. JAMESON, F. Op. cit., p. 12.

cênica onde e como as *performances* do apresentador/ator e as atrações/*sketches* deveriam ocorrer. Neste aspecto, a aproximação com as estratégias desenvolvidas por figuras como Brecht, Warhol e Godard são decisivas e guardam fortes similaridades com os conceitos aqui discutidos sobre a “manipulação” de Jameson, a geração do “prazer visual” de Mulvey, bem como a “representação da representação” das bandas *punk* e dos artistas da *Pop Art*. Entre os exemplos pinçados por Graham é possível notar a recorrência de operações que são também da ordem de um agenciamento espacial. O cenário onde Dean Martin atua, as disposições entre a figura do apresentador, dos convidados e do espectador que assiste as cenas a partir de um monitor de vídeo reaparecem na preocupação de Brecht sobre as estruturas do espaço teatral, no enquadramento e no posicionamento das personagens do filme de Warhol, e no movimento da câmera que quer revelar a ilusão cinematográfica de Godard.

Se no conjunto de *performances* até então discutida Graham realizava suas investigações ainda em situações mais localizadas, em 1983, com a produção de *Performance Stage Set* o artista demarca uma evidente expansão. Trata-se também de um exemplo bastante oportuno para demonstrar como as questões trabalhadas pelo artista em relação às estratégias de atuação dos grupos de *punk rock* refletiram em suas pesquisas estéticas. Realizada no interior da galeria Berne Kunsthalle, na Suíça, Graham dividiu um dos salões de exposição em duas áreas, colocando à esquerda e ao fundo um grupo de *punk rock* convocado pelo músico Glenn Branca, restando a área à direita reservada à sua audiência. Na parede voltada à frente de ambas as áreas, Graham instalou um enorme plano de vidro semitransparente e, posicionando atrás dele, um monitor de vídeo que exibia todo o evento com seis segundos de atraso. A partir destas disposições, os espectadores somente conseguiam assistir à *performance* dos músicos, que permaneciam ao fundo, observando as diferentes imagens que se sobrepõem ao plano do espelho, desde a cena transmitida pelo monitor aos reflexos da banda e de si próprios.

Através desta proposta, Graham problematiza o sistema ou os mecanismos de exibição e de contemplação convencionalmente praticados pelos *shows* e espetáculos musicais, bem como as relações de identificação que através deles são constituídas entre os observadores e aquilo com que se defrontam – sejam objetos, eventos ou os próprios artistas/interpretes.

De acordo com Graham, “tradicionalmente, o público se identifica com o interprete olhando-o nos olhos ou em sua parte frontal”, e a disposição de ambos definida em sua montagem faz com que esse processo seja rompido.⁵⁶ Uma pessoa do público, diz, deve “olhar para o espelho para ver o interprete tocando seu instrumento”, ao mesmo tempo em que “vê a todas as demais (incluindo a si mesma)”.⁵⁷ Da mesma forma,

56. GRAHAM, D.
*Performance y
decorado com espejo
semitransparente y vídeo
em desfase temporal
(1983) in: WALLIS, B.
(ed.). Op. cit., p. 204. (t.n.).*
57. Ibid. (t.n.).

INDISPONÍVEL

Fig41. *Performance Stage-set*, 1983.

“quando os músicos olham para a imagem do espelho para ver os outros músicos, ou para a imagem do vídeo com seis segundos de atraso, a visão do público fica situada entre os olhares intersubjetivos dos três músicos”.⁵⁸

Ao reposicionar a presença do público em relação aos interpretes e ao confrontá-los com outras referências visuais, espaciais e temporais projetadas pelo reflexo do espelho e pela representação do vídeo, Graham interferia nas determinações de ordem subjetiva que estão envolvidas dentro dos processos mais amplos referentes ao *status* econômico do artista e de suas obras. As operações em curso em *Performance Stage Set* parecem impor tanto para o público como para os músicos o referido distanciamento praticado pelos artistas *Pop* e pelos grupos de *Punk Rock*. A obra reproduz uma determinada situação presente no cotidiano da cultura de massa, porém a partir de uma estrutura que a contradiz, ou que a partir dela possibilita percepções capazes de construir sua própria crítica.

Entre todos estes exemplos, as estratégias pinçadas por Graham a partir de suas observações sobre as manifestações como o *punk* e a *Pop Art* se transformam em importantes diretrizes para suas futuras intervenções sobre diversos “dispositivos” que de alguma maneira determinam formas de representação do real e que estão respondendo a determinadas expectativas econômicas, políticas e sociais – sejam eles os espaços de exposição de arte, as mídias impressas ou televisivas e mesmo a disposição espacial que organiza artistas e intérpretes em relação a seus públicos. Nesta esteira também podemos incluir parte dos questionamentos realizados por Graham em relação à arquitetura e à cidade. Não por acaso – e como veremos no último capítulo deste estudo – um dos arquitetos e autores centrais para suas discussões e análises é o norte-americano Robert Venturi, quem durante as décadas de 1960 e 1970 desferiu uma influente crítica ao “Alto Modernismo” arquitetônico e desenvolveu sua ideia de uma “arquitetura vernacular”, tão irônica e híbrida como as manifestações da *Pop Art* ou do *Punk*: ao invés de seguir acreditando em uma arquitetura de linguagem autônoma e objetiva, preferiu encontrar uma linguagem capaz de lidar com o contexto político e social da cultura de massa, com os códigos e as dinâmicas da publicidade e do entretenimento, sem perder de vistas os códigos especializados de seu próprio campo disciplinar. Graham encarou as questões levantadas por Venturi como aberturas criadas no interior de um pensamento hegemônico da arquitetura e que permitiram investigar novas relações com o público e com as pressões sociais que os cercam, sobretudo em relação ao viés ideológico por trás do “signo arquitetônico”.

De fato, não foram poucas as maneiras em que Graham trouxe à tona as diversas formas da “função ideológica” para investigar o modo pelos quais elas estariam pautando a percepção, a experiência e o comportamento das pessoas imersas no cotidiano da cidade contemporânea. Mas o que este estudo pretende igualmente demonstrar é

58. Ibid. (t.n.).

que mesmo ela também soube expandir e transformar seu próprio campo, isto é, a “armadura institucional” – recordando o termo de Brian O’Doherty – encontrou novos mecanismos, novos espaços e circuitos.

Neste ponto, a distância que separa o desenvolvimento teórico de Fredric Jameson e a produção de Dan Graham levanta a dúvida sobre as possibilidades de resistências e as formas alternativas de produção da cultura. Voltando ao texto “Reificação e Utopia”, essa dúvida aparece mais claramente quando Jameson aponta para um campo de intervenção e de ação dentro da própria estrutura dialética que envolve o processo de reificação. Novamente, se para o autor a realidade converte-se em imagem, e se essa é a última forma da reificação, isto é, quando a mercadoria traz em sua essência uma dimensão cultural e simbólica capaz de expandir sua circulação e valoração, é exatamente neste domínio do cultural e do simbólico em que podem ser travados os conflitos necessários contra suas contradições intrínsecas. “Toda a obra de arte contemporânea”, diz, “contém como impulso subjacente (...) nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social” e “em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada por *slogans* ideológicos dos grandes negócios” desponta como uma tarefa urgente a de “reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade”.⁵⁹

Esta evocação de uma “coletividade” representa, neste trabalho específico de Jameson, toda manifestação cultural produzida e direcionada por um grupo social autêntico. Somente assim a cultura guardaria em si a busca por uma espécie de consciência de classe e que significaria, fundamentalmente, uma tomada de consciência por parte dos indivíduos – diametralmente oposta à condição subjetiva imposta pelas formas da cultura reificada. Obviamente, Jameson não vislumbra um receituário prático para artistas, mas aponta brechas na atual lógica de desenvolvimento das forças produtivas que permitem ao menos recolocar alguns de seus termos.

As estratégias político-estéticas levadas a cabo por Dan Graham parecem estar alinhadas a tais considerações, na medida em que suas propostas podem ser descritas tal como os termos da “crítica da representação” de Hal Foster, isto é, como um questionamento das “categorias artísticas e dos gêneros documentais, dos mitos da mídia”, pedindo ao observador para “olhar através de suas superfícies criticamente”.⁶⁰ Indo além da problemática envolvendo uma espécie de política de identidade de gênero, se analisarmos “*Rock New Wave and the Feminism*” em conjunto com as conclusões feitas sobre “*Dean Martin/Eterteiment as Theater*”, veremos como este longo e diversificado processo de investigação sobre os modos de recepção, percepção e de comportamento levaram Graham ao desenvolvimento de propostas que também figuram como uma problematização sobre uma série

59. JAMESON, F. Op. cit., p. 15.

60. FOSTER, H. O Retorno do Real, São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 140.

de dispositivos (ou “aparatos”, se recordarmos a colocação de Ismail Xavier) que constituem o cotidiano da sociedade de massas, estabelecendo determinadas formas, mecanismos e procedimentos de poder.

Como visto anteriormente, as investigações de Dan Graham desde o início da década de 1970 já sinalizavam a dúbia relação entre os produtos da cultura e a totalidade espacial que os envolvem. Ao percorrerem a dispersão para o campo ampliado da cultura, explorando a inter-relação com os produtos da “cultura de massa”, as propostas do artista apontam para um novo modo de percepção, moldado sob o contexto de uma nova dinâmica político-cultural e de suas relações e implicações para a contemporaneidade – incluída aí os diversos produtos culturais e o próprio espaço construído.

Uma das grandes descobertas do artista neste processo foi ter colocado a representação visual na ordem dos eventos temporais e espaciais (a percepção dentro do “tempo contínuo”), bem como de ter introduzido o corpo (tanto o do artista/*performance* como o do próprio público/observador) como um meio decisivo para as suas investigações. Resta ainda analisar de maneira mais aprofundada este novo horizonte colocado pelo artista: a investigação dos “parâmetros da percepção humana” e suas relações ou implicações dentro do contexto cultural definido pelas transformações que organizam a experiência cotidiana na cidade contemporânea.

PÚBLICO,
DISPO-
SITIVOS
E ES-
PAÇO.

público, dispositivos
e espaço:

O PÚBLICO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL MEDIADA

Em 1974, Graham realizava a primeira de uma série de instalações produzidas até o início da década de 1980. Intitulada *Present Continuous Past*, este trabalho reelaborava muitas das descobertas do artista a partir de seu conjunto de vídeos e projeções, assim como também antecipava muitos dos recursos e táticas que viriam a ser explorados em conjuntos de trabalho mais recentes, principalmente em relação à maneira como lida com a percepção e o comportamento do público. Concebido na forma de um ambiente fechado, localizado dentro dos espaços expositivos de museus e galerias, a instalação articulava pela primeira vez um complexo sistema de vídeo-monitoramento com a própria presença do público. Se o exterior desse ambiente replicava a neutralidade das paredes do “cubo branco”, ao ingressarem em seu interior os visitantes se deparavam com uma sala não menos hermética, mas composta por três planos totalmente revestidos com espelhos e, à direita da porta de acesso, uma única parede branca onde estava instalado um pequeno monitor que exibia tudo o que ocorria nesta sala com 8 segundos de atraso.

O foco do trabalho, conforme aponta seu título – “presente, passado contínuo” –, são as transformações das relações temporais no interior do processo perceptivo, possibilitada através da ação integrada entre os elementos que conformam a instalação (o espaço, o sistema de vídeo-monitoramento e a “*performance*” do público). Dessa maneira, Graham provocava uma confrontação do observador

INDISPONÍVEL

Fig42. *Present Continuous
Past*, 1974.

com diferentes planos de representação de sua própria imagem, disparados tanto pelo seu próprio ponto de observação em relação às imagens refletidas no espelho, quanto pela situação espacial exibida nas imagens do monitor em uma sequência temporal em atraso. O público da instalação era forçado a reconstruir ininterruptamente através destas imagens os episódios que anteciparam cada instante presente. O que se provava um exercício angustiante, já que o instante passado se tornava parte do presente (na forma de identificação pessoal ativada pelo monitor) e o instante presente, por sua vez, era automaticamente projetado para o futuro imediato (na forma em que o observador desejaria ser representado pelo monitor).

De acordo com o próprio artista, o efeito resultante sobre a percepção, sua fragmentação, se traduz na “impossibilidade da presença imediata” e que pode ser explicada no fato de que qualquer percepção individual só é constituída a partir da presença de fatores de mediação.¹ Uma vez que a apreensão de ações continuadas é afetada, o público era lançado em um *looping* perceptivo, provocado pelo embaralhamento da sequência de eventos e de tempo. De acordo com Birgit Pelzer, a instalação provocava um “jogo de convergências na percepção da imagem especular na memória de curto-tempo, a auto-imagem, assim como as dos outros, mostrando um replay do passado imediato que aparecia como inexaurível”.²

Se considerarmos as questões disparadas pela análise de *Present Continuous Past* juntamente com a atenção cada vez maior do artista pelo problema da percepção e da construção de subjetividades alavancados pela produção cultural de massa, recordaremos as considerações feitas por Brian Wallis quando diz que, vistos em conjuntos, os textos e os trabalhos produzidos por Graham neste período “poderiam ser chamados de uma ‘história secreta’ da transformação da cultura capitalista nos Estados Unidos do Pós-Guerra”. De acordo com o autor, as associações imprevistas como as que discutimos a partir da relação entre o *rock* e a *Pop Art*, refletem as determinações históricas, as pressões sociais atuantes na vida cotidiana que envolvem e moldam ideologicamente o sujeito inaugurado na sociedade de massa.³ Recapitulando as várias formas de manifestações culturais analisadas pelo artista, como *rock* e o *punk rock*, os programas de televisão, as técnicas de comunicação representadas pelas formas publicitárias, torna-se evidente o fato de que Graham estava delineando uma pesquisa sobre a “profunda reestruturação da vida cotidiana sob o fantasmagórico regime do consumismo de fins do século XX”.⁴ Assim como outros autores importantes desse período, Graham discute a influência da indústria cultural na configuração de uma nova subjetividade que pode ser comprovada tanto pela produção de imagens que vem dominando com maior força a formação de novas identidades e de novos públicos.⁵

Contudo, a trajetória de Graham demonstra como o artista é consciente de que a realidade passa através de formas de representação como os programas de televisão,

1. PELZER, B. *Double Intersction: The Optics of Dan Graham* in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (ed.). *Dan Graham*, Londres: Phaidon, 2001, p. 52. Tradução nossa (t.n.).

2. Ibid.

3. WALLIS, B. *Las lecciones de historia de Dan Graham*. In: WALLIS, B. *Rock, mi religión*, Cidade do México: Alias, 2008, p. IX. (t.n.).

4. Idem, p. X.

5. Além do influente trabalho de Fredric Jameson, aproveitado neste estudo a partir de seu artigo “Reificação e Utopia na Cultura de Massa” (1979), o interesse sobre o papel da cultura na contemporaneidade e suas transformações dentro de uma nova lógica produtiva se tornou cada vez mais presente nos debates realizados em diversos campos de conhecimento. Talvez um grande propulsor desse interesse possa ser apontado sobre o pensamento desenvolvido pelos autores da Escola Frankfurt, principalmente por T. Adorno e W. Horkheimer.

os filmes e a publicidade, mas também se estendem para os parques temáticos, para os centros comerciais ou as torres corporativas. Tal como depreendemos das análises de Jameson, a “cultura” está presente na totalidade do campo social e de tal modo que os processos de reificação discutidos no capítulo anterior envolvem necessariamente a construção de espacialidades específicas. De fato, grande parte da reflexão do autor incide sobre os campos da arquitetura e do urbanismo, na busca por entender como as novas formas de organização produtiva estão redefinindo ou criando novas categorias de espaço em aspectos múltiplos: funcionais, formais e também subjetivos. Aos olhos de Jameson, a arquitetura que vem sendo produzida globalmente e a cidade que a partir dela se edifica manifestam uma nova percepção e sensibilidade contemporâneas.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig43. *Present Continuous Past* (1974). Diagrama.

Essa foi (e continua sendo) a experiência espacial (e sobretudo urbana) investigada por Graham. De acordo com Wallis, já a partir do final da década de 1970, Graham demonstrou como existem “vínculos diretos entre a cultura e o espaço público como âmbitos de comunicação social”, de modo que “tanto a cultura popular, como os espaços públicos estruturam, e assim mesmo ocultam, os processos de representação da cultura”.⁶

Podemos pensar que o processo midiático experimentado na esfera (aparentemente) privada e íntima diante da televisão, dos jornais e revistas, ou do próprio espaço expositivo – conforme explorado pelo artista respectivamente em obras como *Video Piece Outside Home* (1978-96), *Income (OutFlow) Piece* (1969)

6. Idem, p. XX. (t.n.).

e *Yesterdat/Today*(1974) –, todos estes meios ou suportes informam e conformam subjetividades que se estendem para as experiências da esfera pública, isto é, as políticas de identificação que elas exercem sobre a subjetividade dos indivíduos acabam configurando um comportamento coletivo. Sem contar o fato de que, as mensagens destes produtos estão cada vez mais presentes na totalidade da paisagem urbana. Neste novo momento, cada público é específico e para ele é construído um espaço específico. Esta constatação ajuda a entender a passagem de Graham para as investigações não somente sobre o desempenho social do público, mas também sobre o desempenho social do próprio espaço.

Não por menos, o artista nos fornece uma série de textos em que enfoca as relações estabelecidas entre espaço e o público. Como veremos em um segundo momento desta discussão, muitos conteúdos provenientes dos campos da arquitetura e do urbanismo farão parte de seu universo de referências – a começar pela produção de Robert Venturi, sobretudo devido a sua abordagem da construção da arquitetura e da cidade interseccionando os domínios do “alto modernismo” e a onipresente “cultura de massa”, bem como de uma série de procedimentos arquitetônicos explorando uma relação perceptiva e subjetiva com os indivíduos.

A importância da análise sobre a questão específica da produção social do espaço, bem como a produção e a reflexão arquitetônica, exige uma primeira atenção sobre como Dan Graham retoma, aprofunda e/ou reelabora uma série de questões presentes em outros momentos de sua trajetória. Neste importante conjunto de trabalhos em que passamos a enfocar, veremos como o problema da recepção e da percepção será convertido em análises sobre as formas de representação cultural através do espaço e as relações de poder aí implicadas. Ao que a noção de “dispositivos” se torna substancial para a compreensão das estratégias formuladas pelo artista em relação ao espaço construído, bem como de seu interesse para o campo específico da arquitetura e urbanismo.

DISPOSITIVOS ESPACIAIS, COMPORTAMENTOS E RELAÇÕES DE PODER

■ A definição de “dispositivos” trabalhada por Dan Graham diz respeito a uma diversidade de instrumentos ou recursos técnicos responsáveis por estabelecer um sistema rígido e bastante preciso cujo objetivo é o de controlar, da maneira mais eficiente possível, determinados indivíduos ou grupos e as respectivas atividades que lhe são atribuídas. O controle operado pelos dispositivos geralmente depende da organização e distribuição, em suma, da “disposição” destes grupos e atividades através de relações hierárquicas, temporais ou espaciais. Um exemplo pode ser

inicialmente fornecido se recordarmos a percepção de Graham sobre o dispositivo (ou “aparato”) cinematográfico, bastante próxima à discussão de Ismail Xavier em seu artigo “Cinema: revelação e engano” (1988). Para o autor, assim como para o artista, tanto os elementos e operações que se dão sobre o filme sendo exibido (cortes, edições, enquadramentos) quanto da organização espacial dos espectadores (distribuídos e isolados da realidade nas salas escuras do cinema) são responsáveis por condicionar o grau de reciprocidade (e de alienação) entre a consciência destes espectadores e a narrativa do filme.⁷

Nesta mesma esteira, é possível traçar uma aproximação destas questões com as reflexões disparadas por Michel Foucault sobre como o desenvolvimento das instituições – sobretudo a psiquiátrica e a militar – pode ser descrita como o desenvolvimento de “dispositivos de poder”, determinando comportamentos, hábitos e a própria consciência do sujeito moderno.⁸ Citado por Graham mais de uma vez em seus artigos e ensaios enfocando o espaço construído, o pensamento de Foucault – sobretudo quando analisa o Panóptico de Bentham e o planejamento da cidade de Richelieu, na França – serve como um recurso de análise para identificar as problemáticas disparadas pelas propostas do artista em seu deslocamento à cidade.

Em sua hipótese sobre o “poder disciplinar”, Foucault o descreve como uma modalidade de poder responsável por definir as relações sociais constitutivas para a consolidação da sociedade moderna. Para tanto, o autor retrata o desenvolvimento de forças políticas se estendendo ao nível dos corpos individuais como um mecanismo de controle e dominação operando em duas escalas: a de ordem microcós mica, vigiando e determinando o tempo, o comportamento, os hábitos dos indivíduos; e a de ordem macrocós mica, a partir do momento em que a somatória desses corpos acaba totalizando um grupo social amplamente controlado. A partir de uma abordagem histórica, apresentada em seu livro “O poder psiquiátrico” (2006), o autor demonstra como uma condição social se impõe por meio de uma vinculação espacial levada a cabo através de instrumentos a que chamou de “dispositivos de poder”, definidos em grande parte através das várias instituições que organizam a vida política e social, como a religiosa, a psiquiátrica, a escolar, a militar e, a partir delas, as organizações fabris e a própria ordem territorial urbana. Tal como o próprio Graham comenta em um de seus artigos, Foucault lança a perspectiva da forma espacial como um fator decisivo para se estabelecer um sistema de hierarquias de funções e posições para o exercício de determinada ordem através, por exemplo, de “espaços enclausurados (escola, fábrica, convento, prisão), uma organização geométrica celular (salas de aula, níveis, grades), um sistema uniforme de divisão temporal (horários) e uma situação ótica que permita total vigilância de todos os indivíduos”.⁹

Desta perspectiva, as instituições são encaradas como um aparato de relações suficientemente complexas através do qual toda uma ordem de valores e códigos público, dispositivos e espaço

7. XAVIER, S. Cinema: revelação e engano in: NOVAES, A. (et al.). O Olhar, São Paulo: Cia das Letras, 1988, 368-369.
8. FOUCAULT, Michel. O poder psiquiátrico: Curso dado no College de France (1973-1974), São Paulo: Martins Fontes, 2006.
9. GRAHAM, D. *Not-post Modernism: History against Historicism, European archetypal in relation to American Commercial Vernacular, and the city as opposed to individual building in:* Artforum, 1981, p. 70. (t.n.).

sociais e políticos deverão ser exercidos em sua plenitude. Contrariando o pensamento que as enxerga como a origem para determinada organização social e de poder, Foucault reclama uma inversão do ponto a partir do qual é preciso analisá-las. Ao invés de debruçar-se sobre as partes e segmentações que a organizam, cada elemento, posição e função nela distribuída – as suas “regularidades” como Foucault prefere chamar –, interessa muito mais perceber as relações que se configuram através dessas disposições. Assim, as instituições podem ser tomadas como objetos a partir dos quais é possível projetar críticas e reflexões mais amplas.

O caso específico da instituição psiquiátrica, fundamental para os estudos de Foucault, demonstra como um discurso sobre a loucura foi levado à instância de verdade médica ao longo do século XVIII, estruturando-se a partir dela uma série de medidas operacionais e de espaços privilegiados para seu exercício responsáveis por definir a psiquiatria moderna até meados do século seguinte. Dentro deste processo, toda organização que reunia ao redor do doente os diferentes níveis de vigilância (o diretor, o médico e por fim o servente), os vários procedimentos de regulamentação de seu desenvolvimento (relatórios de comportamento, punições, reclusão) respondiam, em última instância, a uma conjuntura política e social que determinava um comportamento convencionalmente aceito. Foucault expõe como o desenvolvimento dessas técnicas de regulamentação do corpo tem direta relação com os interesses e as demandas sociais provenientes do desenvolvimento do sistema de produção capitalista, para o qual uma regulamentação eficiente de seu desempenho mecânico, temporal, espacial e comportamental, associada a uma distribuição sistematizada dos homens, de suas funções e posições, se torna cada vez mais um fator fundamental para a maximização da força produtiva e de acumulação de capitais.

No bojo destas relações, Foucault enxergava nas instituições (religiosa, psiquiátrica, escolar, militar, fabril, etc) o desenvolvimento de uma série de atividades funcionando como exercícios em que, através do envolvimento exaustivo do corpo, seria capaz de projetar na consciência dos indivíduos o seu objetivo máximo da disciplina. Em outras palavras, devido a um processo de vigilância permanente, porque virtualizada, o indivíduo responderia afirmativamente e por conta própria à ordem que lhe é imposta. O resultado desta extensão do poder ao nível dos corpos individuais Foucault denominou como a produção de “corpos sujeitados”.¹⁰

A proximidade com a Crítica Institucional, conforme trabalhada por Graham, é bastante esclarecedora neste aspecto. Seria possível estender estas mesmas razões estruturais e o mesmo processo de institucionalização observado através da fundação da psiquiatria moderna também para a conformação de um circuito institucional da arte, produzindo, como defende Graham, “significados ideológicos e posições que regulam e contém as experiências subjetivas” de seu público.¹¹ Como discutido no primeiro capítulo deste estudo, museus e galerias, constituindo-

10. FOUCAULT, M. Op. cit., p.70.

11. Entrevista concedida a Daniela Salvioni. In: Flash Art, no. 152, maio/junho, 1990, p.143. (t.n.).

se historicamente como os espaços privilegiados de exibição de arte, agem politicamente através da exportação de valores culturais.¹² Para Graham, uma forma de se esquivar dos procedimentos perpetrados pelo “cubo branco”, de construção de uma subjetividade, da “programação” do que e de como deve ser percebido, seria justamente promover tensões nas disposições convencionalmente determinadas pelo espaço, mostrando “as pessoas percebendo a si mesmas como elas se percebem no lugar do objeto de arte”.¹³

É neste sentido em que *Performer/Audience/Mirror*, realizada em 1977, pode ser analisada. Já marcando o momento de transição para o seu conjunto de instalações, esta obra estabelece uma espécie de sistema de exibição/percepção para redefinir o desempenho habitual do dispositivo plateia/palco. Nesta *performance*, o visitante da galeria encontra a figura do artista/*performer* dominando o palco de um auditório que separava a plateia de um enorme espelho posicionado às suas costas. Na primeira parte da duração do “espetáculo”, o *performer* cativa as atenções individuais do público ao descrever a si próprio e seus movimentos – como um desempenho já naturalizado. Porém, em seguida, faz com que a atenção se volte para o próprio público ao começar a descrevê-los individualmente. Na última parte, o *performer* volta-se para o espelho e sobrepõe as descrições do público ali refletido com a sua própria imagem. Através dessa articulação entre espaço e imagens (visuais e orais), Graham colocava a (auto-)percepção do público em constante alteração, sendo construída e reconstruída, confrontando-se com o mecanismo de construção de subjetividade imposto ao mesmo tempo pelo espaço expositivo e pelo comportamento passivo que assume quando cumpre seu “papel” de plateia, público ou audiência. Dessa forma, a *performance* de Graham configura-se como um modelo para “redefinir os limites de uma ideia de representação, como limites convencionais que necessariamente definem a relação entre o artista e o público”.¹⁴

Em última análise, propostas como *Performer/Audience/Mirror* representam outras formas e outros processos de inserção dentro de uma realidade constituída por camadas de complexos significados simbólicos, políticos e ideológicos. De acordo com Brian Wallis, Graham investiga a “nova forma de cumplicidade sofisticada, de uma pseudo-intimidade consciente” que está sendo explorada por diversos meios, agentes e espaços do cotidiano urbano contemporâneo, seja através das formas publicitárias, dos programas televisivos, dos filmes, dos espetáculos musicais e também pelo circuito institucional de arte.

De fato, vimos no capítulo anterior como as primeiras experiências com as projeções de vídeo e *performances* – como *Project for Slide Projection* (1969), *Sunset to Sunrise* (1969) e *Roll* (1970); *Lax/Relax* (1969) e *Two Consciousness Projections* (1972) – permitiram-no amadurecer o mecanismo que ativa a “recepção” da obra de arte a ponto de conduzir à investigação da própria condição do espectador. O passo seguinte em suas pesquisas foi construir situações que dispensassem a presença do público, dispositivos e espaço

12. Como foi possível de ser observado através das ações organizadas pelas grandes instituições de arte e cultura durante os anos de 1940 e 1950 para o desenvolvimento de uma *establishment* cultural em torno da produção de arte moderna americana.

13. Entrevista concedida a Daniela Salvioni. In: *Flash Art*, no. 152, maio/junho, 1990, p.143. (t.n.).

14. PELZER, B. *Double Intersection: the optics of Dan Graham in:* PELZER; FRANCIS; COLOMINA (org.). *Op. cit.*, p. 49. (t.n.).

INDISPONÍVEL

Fig44. *Performer/
Audience/Mirror* (1975).

artista durante este processo, de modo que a própria presença do público ativasse as relações de intersubjetividade: trata-se de seu conjunto de instalações determinando percursos espaciais pontuados por vídeos, reflexos de espelho e da transparência do vidro mantendo o enfoque sobre a percepção e a reação do visitante, individual e coletivamente.

Como uma variação de *Present Continuous Past* (1974), Graham concebeu um modelo de instalação denominada *Time Delay Rooms*, prescrevendo um ambiente fechado que poderia ser subdividido em até três salas, todas elas interconectadas por passagens estreitas e equipadas com monitores e câmeras de vídeo. Estas câmeras deveriam estar posicionadas em direção aos acessos e, em cada uma das salas, a primeira tela que o visitante observava, vindo da sala anterior, exibia o acontecimento desta última em tempo real. A segunda tela, por sua vez, exibia as imagens da própria sala, porém com oito segundos de atraso. Desta forma, a (auto)percepção do público explorada no primeiro trabalho é ampliada: à medida em que percorriam este ambiente, os visitantes participavam de uma situação espacial que os levava a perceber seus próprios comportamentos (em relação aos comportamentos dos demais visitantes) a partir de diferentes aparelhos de mediação da experiência real. Essa situação pode ser tendida conforme o relato do artista:

“A diferença de tempo de oito segundos é o limite extremo da memória de curto prazo neurofisiológica, que forma uma imediata parte de nossa percepção presente e o afeta por dentro. Se você assiste seu comportamento de oito segundos atrás, apresentado em um monitor de vídeo ‘externo’, você provavelmente não irá reconhecer a distância em tempo, mas tenderá a identificar seu processo de percepção e de comportamento com a condição de oito segundos antes. Uma vez que isto conduz a inconsistentes impressões a que você então responde, você alcança um estado de reflexão constante. Você se sente preso em um estado de observação, no qual sua auto-observação é sujeitada a algum controle visual externo. Dessa maneira, você como espectador se observa como parte de um grupo social de observadores observados (ao invés del como na tradicional forma de ver a arte, detido numa postura de contemplação individual ante um objeto áureo)”.¹⁵

15. STEMMRICH, Gregor. *Dan Graham*. in: LEVIN, T. Y.; FROHNE, U.; WEIBEL, P. *Rhetorics of Surveillance from Bentahm to Big Brother*, ZKM – Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2002, p.68. (t.n.).

O recurso do “*time delay*” (atraso no tempo) associado às divisões espaciais da instalação conferiu ao seu trabalho a possibilidade de promover uma abertura na “janela perspéctica” da Renascença e na forma hierárquica com que se apresenta o objeto artístico. Ao desprender-se do único foco de observação, Graham encontra uma forma para expandir a profundidade de visualização, promovendo uma representação do acontecimento que envolva espaço e tempo em uma relação mais complexa.

Experiências como *Present Continuous Past* e *Time Delay Rooms* tiveram grande impacto nas pesquisas de Graham sobre a percepção e comportamento do público em relação ao espaço, a tal ponto que em “*Essay on Video, Architecture and Television*”, um dos principais escritos de Dan Graham, publicado originalmente em 1976, encontramos uma série de reflexões sobre os suportes e as operações com que vinha trabalhando.

De fato, “*Essay on Video, Architecture na Television*” expõe ao leitor uma série de pontos levantados por sua trajetória artística, desenvolve algumas ideias desencadeadas por elas e aproveita para avançar questões conexas, que se provariam fundamentais em projetos posteriores.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig45. *Time Delay Rooms*, 1974. Diagrama.

Neste ensaio, Graham escreve sobre tópicos diversos, como a linguagem do vídeo, do cinema e da televisão; as propriedades do vidro e do espelho; relações de acesso e controle visual do espaço construído; e ainda sobre a percepção, o comportamento e a arquitetura.

Dentre eles, o “*time delay*” contém um tópico inteiramente dedicado a ele – “O *feedback* do vídeo”:

16. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture and Television*, 1976 in: ALBERRO, A. (ed.). *Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his art*, The MIT Press, 1999, p. 55-56. (t.n.).

O *feedback* do vídeo contradiz o modelo do espelho de ‘auto’-percepção: ele conecta a ‘auto’-percepção do observador ao processo fisiológico de seu cérebro, por meio da adição da temporalidade, afastando esta visualização de uma imagem isolada e estática. O *feedback* relaciona (ou co-identifica) o *performer* (artista) e o público, o receptor e seu processo de percepção”.¹⁶

Para explicar melhor o efeito, Graham compara a imagem do vídeo com a do espelho, através do qual “as premissas psicológicas de privacidade que decorrem do modelo do espelho dependem de uma presumida divisão entre comportamento observado e intenção interior (supostamente não observável)”.¹⁷ No entanto, se um observador vê o seu comportamento em um vídeo com um atraso de 5 a 8 segundos (de modo que suas respostas façam parte e influenciem sua percepção), a intenção mental “privada” e o comportamento externo são experimentados como um só. A diferença entre intenção e comportamento real é retroalimentada pelo monitor, influenciando imediatamente o comportamento do observador e suas futuras intenções.

Ao relacionar a percepção do comportamento exterior à sua percepção mental interior, um “eu” do observador, como uma fita de Moebius topológica, pode existir aparentemente sem um “dentro ou “fora”. O tempo do *feedback* do vídeo é o do presente imediato, sem relação com o passado e hipotéticas situação futuras -uma curva contínua topológica para frente ou para trás, entre o passado recente ou o futuro imediato. Ao invés da “auto”-percepção ser uma série de “perspectivas” fixas para um eu isolado, observando as ações do passado com a intenção de localizar a “verdade objetiva” de sua essência, o *feedback* do vídeo enclausura o observador naquilo que parece ser (apenas) que está subjetivamente presente. O espelho, por sua vez, aliena o “eu” dentro de sua percepção de sal próprio funcionamento, dando ao indivíduo a sensação de um controle perceptível sobre a sua resposta através do mecanismo do *feedback*.¹⁸

Present Continuous Past e *Time Delay Rooms* foram erguidas nos espaços protegidos da arte: não tarda para que Graham lance mão do dispositivo “ambiente” para investigar as convenções que regem esses lugares. O exemplo de *Yesterday/Today* (1974) é bastante representativo, porém *Public Spaces/Two Audiences* (1976) adiciona uma dimensão distinta à sua pesquisa, na medida em que à investigação sobre a representação da auto-percepção se sobrepõe a da natureza social do espaço. Para além do enfoque sobre o funcionamento (invisível) da instituição comercial da galeria de arte, amplamente discutida no capítulo anterior sobre *Yesterday/Today*, *Public Sapces/Two Audiences* avança sua discussão sob a perspectiva da auto-percepção do público sobre estes fenômenos.

Produzida para a 37ª Bienal de Veneza, para muitos autores e também para o próprio artista, a última de sua série de instalações como “ambientes” representa um ponto crucial em sua trajetória. *Public Spaces/Two Audiences* é reconhecida, por um lado, como um aperfeiçoamento das técnicas e dos procedimentos operados anteriormente, alcançando um grau de síntese formal que já havia se tornado uma característica marcante de sua produção (herança de sua relação com a produção do Minimalismo). As soluções encontradas neste trabalho, bem como as relações intersubjetivas que elas provocam, inauguraram um novo campo de investigação para o artista, na exata medida em que a espacialização da (auto)consciência do

17. Idem, p. 56. (t.n.).

18. Ibid.

público permitiu explorar não apenas os códigos do olhar e da percepção, como também os códigos (físicos e semânticos) do próprio espaço.

Em *Public Sapces/Two Audiences* o número de repartições e de dispositivos técnicos foi resumido a apenas duas salas retangulares, com acessos independentes e separadas por um plano de vidro espelhado – funcionando também como um isolante acústico. Em uma das salas, a parede localizada ao fundo, paralelamente a este plano, foi totalmente coberta com espelho. Do outro lado, a face da divisória de vidro apresentava um leve grau de reflexão, sobrepondo à visão da outra sala as imagens do que acontecia dentro dela. Esta articulação entre a presença do público e as sobreposições das imagens de sua própria *performance*, ao mesmo tempo em que precede uma importante inflexão na trajetória do artista, também assinala um forte vínculo com as pesquisas anteriores desenvolvidas pelo artista.

Uma primeira análise sobre este trabalho, logo reconhece a crítica sobre o espaço institucional representado pela Bienal, o *status* do objeto artístico no interior deste circuito e como ela foi realizada buscando interferir sobre as relações convencionais entre objeto e público. A proposta de Dan Graham, como uma espécie de armadilha, confronta os visitantes da Bienal com a sua própria imagem e comportamento no lugar de contemplar um objeto em exposição. Graham reconhecia e se posicionava frente à ideia de que as exposições da Bienal de Veneza desempenhavam uma função análoga às “Feiras Internacionais”, que reuniam empresas e mercadorias como representantes da produção dos principais países ao redor do mundo.¹⁹ Os artistas ali presentes, bem como seus trabalhos, não estão muito distantes da representação cultural desempenhada pelas mercadorias. Conforme Graham se referiu mais tarde, o dispositivo do vidro que intermedia a *performance* do público no interior da instalação, funciona como uma vitrine em que “a arte exposta é a própria galeria”.²⁰

Esta inversão sobre as disposições entre objeto de arte e seus espectadores direciona as experiências sobre os processos subjetivos do público não somente a partir do olhar – que tenta decodificar as diferentes visões sobre a própria presença em relação ao outro, bem como de seus movimentos que ocorrem no tempo e no espaço –, mas sobretudo através das divisões intersubjetivas que definem interior e exterior, público e privado, individualidade e coletividade. Esta transformação ocorre, fundamentalmente, pela presença do dispositivo de vidro no lugar que antes era ocupado pelos monitores de vídeo e câmeras de vigilância. A repartição física do espaço implica uma série de divisões sociais que são estabelecidas no exato momento em que os visitantes da bienal ingressam as salas configuradas pela instalação. Estes visitantes são lançados em um circuito em que as relações de reciprocidade estão em um permanente estado de constituição e desconstrução (tanto entre si próprios, como entre si e aqueles que estão separados pelo vidro, em outras palavras, entre os “microgrupos” sociais que integram o ambiente particionado).

19. Uma série de reflexões sobre a função institucional das Feiras Internacionais, como uma alegoria dos valores simbólicos e políticos na sociedade moderna, integram a produção escrita de Dan Graham sobre a arquitetura e a cidade. Elas terão influência sobre a produção de seus pavilhões e serão discutidas posteriormente neste capítulo.

20. Entrevista concedida a Daniela Salvioni in: *Flash Art*, no.152, May/Jun 1990. (t.n.).

INDISPONÍVEL

Fig46. *Public Space/Two Audiences*, 1976.

De acordo com o próprio artista, a experiência com esta instalação trouxe à tona o fato de que seu funcionamento dependia das condições provocadas pelos elementos que estruturam o espaço. A uma certa altura, Graham se pergunta: “o que aconteceria se retirasse a parede branca [oposta à parede espelhada]”. A instalação, conclui, “se tornaria uma arquitetura” através da qual estaria expondo a (auto)percepção do observador “como parte de um grupo social de observadores observados”.²¹

De fato, há uma ideia de espaço realizada em *Public Spaces/Two Audiences* que antecipa muitos dos questionamentos desenvolvidos posteriormente pelo artista em relação à arquitetura e à cidade. O artigo escrito por Bilgit Pelzer, “*Vision in Process*”, publicado em 1979 na revista *October*, delineia algumas reflexões sobre esta e outras instalações de Dan Graham que permitem identificar algumas das questões-chave sobre como o artista encontrou um método para investigar tanto a influência do espaço sobre os processos de subjetivação, como o fenômeno pelo qual os códigos espaciais acabam configurando realidades históricas específicas.²²

No cerne de suas análises, está o conceito de descentralização que incide tanto sobre a posição do objeto artístico (que deu lugar à presença e à *performance* do próprio público), como sobre as convenções do olhar dos observadores (que, ao serem confrontados com as múltiplas imagens de si mesmo e dos outros, têm suspensos seus pontos focais e o processo convencional de divisão entre sua própria identidade em relação ao seu entrono). Esta relação paradoxal entre a centralidade assumida pelo público no interior da estrutura semântica representada por suas instalações e a instabilidade provocada em seu processo de subjetivação somente pôde ser garantida, de acordo com Pelzer, através de um terceiro fator de descentralização: a “natureza paradoxal” do espaço concebido por Graham.²³

O termo utilizado pela autora sintetiza a contraposição entre o desempenho espaço-temporal e também social das instalações em relação aos espaços funcionalistas produzidos a partir do que Pelzer se referiu como uma ortodoxia da arquitetura moderna. Primeiramente, devemos considerar que o estranhamento perceptivo provocado pela confrontação com seu próprio reflexo, sobreposto às súbitas imagens do espaço e dos demais visitantes, são responsáveis por determinar um estado de permanente instabilidade sobre os limites entre o “eu” e o “outro”, sobre os processos habituais de constituição de distanciamentos e proximidades. Esta condição, por sua vez, contraria a noção de uma totalidade definida sobre o espaço. A natureza da experiência proporcionada pelos dispositivos espaciais de Graham, diferentemente daquela produzida pelo funcionalismo arquitetônico, relativizam a capacidade que seus códigos e elementos estruturais teriam de prescrever um determinado tipo de comportamento, utilização ou função. A partir do momento em que cada observador tem sua identidade suspensa, este é lançado a avaliar constantemente as relações e os movimentos que definem sua *performance* social.

21. Entrevista concedida a Mark Francis in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.). Op. cit., p.19. (t.n.).

22. PELZER, B. *Vision in process* in: KITNICK, A. (ed.). Dan Graham: October Files, The MIT Press, 2011, p. 41-60. (t.n.).

23. Idem, p. 41. (t.n.).

Não há um ponto fixo e seguro de onde o observador poderia compreender a “totalidade” do espaço.

A ideologia da arquitetura moderna que se moldou através de um “*pathos* de funcionalismo e transparência”, Pelzer argumenta, se distanciou das condições de alteridades em busca da superação dos conflitos que emergem de qualquer natureza limítrofe e instável. A autora recorda, por exemplo, como a intensa busca pela superação da divisão entre interior e exterior através da materialidade dos panos de vidro das fachadas dos edifícios (ou mesmo a dissolução das repartições dos espaços internos, se arriscarmos um nível mais aprofundado desta problemática) acabou provocando uma “monotonia pluralista que nega a diferença”.²⁴ Neste sentido, a autoridade da concepção unitária do espaço, responsável por alavancar noções como a hierarquia de funções, o controle de usos e fluxos, é rechaçada em favor de uma concepção aberta à “tensão e à contradição”.²⁵ Graham estaria sublinhando “a possibilidade de abolir as convenções que fixam identidades públicas/privadas, incluindo a possibilidade de autodeterminação da informação [que atravessam os códigos do espaço]”.²⁶

À luz das propostas desenvolvidas posteriormente a *Public Space/Two Audiences*, é inequívoco o fato de que Graham, assim como se deteve ao estudo da estrutura institucional do objeto artístico, dos modos de recepção e dos processos de percepção por parte do público – seja no “interior do cubo branco” ou fora dele, disperso entre os discursos e produtos da cultura de massa –, o artista também se lança ao estudo das estruturas (códigos, estatutos e convenções) que definem o espaço. A partir de *Public Space/Two Audiences*, Graham expandiu suas experimentações para a dimensão arquitetônica e social que estavam latentes em seu conjunto de instalações. Como Pelzer nos lembra, a utilização de monitores de vídeo e câmeras de vigilâncias, bem como o dispositivo do vidro, remetem a realidades sociais específicas e historicamente determinadas, como torres de controle em aeroportos, áreas de fiscalização, as vitrines de lojas ou fachadas envidraçadas dos edifícios corporativos.

Em última análise, *Public Space/Two Audiences* representa a descoberta de Graham de um campo de pesquisa sobre o comportamento e os modos de percepção do público a partir de elementos e dispositivos próprios da arquitetura: restava ainda investigar como também os elementos constitutivos do espaço pautam os modos como o público irá se relacionar, guardando uma carga de propriedades objetivas e significados subjetivos responsáveis por condicionar a experiência daqueles ali presentes. Trata-se do momento em que o artista desloca suas propostas desde o espaço protegido da arte para tantos outros lugares constitutivos da cidade contemporânea, corroborando sua tese de que “o museu e a cidade são a mesma coisa”²⁷, isto é, o espaço expositivo era mais um entre tantos outros equipamentos operando e organizando a totalidade do espaço urbano.

24. Idem, p. 42. (t.n.).

25. Neste ponto, Pelzer remete às discussões de Robert Venturi presentes no livro “Complexidade e Contradição na Arquitetura” (1966) e que, de fato, irão influenciar grande parte do pensamento de Graham em relação à arquitetura, conforme manifestado em seus escritos.

26. PELZER, B. Op. cit. p. 48. (t.n.).

27. GRAHAM, D. in *Flash Art*, may/jun 1990, no.152, p.143. (t.n.).

CÓDIGOS ARQUITETÔNICOS VERSUS CÓDIGOS SOCIAIS.

Neste ponto, o conceito de “dispositivo” trabalhado por Foucault fornece importantes chaves de análise sobre a produção de Graham. Vimos, em um primeiro momento, como o autor descreveu a criação e o aperfeiçoamento de uma série de instrumentos ao longo da história ocidental capazes de envolver os homens em uma sucessão de exercícios fundamentais para, em suas próprias palavras, “detalhar ao longo de uma escala temporal o crescimento e o aperfeiçoamento da disciplina”, isto é, de um desempenho social politicamente determinado.²⁸ O surgimento de jogos e exercícios corporais, supervisionados por uma inteligência cada vez mais complexa de codificação, de transferência da informação para uma individualização esquemática e centralizada dos corpos e, por fim, potencializadas por uma vinculação espacial, a todos esses recursos táticos específicos de controle e dominação, Foucault deu o nome de “dispositivos de poder”.

O Panóptico de Bentham, surgido durante o século XVIII, receberá especial atenção de Foucault como sendo uma arquitetura exemplar deste conceito. Após uma descrição de cada compartimento, de cada elemento dessa estrutura ideal a qualquer instituição, como se referia Bentham, e também da relação funcional e espacial que mantém, Foucault lança a pergunta: “o que quer dizer esse esquema?”. Trata-se de uma questão chave para este estudo ao chamar atenção para a importância do espaço como um fator decisivo na configuração de uma determinada relação social. Diante da disposição dos compartimentos individuais circundando um espaço comum e da presença e da forma de uma torre que ergue acima de todos, no centro deste conjunto, uma sala visualmente protegida, Foucault destaca: a individualização do grupo que ali deveria ser recluso, distribuído e organizado em unidades isoladas; a centralização do controle operado com o devido distanciamento; a vigilância permanente, total e invisível; a desindividualização do poder, que protegido dos olhares se mantém anônimo e virtual. Dessa maneira, o Panóptico funcionaria como uma idealização da vinculação espacial necessária para ação do poder sobre o corpo, adquirindo completo saber sobre ele, controlando e conduzindo seu desenvolvimento no tempo e no espaço.²⁹

Da mesma forma, seria possível ainda pensar se essa mesma relação “de um espaço vazio fechado, no interior do qual vão ser construídas multiplicidades artificiais organizadas de acordo com o tríplice princípio da hierarquização, da comunicação exata das relações de poder e dos efeitos funcionais específicos dessa distribuição”,³⁰ poderia ser aplicada ou analisada em escalas maiores de relações, incluídas aí

28. FOUCAULT, Michel.
Op. cit., p. 59.

29. Ibid.

30. Idem, p. 60.

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig47 Presídio Modelo
de Cuba, 1928 (cima).
Seguiu os princípios do
Panóptico de Bentham;
Fig48. Desenho da cidade
de Richelieu, França,
século XVII.

a própria cidade, transformando o esquema desenvolvido por Bentham em um princípio de sistematização do comércio, da moradia e de todas as circulações necessárias sobre o território urbano. Estamos falando de outro importante exemplo trabalhado por Foucault em suas análises sobre o poder: a fundação da cidade de Richelieu, na França, no final do século XVI. Foucault a descreve como uma cidade “construída a partir do nada” e que “utilizou-se da célebre forma do acampamento romano que, na época, acabava de ser reutilizada na instituição militar como instrumento fundamental de disciplina”, direcionando sua atenção para como uma unidade modular “microcósmica” era capaz de organizar a cidade em sua totalidade.³¹ Através de um elemento arquitetônico bem definido, representado pelas unidades arquitetônicas de moradia e de comércio, combinadas entre si e com estruturas de circulação determinadas pelas vias de calibres distintos, os arquitetos de Richelieu determinaram uma relação bastante rígida de ocupação e de distribuição, valendo-se de princípios hierárquicos para organizar as formas de habitar, os locais de trocas, de reunião, e de outras relações mais elementares do cotidiano de uma cidade.

Se retomarmos “*Essay on Video, Architecture and Television*” (1978), podemos observar uma série de reflexões análogas à problemática definida por Foucault, sobretudo quando Graham discute os efeitos perceptivos e sociais promovidos por elementos arquitetônicos, a relação entre revelar e esconder, visão e corpo, ou ainda entre o Funcionalismo arquitetônico e o Capitalismo. Através destas questões, o artista lança a perspectiva sobre a arquitetura enquanto um meio decisivo para a construção do espaço em um sentido social e culturalmente definido, permitindo indagações que cercam a tensão entre “códigos arquitetônicos *versus* códigos sociais”.³²

À medida que a leitura avança através dos diferentes tópicos que compõem o texto, constrói-se um claro movimento que conduz as observações precisas acerca da dimensão social, política e cultural por trás das propriedades intrínsecas à materialidade de cada suporte, para situações reais existentes na cidade. Os dois últimos tópicos definidos por “O Uso do Vidro nas Vitrines / Mercadorias nas Vitrines” e “Construções de Vidro: ‘Vitrines’ das Corporações” resumem bem este raciocínio, apontando para como uma ação objetiva, tal como a construção do dispositivo da vitrine e da fachada de vidro, guarda um significado subjetivo completado com os olhares e os comportamentos dos observadores diante deles: as disposições que a vitrine estabelece entre cada elemento envolvido no desempenho deste aparato arquitetônico (aí incluída o próprio observador; juntamente com sua imagem projetada sobre a mercadoria exposta) respondem a uma função que marca as relações de troca e de consumo dominantes nas cidades contemporâneas; os efeitos óticos disparados pela reflexão e a dimensão do ego que define a confrontação da própria imagem, associada ao forte sentido social que a barreira

31. FOUCAULT, Michel. Segurança, Território, População: Curso dado no Collège de France (1977-1978), São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 23.

32. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture and Television*, 1978 in: ALBERRO, A. (ed.). Op. cit., p. 53. (t.n.).

física do vidro implica, separando corpos e espaços, intermedia a sua presença projetando em seu inconsciente um estado de ilusão em que a mercadoria exposta atinge uma condição de síntese de sua própria representação, daquilo que ele imagina ser ou imagina querer ser:

“(...) eficientemente empreendendo os desejos latentes do passante casual, para conferir um significado subjetivo pré-determinado sobre os bens que este ‘objetivamente’ coloca sobre o que está sendo visto”.³³

Neste momento, notamos a cidade e seus elementos constitutivos sendo tomados como meio específico e origem de questões, quando aspectos e significados espaciais dominarão as propostas de Graham, enfocando as formas e os mecanismos pelos quais os componentes, elementos, dispositivos e outros recursos arquitetônicos e/ou espaciais incidem sobre a experiência dos espaços e situações confrontadas no cotidiano das cidades. Seguem, então, a produção de propostas de intervenção sobre alguns ambientes ou estabelecimentos característicos do cotidiano metropolitano como uma primeira estratégia de abordagem notadamente crítica sobre uma série de dispositivos arquitetônicos aparentemente banais funcionando como verdadeiros dispositivos de subjetivação – produzindo diferentes públicos na cidade contemporânea.

Através de trabalhos como *Video Piece for Shop Windows in an Arcade* e *Video Piece for Two Glass Buildings*, ambos concebidos em 1976, e *Alterations to a Suburban House*, de 1978, os suportes do vidro, do espelho e também do vídeo são novamente empregados dessa vez enquanto dispositivos de controle em situações corriqueiras na vida cotidiana dos grandes centros urbanos. Sua estratégia concentrava-se em inverter a forma como estes suportes atuam sobre a subjetividade do público (ou passante, usuário), buscando despertar a (auto)consciência sobre o funcionamento e os significados implícitos dos lugares em que estavam inseridos.

Video Piece for Two Glass Buildings consistia na instalação de espelhos como pano de fundo em salas de escritórios existentes em dois altos edifícios empresariais, dispostos frente a frente. Junto à abertura de cada sala, seriam também instaladas câmeras de vídeo associadas a monitores exibindo a cena captadas em tempo real. Em entrevista, Graham afirma que a partir desta intervenção as pessoas poderiam “ver os observadores se olhando como se vistos em um espelho, sendo observados por outras pessoas nos escritórios dos edifícios de vidro”.³⁴ Neste trabalho, Graham segue de perto os objetivos e procedimentos empregados em *Public Sapce/Two Audiences*, mas transplantando-os às condições urbanas. Novas questões afloram.

“*Essay on Video, Architecture and Television*” apresenta outro tópico dedicado a questões disparadas por esta intervenção: “A divisória de vidro, luz e divisão social”. Graham começa com uma frase cortante, que sintetiza seu conteúdo: “O vidro das janelas aliena o sujeito do objeto”.³⁵ E contrasta a condição de quem observa com a

33. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture and Television*, 1978 in: ALBERRO, A (ed.). Op. cit., p. 58. (t.n.).

34. Entrevista concedida a Mark Francis in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.). *Dan Graham*, op. cit., p. 15. (t.n.).

35. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture and Television* in: ALBERRO, A. (ed.). Op. cit., p. 58. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

de quem é observado: “A visão do observador defronte do plano de vidro é ‘objetiva’; a do sujeito observado (e sua subjetividade) é ocultada”.³⁶ Essa assimetria de poder, pode ser parcialmente debitada às propriedades intrínsecas do material do vidro, uma vez que, de acordo com as análises do artista, sua refletividade produz um “signo” que é, simultaneamente, “a natureza da oposição entre os espaços e sua intersecção”. De fato, o vidro provoca uma separação física, mas ao mesmo tempo permite uma conexão visual e o desafio colocado pelo artista seria o de demonstrar as motivações sociais por detrás de sua utilização objetiva, seja nas fachadas envidraçadas dos edifícios corporativos ou mesmo nas vitrines de lojas.

Esta é a questão que também norteia a intervenção de *Video Piece for Shop Windows in an Arcade*. Análoga à anterior, a proposta de Graham pretendia ocupar as fachadas de duas lojas existentes em uma típica galeria comercial, dispostas frente a frente. Nas vitrines, previa-se a instalação de espelhos (ao fundo) e câmeras e monitores de vídeo (à frente, junto às mercadorias). Dessa maneira, o artista buscava intervir no processo subjetivo ativado pelo dispositivo da vitrine. Contrariando a estrutura ótica que projetaria o ego do observador sobre a mercadoria exposta, conforme discutido em “*Essay on Video, Architecture and Television*”, através da articulação entre o sistema de vídeo e espelho com a configuração espacial das lojas, o “público” da galeria se depararia com a sobreposição de distintos planos de imagem: a imagem de seu próprio reflexo, a presença das mercadorias e com as diversas imagens refletidas a partir da fachada oposta juntamente com o vídeo da situação sendo exibido pelos monitores. O que acabaria por despertar alguns significados implícitos na própria condição da vitrine.

36. Idem, p. 59.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Diagramas de: Fig49.
*Video Piece for Two Glass
Buildings* (esq.); e Fig50.
*Video Piece for Shop
Windows in an Arcade*
(dir.), ambos trabalhos de
1976.

De acordo com o próprio artista, o plano de vidro que dá forma a este dispositivo funciona como o elemento mediador (e simbólico) de um estado de “alienação e incompletude” entre a mercadoria e a consciência do indivíduo/consumidor.³⁷ Neste sentido, as operações que realiza o revela enquanto elemento mediador e simbólico de um “estado de alienação e incompletude” entre mercadoria e a consciência do consumidor.³⁸

“Perante a vitrine, o comprador, seu sentido de ‘eu’, identifica-se não apenas com o objeto focado em sua visão, mas com o ‘Sistema’ que criou o dispositivo. A janela-vitrine, um dispositivo ótico de enquadramento, replica o espaço renascentista: enquadra uma vista determinada (determina uma vista), criando um ponto focal. Desta maneira, o olhar do comprador, seu foco, cria o valor. O ‘eu’ do comprador, desarmado, projetado no espaço, identifica-se com o objeto representado: sua ‘auto-projeção’, organiza significados ao redor do objeto enfocado; nele reencontra seu olhar centrado”.³⁹

37. PELZER, B. *Double Intersection: the optics of Dan Graham* in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org). Op. cit., p. 57. (t.n.).

38. Ibid.

39. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture and Television*, 1979 in: ALBERRO, A. (ed.). Op. cit., p. 57. (t.n.).

Grande parte destas questões reaparecem, dois anos mais tarde, em *Alterations to a Suburban House* (1978), porém enfatizando os aspectos sociais, políticos e culturais subjacentes ao funcionamento e à concretude física do local específico em que intervém. Mantida como um modelo de intervenção não realizada, sua proposta transformava a própria fachada de uma típica residência dos subúrbios norte-americanos em uma vitrine: um imenso plano de vidro seria instalado no lugar da alvenaria que faz a interface do interior da residência com o espaço público da rua; a face interna da parede localizada ao fundo e paralelamente a este pano de vidro, seria revestida por planos espelhados. Dessa forma, os produtos em exposição

INDISPONÍVEL

Fig51. *Video Piece
for Shop Windows in
an Arcade* (1976).
Intervenção realizada
em *Corps de Garde*,
Groningen, em 1978.

seriam a própria arquitetura e o desenho urbano dos subúrbios, bem como o modo de vida organizado através deles. Por um lado, Graham tornaria público o interior arquitetônico da residência, a forma como seus moradores se organizam e realizam suas atividades dentro dela. Por outro, a fachada de vidro também enquadraria a paisagem suburbana e as atividades que se realizam no espaço público da rua, refletidas no plano espelhado localizado ao fundo. O que funcionaria como um alerta para os observadores “públicos” de que também eles eram produtos de uma determinada forma de representação e de programação dos modos de vida urbana.

Em seu artigo “*Double Exposure: Alterations to a Suburban House (1978)*”, a arquiteta e historiadora Beatriz Colomina discute as “alterações” propostas por Dan Graham enquanto uma “exposição de como uma peça é construída”.⁴⁰ Para a autora, o fato de remover a fachada da residência revela tanto a sua “estrutura social” – “como a família urbana se mantém unida” – como a sua “estrutura ótica” – “as linhas de visão que sustentam as relações”.⁴¹ Colomina preocupa-se em demonstrar como o artista soube lidar com as propriedades dos dispositivos arquitetônicos em seus aspectos mais amplos: a interpretação objetiva do funcionamento da janela de vidro (“*picture window*”), da fachada de vidro e dos planos espelhados funciona como ponto de partida para a investigação das determinações sociais e políticas no contexto da construção em massa das residências suburbanas. Se, conforme Colomina sugere, tomarmos a instalação da fachada de vidro em *Alterations to a Suburban House* como uma expansão do dispositivo da janela, redefinindo os termos da relação entre interior e exterior, esta expansão significa fundamentalmente uma redefinição das próprias relações intersubjetivas: entre o que pode e o que não é permitido ser visto, entre quem está “dentro” vendo e quem está “fora” sendo observado ou, no limite, entre a esfera da intimidade e a da vida pública.

De fato, assim como em *Video Piece for Two Glass Buildings*, Dan Graham põe igualmente em questão a solução moderna da fachada de vidro explorada, sobretudo, na arquitetura de Mies, Neutra e Philip Johnson. O artista questiona os significados a ela atrelados por setores da sociedade contemporânea, tendo em mente a presença do “*picture window*” nas residências dos subúrbios norte-americanos, isto é, da grande abertura que a princípio teria a função de redefinir o limite entre espaço interno e externo através da penetração da paisagem dentro da residência. Nas palavras do artista:

Alterations to a Suburban House é uma combinação entre *Farnsworth House* e o encurvamento da fachada em direção aos prédios vizinhos que encontramos nos primeiros projetos de Venturi, bem como o uso que este faz da casa unifamiliar suburbana.⁴²

Neste aspecto, uma das questões centrais disparadas por este trabalho e que o artigo de Colomina nos ajuda a refletir sobre remete aos limites entre a esfera

40. COLOMINA, B. *Double Exposure: Alterations to a Suburban House (1978)* in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 82. (t.n.).

41. Ibid.

42. Entrevista concedida a Pietro Valle in: *Transparency/Reflection*, Lotus International, no. 125, p.51. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig52. *Alterations to a Suburban House*, 1978.

pública e a esfera privada (e íntima), configurando uma pesquisa particular dentro das propostas de Graham em relação ao desempenho social do espaço. Como bem colocado pela autora, *Alterations to a Suburban House* funciona como um “mostruário da domesticidade”, isto é, “uma representação pública das convenções domésticas”.⁴³ Algo que ganha amplitude se recuperarmos as questões presentes em *Video Projection Outside Home*, concebida em 1978, no mesmo ano de *Alterations to a Suburban House*. Como visto nos capítulos anteriores, em *Video Projection Outside Home* a exposição pública, em tempo real, do conteúdo assistido pelos moradores no interior de uma residência explicita as indeterminações provocadas em cada uma dessas esferas (representadas pelo exterior, público, da residência em contraposição a seu interior, privado) em função do fenômeno contemporâneo do exaustivo consumo de produtos culturais (na forma de mercadorias simbólicas). Se, por um lado, a intervenção colocava em questão como conteúdos “pré-fabricados” acabam influenciando a construção da vida íntima, da subjetividade e das relações afetivas dos indivíduos, por outro, também lançava luz sobre as divisões espaciais envolvidas nessa construção. Se há algum constrangimento em ter-se a intimidade exposta e devassada, como ambas intervenções sugerem, ela se dá tanto ao se perceber sua subjetividade e afetividade projetada para fora do domínio convencionalmente privado do interior da residência, quanto à tomada de consciência de que esta intimidade é constituída não menos externamente, a partir de agentes e meios convencionalmente entendidos como públicos (como as emissoras de televisão e o

43. COLOMINA, B. *Double Exposure: Alterations to a Suburban House (1978)*, 2000 in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Dan Graham, Op. cit., p. 82. (t.n.).

sistema de transmissão à cabo, bem como os inúmeros veículos de comunicação de massa e suas incessantes mensagens e discursos publicitários). De seu modo, em *Alterations to a Suburban House* o plano de espelho que percorre toda a extensão frontal da residência suburbana transforma o cotidiano da residência em uma representação da vida suburbana.

As análises reunidas entre *Video Piece for Two Glass Buildings* a *Video Piece Outside Home* demonstram, enfim, como o artista desenvolvia uma série intervenções que são, em última análise, investigações sobre como disposições arquitetônicas não somente pautam as formas de percepção sobre o espaço, mas também condicionam as ações que nele devem acontecer. Assim como Foucault chamava atenção para a vinculação espacial do poder estendendo-se ao nível dos corpos individuais, Graham encontrava uma forma para colocar em questão os mecanismos de ordem espacial (e arquitetônica) através dos quais diferentes “públicos” são constituídos, ou seja, como a subjetividade e o comportamento dos indivíduos estariam respondendo às expectativas e aos interesses representados pelos diferentes marcos arquitetônicos existentes na cidade contemporânea. Do mesmo modo, soa correta a conclusão feita por Colomina de que “todo o trabalho de Graham é mídia-arquitetura”.⁴⁴ Desde os primeiros trabalhos para as revistas, como *Homes for America* (1965), ao desenho de edifícios, como *Alterations to a Suburban House* (1978), o fato de lidar com temas e conteúdos provenientes da arquitetura – “habitações em massa, a janela de vidro, os edifícios corporativos, etc.” – é encarado pela autora como uma prova de que Dan Graham “entende o edifício em si mesmo como um meio”.⁴⁵

Não por menos, estas são as questões encontradas em uma série de análises sobre três espaços arquitetônicos emblemáticos reunidos em “*Experiencing the Body and Time within the Architectural Interior*”. Publicado em 2009 pela revista italiana *Abitare*, especializada em arquitetura e design, o texto é dividido em três seções representadas pelo edifício *Therme Vals*, projetado e construído pelo arquiteto suíço Peter Zumthor, em 1996; pela *Villa Savoye*, uma das principais residências modernas de Le Corbusier, construída em 1931; e pela intervenção de John Chamberlain realizada em 1971 no *Guggenheim Museum* de Nova York – influente projeto arquitetônico e museográfico desenvolvido pelo arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright.

Atravessando estes diferentes espaços arquitetônicos, sobressai um eixo estruturador de análise que os coloca sob uma perspectiva comum referente às experiências sensíveis (tátil, visual e temporal) que cada um dos exemplos provoca a partir do ponto de vista do público (ou usuário). Podemos ainda dividir este conjunto de análises em duas chaves de leitura: entre as experiências provocadas genuinamente pelo espaço arquitetônico; e as experiências resultantes de intervenções sobre um espaço existente *a priori*.

44. Idem, p. 88. (t.n.).

45. Ibid.

Primeiramente, nos deparamos com Graham chamando atenção para o elemento da água, em *Therme Vals*, funcionando como uma “mídia” responsável por configurar as relações de reciprocidade dos visitantes à medida que percorrem os canais e os salões de banho. Graham descreve como o “corpo bifurcado (acima do torso e o corpo abaixo) pelo topo do nível da água” faz com que se tome consciência dos demais visitantes como “bustos Gregos/Romanos”, enquanto “seus corpos abaixo (...) aparecem como fluidos distorcidos”.⁴⁶ A presença da água e do percurso desenhado pela arquitetura do edifício funcionam como elementos que pautam a experiência sensorial de cada sujeito com os demais. Nesta mesma esteira de análise, o artista se apoia sobre as discussões de Kent Bloomer e Charles Moore presentes em *“Body, Memory, and Architecture”* (1978)⁴⁷ para descrever a experiência intersubjetiva que a *promenade* configurada pelo conjunto de circulação vertical presente no interior da *Villa Savoye* provoca sobre dois corpos que desenvolvem seus trajetos a partir de pontos opostos. Nas palavras do próprio artista, “a casa correlaciona uma percepção interior dos espectadores de si mesmos, do corpo e percepção de um segundo espectador, como cada um mutualmente, oticamente e fisicamente interage em termos de seus movimentos no tempo”.⁴⁸

A segunda chave de leitura, diferente da anterior, não enfoca diretamente a construção do espaço. Desta vez, Graham analisa uma intervenção sobre uma arquitetura existente. Integrando um conjunto de artistas convidados para produzir trabalhos que dialogassem com a arquitetura do museu construído por Frank Lloyd Wright, Chamberlain recorre a suas “esculturas” concebidas a partir de peças de espumas convencionalmente utilizadas pela indústria como estofados para camas, poltronas e outros móveis similares. Assim como em seus trabalhos anteriores, Chamberlain explorou a materialidade da espuma para pôr em questão noções como os significados e os valores associados aos objetos do cotidiano urbano, ao mesmo tempo em que a materialidade de suas peças (rugosa e “desnudada”, já que remetia a um elemento sempre oculto dos móveis) também estabelecia uma relação conflituosa com o interior dos espaços expositivos (asséptico e impecavelmente construído).

Para a ocasião desta exposição no museu Guggenheim, Chamberlain decidiu dispor uma peça de formato similar à de uma cama no centro do átrio configurado pelo conjunto de corredores circulares responsáveis por conduzir o público do museu até as salas de exposição localizadas nos patamares superiores. Para Graham, a escultura de Chamberlain provocou uma tensão sobre a lógica funcional do museu. O desenho da peça, sua inserção e materialidade faziam com que o público desempenhasse um comportamento diferente daquele condicionado pelo desenho do espaço em que estavam inseridos. Se Wright havia desenhado o interior do museu para que os observadores pudessem contemplar as obras à medida que percorriam seus corredores, permanecendo de costas para o centro do edifício, ou reconhecendo

46. GRAHAM, D. *Experiencing the Body and Time within the Architectural Interior* in: SLADE, K. (ed.). *Dan Graham Nugget: New and Old Writing on Art, Architecture, and Culture*, JPR/Ringer, Zurich, & Les Presses du Réel, Dijon, 2013, p.127. (t.n.).

47. Livro reconhecido como uma das principais referências na literatura arquitetônica da década de 1970. O mote das análises de diferentes projetos nele presentes, e que encontra no corpo um de seus enfoques, compartilham da revisão crítica sobre a arquitetura moderna iniciada desde a década de 1960. BLOOMER, K; MOORE, C; YUDELL, R. *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, 1978.

48. Idem, p.128.

nele apenas um vazio, a peça de Chamberlain funcionou como um verdadeiro “dispositivo” a partir do qual o público era convidado a experimentar outras relações com este espaço: à medida que os visitantes se aproximavam daquela “escultura”, logo ensaiavam formas de apropriação, sentando-se ou deitando-se sobre ela. Consequentemente, novos olhares foram ativados a partir de outros “pontos fixos” que puderam ser definidos em relação à arquitetura do museu, às obras ali reunidas e ao demais observadores.

“Experiencing the Body and Time within the Architectural Interior”, assim como *“Essay on Video, Architecture and Television”* apontam para uma importante inflexão na trajetória do artista. A presença de autores e trabalhos bastante caros ao debate arquitetônico e urbanístico lança tarefa de análise sobre as contribuições de Dan Graham tanto para as pesquisas sobre o espaço realizadas pela arte contemporânea quanto para o campo específico da arquitetura e urbanismo. O aprofundamento do estudo sobre esta relação representa uma pesquisa sobre práticas que exploram os limites de ambos os campos e que apontam para uma postura crítica frente às suas respectivas convenções – seja em relação às formas institucionais de produção, como também sobre o impacto que elas provocam no complexo tecido da vida social (política, econômica e cultural).

Este desafio exige percorrer os questionamentos de Dan Graham referentes a importantes debates para o campo da arquitetura ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970, a partir de arquitetos e teóricos bastante influentes ainda hoje. O que ajuda a entender seu posicionamento diante de um momento caracterizado por uma dispersão de posturas arquitetônicas, além de permitir identificar com maior clareza o olhar que o artista dirige para os códigos que estruturam e organizam o espaço construído. Este olhar, por sua vez, conduz ao problema central para as propostas urbanas desenvolvidas pelo artista, qual seja, o enfoque sobre a influência que o espaço exerce sobre a subjetividade de seu público, e como isto acaba condicionando a experiência e seus modos de comportamento no cotidiano urbano das cidades contemporâneas. Convém, neste sentido, construir uma reflexão sobre a reelaboração das investigações sobre os processos de percepção do público, sobretudo através de seus dispositivos espaciais de aço, vidro e espelho, a influência que as teorias arquitetônicas incidiram sobre sua produção e quais as questões formuladas pelo artista em relação aos lugares e situações em que passa a intervir.

A ARQUI- TETURA E A CIDADE COMO ORI- GEM E DESTINO DE QUESTÕES.

a arquitetura e a cidade
como origem e destino de questões:

ENTRE A RE VISÃO CRÍTICA DE ARQUITETURA E A EXPERIMENTAÇÃO DE NOVAS FORMAS DE INTERVIR NO ESPAÇO

Um dos pressupostos que sustentam este estudo sobre a produção de Dan Graham baseia-se na forte continuidade de questões que a trajetória do artista apresenta. Ao mesmo tempo em que garantem coerência e unidade para uma produção bastante diversificada, o reaparecimento ou a reincidência de determinadas questões são também os fatores que acabam delineando um campo próprio de investigação, em que o artista constitui e aprofunda as suas próprias problemáticas. Ainda que este campo reúna conteúdos aparentemente díspares (como uma constelação formada pela crítica aos espaços e às práticas da arte, pelos produtos e discursos da cultura de massa, pelo *punk rock*, pelos dispositivos de comunicação, por teorias provenientes da psicanálise e da arquitetura e urbanismo, entre tantos outros temas) sua análise mais detida acaba identificando certos eixos constantes de questões e que, por sua vez, permitem interpretar as matrizes de seu pensamento, seu olhar, o contexto histórico em que está inserido e quais as suas contribuições – tanto para o campo da arte, quanto para os demais campos com que estabelece seus vínculos.

Os capítulos anteriores expuseram como Dan Graham se dedicou à tarefa de explicitar as convenções do espaço expositivo, sublinhando o funcionamento de aparatos, discursos, mecanismos e sistemas que dão forma ao circuito institucional da arte. Na mesma linha, também as convenções do olhar, dos modos de percepção

e processos de subjetivação foram expostas ao escrutínio do próprio público, dentro e fora do “cubo branco”, dispersas no cotidiano da cidade contemporânea. Em suas pesquisas (realizada através de sua produção prática e escrita), Graham investiga formas para desestabilizar determinados códigos do objeto de arte, bem como dos produtos e fenômenos característicos da produção de massa e da indústria cultural – que ativam relações de alienação com seu público, colocado na categoria de espectadores ou meros consumidores. Dentre elas, a pesquisa sobre como também o espaço construído dispõe seus próprios códigos e convenções (dentro deste mesmo contexto econômico, político e cultural) torna-se para nós, tanto para o artista, um fator de grande relevância.

O interesse crescente pela construção de, ou pela intervenção em dispositivos espaciais, discutido no capítulo anterior através de instalações como *Public Space/Two Audiences* (1976), *Video Piece for a Shop Window* (1976), *Video Piece for Two Glass Buildings* (1976) e *Alterations to a Suburban House* (1978), demonstram como sua ideia de que o marco arquitetônico do interior de galerias e museus estaria pautando a experiência subjetiva de seu público converte-se a partir destes anos no principal enfoque de sua produção. Não seria incorreto dizer que as experiências que antecederam estes trabalhos (desde o amadurecimento da crítica às instituições de arte, às investigações sobre os modos e processos de criação de subjetividade do público) levaram ao desenvolvimento de formas sofisticadas de investigação das pressões sociais, dos códigos e valores que incidem sobre as formas e as práticas do próprio espaço. O que explica a ocorrência de todo um conjunto de textos, artigos e ensaios dedicados a questões especificamente arquitetônicas e urbanísticas.

É fato que o interesse sobre o espaço não implica necessariamente em um interesse sobre o campo disciplinar da arquitetura e do urbanismo. Assim como Robert Smithson reconheceu a semelhança entre a estrutura espacial dos museus e dos “asilos e jaulas” – “[eles] apresentam enfermarias e celas – em outras palavras, salas neutras chamadas galerias”¹, Dan Graham poderia ter deslocado seus questionamentos sobre o espaço expositivo para tantos outros marcos arquitetônicos existentes na cidade, sem que fosse preciso analisá-los a partir do prisma do discurso da arquitetura: ela é uma entre tantas outras práticas e discursos sobre o espaço. No entanto, a tarefa de identificar os autores e os conceitos que interessam o artista em sua produção textual, bem como os debates em que se insere, apontam para duas questões centrais em seu envolvimento com este campo. Além do próprio fato de discutirem o espaço e sua construção, a arquitetura e o urbanismo estão sendo pressionados pelas transformações sociais, culturais e econômicas da mesma maneira como o artista observou em relação à arte e à cultura. Se as transformações da lógica produtiva redefiniram o estatuto da arte, por exemplo desestabilizando a autonomia que se creia ter sobre a produção estética, sobre os limites entre a “alta cultura” e “cultura de massa”, podemos supor que elas

1. SMITHSON, R.
Cultural Confinement in:
ALBERRO; STIMSON.
(ed.) *Conceptual Art: A*
Critical Anthology, The
MIT Press, 1999, p. 280.
Tradução nossa (t.n.).

também provocaram tensões sobre o estatuto arquitetônico e urbanístico. Desta forma, entre um ponto de onde se pode discutir o espaço e a urgência de repensar seus próprios limites e definições, Graham encontrou um campo fértil para avançar os próprios questionamentos com que vinha se deparando.

A análise desta problemática pode ser inicialmente explorada a partir de dois importantes textos para a trajetória do artista, tendo sido escritos paralelamente ao desenvolvimento de suas primeiras propostas em relação à arquitetura e à cidade: “*Art in relation to Architecture. Architecture in relation to Art*”, publicado na revista *Artforum*, em 1979, e “*Not Post-Modernism: History against Historicism, European archetypal in relation to American Commercial Vernacular, and the City as opposed to individual building*”, escrito em 1981. As questões reunidas nestes dois textos servem como ponto de partida para identificar seu posicionamento frente a um processo de questionamento das práticas e do pensamento arquitetônico que ocorria no mesmo período em que foram escritos. Em um segundo momento, a constatação de um alinhamento teórico com uma das principais críticas à ideologia da arquitetura moderna – subjacente ao primeiro texto e mais explícito no segundo – ajudará a compreender como o artista busca redimensionar as formas de inserção tanto em relação à produção de arte quanto do espaço arquitetônico (e também urbano). Estas perspectivas irão balizar a leitura de sua produção mais recente, iniciada já na década de 1980, quando o artista passa a construir dispositivos arquitetônicos diretamente sobre os espaços urbanos.

AS CONVENÇÕES DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO: O DEBATE CRÍTICO E A URGÊNCIA DE UMA TRANSFORMAÇÃO PRÁTICA

Representando o primeiro texto em que aborda diretamente uma série de questionamentos particulares ao campo da arquitetura, a publicação de “*Art in relation to Architecture. Architecture in relation to Art*” explicita a correlação que Graham buscava estabelecer com sua prática artística. O texto apresenta dois paralelos entre as principais correntes artísticas e a produção arquitetônica hegemônica norte-americana, como um esforço de síntese das questões que norteiam seu próprio olhar para o novo campo de produção a que se lançou. Talvez mais do que isso, há nas considerações presentes neste texto uma tentativa de avançar a estratégia político-estética formulada no conjunto de trabalhos anteriores, demarcando o *leitmotiv* que orientou sua inflexão em direção ao espaço dentro da perspectiva crítica e reflexiva sobre a realidade política e cultural de seu tempo.

O primeiro paralelo estabelecido por Dan Graham remete a equivalências entre as matrizes estéticas que basearam a produção do Minimalismo com a arquitetura funcionalista produzida no seio do Alto Modernismo norte-americano. Graham demonstra como ambas correntes miravam o isolamento do objeto em relação às pressões sociais emergentes a partir de um formalismo que se pretendia estritamente objetivo (forma literal para um; forma técnica, funcional e utilitária para outro).

De acordo com o artista, tanto o Minimalismo como a Arquitetura “Pós-Bauhaus”, como se referiu ao modernismo europeu produzido em contexto norte-americano, compartilhavam uma crença na “auto-articulação interna da estrutura formal em aparente isolamento dos códigos simbólicos (e representativos) do sentido”, de modo que era imperativo para estes artistas e arquitetos negar “os sentidos conotativos e sociais, além do contexto de outra arte ou arquitetura em torno delas”.² A conexão entre ambas as produções encontra raízes no próprio conceito estético defendido pela arquitetura moderna:

“O movimento moderno na arquitetura é a história de duas concepções conflitantes do papel do arquiteto. De um lado, o arquiteto é visto como um engenheiro, de outro lado, como um artista. O Funcionalismo, desde o Construtivismo Russo até Le Corbusier, culminando na Bauhaus de Gropius, pode ser visto como um método para resolver esse conflito, assim como as contradições entre dois sistemas de valor burgueses: o humanismo e o operacionalismo tecnológico. A solução, como foi divisada pela Bauhaus, baseia-se em submeter o trabalho da arquitetura e as necessidades humanas a uma análise ‘científica’, a fim de produzir um sistema funcional. As necessidades humanas eram vistas como necessidades sociais e deviam ser incorporadas em programa formal (estético) unificado (total). Uma linguagem abstrata, composta ‘cientificamente’, como os elementos básicos da física, seria usada para produzir uma arquitetura materialista constituída a partir de uma linguagem de formas elementares ideais. Com base em uma análise total redutiva da forma estética, das necessidades sociais e das exigências técnicas, essa proposta permitia que a ciência e a tecnologia fossem unidas à estética segundo interesses do progresso social. A arte/arquitetura devia ser construída com unidades modulares abertas, democráticas, passíveis de recomposição (em oposição aos blocos totalitários). A arte/arquitetura, como pura tecnologia, viria a ser identificada com a noção anterior de ‘arte pela arte’, uma vez que os arquitetos da Bauhaus viam a função da sua arquitetura como a criação de ‘sua’ linguagem própria. Essa linguagem liberalista – anti-retórica, anti-simbólica e (supostamente) livre de contaminação ideológica, uma linguagem utópica de pura função e pura materialidade. Já que no edifício funcionalista a forma simbólica – o ornamento – é

2. GRAHAM, D. Arte em relação à arquitetura *in*: FERREIRA, G; COTRIM, C. (org.). Escritos de Artistas: Anos 60/70, Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 436.

(aparentemente) eliminada (a forma e o conteúdo sendo fundidos), não há distinção alguma entre a forma e a sua estrutura material, isto é, a forma não representa nada mais nem menos *do que* o material; em segundo lugar, uma forma ou estrutura é vista como representando apenas a função que contém, sendo a eficiência estrutural e funcional do edifício igualada à sua utilidade real para aqueles que a usam.”³

Seguindo os preceitos que orientaram sua produção anterior, Graham estabeleceu estas aproximações para poder se contrapor a ela. Alinhado ao pensamento crítico que ganhava força desde meados da década de 1960, o artista reconhecia neste “materialismo abstrato de formas redutivas” uma retórica da “falsa autonomia”. O apelo não-comunicativo – materializado, por um lado, através do simples *aggiornamento* do objeto de arte, e de outro, pelo universalismo pretendido através da regra que submete a forma arquitetônica à sua função (“a forma eficiente é beleza e a forma bela é eficiente”) – ocultava uma função ideológica, por vezes, inconsciente. Corroborando a percepção da crítica ao Alto Modernismo, Graham aponta como estes artistas e arquitetos se tornaram “engenheiros culturais da arte internacional”, tendo suas produções transformadas em “pacotes populares” para a exportação da ideologia capitalista.⁴ Tal como Graham afirma, a arquitetura de Mies van der Rohe (expressão máxima da arquitetura de “Estilo Internacional”, conforme consagrado através dos trabalhos institucionais de historiadores como Phillip Johnson), “funciona ideologicamente como uma base racional neutra e objetiva para o capitalismo de exportação dos EUA, embora desejasse ser tomado meramente como uma forma abstrata (não-simbólica)”.⁵

Este é o problema central da discussão que atravessa e dá sustentação ao texto, referente à função ideológica desempenhada pelo objeto de arte e pela arquitetura, aos discursos que, conscientemente ou não, estão vinculados. Sua posição, uma vez mais, é a de que os artistas, bem como os arquitetos, devem reconhecer esta contradição, podendo então encontrar outra direção para suas produções, isto é, outras formas de inserção capazes de lidar com a complexidade imposta pelas determinações sociais e políticas (e que, como discutido no terceiro capítulo deste estudo, refletem uma transformação da política cultural da sociedade de massa).

Parte deste posicionamento do artista foi desenvolvida no segundo paralelo presente no texto, remetendo ao seu interesse sobre as estratégias político-estéticas desenvolvidas pela *Pop Art* de início da década de 1960, dessa vez alinhadas à produção prática e teórica do arquiteto norte-americano Robert Venturi. Frente à “racionalização” ideológica subjacente à estrutura estética que nega o ambiente social circundante, Graham acata a propostas que rejeitam o “reducionismo” e o “caráter utópico” da doutrina arquitetônica modernista, e que buscam propor uma arquitetura aberta às condições reais, isto é, às realidades sociais e à economia que definem o contexto onde se inserem.⁶

3. Idem, p. 433-434.

4. Idem, p. 436.

5. Ibid. Esta consideração corrobora a afirmação de Berevidge e Burn para quem “reproduzir uma forma de arte que nega o conteúdo político e social (...) na verdade fornece uma racionalização cultural justamente para essa negação” (Karl Beveridge e Ian Brun, *Don Judd, The Fox 2*, 1975, p.129-38).

6. Idem, p. 440.

IMAGEM INDISPONÍVEL

“O modo de construir de Venturi e Rauch se baseia tanto no gosto popular quanto em códigos especializados. Ao exhibir abertamente a sua teoria e função (social), e usar contraditoriamente códigos convencionais no mesmo edifício, Venturi opta por uma arquitetura realista (convencional) e multivalente, cuja estrutura é convencional (semiótica) em vez de abstrata ou materialista, e cujo objetivo é basicamente comunicativo. (...) Diferente dos ‘mestres’ modernos, que defendem soluções não-convencionais, Venturi defende o uso de convenções conhecidas, até mesmo enfadonhas. Dispensando o mito do edifício ‘heroico e original’, que na busca de novas formas e do uso expressivo de materiais, simplesmente abasteceu a economia excedente do capitalismo tardio e ajudou a fornecer para grandes corporações o álibi de ‘alta cultura’. (...) A questão que os trabalhos dos artistas *pop* americanos e britânicos, assim como o trabalho de Venturi, suscitam é a relação e o efeito sociopolítico da arte e da arquitetura quanto a seu ambiente *imediato*.”

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig53. *Seagram Building*,
Manhattan, 1958 (esq.).
Projeto de Mies van der
Rohe e Philip Johnson;
Fig54. *Playtime*, Jacques
Tatis, 1967. Cena
parodiando os ícones do
design e da arquitetura
Alto-Modernista.

Na verdade, essa possibilidade está implícita, apenas em uma base diária e pragmática, em todo trabalho arquitetônico. Dos artistas *pop*, Venturi se apropria da compreensão de que não só a estrutura interna do trabalho arquitetônico pode ser vista em termos de uma relação de signos, mas também de que todo o ambiente construído (cultural), com o qual o edifício se modula, é construído a partir de signos”.⁷

Conforme atesta a passagem acima retirada do texto de Graham, as análises que constrói neste momento representam uma defesa da forma ambivalente (ou híbrida), mirando o poder de explicitação de uma condição cultural que a combinação de discursos e leituras conflitivas que um mesmo objeto pode provocar. O que se pretende demonstrar em seguida é como as estratégias identificadas por Graham entre a produção dos artistas *pop* e a arquitetura de Venturi se refletem em três fatores fundamentais para sua própria produção. Funcionando de maneira complementar, estes três fatores dizem respeito à relação entre o objeto (de arte e de arquitetura) com os seus significados políticos e sociais; à crítica ao idealismo utópico inerente ao conceito de autonomia estética; e à necessária revisão da inserção crítica da arte e da arquitetura.

Em primeiro lugar, é preciso analisar como Graham enxerga na influência *Pop Art* subjacente à produção de Robert Venturi a possibilidade de tornar explícita a própria função ideológica, isto é, como ela se constrói e modifica não somente a percepção do espaço construído, mas a de seus significados implícitos. Graham reúne alguns dos principais projetos desenvolvidos pelo arquiteto norte-americano, e seus colaboradores, além de uma série de questões pinçadas de “Complexidade e Contradição em Arquitetura” (1966) e “Aprendendo com Las Vegas” (1972), para destacar o conceito do “vernáculo” sustentado através de uma arquitetura pensada como um sistema de comunicação, em que códigos populares devem ser justapostos com códigos especializados desenvolvidos pela arquitetura moderna.

A exemplo de *Fire Station No.4* (1965) e da restauração realizada para a Igreja de São Francisco de Sales, na Filadélfia(1968), Graham chama a atenção, respectivamente, para a utilização de signos da cultura popular estadunidense como “modificadores linguísticos” de seus edifícios e a “combinação de significados/sentidos” contraditórios ou mesmo excludentes. No primeiro projeto, a instalação de um enorme letreiro indicando o número “4” no alto do edifício do quarto corpo de bombeiros de Colúmbia, Indiana, de acordo com Graham, “funciona literalmente como uma ironia e simultaneamente de modo decorativo/arquitetônico”: remete à paisagem de intensa comunicação construída pelas fachadas dos edifícios comerciais para transmitir uma informação ironicamente irrelevante (o número “4”), porém de uma forma que se integra à unidade do conjunto arquitetônico (seu caráter decorativo é coerente com a linguagem arquitetônica modernista do edifício).⁸

7. Idem, p. 442-443.

8. Idem, p.447.

IMAGEM INDISPONÍVEL

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig55. *Fire Station 4*, 1965
(cima); Fig56. Igreja de
São Francisco de Sales.
Detalhe do novo altar
projetado por Robert
Venturi (1968).

O projeto para o interior da Igreja de São Francisco de Sales, redimensiona esta relação comunicativa da arquitetura. A tarefa de Venturi para esta ocasião era a de construir um novo altar mais adequado ao ritual litúrgico praticado pela igreja Católica naquele momento. Para preservar a arquitetura histórica existente, Venturi decidiu instalar um tubo de iluminação fluorescente um pouco à frente do antigo santuário, pairando sobre a plataforma do novo altar. Desta vez, Graham descreve como o tubo luminoso “literalmente iluminava/delineava a área nova, justapondo assim o velho e o novo, estabelecendo entre eles uma relação histórica, ou arqueológica”.⁹ Este simples dispositivo arquitetônico funcionava como um indicador gráfico construindo virtualmente, através da percepção (ou interpretação) do público, as novas relações espaciais: de uso e função, de identidade e significação, que são ao mesmo tempo histórico e culturalmente determinado.

Através destas questões, Graham reconhece o caráter irônico e ambivalente que Venturi foi capaz de conferir a seus objetos arquitetônicos, de maneira análoga ao que aristas como Roy Liechtenstein estavam produzindo ao manipular os conteúdos provenientes dos meios de comunicação de massa.¹⁰ O que implica, por um lado, que apostava no efeito de resistência frente a leituras objetivadas presente na arquitetura de Robert Venturi. Sua produção, conforme Graham aponta, está em algum lugar entre os dois polos representados pelo Alto Modernismo e pela cultura de massa. Os edifícios de Venturi relativizavam tanto a função ideológica e institucional que recaía sobre o formalismo abstrato da arquitetura funcionalista, como desestabilizavam (ainda que em parte) os códigos e os formatos de comunicação de massa praticados na sociedade de consumo. A forma “híbrida” que põe em conflito estes diferentes códigos (“elevados” e “de massa”) como um método para associar ao potencial comunicativo do objeto de arte e de arquitetura a necessária análise política (e crítica), remetem ao trabalho seminal de Graham, *Homes for America* (1965).

Nesta sua proposta, como visto, é possível notar uma justaposição entre os diferentes códigos (esteticamente formal e de informação) que incidem, ao mesmo tempo, sobre sua própria estrutura e também sobre o conteúdo nela inscrito. O que abre, aqui, ao menos duas formas de análise. Em primeiro lugar, temos o fato de que a aproximação entre o Minimalismo e a habitação em massa dos subúrbios norte-americanos (conteúdo) foi retratada replicando o formato de comunicação em massa dos artigos de revista (estrutura) e aplicando sobre ela matrizes formais minimalistas – repetição, seriação, reducionismos de cores e formas. Desse modo, Graham produzia um trabalho que era passível de ser lido, simultaneamente, como um trabalho “de arte” (em grande parte associada a outros trabalhos da Arte Conceitual) e como um conteúdo banal da mídia impressa (representada neste caso pelas revistas). Em outras palavras, a “objetividade” da obra/artigo replicava tanto o tom científico quanto formas utilizadas pela Arte Conceitual.

9. Idem. p. 450.

10. É neste texto em que Graham cita, originalmente, o seguinte comentário de Liechtenstein: “Considero que a arte desde Cézanne, tornou-se extremamente romântica e realista, alimentando-se de arte; é utópica. A arte teve menos a ver com o mundo, ela possui um olhar interior-neozen e tudo isso. Não se trata tanto de uma crítica, mas de uma observação óbvia. Lá fora encontra-se o mundo; ele está lá. A *Pop Art* olha o mundo lá fora; parece aceitar o seu ambiente, que não é bom nem ruim, apenas diferente – outro estado mental.” (Roy Liechtenstein, entrevistado por G.R. Swenson, *Art News*, Nov. 1965 in: FERREIRA, G; COTRIM, C. (org.) Op. cit., p. 443).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig57. Trecho de *Homes for America* (1965). Destaque para: a distribuição das residências segundo combinatória de estilos pré-definidos (à esq.); e a análise das preferências de estilos arquitetônicos de acordo como gênero (centro).

Esta ambivalência estrutural, por sua vez, abre o conteúdo (as habitações dos subúrbios) a uma leitura não menos complexa e conflitiva. Os textos e as fotografias que constituem a “matéria” de *Homes for America*, produzidas sob a matriz minimalista, expõe os procedimentos de construção dos subúrbios, demonstrando que por trás da linguagem arquitetônica popular dessas habitações – não muito distante do repertório utilizado por Robert Venturi – há um sistema matemático de combinação e de articulação de tipos e categorias formais e espaciais – tão especializados como nos melhores exemplares de objetos minimalistas.

Na discussão do primeiro capítulo deste estudo, vimos como Graham preocupava-se em confrontar a (falsa) autonomia defendida pelo Minimalismo com seu contexto socioeconômico. Porém, mais do que isso, e o que se torna extremamente importante para este momento, o artista também estava expondo o desenvolvimento de mecanismos de produção industrial que fabricavam “identidades” para convertê-las em imensas paisagens urbanas, paradoxalmente homogêneas e efêmeras. O texto do artigo apresenta como os empreendedores ofereciam às famílias algumas categorias de “gostos arquitetônicos” (residências de estilos populares da cultura estadunidense) e de “estilos de vida” (números de quartos, tamanhos dos espaços privados e de convivência). Estas famílias deveriam escolher os padrões que melhor as representavam e, posteriormente, um sistema estatístico de combinatória iria

decidir o local de implantação da residência.¹¹

Segundo Robert Smithson, “Graham consegue ‘ler’ a linguagem dos edifícios”. Conforme escreveu em “*A Museum of Language in the Vicinity of Art*”, publicado em 1968, “as casas ‘em bloco’ dos subúrbios dos pós-guerra comunicam suas mortas ‘paisagens’ ou ‘sítios’ à maneira da permutação linguística”.¹² Algo semelhante ao que Jeff Wall, outro importante artista norte-americano deste período, irá se referir: “o ‘fotojornalismo’ [de *Homes for America*] se torna o veículo por meio do qual superfícies sociais da cultura americana, iluminada e celebrada pela *Pop Art*, são reinvestidas com a cinza, fúnebre, e um tanto angustiante atmosfera de meados da década de 1950”.¹³

Este viés fundamentalmente crítico sobre uma espécie de “processamento” do comportamento e da experiência urbana, ao mesmo tempo privada e pública, contida em forma latente em *Homes for America* foi posteriormente expandida através de propostas de intervenções em situações urbanas realizadas ao final da década de 1970. O exemplo de *Alterations to a Suburban House* (1978) é bastante significativo, sobretudo porque também demonstra o aperfeiçoamento das pesquisas desenvolvidas alguns anos antes com videoinstalações, como *Present Continuous Past* (1974) ou *Yesterday/Today* (1974), e sobretudo as duas primeiras intervenções concebidas dois anos antes, em 1976, *Video Piece for Shop Windows in an Arcade* e *Video Piece for Two Glass Buildings*. Realizada somente enquanto um modelo, *Alterations to a Suburban House* apresenta um recorte de um típico bairro suburbano estadunidense, dispondo três residências de arquitetura similares às retratadas por *Homes for America* e implantadas regularmente em meio aos jardins de suas respectivas propriedades. Recapitulando as principais operações propostas por este trabalho, conforme discutido no capítulo anterior, temos uma destas residências, separada das outras duas vizinhas por uma rua, apresentando dois conjuntos de alterações: a fachada frontal em alvenaria é substituída por um imenso pano de vidro, abrindo para a rua a visão da sala de estar como algo semelhante a uma vitrine; ao mesmo tempo, um espelho instalado na parede posterior desta mesma sala, paralelo ao plano de vidro, traz para dentro da intimidade do lar a presença do espaço externo.

Por um lado, vimos como os efeitos de enquadramento e de visualização proporcionadas por esta proposta exploram a integração dos espaços interno e externo definidas pela forma arquitetônica específica das residências suburbanas. No limite, estes efeitos provocam uma tensão sobre as noções de exposição público e privado ou inclusão e exclusão, pondo em questão o “estilo de vida” dos subúrbios americanos. O plano que a princípio encerrava o ambiente das instalações que produzira anteriormente assume nessa situação um formato análogo à função/conceito da janela, isto é, uma abertura que estabelece os níveis socialmente aceitos de relação entre “público” e “privado” e com a sociedade/cidade/paisagem. Graham

11. Estilo de vida produzido segundo o princípio da “customização”, isto é, resultado de uma combinatória particular, inclusão e/ou exclusão, de alguns elementos oferecidos pela indústria.

12. Citação recolhida no texto de Alexandre Alberro “Reductivism in Reverse” in Kitnick, A. (ed.). Dan Graham: October Files, The MIT Press, 2011, p. 20. (t.n.).

13. WALL, J. *Excerpt from “Dan Graham’s Kammerspiel”* in: Kitnick, A. (ed.). Op. cit. p. 120. (t.n.).

interfere na interface da residência com a rua, em outras palavras, entre o domínio privado cultural e socialmente definido pela intimidade doméstica e o domínio público compreendido pelo seu contexto urbano imediato: a privacidade configurada pela opacidade de planos, paredes e fachadas são revertidas em máxima exposição pela transparência e reflexão do vidro e do espelho: a residência como vitrine.¹⁴

Contudo, entre *Homes for America* e *Alterations to a Suburban House* denota-se como a coexistência conflitiva de diferentes significados ou sentidos, assim como a multiplicidade de leituras que um mesmo objeto pode conter são capazes de expor para o público o próprio processo (ou fenômeno) de codificação ou de significação. Ao desestabilizar algumas das convenções que regem tanto a construção e a experiência dos espaços, Graham acaba revelando alguns significados implícitos de determinados componentes arquitetônicos (a janela, a fachada, a vitrine ou mesmo a tipologia arquitetônica da residência suburbana) enquanto elementos mediadores e simbólicos entre os limites que são de ordem espacial (dentro e fora), mas, sobretudo, social (privacidade e publicidade; identidade e comportamento).¹⁵

Para Graham, não é exatamente a denúncia do viés ideológico por trás dos objetos e dos espaços construídos que impediria uma relação de alienação tanto para os artistas e arquitetos como para o público. Indo um pouco mais além em sua crítica, suas propostas buscam expor o próprio processo de constituição dos significados políticos, ideológicos, culturais e/ou históricos através dos elementos que conformam o espaço. Na tentativa de levar o público a se perceber parte de uma realidade de complexas camadas ideológicas, convém lidar com o conflito existente entre elas. Tal como conclui o texto “*Art in relation to Architecture...*”:

“O desafio da obra de arte ou de arquitetura não é a resolução de conflitos sociais ou ideológicos em uma bela obra de arte, e também não é a construção de um novo contracontexto; em vez disso, o trabalho de arte dirige sua atenção para conexões com diversas representações ideológicas (revelando a variedade conflituosa das interpretações ideológicas)”.¹⁶

As operações realizadas sobretudo em *Alterations to a Suburban House* podem ser entendidas como uma estratégia de inserção sobre o espaço urbano, do universo de questões que envolvem a relação entre o público (dessa vez, habitante da cidade) os objetos e os meios com que se confronta, além do próprio espaço onde estes se inserem. Estratégia que, como visto, é diametralmente oposta ao idealismo da arquitetura moderna e que carrega certo sentido de “anti-humanismo”, ou “anti-utopia”. Este é o segundo fator presente nas análises de Graham e que reflete o pensamento e a prática do artista em relação à arquitetura e à cidade.

Ainda no texto “*Art in relation do Architecture...*”, Graham afirma que a *Pop Art* “no lugar de desmistificar a crença do Expressionismo Abstrato no gesto romântico e

14. Prefiguração do *Big Brother*, da intimidade permeada pela *internet*, a “publicização” do privado como forma de afirmação do indivíduo: subjetividades produzidas em confronto com a produção industrial, as novas mídias, entre outras formas de produção desenvolvidas atualmente.

15. PELZER, B. *Double Intersections: the optics of Dan Graham* in COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.) *Dan Graham*, op. cit., p. 57. (t.n.).

16. Idem, p.450. (t.n.).

idealizado, expressão intuitiva de sua genialidade”, adotou um “anti-humanismo irônico”. De maneira análoga, a arquitetura de Robert Venturi, ao denunciar a “rejeição das formas e da importância simbólica da arquitetura” por parte da doutrina arquitetônica do Alto Modernismo, Graham escreve, “usa a ironia para reconhecer realidades políticas contraditórias”, estando a um passo para reconhecer que “mais do que suprimi-las ou resolve-las em uma (falsa) transcendência [a arquitetura deve emprega-la] para tornar evidentes certas suposições do programa do edifício”.¹⁷ De fato, e como as análises do artista retificam, as teorias e a produção arquitetônicas de Venturi não trabalham a natureza social dos espaços, mantendo sua atenção sobre o conflito entre os códigos especializados da arquitetura e os códigos populares na ordem do potencial comunicativo dos espaços. A relação entre esta problemática e as implicações para a conformação de um “estilo de vida”, para a organização e controle de relações mais amplas na cidade contemporânea é a preocupação que caracteriza o trabalho de Dan Graham. Para o artista, insistir em um modelo que quer distanciar-se desta complexidade, aponta para a crença (improvável) em um domínio autônomo, senão quando pretende simplesmente substituir a realidade das pressões sociais conflitivas e contraditórias por outra mais harmônica e idealizada.

Graham aprofunda sua discussão sobre a dimensão “anti-utópica” da arte e da arquitetura em seu segundo texto aqui reunido, *“Not Post-Modernism: History as against Historicism, European archetypal in relation to American Commercial Vernacular, and the city as opposed to individual building”* (1981). Nesta ocasião, as leituras sobre a produção de Robert Venturi são colocadas em perspectiva com a de outros arquitetos e teóricos de arquitetura, sobretudo a produção de Aldo Rossi e o influente livro “Projeto e Utopia” (1973) de Manfredo Tafuri. Graham amplifica as críticas construídas no texto anterior a partir de um problema central identificado no livro de Tafuri, relacionado à ideia de que muitas das propostas que atravessam a produção da arquitetura moderna representam uma “série de críticas sociais individuais que ao final somente funcionam como uma base lógica [*rationale*] para o capitalismo”.¹⁸

Para Graham, assim como a arquitetura vernacular de Venturi, a arquitetura tipológica de Rossi representa uma estratégia de produção que supera o idealismo e busca se vincular à cidade existente. A ideia de recorrer a tipos históricos (ou historicamente constituídos) como elementos estruturais da linguagem arquitetônica teria um efeito de “conectar o presente com o passado, com o objetivo de restaurar coerência e memória para a cidade”.¹⁹ O potencial comunicativo se transforma, neste caso, em um sentido público da arquitetura, baseado na “compreensibilidade geral” ativada pela “memória coletiva” que as formas dos edifícios e das estruturas urbanas (ruas, praças, arcadas) ajudam a construir:

17. GRAHAM, D. Arte em relação à arquitetura in: FERREIRA; COTRIM (org.), Op. cit., p. 446.

18. GRAHAM, D. *Not-post Modernism: History against Historicism, European archetypal in relation to American Commercial Vernacular, and the city as opposed to individual building* in: Artforum, 1981, p. 57. (t.n.).

19. Ibid. (t.n.).

“(...) Aldo Rossi não aceita esta ideia de uma arquitetura baseada unicamente em códigos mediáticos. Rossi deseja restaurar as formas essenciais e arquetípicas da cidade histórica e, assim, reestabelecer a memória coletiva. Isto se torna possível, afirma Rossi, se considerarmos ‘a memória [como] o eixo conector de toda a complexa estrutura [a cidade], [de modo que] os fatos urbanos se organizem a si mesmos no interior da mesma estrutura urbana. Dentro destas estruturas, a memória se converte na consciência da cidade’. (...) O rechaço de Rossi de uma dimensão utópica da arquitetura é paralelo às análises de Tafuri, quem percebe a arquitetura como uma série de afirmações individuais de crítica social que, no final das contas, somente funcionaram como um fundamento racional do capitalismo. Esta base (o progresso) tem trabalhado para fragmentar a cidade moderna. Rossi quer que uma obra específica reflita somente a cidade como um todo”.²⁰

Ao analisar o projeto para o Cemitério de Moneda (1966), Graham destaca que “ao invés da arquitetura ser uma imagem da sociedade, tendendo a esconder sua própria regra/função, a arquitetura significa somente a si mesma como uma forma histórica”.²¹ Graham tem em mente, por exemplo, a presença de um grande volume monolítico que concentra verticalmente as jazidas em meio ao edifício linear que contorna o perímetro retangular do cemitério, abrigando diversas funções complementares. Estas duas estruturas remetem a culturas arquitetônicas distintas, tanto as formas redutivas da arquitetura moderna como a morfologia dos santuários egípcios (no caso do volume monolítico) e o desenho de praças para congregação de atividades públicas e coletivas através de uma sequência de arcadas na tradição das cidades europeias. Estes elementos, segundo Graham, “relacionam simultaneamente a linguagem arquitetônica como tal e a cidade como forma histórica”.²²

Deste modo, a atenção para a produção de Aldo Rossi se traduz na busca por um pensamento arquitetônico que não entende suas práticas e seus discursos somente a partir de seus próprios códigos. Para Graham, os “tipos”, conforme explorado por Rossi, implicam uma conexão com a totalidade da cidade, como uma maneira de compreender de sua estrutura formal uma representação histórica e que se dá a partir de uma associação com o imaginário coletivo. Graham entende que a materialidade dos edifícios (ou dos espaços construídos) informam significados simbólicos historicamente determinados e o que as análises presentes em *“Not-post Modernism...”* demonstram é como o artista procura se posicionar em um debate que enxerga a arquitetura e a cidade constituídas fundamentalmente como um campo de forças, onde suas relações e seus significados estão em permanente disputa.

Neste ponto, as referências ao pensamento teórico de Manfredo Tafuri que

20. Idem. p.57-58. (t.n.).

21. Idem. p. 58. (t.n.).

22. Ibid. Grande parte das considerações de Graham rem relação à arquitetura de Aldo Rossi irá se refletir na gramática de formas desenvolvidas pelo artista durante a produção de seus “pavilhões”, como uma forma estabelecer relações com o contexto histórico em que insere estes dispositivos espaciais.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig58. Cemitério de
Modena, Aldo Rossi, 1966.
Desenhos.

orientam as análises presentes neste texto representam outro conjunto de questões fundamentais para podermos aprofundar a compreensão sobre a estratégia político-estética de Dan Graham, dessa vez enfocando o terceiro fator identificado em seus textos: a revisão da inserção crítica da arte e da arquitetura. Para tanto, algumas discussões centrais para o autor no referido livro “Projeto e Utopia” devem ser discutidas antes de analisarmos suas implicações para a produção do artista.

Considerado um dos mais importantes livros a revisar a historiografia da arquitetura e urbanismo modernos, nele Tafuri investiga um profundo viés ideológico no seio das propostas desenvolvidas pelas vanguardas de início do século XX e o quanto elas responderam aos interesses e às demandas de uma lógica de produção hegemônica das cidades. Questões como “aproximação à cidade”, o “desaparecimento do objeto”, uma consequente “ideologia do público” e a própria “crise da utopia” apontam fortes proximidades entre sua reflexão e a “nova tarefa” da arte e da arquitetura defendida pelo pensamento e pela produção que se desenvolve a partir da década de 1960, e com destaque para o contexto norte-americano.

Grande parte da contribuição do autor reside em demonstrar como desde as primeiras investidas da arte na constituição da linguagem moderna moldava-se um impulso, ainda que inconsciente ou ignorado, ao desenvolvimento das

forças produtivas da nova realidade industrial, isto é, de toda lógica de produção e organização social pautado pelo desenvolvimento capitalista. Para Tafuri, é imprescindível perceber como as proposições estéticas daquele momento correspondiam à tarefa (que se provará inglória) que a arte se encarregou: a de organizar o universo produtivo, isto é, sanando as contradições manifestadas com toda violência nos problemas que acometiam o surgimento das cidades industriais.

A princípio, discorre Tafuri, a arte prestou-se a revelar ao sujeito moderno, o homem da multidão, essa sua nova condição. Grosso modo, constituíam uma forma de educação, subtraindo “a experiência do choque a qualquer automatismo” e criando “com base nessa experiência, códigos visuais e de ação mutuados pelas características já consolidadas pela metrópole capitalista – velocidade dos tempos de transformação, organização e simultaneidade de comunicações, tempos acelerados de uso, ecletismo”.²³ Essa “tarefa” assumida pelas vanguardas é descrita pelo autor como um domínio da forma mirando as relações subjetivas do observador/público capaz de submetê-las ao universo da ordem e da objetividade pautado pelas transformações produtivas. A resolução geométrica cunhada pelos cubistas, as apologias maquinistas dos futuristas, as relações de ordem e equilíbrio dinâmico na composição *DeStijl*, as matrizes formais como a seriação, campos de tensão e formas puras dos construtivistas, todas elas buscaram construir, em última instância, um “comportamento” coerente com o imperativo transformador da realidade social inaugurada a partir dos avanços tecnológicos.

Como consequência, Tafuri destaca a aproximação cada vez maior das vanguardas com a cidade, desenvolvendo uma série de sistemas e códigos linguísticos interessados em comunicar a realidade urbana, organizando-a, ensaiando a devida orientação de seus fluxos, de sua multiplicidade de informações, de planos dimensionais e, para além disso, diretamente sobre os sistemas de produção. Assim descreve Tafuri sobre a experiência da Bauhaus, como sendo a “câmara de decantação” das propostas das vanguardas até a definição de seu *design* – de acordo com o autor, nada mais que a introdução da “ideologia do plano” como a “necessidade de um controle programado das novas forças libertas pelo universo tecnológico”.²⁴

A arquitetura e o urbanismo assumem neste ponto um papel decisivo. Enquanto domínios que lidam com a construção concreta da cidade, agindo diretamente sobre sua realidade física, estariam em uma posição favorável dentro destas premissas, despontando como os meios ideais para as transformações pretendidas desde as “vanguardas históricas” de início do século XX, absorvendo-as e superando-as. Na “articulação férrea do plano de produção”, Tafuri reconhece uma “revolução na experiência estética”, inaugurando uma forma totalmente nova de pensar e produzir

23. TAFURI, M. *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 59. (t.n.).

24. Idem, p. 66. (t.n.).

25. Neste ponto, as teorias arquitetônicas e urbanísticas deste período terão para o autor seu contributo máximo a partir das ideias de L. Hilberseimer, responsável por aproximar a arquitetura à noção de “programa produtivo”. Mergulhando na linguagem objetiva e racional, Hilberseimer formulou um sistema capaz de organizar a totalidade de uma grande estrutura, no caso a cidade moderna, desde uma base mínima, definida pela unidade habitacional. A arquitetura, nestes moldes, corresponde às relações capazes de organizar um espaço planimétrico. Valores como associação, variações combinatórias, articulações e modelos de expansão, bem como toda ordem de ação formal que signifique fundamentalmente uma distribuição sistêmica da forma e de sua ocupação no espaço são os códigos linguísticos de que o arquiteto deve se servir para a construção da cidade: “Agora a unidade construída não é mais um objeto. É apenas o lugar em que a montagem elementar das células individuais assume forma física”. (Idem, p. 72).

26. *Not-post Modernism: History against Historicism, European archetypal in relation to American Commercial Vernacular, and the city as opposed to individual building in:* Artforum, 1981, p.50. (t.n.).

27. Ibid. (t.n.).

28. TAFURI, M. Op. cit., p. 92. (t.n.).

29. Idem, p. 93. (t.n.).

a arquitetura (e por consequência, a própria cidade) onde o objeto verdadeiramente desaparece para dar lugar às operações “lógicas, unívocas, matemáticas”, no limite, processos que envolvem o público em uma correta maneira de viver o espaço urbano.²⁵ Dessa forma, a arquitetura contempla os necessários ajustes de produção, de controle no desenvolvimento e na própria programação do consumo.

Graham insere a discussão de “*Not-post Modernism...*” sobre este ponto, compartilhando a ideia de que “foi a estrutura do *grid* que racionalizou e controlou o padrão de investimento econômico e de construção – que foram forçados em direção às formas fragmentárias, racionais, autônomas dentro da totalidade do *grid*”.²⁶ Esta sistematização, ao mesmo tempo totalitária e individualizada seria a condição para que os arquitetos passassem a produzir edifícios cuja arquitetura seriam propostas particulares para uma nova (e idealizada) realidade urbana e social. Na busca “progressista” por novas tecnologias, materiais e ideias, novos tipos de edifícios substituíram os antigos e o arquiteto se tornaria o “empresário especulador”.²⁷

É possível identificar nestas considerações, a conclusão de um deslocamento construído durante a análise de Tafuri até o que denominou como o “drama da arte”, quando o desenvolvimento das propostas modernas torna claro que a “tarefa” por elas assumida escapa de seus domínios específicos. Cada vez mais os códigos linguísticos formulados tentam alcançar campos mais amplos. Porém, se a arquitetura moderna pareceu encontrar o caminho para tamanha racionalidade produtiva, ela não foi a via para a realização do plano. Mais do que isso, a arquitetura e a arte viram o Plano acontecer, de fato, através de outros campos, como o da política e da economia. “A arquitetura como ideologia do plano”, segue Tafuri, “é subvertida pela realidade do Plano, uma vez que, superado o nível da utopia, este se torna mecanismo operante”.²⁹

Chegou-se, portanto, a um impasse: a referida “crise da utopia”, a partir do momento em que a arte e arquitetura modernas se veem não mais como agentes de um Plano, mas tão somente como atores dele, “funcionando” de acordo com os interesses de um desenvolvimento hegemônico. Emerge neste ponto uma questão fundamental que perpassa a cultura arquitetônica e artística contemporânea, relacionada justamente aos significados e aos limites de sua inserção social.

Para o autor, o que explica manifestações como as da *Pop Art* – e seu vínculo com tudo o que aparenta ser o reduto do universo urbano (como os códigos de comunicação de massa, o caos e a profusão de imagens, sendo todos trabalhados através de outra perspectiva, dessa vez distante de qualquer aspiração para a sua tradução “racional” e “ordenada”) – é a noção de que ocorre uma renúncia de um “papel propulsor relativamente à cidade e às estruturas de produção”.³⁰ Frente à impossibilidade dos artistas e arquitetos de assumirem a “vanguarda” dos meios e

processos produtivos, o que se inaugurou foi justamente a necessidade de desfazer a relação entre “trabalho intelectual *versus* trabalho produtivo”, ou ao menos redimensiona-lo, mas certamente implicando em uma completa redefinição de sua relação com a cidade, isto é, com a realidade das estruturas sociais, políticas e econômicas.

Estes são os termos pelos quais este estudo busca entender as análises de Dan Graham sobre a produção de arquitetos como Aldo Rossi ou Robert Venturi, bem como as formas de intervenção sobre o espaço arquitetônico e urbano desenvolvidas pelo artista neste período. Se associarmos a “natureza paradoxal do espaço” trabalhada pelo artista originalmente através de *Public Space/Two Audiences* (1976) – descentralizado e instável desde o ponto de vista de seu público, conforme discutido no capítulo anterior – com os questionamentos sobre o pensamento e a produção arquitetônica e urbana realizados a partir dos importantes autores e arquitetos relacionados acima, torna-se evidente o posicionamento fundamentalmente crítico assumido por Graham frente à realidade física e discursiva dos espaços. Posicionamento que, como atestam suas investidas diretamente sobre o espaço urbano e arquitetônico, pretendem trazer à tona os limites e as contradições (políticas e ideológicas, históricas, culturais e estéticas) subjacentes à sua produção e que são inerentes a esse processo.

Um importante exemplo, neste aspecto, pode ser encontrado em uma intervenção realizada entre 1979 e 1980 no interior do átrio de um edifício de escritórios da *Citicorp* – um dos principais bancos norte-americanos à época, hoje integrado ao *Citigroup*, corporação multinacional de investimentos bancários e serviços financeiros – localizada no centro de Nova York. A proposta de Graham, intitulada *Video View of Suburbia in an Urban Atrium*, foi o único trabalho executado do projeto de instalações organizada por Barbara London, curadora do MoMA à época, para o interior do edifício da *Citicorp*. Nesta ocasião, destaca-se a continuação de suas pesquisas utilizando a linguagem do filme transmitido por monitores de vídeo, dessa vez associada a uma inovadora leitura sobre os espaços construídos pelos átrios corporativos. A intervenção de Dan Graham consistiu na exibição ininterrupta de cenas de uma residência inserida em um contexto suburbano dos Estados Unidos, através de monitores espalhados pelo interior do átrio do edifício. A expectativa do artista era a de que o observador casual, ao reconhecer a paisagem urbana dos subúrbios, codificasse a sequência das cenas como um anúncio comercial produzido por agentes imobiliários.³¹ Esta leitura seria um reflexo da própria natureza do espaço em que estava inserido. Graham estava atento à uma intensa camada de anúncios, letreiros, mobiliários, produtos e serviços estritamente voltados ao consumo, superposta a uma base arquitetônica de linguagem abstrata e funcionalista.

30. GRAHAM, D. *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* in: WALLIS, B. Op. cit., p.311. (t.n.).

INDISPONÍVEL

Fig59. *Video View of
Suburbia in an Urban
Atrio*, 1979-80.

De acordo com o artista, o átrio interior do edifício da *Citicorp* é um “espaço público fechado (...) uma zona para descansar com aspecto de pátio”, onde a ideia de lazer, pautada por bancos de ferraria na cor verde e branco, pelas letras verdes nas vitrines das lojas e pela presença (quase sempre cenográfica) de árvores e de terra, fazia conotação à “aura ‘ecológica’ de um parque urbano ‘de bolso’ em uma torre de escritórios”.³² Neste sentido, ao justapor as cenas da arquitetura e do desenho urbano dos subúrbios – notadamente uma herança das Cidades Jardins desenvolvidas por Ebenezer Howard no século XIX, como o próprio Graham discutirá mais tarde – com a ocupação e o funcionamento do átrio corporativo o artista estava equiparando a prática arquitetônica às técnicas de comunicação de massa:

“A imagem da ‘natureza’ suburbana se vincula com outras representações da natureza, representações que buscam neutralizar o ambiente da cidade e ‘suavizar’ as contradições entre a metrópole e o campo. A metáfora da natureza na ordem urbana é uma racionalização ideológica que oculta as contradições entre a cidade e o campo”.³³

A arquitetura e o desenho urbano, nestes moldes, se encarregaram da mesma fabricação de imagens idealizadas para disfarçar as contradições econômicas entre realidade urbana e ambiente “natural” que foi expulsa (e recriada) em suas bordas, mas que, como Graham não nos deixa esquecer, “a cidade deve explorar para a sua própria sobrevivência”.³⁴ Além disso, e o que a presença dos monitores buscava questionar, o desenho comercial (publicitário, arquitetônico e urbano) intermedia a relação entre a natureza e a cidade. Ele funciona como uma camada ideológica filtrando a percepção que o indivíduo urbano tem sobre a cidade e a natureza: as representações produzidas oferecem uma relação romântica e harmoniosa, ocultando visões de uma cidade “não-natural” e corrompida.³⁵

Tanto *Public Space/Two Audiences*, quanto *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* tornam evidente seu forte posicionamento crítico perante as formas correntes de produção do espaço urbano. Graham problematiza o modo como os conceitos estéticos constitutivos do ideário modernista, como a objetividade da transparência e da linguagem de apelo funcionalista, acabam servindo de suporte para a configuração de uma “experiência” urbana contrária aos seus próprios princípios. A partir do momento em que serve a interesses e necessidades bem definidas, tais como os das grandes corporações, mostra-se incapaz de garantir a universalidade (e a referida neutralidade) de suas propostas.

Além disso – e constituindo o tema central deste estudo, neste momento –, Graham também enxerga no oxímoro entre uma aspiração pela autonomia da forma e seu inescapável sentido social, político e ideológico um campo de investigação sobre as relações possíveis entre o espaço arquitetônico e seu público. Neste âmbito, as

31. Idem, p. 311. (t.n.).

32. Ibid. (t.n.).

33. Idem, p. 313. (t.n.).

34. Ibid. (t.n.).

análises sobre as transformações do espaço urbano contemporâneo desenvolvidas por Rosalyn Deutsche, importante historiadora e crítica de arte, configuram um contraponto bastante oportuno às reflexões sobre as possibilidades de inserção crítica para a arte e para a arquitetura obtidas, a princípio, nas discussões de Manfredo Tafuri³⁶. Contemporâneos entre si, Rosalyn Deutsche e Dan Graham fizeram parte de uma mesma cena cultural,³⁷ de modo que o interesse em aproximar algumas das questões presentes em *“Evictions: Art and Spatial Politics”* (1996) – um dos mais importantes trabalhos teóricos da autora – e aquelas disparadas pela produção do artista reside na natureza (político-estética) do olhar que ambos reivindicam sobre a arquitetura, a cidade e a arte – incluindo a revisão crítica sobre importância da inserção, ou a “função social” (para utilizar os termos de Manfredo Tafuri) desta última.

Diferente de Tafuri, Rosalyn Deutsche constrói uma crítica sobre a ideologia na produção das cidades reclamando o papel decisivo que a arte, a arquitetura e o urbanismo ainda detêm neste processo. A partir de suas análises sobre a presença de discursos, políticas e intervenções urbanas, promovidas por agentes públicos e privados, determinando formas, usos e apropriações programadas da cidade, a autora demonstra como de fato o “espaço” adquire importância fundamental dentro de uma conjuntura social pautada pela lógica de reprodução capitalista, “servindo múltiplas funções”, diz, “como meios de produção, objeto de consumo e relações de propriedade”.³⁸

Contudo, Deutsche reconhece nesta mesma dependência (entre lógica de produção e o espaço) como a cidade é essencialmente um “ambiente formado pela interação e integração de diferentes práticas”, construindo uma abertura dentro de um processo aparentemente rígido onde práticas sociais como a arte e a arquitetura despontam como dois campos que impreterivelmente participam dessa construção.³⁹ Trata-se de uma defesa do domínio da estética enquanto uma possibilidade de politização do espaço e, dessa forma, de revelar as contradições inerentes às ideologias que sustentam os processos de conformação em curso na cidade contemporânea, como também de oferecer formas de resistência.

O conflito entre a “anti-utopia” de Manfredo Tafuri e o esforço de Rosalyn Deutsche em encontrar um outro caminho para uma inserção crítica da arte e da arquitetura encontram reflexão em algumas das análises de Hal Foster presentes em seu livro *“Recodificação: Arte, Espetáculo e Política Cultural”*, especialmente quando procura identificar “o lugar atual da arte e a importância da arte política”.⁴⁰ Foster identifica duas posições distintas diante de um impasse a que a arte se confrontou depois das vanguardas modernas, representado pela problemática em relação à comutação do cultural e do econômico. De um lado, a posição mais radical, “e também mais

35. Importante ressaltar que o posicionamento de Rosalyn Deutsche representa uma revisão crítica ao pensamento filosófico que orienta o trabalho teórico de Manfredo Tafuri. Deutsche está inserida no contexto das políticas de identidade, que redimensionaram os termos do pensamento marxista e de seu materialismo histórico, bem como de seu projeto político.

36. Basta pensar a centralidade assumida pela cidade de Nova York durante as décadas de 1970 a 1990 em relação à produção e ao debate artístico e arquitetônico.

37. DEUTSCHE, R. *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, 1996, p. 75. (t.n.).

38. Idem, p. 52. (t.n.).

39. FOSTER, H. *Recodificação: Arte, Espetáculo e Política Cultural*, São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 193. (t.n.).

débil”, provoca o autor, enxerga as formas de resistência como cúmplices da própria ação do capital, pois “não só o cultural é mercantilizado (...), mas também o econômico passou a ser agora ‘o lugar principal da produção simbólica’.”⁴¹ No entanto, para a outra posição, “o cultural não é tão estritamente um efeito da determinação econômica ou do reflexo ideológico (...); é um lugar de contestação, na e pelas instituições culturais, no qual todos os grupos sociais têm uma posição”.⁴² Neste sentido, se Tafuri identificou os limites que cercavam a ação dos artistas e arquitetos modernos dentro de uma crise definida pela subordinação de suas práticas à ordem política e econômica, mantendo um mesmo viés questionador frente às manifestações que emergiam naquele momento, Deutsche (assim como Foster) defende claramente uma nova estratégia político-cultural para os artistas e arquitetos contemporâneos, fundamentalmente crítica.

Esta condição, de acordo com a autora, parece estar presente quando a arte superou seus limites tradicionais, questionando toda a estrutura que a confinava dentro de um circuito restrito de circulação, produção e consumo que cada vez mais lhe retirava o ímpeto investigativo e experimental, para então lançar-se em direção a práticas culturais e sociais mais amplas. Deutsche constrói suas análises precisamente a partir da produção iniciada a partir da década de 1960, para a qual, diz, a partir do questionamento de suas próprias estruturas, puderam investigar as “formas em que as relações sociais produzem, respectivamente, arte e cidade”.⁴³

Se, por um lado, as reflexões desenvolvidas pela autora embasam o deslocamento para a cidade, a desintegração do objeto e o enfoque sobre a relação com o público, tal como anteriormente observado através das propostas de intervenção de Dan Graham, sua maior contribuição está no exercício de problematização reclamado pela autora diante destas novas práticas artísticas. Uma questão chave que o trabalho de Deutsche coloca é se elas (de forma transformadora, é claro) se mantêm como fatores “operantes” de um “Plano”, isto é, como descobertas estéticas contribuindo para o desenvolvimento da nova lógica de produção capitalista e a processos de transformação do espaço, ou se de fato aparecem agora como uma inserção distinta.

Neste sentido, convém destacar como a autora preocupa-se, em um primeiro momento, em construir uma crítica sobre a atuação de artistas que fizeram da intervenção direta sobre seus espaços públicos um novo perfil de produção: questiona manifestações artísticas abraçadas por diversas instituições para a promoção de intervenções e eventos de arte pública, muitas vezes contribuindo com a construção de espaços onde a noção de “público” significa mais uma “contenção”, isto é, em que a forma estética serve à promoção de usos definidos, prescrevendo “espaços na cidade para sentar, estar, jogar, comer, ler e mesmo sonhar”.⁴⁴ De acordo

40. Idem, p.196. (t.n.).

41. Idem, p.195. (t.n.).

42. DEUTSCHE, R. Op. cit., p. 72. (t.n.).

43. Idem, p. 65. (t.n.).

44. De acordo

com a autora, estas formas de integrar público, uso e espaço funcionam como artifícios para a promoção de “belas e bem gerenciadas cidades”, priorizando a forma objetiva e realizando através da imagem do ambiente construído um estado de harmonia.

Em contrapartida, Deutsche defende a possibilidade de estratégias alternativas, de resistência a estes processos de conformação urbana, quando artistas (bem como arquitetos e urbanistas) ao invés de responderem rasteiramente às relações que o espaço urbano lhe coloca, fazem convergir o domínio estético com as políticas urbanas. Evitando o trabalho de harmonizar o espaço urbano em que se inserem, tais propostas perseguem a revelação de processos implícitos, de contradições e conflitos indispensáveis à plenitude da experiência pública e coletiva. Entender como o espaço e a sociedade estão intrinsecamente relacionados significa, portanto, mais do que somente perceber como a arte pode intervir na cidade, problematizar a lógica hegemônica que configuram os processos em curso e a realidade física e objetiva dos ambientes que produz.

A dimensão crítica que Deutsche reclama à arte está profundamente relacionada à concepção política referenciada em Raymond Ledrut, para quem o espaço público representa o lugar crucial para a existência de uma sociedade democrática, na medida em que pressupõe um campo de “indeterminação”, isto é, onde os grupos sociais estão em constante processo de definição e de interação, em constante processo de conflito para a consagração do espaço comum. Poder ativar o espaço social dentro destas condições é poder envolver ao mesmo tempo público e espaço dentro da “esfera pública”. Para tanto, alerta Deutsche, a arte não necessariamente precisa estar em um local público, mas fundamentalmente deve se contrapor a qualquer relação social de dominação e controle que anulam as indeterminações.

Importante recordar neste momento, as implicações que *Public Spaces/Two Audiences* (1976) e *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* (1979-80) produziram em relação às determinações das formas de produção hegemônicas do espaço urbano. No primeiro trabalho, Graham empregava um repertório de dispositivos arquitetônicos próprios dos espaços funcionalistas (planos de vidros e sistemas de vigilância) para construir um espaço capaz de desestabilizar todas as expectativas do público, em outras palavras, relativizando os significados políticos e sociais por trás deles para lançar o público em um estado de indeterminação. Algo que *Video View of Suburbia in a Urban Atrium* (1979-80), por sua vez, parece oferecer um novo direcionamento: a proposta de Graham denuncia a função ideológica do *design* (desde sua vertente publicitária à da arquitetura e urbanismo) construindo falsas idealizações, e com isso determinando relações poder no espaço. A neutralização das contradições entre o “progresso” da vida urbana e a exploração da natureza em uma

aparente harmonia influencia o modo como as pessoas interpretam o “mundo físico” e o funcionamento da cidade – bem como de seu comportamento, que se torna complacente frente aquelas contradições.

Na mesma esteira também podemos relacionar trabalhos anteriores como *Video Piece for Two Glass Office Buildings* (1976), *Video Piece for Shop Windows in an Arcade* (1978) e *Alterations to a Suburban House* (1978), servindo como exemplos de como o conjunto de produção do artista desenvolvido neste período enfocava estas questões. De fato, em todas estas propostas de intervenção, Graham sintetizava a tarefa de tornar pública as formas pelas quais a lógica de construção do espaço responde a uma desejada relação de poder, de dominação e controle. Algo bastante similar com a definição de “espaço abstrato” retomada por Rosalyn Deutsche a partir de Henri Lefebvre. Uma das questões-chaves contidas nessa aproximação refere-se ao apelo funcionalista dos processos de produção da cidade como justificativa das transformações que forças e interesses dominantes desejam impor ao espaço urbano. Enfocando o “utilitarismo”, isto é, a função objetiva das políticas urbanas e dos empreendimentos em curso, está-se por um lado justificando a necessidade de tais medidas, ao mesmo tempo em que são encobertos todos os fatores que favorecem grupos hegemônicos e todas as contradições que levam à exclusão de práticas, usos e grupos sociais não contemplados: “esta visão essencialista”, argumenta Deutsche, “obstrui – e esta é sua principal função – a percepção da

IMAGEM INDISPONÍVEL

organização e conformação da cidade, assim como a atribuição de significado para os espaços é um processo social”⁴⁵. A cidade, neste contexto, aparece como um espaço “politicamente neutro, meramente utilitário”, e a existência de populações e formas de apropriação do espaço mantidas “à margem” acabam sendo repudiadas.⁴⁶

O efeito de “disfarçar as contradições” e de produzir “representações românticas” discutida por Dan Graham, desponta como uma de suas principais indagações para a arquitetura e para a arte. Afinal, se Deutsche reconhece no “espaço abstrato” (e em sua lógica funcionalista para a construção de um espaço ao mesmo tempo homogêneo e fragmentado, capaz de favorecer a manipulação, controle e sua consumação), Manuel Delgado, também discutindo como tais aspectos sustentam o espaço ideologicamente constituído, dispara uma definição precisa: “a noção de espaço público, como concretude física em que se materializa a ilusão *ciudadanista*, funcionaria como um mecanismo através do qual a classe dominante consegue que não apareçam como evidentes as contradições que a sustentam”.⁴⁷

Neste sentido, é inegável reconhecer que o longo e diversificado processo de investigação sobre os modos de recepção do objeto de arte conduziram Graham ao desenvolvimento de uma proposta que, em última instância, figura como uma problematização de dispositivos espaciais e/ou arquitetônicos estabelecendo formas, mecanismos e relações de poder. Não seria incorreto dizer que às análises e

44. Idem, p. 52. (t.n.).

45. Ibid. (t.n.).

46. DELGADO, M. *El espacio público como ideologia*, Madri: Catarata, 2011, p. 24. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Diagramas de:
Fig60. *Video View of Suburbia in an Urban Atrio*, 1979-80 (esq.); e
Fig61. *Public Space/Two Audiences*, 1976 (dir.).

reflexões promovidas por diferentes autores, Graham traria uma complementação, abordando problemáticas em comum, como a conformação dos espaços urbanos, através de suas dimensões formais, procedimento notadamente intrínseco à arte. Talvez resida aí a contribuição específica do artista na busca por uma nova inserção crítica para a arte e para a arquitetura. Suas propostas lidam com campos sociais mais amplos, perseguindo não mais como uma promessa de desenvolvimento, mas meios para reflexão crítica sobre suas práticas e o contexto de que participa.

Através de modelos e propostas de intervenção em determinados dispositivos arquitetônicos e urbanos, seus trabalhos despontam como o esforço responsável por problematizar e direcionar outros olhares sobre a conformação do espaço e da paisagem nas cidades contemporâneas. A atenção sobre o desempenho destas estruturas em relação ao espaço e às pessoas e a análise acerca dos conteúdos que envolvem sua elaboração revelam questões intrínsecas à própria produção e pensamento da arquitetura e urbanismo, muitas vezes distantes dos debates promovidos neste campo – tal como observado durante sua crítica à arquitetura de vidro e os códigos e valores sociais implícitos estabelecendo relações de poder e constituindo públicos específicos.

É exatamente nesta perspectiva que o desenvolvimento de sua trajetória deve ser analisado. O próximo passo em direção ao aprofundamento do entendimento de sua relação com a arquitetura e a cidade deve focar as investigações espaciais sobre os significados (culturais e sociais) subjacentes à conformação da cidade. Resta analisar, primeiramente, as formas encontradas para refletir criticamente sobre a condição do sujeito e das formas de poder que definem seu comportamento e sua experiência nas cidades contemporâneas. Por fim, estas análises permitirão discutir o alcance de suas propostas enquanto outras formas e outros processos de inserção dentro de uma realidade constituída por camadas de complexos significados simbólicos, políticos e ideológicos.

EXPERIMENTAÇÕES COMO ALTERNATIVAS CRÍTICAS: O ESPAÇO CONSTRUÍDO E A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA

Trabalhos como *Alterations to a Suburban House*, *Video Piece for a Shop Window*, *Video Piece for Two Glass Office Buildings* e *Video Viwe of Suburbia in an Urban Atrium*, todos eles produzidos entre 1976 e 1979, manifestaram pela primeira vez uma estratégia de investigação sobre a natureza do comportamento do público

ativado pela estrutura do espaço urbano (seus aspectos físicos e discursivos) e a experiência social implicada. Estas propostas ainda terão alguns desdobramentos no último modelo de intervenção em situações urbanas, intitulado *Cinema* e produzido em 1981.

Nesta proposta (também não realizada), Graham buscava redefinir a configuração espacial de um típico auditório de cinema, previsto para ser instalado no pavimento térreo de um edifício corporativo, situado em uma esquina formada pelo cruzamento de duas avenidas. No modelo produzido pela artista, as fachadas deste auditório, adjacentes às avenidas, são construídas por planos de vidro dupla-face, assim como a tela de projeção, disposta diagonalmente à esquina. Dessa maneira, durante a exibição de um filme, as pessoas que circulam ao redor do edifício podem ver o interior do auditório através das áreas escuras projetadas sobre os planos de vidro. Quando o filme se encerra e as luzes se acendem, estes planos acabam refletindo a imagem do próprio público localizado no interior do auditório.

Birgit Pelzer reconhece nestas disposições, ao mesmo tempo visuais e espaciais, o fato de o artista amplificar tanto o fenômeno intersubjetivo de “estar vendo e de estar sendo visto no processo de ver ou não ver”, como a “interação e divisão entre lugares e suas transitividades”.⁴⁸ De fato, *Cinema* pode ser lido como um desdobramento da intensa reflexão do artista sobre os processos de percepção inerentes à narrativa e ao suporte dos filmes.⁴⁹ Do mesmo modo em que remete também à experiência de *Performer/Audience/Mirror*, realizada em 1977, quando o artista replicou o formato plateia-palco dentro das galerias de arte para desestabilizar as expectativas do público, manipulando o foco da atenção sobre a figura do artista (convencionalmente central) para revertê-la em direção aos olhares e à presença dos próprios espectadores.

No caso específico de um auditório de cinema, devemos lembrar a discussão feita pelo artista sobre como os dispositivos midiáticos interferem no comportamento e subjetividade de seus espectadores: Graham enxergava no dispositivo de exibição cinematográfica um modelo extremamente eficaz para fixar o (in)consciente do público na dimensão espaço-temporal do filme. Se por um lado, a forma narrativa de um filme, “uma realidade externa ao corpo do espectador”, diz, “destaca o observador da realidade presente e faz dele um espectador”, o espaço onde este fenômeno intersubjetivo ocorre é não menos determinante.⁵⁰ A maneira como o modelo espacial hegemônico das salas de cinemas organiza estes espectadores em relação à tela do filme, incluindo o fator da iluminação, reforça o efeito de descolamento da consciência de seus próprios corpos. Mergulhado no espaço-tempo configurado pela narrativa do filme e praticamente cego à realidade presente à sua volta, o espectador de uma típica sala de cinema dificilmente escapa de se tornar um

47. PELZER, B. *Double Intersections: the optics of Dan Graham* in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.) *Op. cit.* p.63. (t.n.).

48. Grande parte desta discussão foi desenvolvida no capítulo anterior, principalmente a partir das leituras de Dan Graham sobre o influente artigo de Laura Mulvey, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (1975), presentes em textos como “*The End of Liberalism*” (1981).

49. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture, and Television*, 1978 in: ALBERRO, A. *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art*, The MIT Press, 1999, p. 52. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

“sujeito alienado”, conforme descrito por Laura Mulvey.⁵¹

O enfoque sobre “a tela e o sistema de identificação, projeção e ilusão desencadeado pelos filmes”, conforme aponta Pelzer, associada à atenção sobre às condições do espaço arquitetônico do auditório, aponta para dois aspectos decisivos na trajetória do artista. Primeiramente, *Cinema* demonstra como Graham aprofunda sua abordagem sobre a arquitetura como um “dispositivo espacial” em relação às “ferramentas de representação através das quais se vincula a arquitetura”, para utilizar suas próprias palavras.⁵² O conceito de “dispositivo”, por sua vez, servirá neste momento como chave de análise sobre o interesse cada vez maior do artista a respeito da influência exercida pela arquitetura, ou – melhor dizendo – pelo espaço construído, sobre a subjetividade do público que nele se faz presente, além da consequente experiência urbana nas cidades contemporâneas – o que conduzirá às análises de seu conjunto mais recente de trabalhos, intervindo em espaços livres urbanos.

Estes aspectos tornam-se mais claros se, em um primeiro momento, alinharmos as questões disparadas por *Cinema* com as frequentes descrições de Dan Graham sobre o conjunto de trabalhos de Dan Flavin utilizando tubos de iluminação fluorescentes

50. MULVEY, L. *Visual Pleasure and the Narrative Cinema*, 1973 in: WALLIS, B (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*, David Godine Publisher, 1991. Ver Capítulo 4 deste estudo.

51. GRAHAM, D. *Teatro, Cine, Poder* in: WALLIS, B. *Rock, mi religión*, Cidade do México: Alias, 2008, p. 215. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig62-63. Vistas do modelo de *Cinema*, 1981.

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig64. Vista da instalação
"Dan Flavin:
fluorescent lights",
Green Gallery,
Nova York, 1964.

para intervir no interior de galerias e museus. Remetendo à crítica sobre o vínculo entre os objetos minimalistas e os espaços expositivos, as análises escritas por Dan Graham sobre a produção de "luminárias" de Dan Flavin – presentes em *"Art in Relation to Architecture. Architecture in relation to Art"*, escrito em 1979, *"My Works for Magazine Pages"*, de 1981, e *"Art as Design/Design as Art"*, 1986 – descrevem a curiosa descoberta por parte de um dos principais nomes da arte minimalista sobre a função exercida pela arquitetura do espaço expositivo em relação à apresentação e à recepção dos próprios trabalhos. Como afirma Dan Graham:

"Que o trabalho fosse equiparado ao conteúdo arquitetônico tendia a fazê-la mais literal; tanto o continente arquitetônico como a obra contida nele estavam pensados para serem vistos como neutros e objetivamente factuais, quer dizer, como simplesmente materiais. A galeria funcionava, literalmente, como parte da arte. A obra de um artista desse período, as instalações de luzes

fluorescentes de Dan Flavin (ainda que nem sempre seu trabalho posterior), examinava como os elementos arquitetônicos funcionais do interior da arquitetura da galeria prescreviam o significado do marco arquitetônico”.⁵³

A correlação entre a objetividade literal do objeto minimalista e a neutralidade universal da arquitetura asséptica do “cubo branco” escondiam o fato de que o sucesso de um dependia da eficácia do outro. Ao instalar tubos de iluminação fluorescentes, idênticos aos utilizados para a iluminação dos museus, galerias e outros espaços institucionais, dispostos horizontalmente ou verticalmente junto às paredes das salas de exposição, muitas vezes emitindo luzes neon coloridas, Flavin lidava com um dos elementos estruturantes destes espaços. O que era percebido como uma “decoração menor”, estritamente “funcional e anônima da neutralidade da galeria”, a partir do momento em que passa a interferir sobre a própria leitura dessa e de outras obras de arte, permite examinar a “relação entre o valor da arte e a função da galeria”.⁵⁴ Para Graham, Flavin foi capaz de expor como a arquitetura produz significados em seus detalhes mais específicos e através de uma estratégia que se realizava no interior da própria estrutura espacial, através dos aparatos e mecanismos que lhe são constitutivos.

À sua maneira, através da proposta de intervenção apresentada no modelo de *Cinema*, Graham lançou mão dos procedimentos padrão (espaciais e funcionais) de um equipamento típico da cultura urbana contemporânea para provocar uma alteração em seu funcionamento. Se tomarmos o texto “*Theater, Cine, Power*”, escrito pelo artista em 1983, veremos como a estratégia observada a partir de Dan Flavin foi aprofundada na proposta de *Cinema*. Neste texto, Graham analisou a correlação entre a arquitetura e o funcionamento dos espetáculos dramáticos de diferentes auditórios, teatros e cinemas ao longo da história do ocidente, apontando como estes respondiam a determinadas formas de representação de uma ordem política vigente.⁵⁵ Após demonstrar como a arquitetura de importantes auditórios e anfiteatros produzidos entre os séculos XVI e XIX reproduziam espacialmente as divisões sociais e políticas da monarquia, o artista toma o exemplo de *Handelsblad Cineac*, auditório de cinema projetado pelo arquiteto holandês Johannes Duiker em 1934, para descrever como a arquitetura moderna buscou subverter estas formas de dominação tanto sobre o público como sobre os espetáculos. No projeto de Duikers, a transparência de planos de vidro buscava expor o maquinário por traz da exibição dos filmes, seguindo a crença de que ao “desnudar a fachada arquitetônica para revelar a ‘máquina como meio’, a tecnologia literal que produz a ilusão cai exposta, ao mesmo tempo desmistificada e acessível para a pessoa comum”.⁵⁶

Em *Cinema*, tal como Pelzer se referiu, Graham não localizou sua ênfase exatamente sobre o maquinário do cinema – isto seria reproduzir a “metáfora utópica” de Duiker

52. GRAHAM, D. *Mis obras para páginas de revista. Uma historia del Arte Conceptual* in: WALLIS, B. (ed.) Op. cit., p. XXVIII. (t.n.).

53. Idem. p. XXIX. (t.n.).

54. O exemplo do teatro construído a mando do príncipe Vespasiano Gonzaga, em 1539, é bastante significativo neste aspecto. De acordo com Graham, o “teatro de Vespasiano difundiu a regra segundo a qual os atores (...) deveriam se dirigir constantemente ao olhar do soberano (...) Neste contexto, o príncipe era o centro dos olhares tanto dos atores como dos espectadores (...) Dito desta forma, estavam em jogo numerosas linhas simultâneas de perspectiva: os olhares que se lançavam entre si os atores até o príncipe, dizendo-lhe que estavam representando um ponto de vista soberano, e os olhares dos espectadores para os atores, desde uma posição ideal colocando-se eles mesmos na perspectiva do soberano (...)”. GRAHAM, D. *Teatro Cine, Poder* in: WALLIS, B. Op. cit., p.217-218. (t.n.).

55. Idem, p.228. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig65. *Handelsblad*
Cineac, Johnanes Duiker,
Amsterdan, 1934.

–,⁵⁷ porém utilizou a ideia da transparência, associada à suas experiências anteriores explorando a reflexão de imagens, para desestabilizar a experiência do público diante das representações simbólicas coordenadas tanto pelo “prazer visual” contido na narrativa dos filmes quanto pela arquitetura do auditório: Graham propunha o rompimento do isolamento do espaço interior e a centralidade perspectica construída pela tela de projeção; ao mesmo tempo, buscava desestabilizar a introspecção do ponto fixo visual através das súbitas imagens da presença dos próprios espectadores.

Dessa forma, Graham ativava outras formas de experiência do espaço proporcionada pela arquitetura dos auditórios. As relações provocadas entre o próprio público, “despertado” pelo desenho do espaço e pelos materiais utilizados, são responsáveis por configurar outras formas de experiências intersubjetivas, de ordem visual, temporal e também tátil. Isto porque o espaço proposto pelo artista, no limite, influencia a percepção (ou a leitura) de seus usuários sobre o lugar em que estão inseridos, os eventos de que estão participando e mesmo sobre os grupos sociais aos quais estão integrados neste exato lugar e momento.

O fato de, com inserções ou alterações precisas sobre uma dada realidade espacial, poder sublinhar o modo como o espaço foi pensado para organizar e distribuir um determinado comportamento social (por vezes, segundo uma ordem política vigente), ou mesmo de poder ativar outras experiências e comportamentos, reconfigura a estratégia de ação e de inserção em relação à arquitetura – e mesmo à cidade – que estava latente desde as primeiras observações do artista sobre a produção de “luminárias” de Dan Flavin, mas que se transformou em um campo particular de investigação somente a partir das pesquisas que *Cinema* ajudou a consolidar.

Impossível não lembrar das reflexões de Dan Graham presentes em seu ensaio escrito em 1978, *Essay on Video Architecture and Television*, sobretudo em relação às implicações ou os efeitos sociais e políticos provocados por componentes arquitetônicos como dispositivos de vídeo e mesmo a iluminação. No último tópico, “Construções de Vidro: Vitrines das Corporações”, Graham conclui suas reflexões abordando o edifício de vidro na mesma esteira da crítica feita à arquitetura do Alto Modernismo norte-americano no texto “*Art in Relation to Architecture. Architecture in relation to Art*”:

“Ao mesmo tempo em que o vidro revela, ele cancela. Se alguém olha através de uma vitrine de vidro, este alguém pode ter a ilusão de que este recipiente é neutro, sem aparente interesse no conteúdo que ele apresenta; ou inversamente, a aparência do que é contido pode ser visto como uma função das qualidades do próprio recipiente. Na ideologia da arquitetura moderna

56. PELZER, B. *Double Intersections: The Optics of Dan Graham* in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). *Op. cit.*, p. 64. (t.n.).

funcionalista, uma forma arquitetônica apropria-se dessas duas leituras, fundindo-as. Primeiro, uma vez que a forma simbólica, a ornamentação, foi eliminada do edifício (sendo mesclados conteúdo e forma), não há distinção entre forma e estrutura material, ou seja, a forma nada mais representa do que o material. Em segundo lugar, uma forma ou uma estrutura é vista como representando apenas a sua função assinalada, identificando a eficiência estrutural ou funcional do edifício à sua verdadeira utilidade para aqueles que a usam. Esteticamente, esta ideia é expressa na fórmula: a forma eficiente é bela e a forma bela é eficiente”.⁵⁸

Graham identifica uma correlação entre a materialidade dos componentes arquitetônicos e o que o artista chamou como “mito do progresso científico”, base fundante da estética funcionalista da arquitetura moderna e responsável por imprimir uma dimensão “moral” a sua pretensa objetividade formal, uma vez que o termo “eficiente”, diz, “conota uma abordagem qualificadora, cinética, aparentemente não contaminada por alguma ideologia”.⁵⁹ Neste sentido, a arquitetura destes espaços seria responsável por, em última instância, promover o “mito da utilidade social da prática eficiente dos negócios”,⁶⁰ quando ela carregaria os discursos e a ideologia dos agentes do “progresso científico”.

Olhando retrospectivamente às questões disparadas por este importante trabalho, juntamente com os textos até aqui reunidos, os questionamentos sobre a função da arquitetura dos espaços institucionais associada às experiências sensoriais e perceptivas que eles podem provocar, amplificam as noções da arquitetura como potencial comunicativo e como meio para pôr em conflito as diferentes camadas de significados (simbólicos, políticos e ideológicos) subjacentes às estruturas e aos elementos que lhe dão forma. Inegável reconhecer o posicionamento crítico do artista frente às formas de produção do espaço urbano e que antecipam propostas como *Video View of Suburbia* e *Cinema*. Podemos ainda tomá-los como trabalhos que precedem um momento de inflexão. Ambos configuram o primeiro momento em que Graham abre um debate sobre a prática e a teoria da arquitetura e do urbanismo. No entanto, afora os questionamentos sobre a objetividade da transparência e da linguagem de apelo funcionalista responsáveis por provocar uma experiência urbana contrária aos seus pressupostos; sobre o oxímoro cindido entre a aspiração pela (falsa) autonomia da forma e seu inescapável sentido social, político e ideológico; *Video View of Suburbia* e *Cinema*, justamente com textos como “*Art in relation to Architecture. Architecture in relation to Art*”, “*Not-Post Modernism...*”, bem como *Essay on Video, Architecture and Television*”, diferenciam-se dos demais por discutir mais explicitamente as relações entre espaço, objeto arquitetônico, formas de poder, constituição do público e construção de subjetividades.

57. GRAHAM, D. *Essay on Video, Architecture and Television*, 1979 in: ALBERRO, A. (ed.). Op. cit., p. 59. (t.n.).

58. Ibid. (t.n.).

59. Ibid. (t.n.).

Questões como essas estão refletidas em um importante conjunto de trabalhos produzidos pelo artista até os dias atuais. Completada sua crítica à arquitetura de vidro e às vitrines, o uso instrumental do espaço/vidro de maneira a avançar interesses materiais do comércio e/ou das corporações, Dan Graham executa outra inflexão em sua trajetória, passando a produzir seus “pavilhões”: dispositivos espaciais construídos em aço, vidro e espelho, cuja finalidade situa-se entre a contemplação e a funcionalidade. O emprego dos materiais emblemáticos da arquitetura moderna de matriz “miesiana” explora uma identidade formal representativa dos grandes centros urbanos para provocar outros significados simbólicos, recriando o uso social de certos espaços, de maneira lúdica, estética, para enfatizar a apropriação do espaço como uma atividade não alienada. Através da articulação entre “dentro” e “fora”, “transparência” e “reflexão”, “ver” e “ser visto”, os dispositivos que constrói questionam o aspecto estritamente funcional ao qual seus elementos são convencionalmente associados. No lugar de reproduzir o desempenho social que o “signo arquitetônico” de seus pavilhões aparentemente sugere, Graham explora o signo ambivalente que observou na produção dos artistas *pop*, nos grupos de *punk rock* e na arquitetura de Robert Venturi para ativar outras experiências intersubjetivas (entre os dispositivos, seus observadores e o lugar em que intervém).

Ao sintetizar, separar os elementos característicos que definem empreendimentos como a torre de escritórios da *Citicorp* (alumínio, aço, vidro) e deloca-los para outros lugares como os jardins e parques, e recria-los para as funções características destes lugares, Graham, por meios destes contraexemplos, está apontando para a natureza restrita e restritiva dos espaços “corporativos”, de aparência sedutora (espetaculares), mas na verdade, claustrofóbicos e controlados. A concepção desses dispositivos consolida em outra dimensão as críticas conceituais e práticas desenvolvidas previamente sobre vitrines, áreas construídas envidraçadas e em especial a arquitetura espetacular dos edifícios de corporações ou agências governamentais, crescentemente onipresentes e cada vez mais marcantes na paisagem das cidades. Da mesma forma com que Graham coloca a questão da natureza instrumental na apropriação da arquitetura do pano de vidro pelas corporações – “a ideia de transparência da Bauhaus foi reconfigurada pela vigilância” –⁶¹, ele crendo que “ao mesmo tempo em que revela, o vidro encobre”,⁶² passa então a produzir seus pavilhões como uma alternativa aos espaços produzidos nesses edifícios.

Segundo o artista, por meio de seus pavilhões, propõe situações onde “o espaço público é utilizado para propósitos de desempenho social”.⁶³ Trata-se de um contraponto aos empreendimentos imobiliários, à apropriação do espaço urbano pelas grandes empresas, opondo-se, de acordo com Graham, ao “modo como as corporações modificam a paisagem urbana (...) e a contínua suburbanização”.⁶⁴

60. Entrevista concedida a Mark Francis in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op. cit., p. 20. (t.n.).

61. Ibid. (t.n.).

62. Entrevista concedida a Pietro Valle in: *Transparency/Reflection*, Lotus International, no. 125, p.50. (t.n.).

63. Entrevista concedida a Peter Doroshenko in: *Journal of Contemporary Art*, 1995. (Disponível em <<http://www.jca-online.com/graham.html>> Último acesso em 10 dezembro de 2010). (t.n.).

Conforme discutido anteriormente em textos como *“Essay on Video, Architecture and Television”* e *“Art in relation to Architecture. Architecture in relation to Art”*, estava claro para Graham como as fachadas envidraçadas desses edifícios determinam uma relação entre exterior e interior inversa daquela idealizada pela arquitetura moderna: no lugar de reduzir a dimensão privada, em favor da vida pública e coletiva, as fachadas envidraçadas ao constituírem uma separação entre quem está dentro do edifício (observando) e quem está fora (sendo observado), apenas ampliam a dimensão privada. Neste sentido, o modo como opera os sítios onde instala seus pavilhões permite deixar explícita a existência de alternativas a essa relação, colocando para a cidade, submetendo diretamente à percepção das pessoas, as múltiplas possibilidades dos mesmos efeitos de reflexão, de sobreposição e de transparência da paisagem, de suas próprias imagens e delas com o ambiente que as cercam.

Se por um lado este conjunto apresenta vários aspectos e distintas dimensões provenientes de sua produção anterior, em contraste, os pavilhões constituem um campo de estudo à parte. A vasta diversidade de propostas abrangem questões não menos diversificadas, como intervenções sobre espaços expositivos e/ou urbanos existentes, referências a estruturas arquitetônicas históricas atualmente em desuso (como a ideia de pavilhão de jardim) combinada à materialidade dos edifícios contemporâneos (de amplas superfícies cristalinas sobre imensas estruturas de aço), além de manter relações de diversas ordens com o entorno urbano ao despregarem grande variedade de formas e disposições.

Assim, como um recurso de análise deste conjunto, podemos identificar três categorias distintas: pavilhões que se assemelham a estruturas “pós-minimalistas”, enfocando a relação perceptiva entre observador, objeto e o espaço onde se inserem; pavilhões “contextualistas”, em que aparecem fortes referências simbólicas e/ou historicistas; e por último, pavilhões como estruturas aparentemente “funcionais”, como projetos que conformam novas possibilidades de apropriações e usos e, neste sentido, estabelecendo uma relação com a cultura urbana “pop”.

As primeiras experiências formam um conjunto com características próprias, ao contrario dos pavilhões onde sobressaem referencias historicistas ou da série de pavilhões funcionais, abrigando atividades especificamente contemporâneas. *Pavilion/Sculpture for Argonne*, produzido em 1978 para o centro de pesquisa da Universidade de Chicago, foi o primeiro pavilhão construído em um local público. Sua solução espacial remete às videoinstalações produzidas para museus e galerias, como *Present Continuous Past* (1974), na medida em que articulam espaços fechados e contínuos por onde o público pode acessar e percorrer. Contudo, dessa vez os observadores que se aproximam dessa estrutura são confrontados com suas

imagens sobrepostas à imagem da paisagem ao redor, permanentemente alteradas pelo jogo de reflexão e transparência a partir de seus próprios movimentos no espaço. Construída na forma de um paralelogramo de base quadrada, este pavilhão dispõe planos de vidro espelhados em duas de suas faces verticais; um terceiro plano de vidro espelhado secciona diagonalmente seu interior. A relação entre as duas áreas internas desta estrutura acaba configurando uma “divisão social” em ao menos duas instâncias principais, de acordo com o próprio artista, “a primeira entre duas audiências dentro do pavilhão em lados opostos pela divisão diagonal” e “a segunda entre aqueles dentro da obra e aqueles fora dela”.⁶⁵

Juntamente com *Two Adjacent Pavilions* (1982) e *Octagon* (1987), *Pavilion/ Sculpture for Argonne* representa um conjunto de pavilhões como estruturas “pós-minimalistas” marcadas pela prolongação das experiências promovidas ainda dentro dos espaços protegidos da arte e pautadas pela atenção aos códigos e convenções provindos da arquitetura. Como “ambientes ao ar livre”, incorporam apenas algumas características (visuais ou espaciais) do contexto, em geral em um sentido “abstrato”. Oferecendo imagens em processo permanente de mutação, amplificam as relações possíveis entre os observadores e o próprio espaço, porém despontando ainda como “espaço” e não como “lugar”.

A partir da década de 1990, os desenhos dos pavilhões passam a sugerir referências a tradições ou a estabelecer alguma relação com a história ou cultura do lugar de inserção. O próprio termo (e formato) “pavilhão” remete a estruturas ou equipamentos da tradição clássica, presentes em jardins barrocos (particularmente, nos jardins ingleses dos séculos XVIII e XIX). O artista encontrou nesse contexto algumas formas tipológicas que lhe interessam enquanto soluções espaciais representativas de certo modo de interação entre as pessoas e a paisagem, como gazebos e coretos. De fato, em sua pesquisa (até certo ponto formal), Graham demonstra um processo de continua associação e variação de elementos marcantes na tradição arquitetônica, recorrendo, como se referiu mais tarde, “ao mito das Arcadas gregas, o refúgio, o jardim da cidade com suas origens nos antigos cemitérios, pavilhões barrocos e rococós, a cabana primitiva de Marc-Antoine Lougier e os conceitos de Jean-Jacques Rousseau sobre o retorno à natureza”.⁶⁶

Desta forma, alguns exemplos específicos da produção de Dan Graham, como *Two-way Mirror with Hedge Labyrinth* ou *Two-way Mirror Bridges*, que associam estruturas de aço e vidro a planos modulares de vegetação, ou mesmo a paisagens naturais, remetem a esta faceta da tradição, suscitando transformações nos conceitos relacionados à ideia de natureza e civilização, e remetendo assim a significados implícitos nestes jardins. Graham os contrapõe aos espaços verdes ou áreas de lazer nos interiores dos grandes edifícios corporativos; exclui a dimensão

64. COLOMINA; FRANCIS; PELZER. (org.). Op. cit., p.66. (t.n.).

65. Entrevista concedida a Mark Francis in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Op., cit., p. 21. (t.n.).

INDISPONÍVEL

Fig66. *Pavilion/Sculpture
for Argonne, 1978.*

aristocráticas desses modelos (exceto ao nível das referências simbólicas), em favor de seu potencial para criar novas possibilidades de espaço, nas quase interior e exterior, realidade e virtualidade, se mesclam e interagem.

Outro ponto a destacar nesse conjunto é a inscrição na paisagem. Na medida em que os pavilhões nela se inscrevem, a modificam; ocultam e revelam visões e camadas que lhe conferem significados. Por outro lado, o período inicial da criação destes projetos coincide com a emergência, nos anos 1980, do fenômeno que então recebeu o nome de “Pós-Modernismo”. Tanto na investigação artística como a arquitetônica retorna o uso de referências à história da arte, da arquitetura ou o apelo às tradições (muitas delas reinventadas). Na arquitetura, vem para primeiro plano o conceito de “Contextualismo”, quando várias correntes arquitetônicas começam a projetar procurando estabelecer diversos tipos de relação com a história ou cultura do lugar. Os pavilhões de Graham, especialmente os “historicistas”, embora não possam ser classificados propriamente de “pos-modernistas”, *stricto sensu*, compartilham traços desta fatia da produção do período: entre elas, o uso irônico ou lúdico de citações, a referência simbólica, ou a recriação explícita de formas do passado (traços impensáveis para um artista modernista ou da “neovanguarda”).

Além disso, a proximidade de seus pavilhões como conceitos tanto do “Contextualismo” arquitetônico, quanto do “*site-specific*” na arte contemporânea reside sobre a forte referência ao “lugar”, um renovado entendimento do espaço e da inserção da artística. Nesse sentido, é interessante frisar sua capacidade de discernir e encontrar uma forma apropriadas para as diversas dimensões das mudanças em curso no território, na estrutura urbana e nas práticas culturais.

Estes aspectos podem ser analisados a partir de um texto escrito pelo artista em 1990, por ocasião da *Theaterdarden Bestiarium*, exposição organizada em Nova York reunindo “projetos fantásticos para um jardim barroco”.⁶⁷ Intitulado “*The Garden as Theater as Museum*”, Graham discute determinadas mudanças em curso no território, na estrutura urbana ou nas práticas culturais. Nele, Graham constrói através de uma perspectiva histórica um olhar crítico sobre um conjunto heterogêneo de espaços urbanos (praças, jardins e parques, entre outros), configurando uma reflexão acerca dos espaços que também representavam o destino principal de seus “pavilhões” naquele momento. Partindo de um exame sobre os jardins Renascentistas italianos, o texto percorre um período de cinco séculos identificando continuidades e transformações na forma de construção destes espaços, valendo-se de uma estrutura analítica organizada pela sequência dos seguintes tópicos: “O Jardim Inglês”, “O ‘Jardim Inglês’ Francês”, “O nascimento do museu moderno”, “Jardins de inverno e Cidades-Jardim”, “O nascimento de um parque de diversões”, “A cidade dos subúrbios”, “O átrio corporativo como museu e jardim”, “A cidade como museu

66. GRAHAM, D. *La Ciudad como Museo in: WALLIS, B. (ed.). Op. cit., p. 399. (t.n.)*

histórico” e “Parc de La Villette”.

Um dos eixos que perpassam o texto são as relações que tais espaços estabelecem com o seu “público” em cada momento histórico, revelando uma dimensão política oculta e as respectivas formas de construção de subjetividade. Vínculos inusitados são estabelecidos, como por exemplo, a aproximação entre Teatro (sobretudo “Teatro da Memória”), Museu, parques e jardins. Ou ainda entre estes e os parques temáticos ou de diversão como *Luna Park* e *Disneyland*. Através destes vínculos Graham questiona a distinção automatizada e usualmente estanque destes diferentes espaços, preferindo enxergá-los como equipamentos e espaços públicos essenciais à própria constituição da cidade, compostos por múltiplas camadas de significação social, estética e simbólica. Por outro lado, também aponta projetos político-culturais subjacentes a estes empreendimentos, tais como: a difusão de valores do absolutismo na construção de narrativas alegóricas; a presença do Liberalismo na construção de identidades nacionais em monumentos e parques do século XIX; ou ainda, o apelo a cenários cinematográficos na sociedade do consumo, como artifício para neutralizar possíveis conflitos sociais.

Impossível não recordar, neste ponto, os escritos de Robert Smithson discutindo a noção de “*frame*” a partir de observações sobre a presença de obras de arte em áreas verdes, sobretudo em “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”, publicado originalmente em 1967.⁶⁷ Como Graham, Smithson também analisou museus, parques, jardins e demais espaços urbanos como espaços simbólicos trazendo inúmeras concepções implícitas e “naturalizadas”, tal como a divisão estrita entre Natureza e Civilização ou ainda associações e representações providas do “Pintoresco”. Smithson critica a colocação irrefletida de obras de arte nestes contextos, retomando questões levantadas pela “crítica institucional”, aproximando os parques a espaços institucionais (galerias ou museus) e mostrando como longe de se constituírem como espaços neutros, promovem tanto o enquadramento (“*frame*”) da leitura das obras quanto induzem o comportamento do público. A criação do conceito de *site-specific* e a busca de espaços inusitados para implantação de seus *sites* é sua resposta a estes impasses: os jardins são idealizações da natureza carregadas de associações e referências que acabam limitando (“emoldurando”) possibilidades de leituras abertas pelas obras.

Neste contexto, ganha sentido, o pavilhão *Star of David Pavilion* (1999). Há uma forte dimensão simbólica na escolha e disposição das formas que definem a estrutura. Inserido no jardim de um castelo austríaco o uso simbólico de uma planta em forma de estrela de David é uma referência religiosa presente na história do país. Segundo o próprio artista, a presença da água no interior do perímetro delimitado pelos planos de vidro também reforça a identidade judia quando o reflexo das pessoas

67. SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra *in*: COTRIM; FERREIRA. (org.). Op. cit., p.182-197.

INDISPONÍVEL

Fig67. *Star of David*
Pavilion, 1999.

circulando o pavilhão figuram a ideia de Cristo caminhando sobre as águas. Estas são as respostas do artista frente ao contexto local. Graham aproveita a oportunidade do convite para trabalhar em território austríaco para resgatar a memória do Judaísmo, isto frente a falta de reflexão ali existente sobre o próprio passado nazista.

Por outro lado, sua análise não se restringe em aos discursos das obras de arte ou monumentos, como se observa nos dois últimos tópicos, “A Cidade como Museu Histórico” e “*Parque de la Ville*”, trabalhando as oposições entre as propostas mais recentes de criação de espaços urbanos. Em específico sobre o último caso, projeto de Bernard Tschumi, destaca a ausência de relações com o contexto local, definindo uma estratégia mais conflitiva e que escaparia de enquadramentos e representações da paisagem. Graham remete a conceitos defendidos pelo arquiteto inglês Cedric Price, sobretudo o esforço por construir um “ambiente prático em que as instalações foram utilizadas pela sociedade como uma ferramenta social ativa e não simplesmente como um serviço estático e previsível”, completamente oposto ao que observou durante sua análise desde os jardins do Renascimento e ao historicismo trabalhado por Robert Venturi no exemplo da praça para a *Freedom Plaza*, Washington DC.⁶⁹

Interessa ao artista a maneira como os espaços construídos e a própria configuração do parque, pautado por sobreposições de sistemas de fluxos, percursos e programa, se aproxima de uma noção de equipamentos urbanos que potencializam seus usos pelo público, porém esse uso não é de maneira alguma limitado àquele pregado pelo Funcionalismo, mas se apresentam como um programa aberto. No caso dos pavilhões de Graham, ao invés de condicionar determinados modos de comportamento, ou incutir certas formas de subjetividade, o artista persegue uma abordagem capaz de promover uma resolução de espaço que, de acordo com as concepções de Price, apoia-se na multiplicidade de formas, nas possibilidades de uso e dá “ênfase na diversão e nas experiências de aprendizagem determinadas pelo usuário”.⁷⁰

Algo presente no terceiro conjunto de pavilhões, definido por propostas como *Skateboard Pavilion* (1989), concebido como projeto para um “ringue” de *skate* a ser instalado em uma praça pública, ou com a construção de *Cafe Bravo Pavilion* (1999), adjacente ao edifício da *Kunst-Werke Institute for Contemporary Art*, assumindo a função de uma cafeteria para o instituto. No primeiro caso, a estrutura de aço e vidro é articulada típico da prática do *skate*, o *skate bowl* (ou “piscina de *skate*”), a fim de amplificar os efeitos perceptivos e as apropriações realizadas por seus usuários.

Graham descreve sua proposta da seguinte maneira:

“(…) esta estrutura lançaria uma imagem caleidoscópica do usuário, mesclando com o céu e os reflexos prismáticos obtidos através da incompleta pirâmide

68. GRAHAM, D. *La Ciudad como Museo in:* WALLIS, B. (ed.). Op. cit., p. 397. (t.n.).

69. Ibid. (t.n.).

por tras dele, quando ela ou ele avançam sobre a borda da concavidade. O movimento dos usuários traçaria e ecoaria a imagem multifacetada, realçando a sensação de leveza. O caleidoscópico amplificado pela força centrífuga do usuário, estabelece uma superabundância de visões aprazíveis”.⁷¹

Há no modo como Graham manipula o aço, vidro, e espelho nestes pavilhões, a vontade de inverter os significados daqueles efeitos visuais e de refutar a apropriação programada dos espaços arquitetônicos. Ao recombinar estes elementos e deslocá-los para lugares como jardins, parques e demais espaços livres, Graham recria-os potencializando a contemplação, lazer e sociabilidade nestes lugares de maneira similar à concepção reclamada por Price: os pavilhões apontam para a natureza restritiva dos espaços “corporativos”, de aparência sedutora (espetaculares), mas na verdade, claustrofóbicos e controlados.

70. PELZER, B. *Double Intersections: The Optics of Dan Graham*. in: COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). *Op. cit.*, p. 70. (t.n.).

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig68. *Skateboard Pavilion*, 1989.

Importante notar na diversidade de contextos, inserções e variedade de formas que caracteriza o conjunto de pavilhões uma tentativa de abranger a complexidade de situações colocadas pela cidade contemporânea, no momento em que esta configura o campo de interesse de suas pesquisas. Somente a partir de distintas soluções que o artista permite ao público, observador ou usuário experimentar diferentes lugares e funções presentes de forma naturalizada no cotidiano urbano.

Esse talvez seja o viés com que Graham pauta as suas experimentações e que perpassa cada um dos grupos estabelecidos: pensando nos pavilhões dispostos ao ar livre, a operação de enquadrar certas referências na paisagem seria uma recriação do comportamento popularmente difundido de contemplação da natureza. Mesmo na série que reunimos sob a ideia de referências simbólicas e historicistas, Graham constrói de fato um diálogo com o universo característico de figuras e elementos

IMAGEM INDISPONÍVEL

presentes em uma sociedade de massa. Neste momento, devemos lembrar o interesse do artista na cultura popular americana, sobretudo em sua produção de textos, o que permite interpretar o pavilhão *Skateboard Pavillion* como sua vontade de recriar e adensar de significados praticas (ou comportamentos) constitutivos da vida urbana.

Neste sentido, visto em conjunto com as importantes experiências que antecederam a produção dos pavilhões, sobretudo os modelos de intervenção em dispositivos urbanos, e com a sua vasta produção escrita enfocando debates bastante caros ao pensamento da arquitetura e urbanismo, todas estas verdadeiras práticas investigativas desenvolvidas por Dan Graham despontam como um singular esforço de reflexão sobre uma variedade de aspectos, discursos e práticas que conformam a cidade contemporânea. Cada etapa de sua trajetória artística, comprometida com a tarefa de discutir e desvelar as convenções e os significados ideológicos que se constroem através do mais inofensivo espaço, produto ou objeto, foi decisiva para que o artista garantisse o potencial crítico de suas propostas e a construção de outros olhares sobre a arquitetura e o desenho urbano produzidos em seu tempo. A atenção sobre o desempenho de dispositivos como a janela, a vitrine e fachada e os átrios corporativos, acompanhada por uma intensa discussão sobre o ideário da arquitetura moderna, sobre o Funcionalismo e as revisões críticas desenvolvidas por arquitetos como Robert Venturi e Aldo Rossi, e associadas ao interesse particular de Dan Graham sobre os modos e processos de percepção e de subjetividade, levantam novas considerações sobre a prática e o discurso que o próprio campo da arquitetura e do urbanismo erigiram em relação ao espaço.

Uma das principais contribuições de Dan Graham, neste aspecto, sem dúvida se refere à sua capacidade de identificar e de questionar, praticamente, os complexos sistemas de valores políticos, sociais e culturais que estão pautando a experiência dos espaços urbanos. No entanto, e como a própria trajetória do artista sugere, estes sistemas também apresentam uma dinâmica própria e incessante. As pressões sociais a que o artista tanto dedicou sua crítica são forças de permanente transformação e mudança. Resta ainda analisar, ainda que de maneira sumária, se no curso de desenvolvimento de suas propostas até o recente enfoque sobre a arquitetura e a cidade as bases de seus questionamentos (como visto, fortemente vinculados à Crítica Institucional) continuam sendo adequadas aos atuais processos de produção e de transformação urbana.

CON- SIDERA- ÇÕES FINAIS.

considerações finais:

MUDANÇA DE PARADIGMA

Um dos eixos de discussão que estruturaram o presente estudo consistiu em posicionar a produção de Dan Graham em relação ao arco de questionamentos da chamada “Crítica Institucional” para poder lançar uma perspectiva sobre sua importância no desenvolvimento de muitas das pesquisas estéticas que marcaram a produção da arte entre as décadas de 1960 e 1980. De fato, a Crítica Institucional constitui um momento bastante preciso, não somente em relação ao período de produção e de debate artístico, mas sobretudo às determinações de ordem mais ampla ou “global”, como diria Hal Foster, envolvendo os espaços e os produtos culturais. Tal como vimos a partir das primeiras propostas e escritos de Graham, o artista se lançou a uma tarefa de análise e de posicionamento crítico sobre mudanças na organização e inserção da cultura que refletiam as transformações na estruturação do capital – de uma economia fordista para outra mais flexível e expansiva. A crítica desempenhada através de propostas como *Income (Outflow) Piece* (1969), bem como a longa discussão de Graham sobre a relação entre indústria cultural e as prerrogativas estéticas do modernismo tardio, se dirigia a um certo formato de instituição, enquadrado por um momento histórico bem específico.

Devemos lembrar, neste ponto, a importância de Dan Graham ter “analisado” os espaços expositivos de museus e galerias – e mesmo espaços similares, representados pelas revistas especializadas em arte – enquanto dispositivos que

funcionavam como verdadeiras “armaduras institucionais”, capazes de isolar de seus contextos os objetos de arte e seu público e, dessa maneira, favorecer processos altamente sofisticados e eficientes de valoração simbólica. Fenômenos que Graham soube não somente reconhecer estruturando a concretude e o funcionamento de outros lugares, mas também ampliar o escopo de sua análise para outras situações, produtos ou manifestações culturais dentro do contexto político e econômico das cidades contemporâneas.

No entanto, hoje, os mais recentes processos de acumulação provocam a emergência (e certa consolidação) de novas práticas, levantando a questão da atualidade das ideias e das propostas contidas sob o termo da Crítica Institucional. O que nos leva a perguntar sobre como a produção de Dan Graham se encaixa e responde a esse novo paradigma – ainda em formação.

Uma possível maneira de avançar esta discussão seria a análise da produção mais recente do artista, inaugurada em meados da década de 1980 e representada por seus “pavilhões”. Tanto as propriedades que definem estas suas estruturas “*quasi*-funcionais”, quanto as questões derivadas da presença ou inserção nos diversos locais em que intervêm apontam para uma outra relação entre os novos enfrentamentos travados pelo artista e o circuito institucional da arte em vias de transformação. No limite, o que se pretende demonstrar é como o atual estágio de produção do artista recoloca os termos dos dois campos de análise por meio dos quais seguíamos estruturando a discussão de sua trajetória: sua contribuição para o desenvolvimento da arte contemporânea e sua relação com o debate arquitetônico e urbanístico.

No capítulo anterior, vimos como as investigações do artista, diretamente relacionadas ao espaço, culminaram com o desenvolvimento de uma espécie de jogo léxico a partir de sua noção de “dispositivos espaciais”. De maneira bastante peculiar, Graham criou ao longo dos anos 1980 e das décadas seguintes um vocabulário próprio para suas intervenções, marcado por um conjunto de variações formais, funcionais e ao mesmo tempo simbólicas, sempre perseguindo relações inusitadas com o público, com o meio urbano e com os modos de apropriação e de experiência do lugar em que cada proposta se destinava. Temos, por um lado, a expansão dos limites de inserção artística, anteriormente conquistada através de suas propostas de intervenção em vitrines, fachadas de edifícios corporativos ou em residências suburbanas, dessa vez alcançando a totalidade do espaço urbano: os “pavilhões” se fazem presentes no interior dos átrios de grandes edifícios, nas salas de espera dos terminais dos aeroportos e em demais espaços enclausurados, mas também fora deles, nas praças, parques e jardins encontrados nos grandes centros urbanos (ou mesmo distantes deles). Por outro lado, devemos considerar que esta mesma multiplicidade de locais de intervenção reflete a larga aceitação que este conjunto da produção do artista alcançou por parte de importantes agentes e instituições de arte.

Por trás destes fatos, revela-se uma transformação substancial na prática artística, a qual Graham não demorou para reconhecer. O convite para integrar o catálogo da exposição *Theaterdarden Bestiarium*, que deu origem a seu texto “*The Garden as Theater as Museum*” (1990), desponta como um flagrante: este novo formato de exposição revela para o artista a consolidação de novas práticas, senão de um novo circuito da arte contemporânea, representado pelas exposições organizadas em “jardins de castelos rurais franceses”.¹ Quando Graham decide aproximar espaços até então lidos como de ordem distintas – o jardim, o teatro e o museu simbolicamente análogos em sua forma e funcionamento – como forma de contribuir para o debate sobre a exposição, está chamando atenção para ao menos dois fenômenos decisivos. Primeiramente, devemos recordar o percurso histórico traçado ao longo do texto, conectando os jardins do Renascimento aos parques urbanos contemporâneos – como o *Parc de la Villete*, em Paris – lançando um inusitado para a recorrência do uso de elementos artísticos ou paisagísticos como mecanismos criados para pautar os modos de experiência de seus usuários – e que podem ser modos mais normativos ou então abertos a apropriações por parte do público.

Por outro lado, esta análise construída pelo artista evoca o próprio processo de expansão das instituições de arte para além de seus limites anteriores, na medida em que aponta como as práticas e a função ideológica cultivada no interior de museus e galerias – todos os seus mecanismos e sistemas, largamente discutidos neste estudo, dirigindo a percepção dos objetos que contém e construindo um público específico –, encontram solo fértil nos dias de hoje em outros “marcos de referência”, arquitetônicos, paisagísticos ou urbanos. Em última análise, e o que se provará fundamental para esta discussão, Graham permite reconhecer como a lógica subjacente à exposição de *Theaterdarden Bestiarium* se estende a tantos outros espaços, eventos e projetos artísticos produzidos com maior força nas últimas duas décadas.

É neste sentido em que a recente presença do artista em dois relevantes eventos para cenário internacional da arte e da arquitetura contemporâneas e sediados no Brasil representam uma oportunidade de análise das transformações observadas tanto em relação à novas formas de organização do circuito institucional da arte, como também sobre os processos atuais de produção da cidade. Trata-se de dois episódios bastante similares e que devem ser analisados sob o prisma dos fenômenos elencados anteriormente, mas que ao mesmo tempo apontam para desfechos distintos em relação aos desafios enfrentados e as respostas engendradas pelo artista através da estratégia político-cultural demarcada por seus “pavilhões”. São eles, a instalação de *Bisected Triangle with Interior Curved* (2005) no exuberante jardim do museu a céu-aberto do Instituto Inhotim, no interior do estado de Minas Gerais, e sua participação na exposição “*The Insides are on the Outsides/O Interior está no Exterior*”, organizado pelo curador internacional Hans Ulrich Obrist em

1. GRAHAM, D. *La Ciudad como Museo in: WALLIS, B. (ed.). Rock, mi Religión*, Cidade do México: Alias, 2008, p. 399. Tradução nossa (t.n.).

parceria com o SESC (hoje uma das principais instituições de arte, cultura, esporte e lazer no país) e que contou com a produção do inédito “pavilhão” intitulado *Orange Grid Conjoined with 2-way Mirror Curve Beach Cabana*.

Importante ressaltar que, diferentemente dos conjuntos de trabalho anteriormente produzidos pelo artista, cujas análises se confrontavam com fenômenos e questões de um período histórico mais recuado e, talvez por isso, mais legíveis em relação aos seus limites e desdobramentos, os dois episódios a serem discutidos em seguida participam de um processo histórico ainda em aberto. Contudo, ambos permitem enfocar duas formas bastante representativas do que se configura como ações, eventos ou novos espaços curatoriais da arte contemporânea e a maneira como influenciam a experiência, o comportamento e a subjetividade de seus espectadores – fatores que nestes dois casos podemos analisar não somente a partir dos comentários retirados das fontes bibliográficas, como feitas até então, mas, dessa vez, pelo contato direto com as propostas produzidas pelo artista.²

Um primeiro ponto que devemos considerar é, justamente, o papel que objetos e ações artísticas vêm desempenhando como elementos decisivos para a construção (ou “requalificação”) ideológica dos espaços em que passam a intervir – incluindo a arquitetura e a cidade. Esta é uma das principais questões que envolvem o surgimento do Instituto Inhotim, mescla entre museu, parque, jardim botânico e centro de estudos e pesquisa.

Localizado em Brumadinho, a 60km da capital mineira, Belo Horizonte, Inhotim cobre uma área de 97 hectares de paisagismo exuberante, onde se espalha parte do impressionante acervo de arte contemporânea do empresário siderúrgico Bernardo Paz. A outra parte do acervo é abrigada em edifícios de importantes arquitetos, esparzidos ao longo dos percursos de visita do parque. Um dos pressupostos que parecem unir as diferentes dimensões de propostas – artística, paisagística e arquitetônica – é a relação com o território onde estão localizados, seja enfocando a natureza, a comunidade local e tantos outros aspectos físicos ou discursivos, mais ou menos legíveis através da representação pública e institucional de Inhotim. No limite, a proposta do Instituto reflete um processo inovador que engloba não apenas as tendências na produção artística atual, mas também novas formas de exposição a nível global e que junto a outros fenômenos análogos parecem estar influenciando a própria produção da cidade contemporânea.

Segundo a análise desenvolvida por Miwon Kwon em seu livro *“One Place After Another: site-specific art and the locational identity”* (2002), projetos curatoriais que buscam estabelecer diálogos com (ou mesmo construir) as especificidades de determinados lugares podem ser compreendidos como um desdobramento bastante significativo (e contraditório) de uma vertente de produção artística que apostou na relação contextual com o lugar de inserção do objeto de arte como uma crítica

2. Se no caso do pavilhão presente em Inhotim o contato com o trabalho do artista se deu a partir da experiência de um típico visitante do Instituto (acrescida pelo olhar interessado de um pesquisador sobre como os demais visitantes se relacionam com o pavilhão, entre si e com o meio em que se inserem), no caso do pavilhão intervindo no espaço da unidade do SESC Pompéia, foi possível acompanhar (ao menos em parte) a dinâmica de trabalho e os bastidores por traz de sua participação na exposição *“The Insides are on the Outsides”*. Dan Graham esteve em São Paulo às vésperas da inauguração, acompanhado de uma equipe de técnicos e organizadores da exposição, para orientar a instalação de sua peça – ocasião que também lhe conferiu uma agenda de atividades, uma delas guiada pelo curador Hans Ulrich Obrist.

aos mecanismos de circulação, exibição e valoração engendrados pelos museus e galerias. Como a autora recorda, estes artistas partiam da premissa de que o espaço expositivo “imprime e marca” seus trabalhos e, reproduzindo uma citação de Daniel Buren, bastante próxima à crítica de Dan Graham sobre as contradições observadas na produção do Minimalismo,³ “se não examinarem explicitamente a influência desse formato sobre si mesmo, caem na ilusão de autossuficiência – ou idealismo”.⁴ As abordagens específicas do lugar, em suas dimensões físicas e discursivas, isto é, explorando seus múltiplos aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais buscavam denunciar o viés ideológico por trás de uma aparente neutralidade. No entanto, e esta é a grande contribuição de Kwon para nossa discussão, recém conquistada a capacidade da arte de vincular-se ou enraizar-se com o espaço, o território, a paisagem, a comunidade ou suas histórias, abre-se caminho para uma expansão sem precedentes dos limites que definiam o próprio circuito institucional da arte.⁵ A descrição da autora, transcrita abaixo, sobre as novas práticas inauguradas a partir destas experiências é extremamente precisa:

“Tipicamente, um artista (não mais fixo no ateliê como um fazedor de objetos, trabalhando principalmente sob encomenda) é convidado por uma instituição de arte para executar um trabalho especificamente configurado para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista poderá solicitar à instituição tal proposta). Subsequentemente, o artista entra em acordo contratual com a instituição referente à encomenda. A seguir, faz inúmeras visitas ou longas estadas no site; pesquisa as particularidades da instituição e/ou a cidade em que está localizada (sua história, constituição do público, espaço de instalação); considera os parâmetros da exposição em si (estrutura temática, relevância social, outros artistas na exposição); e participa de muitos encontros com curadores e educadores e *staff* administrativo de apoio, que podem terminar ‘colaborando’ com o artista para produzir o trabalho”.⁶

Neste sentido, práticas originalmente desenvolvidas como estratégia crítica frente ao circuito da arte, atualmente parecem estar funcionando como um instrumento eficaz para a promoção de eventos culturais, adequados às tendências que caracterizam a organização produtiva do chamado “capitalismo avançado”. O tipo de trabalho que a arte “*site-specific*” gerou, descolada da antiga noção de objeto hermético em favor de questões e relações mais processuais, encontra paralelo nas transformações mais amplas observadas na ordem produtiva associada à ascensão dos serviços como principal atividade econômica, para além da fabricação e comercialização de produtos. Por um lado, essa transformação representa uma importante expansão das formas de reprodução do capital, ampliando as atividades e os campos de

3. De fato, e como visto no segundo capítulo desta dissertação, Daniel Buren teve grande influência na formação de Dan Graham relacionada à Crítica Institucional. Não foram poucas as vezes em que o artista também recorreu a Buren em seus escritos em que discute a relação entre artistas, seus trabalhos e o circuito institucional da arte.

4. KWON, Miwon. *One place after another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, 2002, p. 44. (t.n.).

5. Poderíamos ironizar a situação nos referindo ao “campo expandido do circuito da arte”.

6. KWON, Miwon. Op. cit., p.46. (t.n.).

Fig70. *Bisected Triangle*
With an Interior Curved
(2005), Inhotim,
Brumadinho.

exploração econômica e geração de lucro – o que para o circuito da arte, como relatado por Kwon, representa a promoção de novas modalidades de trabalho artístico, além de novos formatos e lugares possíveis de exibição.⁷ Ao mesmo tempo, é importante lembrar que formas de diferenciação da mercadoria (“cultural” ou não) tornam-se fatores decisivos para o sucesso comercial e financeiro neste novo cenário de produção, uma vez que a qualidade da mercadoria está cada vez menos associada ao seu valor de uso do que a sua capacidade de atingir um público cada vez maior de consumidores. Nesse sentido, questões polêmicas na década de 1960, como diferenciação, originalidade, autenticidade e singularidade, também foram incorporadas às novas formas de produção e de inserção da arte contemporânea, sendo também decisivas para a geração de valor simbólico: elas atraem o interesse de um público massivo (e/ou “seleto”; i.e. “*middle-brown*”) para os lugares em que estão intervindo na exata medida em que põem em evidência (ou até fabricam) qualidades que supostamente permitam experiências genuínas.⁸

7. Ibid.

8. Idem, p.47. (t.n.). Neste ponto é interessante lembrar também a interpretação de Craig Owens sobre a prática do “*site-specific*” como uma “prática melancólica” – como um sintoma da falta de identidade dos lugares e do enfraquecimento da experiência por parte do público. (OWENS, C. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, October 12, Spring/1980, p. 67-

A presença de Dan Graham em Inhotim com o “pavilhão” *Bisected Triangle with Interior Curved*, torna-se chave de análise da experiência proporcionada por Inhotim e a inserção de Graham neste contexto de múltiplas dimensões: o Instituto Inhotim é, a um só tempo, um empreendimento de cultura, turismo e lazer, um espaço

Fig71-72. *Bisected Triangle With an Interior Curved* (2005), Inhotim, Brumadinho.

expositivo e um novo fenômeno urbano. Três importantes eixos de questionamentos, retirados de seu texto *“The Garden as Theater as Museum”*, ajudam a balizar esta discussão em relação às dimensões políticas e simbólicas ocultas atravessando estas diferentes formas espaciais, a saber: o predomínio de alegorias, construções cenográficas e artificialismos; como os dispositivos e elementos arquitetônicos definem as formas de representação e programação sociais; e a emergência de estratégias alternativas de construção dos espaços urbanos e da paisagem.

O pavilhão de Graham, *Bisected Triangle...* consiste em uma planta triangular que articula três paredes de vidro espelhado e uma quarta, curva, localizada em seu interior. Planos deslizantes presentes em duas destas paredes permitem acessar à direita ou à esquerda da parede curva. Disposta à margem do lago principal, o pavilhão funciona como um convite feito ao público à experimentação de diferentes perspectivas da paisagem do parque, interagindo com sua própria imagem refletida e superposta nas superfícies de vidro. Porém, resta a dúvida se o desempenho deste “pavilhão” não estaria, mais do que atraindo, simplesmente reforçando expectativas contidas no projeto arquitetônico e institucional de Inhotim.

Na tentativa de traçar uma resposta, é necessário relacionar o Instituto Inhotim a uma série de mudanças recentes, interiores e exteriores ao circuito de arte, considerações finais

9. KWON, M. Op. cit. p.6. (t.n.). Em seu livro, Kwon utiliza como exemplos paradigmáticos as “exposições de arte pública” *Culture in Action*, ocorrida no verão de 1993 na cidade de Chicago, e “*In Public: Seattle 1991*”, reunindo oito instalações espalhadas pela cidade de Seattle. Kwon destaca a reação crítica de artistas e críticos de arte a esses eventos devido a “exploração das comunidades locais e a redução da arte para um tipo de inadequado e ineficaz trabalho social”. Para a autora, ambos representam modos pelos quais o “novo gênero da arte pública pode exacerbar relações desiguais de poder, remarginalizar (ou mesmo colonizar) grupos já desprivilegiados, despolitizados e remistificar o processo artístico”. (Ibid.). Embora Inhotim não seja um exemplo de “arte para a comunidade” (apesar da presença do mural de John Ahearn, “Rodoviária de Brumadinho”, apresentando esculturas de elementos e pessoas retirados do cotidiano local) a questão da relação com o público – vital para Crítica Institucional e suas derivações – também se apresenta central nesses novos modos de exposição de arte.

10. PEDROSA; MOURA. (ed.). Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2008.

buscando entendê-lo como parte dessa nova articulação da cultura na produção material. Trata-se de decifrá-lo, assim como Graham fez em “*The Garden as Theater as Museum*” e como a análise de Miwon Kwon também reclama, buscando identificar as ordens político-culturais vinculadas à própria constituição e produção dos espaços livres urbanos.⁹

No que diz respeito ao circuito, devemos considerar o declínio do financiamento público das instituições culturais, o incremento das parcerias público-privadas, assim como a emergência (e crescente importância) do fenômeno de tornar acessíveis ao público as coleções particulares – condições fundamentais para a expressiva valorização da arte contemporânea através da emergência de novos e variados espaços e eventos expositivos baseados nestes acervos. O que se torna ainda mais claro se atentarmos às informações extraídas de publicações do próprio Instituto em relação a seus histórico de desenvolvimento: resultado de milhões de investimento por iniciativa de Bernardo Paz, Inhotim nasce oficialmente em 2004 como uma instituição privada na propriedade de final de semana do empresário, tornando público seu acervo particular; em 10 anos, passou por um rápido processo de crescimento, convertendo-se em uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil), atraindo investimentos de parcerias públicas e privadas e ampliando sua gama de atividades. Com a criação do Centro de Pesquisa e Educação Ambiental (2008), passou a reunir atividades voltadas ao lazer, entretenimento, informação, cultura; criaram-se projetos educativos para a comunidade local e programas de pesquisa com universidades públicas. Atualmente, o Instituto reúne cerca de 500 obras de mais de 100 artistas, recebendo um público anual de 160mil pessoas.¹⁰

Através destas parcerias público-privadas, inaugura-se um novo processo de aproximação da gestão das instituições culturais às práticas empresariais, refletindo a necessidade de gerar eventos, planejar exposições e projetar espaços expositivos capazes de atrair um público de massa. Curiosamente, assim como as experimentações da arte contemporânea provocaram tensões sobre os limites de seu campo disciplinar, gerando propostas “híbridas”, estes novos espaços expositivos muitas vezes se amalgamam com as práticas de outros campos da alta cultura, da indústria cultural, do turismo. Ao mesmo tempo, experimentos de toda ordem procuram novas formas de fusão entre arte, design e arquitetura.

O singular espaço de Inhotim, uma forma de expansão e consolidação do espaço expositivo de arte contemporânea em meio ao exuberante parque ecológico e jardim botânico, convida à reflexão sobre estes atuais espaços emergentes gerados tanto

por exigências internas das obras, quanto pela nova dinâmica instaurada na relação com o público (senão na própria constituição do público).

Se tomarmos como base a aproximação realizada por Graham entre espaços, funções e instituições urbanas que o senso comum diferencia como categorias estanques (jardins, teatros e museus, edifícios corporativos ou parques temáticos), percebemos, primeiramente, o caráter inovador de Inhotim; depois, seguindo sua tipologia, notamos que compartilha características presentes tanto no museu, no parque urbano e nos parques temáticos. Como devemos entender a conformação espacial de Inhotim: como simples réplica e recombinação dos modelos antigos analisados por Graham, ou como algo essencialmente novo? Não há dúvida que este espaço não pertence à Natureza – conforme Robert Smithson nos alertou em “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” (1967), o paisagismo destes lugares funciona como um “frame” pautando a percepção e o comportamento do observador. Porém, se o designamos como “urbano”, torna-se patente a necessidade de precisar este termo. O exemplo de Inhotim evidencia não apenas a atual articulação entre a produção cultural e o restante da produção material, mas sobretudo como a primeira está diretamente ligada às novas estratégias de produção do espaço urbano. Isolado do tecido urbano, conectado por rodovias e oferecendo um *mix* de atrações culturais, de entretenimento e equipamentos que dão suporte à visitação em massa (restaurantes, estacionamentos, lojas, etc), Inhotim parece seguir uma dinâmica análoga a outras formas de espacialidades urbanas emergentes, caracterizadas pela construção de “enclaves” – os exemplos paradigmáticos seriam a expansão dos condomínios residenciais fechados e os parques temáticos.

Por último, podemos analisar este novo formato expositivo de Inhotim a partir da própria experiência que seu projeto propõe. A exuberante paisagem construída, a flora selecionada, vasta e impecavelmente cultivada, e a presença dos edifícios emblemáticos provocam um desafio particular na relação do público com as obras. Se as obras pedem concentração e reflexão, o paisagismo exuberante em que estão imersas rouba atenção, induzindo o público ao deleite, senão ao deslumbramento. Percebemos a importância do paisagismo na experiência proporcionada por Inhotim ao atentarmos para duas obras lá presentes que se diferenciam das demais: *Beam Drop*, de Chris Burden, materializando o gesto de vigas de aço cravando diretamente no solo, e *Sonic Pavillion*, de Doug Aitken, transmitindo os sons captados a centenas de metros no interior da terra. Podemos nos fixar em dois pontos que possuem em comum a aderência ao terreno (*site-specific*) não mediada pelo paisagismo: seu significado depende desta implantação específica; em seguida a localização

IMAGEM INDISPONÍVEL

periférica no parque, talvez decorrente da condição anterior – estas obras “repelem” o paisagismo “neo-bulemarquiano”, reedição moderna do Jardim do Éden.

Considerando Inhotim como articulação de elementos provindos de outros modelos de espaços urbanos simbólicos (jardim, obras de arte, arquitetura, implantação na região), percebe-se o papel fundamental que o paisagismo desempenha. Desta perspectiva, o projeto de Inhotim revela-se assentado no espaço físico imediato mais ignorando que incorporando a região, na medida em que privilegia a lógica do “enclave”: o acesso acontece por meio de uma rodovia até o estacionamento, depois o público caminha até o pavilhão de recepção (bilheterias, lojas, sanitários, etc.); o paisagismo não prevê outra forma de interação com o ambiente imediato além das vistas panorâmicas que se abrem para a encantadora região montanhosa, acabando por direcionar a atenção do público sempre para seu interior.

Recordando as reflexões de Smithson, para quem a obra de arte deveria estabelecer complexas relações com seu local de inserção, constatamos que, em contraste, o excepcional espaço expositivo marcado por esta forma inédita de expansão urbana (conexões inusitadas entre urbano, suburbano e “campo”) responde às demandas práticas colocadas por um público de massa, adotando procedimentos análogos usualmente empregados nos parques temáticos. A opção pelo paisagismo de matriz

IMAGEM INDISPONÍVEL

Fig73. *Beam Drop*,
Chris Burden, 2008
(esq.);

Fig74. *Sonic Pavillion* (em
construção), Doug Aitken,
2009 (dir.)

“burlemaquiana” acaba não se revelando neutra, ela pauta a implantação na região, as relações entre jardim, arquitetura e arte; evita questionar as convenções “naturalizadas” de parque, atendendo assim as expectativas do público em contraste com o esforço exigido pela arte contemporânea: a sensação final é a de um espaço de descontração pontuado pela presença da arte contemporânea.

A escolha de *Bisected Triangle...* e sua inserção em um ponto do percurso paisagístico especialmente espetacular, junto ao lago principal, tende a reforçar a chave de percepção aberta pela escolha deste tipo de paisagismo: sua leitura se aproxima a de um objeto de contemplação visual, um dispositivo emoldurando e reforçando a beleza (e todas as associações visuais) da vegetação e do lago. Porém, para sublinhar nossa linha de argumentação, lançamos uma pergunta hipotética: o que aconteceria na relação entre obra e paisagismo de Inhotim caso a peça de Graham escolhida para o acervo tivesse sido um “pavilhão” semelhante ao *Café Bravo* (1999)? Ao construir um espaço anexo ao museu *Courtyard KW Institute for Contemporary Art*, Graham ancorou ao edifício principal dois ambientes retangulares cujas estruturas de aço, vedadas por planos de vidro e espelhos aplicavam o conceito de função no qual está bem marcada a ambivalência entre objeto estético de contemplação e sua abertura para o aspecto funcional. De maneira semelhante, a disposição

em Inhotim enfatizaria essa tensão/ambivalência entre equipamento funcional e arte, desestabilizando a percepção e o repertório de comportamento do público reforçados pela instituição.

A partir destes questionamentos podemos então enfocar os impactos gerados por *Orange Grid*, pavilhão produzido para a exposição “*The insides are on the Outsides/O interior está no exterior*”. Os efeitos simbólicos que acabaram caracterizando a presença de Dan Graham em Inhotim, reforçando o comportamento do público em uma visita turística a um lugar idílico, dão lugar a uma espécie de debate arquitetônico, criado justamente a partir das possibilidades de experiência e apropriação do espaço da unidade do SESC Pompéia proporcionadas ao público. Debate que Dan Graham consegue estabelecer frente às mesmas contradições do circuito institucional da arte contemporâneas observadas em Inhotim.

Neste sentido, é importante reconhecer “*The insides are on the Outsides/O interior está no exterior*” como parte de uma série de outras propostas curatoriais de Obrist, nas quais transforma (temporária ou permanentemente) em espaços expositivos as residências de figuras de destaque na cultura ocidental – tais como Huerta de San Vicente, residência do poeta Federico García Lorca em Granada (2007-2008); a Casa Luis Barragán, na cidade do México (2002-2003) e a Nietzsche Haus, em Sils Maria, Suíça (1992). Para a ocasião de sua empreitada em São Paulo, foram escolhidas duas das principais obras realizadas pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi na cidade: a Casa de Vidro, atualmente sede do Instituto Lina Bo Bardi e que fora sua residência no bairro do Morumbi; e o renomado complexo multiuso do SESC Pompéia. Cerca de trinta artistas e arquitetos, nacionais e internacionais, foram convidados para produzir peças e intervenções que dialogassem, de alguma forma, com estes lugares de exposição ou mesmo com o ideário cultural e arquitetônico representado por Bo Bardi.

Indagar o quanto os artistas são capazes de construir, a partir de seus trabalhos, um espaço onde aconteça uma reflexão crítica sobre a arte, a arquitetura e a cidade é, de fato, um dos principais desafios que projetos curatoriais como o de “*The Insides are on the Outsides/O Interior está no Exterior*” nos colocam. Isto significa, recobrando as análises de Miwon Kwon, problematizar a arte *site-specific* produzida atualmente, questionando se os artistas conseguem, de fato, oferecer formas de “resistência ao *establishment* ideológico da arte” ou se estão incorrendo em uma “rendição à lógica capitalista expansionista”.¹¹ O que convém analisar neste contexto é a inserção das propostas de Dan Graham tanto em relação ao espaço específico de intervenção

11. KWON, M. Op. cit., p. 31. (t.n.).

quanto ao projeto curatorial da exposição. A problemática que inevitavelmente se coloca, sobretudo a partir deste quadro teórico, incide sobre a dimensão crítica da produção do artista, representada neste momento pelas questões que definem seu conjunto de “pavilhões”, e os desafios colocados pelos atuais processos de reorganização do circuito institucional da arte.

Tratando especificamente sobre o “pavilhão” *Orange Grid Conjoined with 2-way Mirror Curve Beach Cabana*, é preciso destacar ao menos três aspectos que concentram os significados e os questionamentos que são disparados por sua presença, quais sejam: implantação, forma e materialidade. Em relação ao primeiro aspecto, Graham decidiu inseri-lo em uma das extremidades do longilíneo *deck* de madeira que caracteriza a popularmente conhecida “Praia” do SESC Pompéia, mais exatamente onde se encontra um conjunto de duchas à disposição dos frequentadores deste local. Este é um dos principais espaços de caráter público e livre da unidade, tanto por ser uma das poucas áreas abertas e de acesso irrestrito, quanto pelo caráter de uso a que foi destinada: é neste local onde usuários e visitantes se permitem vestir trajes de banho para aproveitarem os dias quentes da capital paulista.

Quanto à forma e materialidade do “pavilhão”, destaca-se a articulação do plano de vidro espelhado e curvo com um painel treliçado de madeira na cor laranja, fazendo uma clara referência aos elementos de vedação e de divisão espacial bastante presentes em todo o conjunto arquitetônico. O desenho, por sua vez, configura uma planta em “V” definida pelo encontro dos dois planos (o do vidro curvado e do plano de madeira) em apenas um de seus vértices, conformando um campo “interno” (quando o observador penetra a abertura gerada entre os dois planos) e outro “externo” (ao redor do “pavilhão”).

Vistas em conjunto, estes três aspectos revelam como a disposição do “pavilhão” junto a um dos pontos de atração da “praia” (as duchas) acabam provocando a interação com (e entre) os passantes a partir dos reflexos gerados pelo plano de vidro curvado, pelo estar dentro ou fora, pela visibilidade parcial provocada pelo plano treliçado de madeira, em suma, por todo código espacial (interior e exterior, intimidade e privacidade, ver e ser visto) operado pela própria presença deste dispositivo. Estas relações, contudo, ainda mantém a análise dentro do arco de questões mais gerais que atravessam o conjunto de “pavilhões” criados por Dan Graham. Nele, a utilização de materiais emblemáticos da arquitetura moderna (aço e vidro) através de uma apurada resolução formal foi explorado para alterar o

Fig75.
*Orange Grid Conjoined
with 2-way Mirro Curve
Beach Copa Cabana, SESC-
Pompéia, 2013.*

Fig76. Detalhe de *Orange Grid Conjoined with 2-way Mirror Curve Beach Copa Cabana*, SESC-Pompéia, 2013.

comportamento de seu público e também a percepção que se têm do local em que estão inseridos. Cabe ainda pôr em questão as relações específicas que *Orange Grid* estabelece com o *site* institucional e arquitetônico definido pelo SESC Pompéia, e também com o *site*, tal como foi definido pela produção e o pensamento de Lina Bo Bardi.

Olhando por este viés, talvez o cerne do diálogo entre *Orange Grid* com o projeto de Lina Bo Bardi resida no posicionamento partilhado por ambos sobre a necessidade da construção de espaços para além do “funcionalismo” arquitetônico e da separação entre cultura e cotidiano. Muitas das questões destacadas na produção da arquiteta – e que encontram maior ressonância através deste complexo cultural e esportivo – referem-se ao caráter lúdico dos espaços por ela concebidos ou imaginados, por vezes buscando estabelecer fortes relações com o comportamento e a cultura de seus frequentadores.

Se observarmos o comportamento do público diante de *Orange Grid*, notamos uma mudança constante nas formas de apreensão e de experiência da peça, envolvendo estranhamentos e descobertas, aproximações e distanciamentos, formas de contemplação ou mesmo de divertimento. Este estado de instabilidade reflete a natureza ambivalente da proposta de Graham: o “pavilhão” apresenta-se

como um objeto híbrido entre uma escultura de matriz minimalista e um aparato arquitetônico, sua percepção desliza constantemente entre a contemplação e a apropriação funcional. Este estranhamento inicial leva os observadores a ensaiar diferentes relações, explorando os efeitos visuais (reflexos, distorções, ocultamentos) ou o desempenho mais operacional (enquadramentos, divisões, barreiras) à medida que circulam, atravessam ou penetram o espaço por ele configurado.

Ao final, *Orange Grid* revela-se um dispositivo que possibilita uma série de explorações fenomenológicas e novas relações intersubjetivas aos frequentadores do SESC Pompéia. Se em um primeiro olhar o “pavilhão” parece apenas fazer uma referência superficial à arquitetura do SESC Pompéia (ao replicar a materialidade de seus treliçados de madeira) ou mesmo à Casa de Vidro (devido aos planos envidraçados empregados pela arquiteta), a experiência que Graham proporciona indica uma relação mais substancial. É possível afirmar que o artista encontrou uma maneira de inserir seu trabalho dialogando criticamente com o ideário arquitetônico de Lina Bo Bardi, chamando atenção para como a construção do espaço arquitetônico influencia a percepção e o próprio desempenho social de seus frequentadores.

12. É o que podemos depreender, por exemplo, quando Obrist exalta a invocação da memória domiciliar, tal como sublinhou no trabalho “*Lina, va fare uncaffè*”, de Cildo Meireles, ao comentar a reprodução em áudio da frase proferida por Pietro Maria Bardi, marido de Lina Bo Bardi, relatada por visitantes frequentes do casal, toda vez que o público da exposição atravessasse a cozinha da Casa de Vidro. Questões mais amplas que estruturam este trabalho, dentre elas a crítica de gênero direcionada ao discurso impresso sobre a fala de Pietro M. Bardi, parecem ser neutralizadas pela leitura de Obrist. E talvez por um interesse não menos midiático, este áudio passou a ser reproduzido também na cafeteria do SESC Pompéia.

No entanto, se estas mesmas experiências proporcionadas por *Orange Grid* forem consideradas em conjunto com as outras propostas que integram a exposição, correm o risco de converterem-se, também elas, em discursos midiáticos. A maioria dos trabalhos configuram o que pode ser caracterizado como uma tendência de “*The Insides are on the Outsides/O Interior está no Exterior*”: longe de promover um debate aprofundado sobre a produção e o pensamento de Lina Bo Bardi, mais pareciam tecer comentários sobre a imagem e a memória da arquiteta homenageada.¹²

Não é necessário dizer que as análises sobre o Instituto Inhotim e a exposição “*The Insides are on the Outsides/O interior está no exterior*” não esgotam uma experimentação complexa como esta. Serve, porém, para mostrar como a contribuição teórica e prática de Dan Graham ao debate contemporâneo fornecem chaves de análise que extrapolam em muito o terreno da arte.

Devemos considerar, a princípio, como o atual circuito institucional da arte está construindo um discurso hegemônico sobre as pesquisas dos anos 1960 e 1970, da mesma maneira como Smithsonian alertava sobre o “cubo branco” codificando os trabalhos para poderem ser consumidos pelo público. Isto implica um desafio latente para os artistas. Como visto, entre os dois exemplos discutidos acima, Graham tem

de enfrentar diferentes formas de apropriação por parte deste circuito, na tentativa de encontrar possibilidades de inserção comprometida com um debate público e aprofundado sobre as camadas que informam e conformam os lugares de inserção.

Talvez seja neste sentido em que suas pesquisas continuem oferecendo um campo fértil para o pensamento estético – artístico e arquitetônico –, uma vez que sua produção ajudou a reunir um repertório novo para se pensar a produção do espaço. Na mesma medida em que aponta para uma necessidade constante de desestabilizar os discursos que organizam e dão forma à experiência, ao comportamento e a própria materialidade dos dispositivos espaciais, dos equipamentos urbanos e dos espaços livres, Graham também trouxe à tona novos parâmetros a partir dos quais podemos nos apoiar para discutir e pensar a arquitetura e a cidade. Dentre elas, podemos destacar, ao final, os processos históricos, as camadas de significados simbólicos e ideológicos e a complexa relação entre cultura e produção material que estão a todo momento constituindo a percepção, experiência e comportamento do público – este, um espectador, uma audiência, um usuário ou ainda um cidadão.

REFE- RÊN- CIAS: BI- BLIO- GRÁFI- CAS

ESCRITOS DO ARTISTA:

1. GRAHAM, D. Eisenhower and the hippies in Artforum, maio/1967.
2. _____ Hogares para américa in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
3. _____ Information in Arts Magazine, maio/1967.
4. _____ Subject Matters in COLOMINA; FRANCIS; PELZER (org.). Dan Graham, Londres: Phaidon, 2001.
5. _____ Dean Martin\Enterteinment as Theater in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
6. _____ The End of Liberalism in ZG, n.2/181.
7. _____ Punk: political pop in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
8. _____ Rock New wave y lo feminino in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
9. _____ Los hijos de McLaren in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
10. _____ Cinema in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
11. _____ Art as Design/ Design as Art, 1986 in COLES, Alex (ed.). Design and Art, Boston: The MIT Pess, 2007.
12. _____ El arte con relación a la arquitectura, La arquitectura con relación al arte, Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 20.
13. _____ The city as museum in WALLIS, B. Rock mi religión, Cidade do México: Alias, 2008.
14. _____ Corporate Arcadias. Artforum 4, 1987.
15. _____ Odysseys in Space. Building Design 907, 1988.
16. _____ Garden as Theater as Museum in Theatergarden Bestiarium, Boston: The MIT Press, 1989.
17. _____ Not post-modernism: history against historicism, european archetypal vernacular in relation to american comercial vernacular; and the city as opposed to individual building in: Artforum, Dec. 1981.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O ARTISTA:

a. LIVROS:

18. ADACHIARA, Zevi , GRAHAM, Dan e VALLE,

Pietro. Dan Graham: Half Square Half Crazy, New York City: Charta, 2005.

19. ALBERRO, A; GRAHAM, D. Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art, Boston: The MIT Press, 1999.

20. ALBERRO, A; GRAHAM, D. and FRIEDRICH, W. H. Dan Graham: Half Square Half Crazy, Barcelona: Poligrafa, Ediciones, 2001.

21. BRIAN, H. (autor), FEAVER, W. (editor), GRAHAM, D. (autor). Dan Graham: Not Realised, Pavilion Drawings, Londres: Lisson Gallery, 2012.

22. BUCHLOH, Benjamin H. D. Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975, Boston: MIT Press, 2003.

23. CHARRE, A., PARELMAN, M. and MCDONALD, Marie-Paule. Dan Graham, Paris: Editions Dis Voir, 1995.

24. DERCON, C. (org.). Theatergarden bestiarium: the garden as theater as museum exhibition, MIT Press, 1990.

25. COLOMINA, B.; FRANK, M.; PELZER, B. Dan Graham, Phaidon, 2001.

26. FERREIRA, G.; COTRIM, C., org. Escritos de artistas: anos 60/70, Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2006.

27. GRAHAM, Dan. Art as Design/ Design as Art, 1986 in COLES, Alex (ed.). Design and Art, Boston: The MIT Pess, 2007.

28. GRAHAM, Dan. Dan Graham Interviews, Hatje Cantz, 1995.

29. GRAHAM, D., ADACHIARA, Z., HATTON, B. e PILMOTT, M. Dan Graham: Architecture, London: Architectural Association, 1997.

30. GRAHAM, Dan e MOURE, Gloria. Dan Graham: Works and Collected Writings, Poligrafa, 2009.

31. GRAHAM, D. e WALLIS, B. Rock My Religion: Writings and Projects: 1965-1990, Boston: MIT Press, p. 1994.

32. GRAHAM, D. Two-Way Mirror Power, Boston: MIT P, 1999.

33. KITNIK, Alex. Dan Graham, Boston: The MIT Press, 2012.

34. OBRIST, Hans Ulrich (editor) e GRAHAM, D. (autor). Hans Ulrich Obrist & Dan Graham: Conversation Series, Colônia: Walther König, 2012.

35. SIMPSON, Bennet e ILES, Chrissie (org). Dan Graham: Beyond, Boston: The MIT Press, 2009.

36. GINTZ, Claude. Beyond the looking glass. Art in America, no. 5, p. 84-98, May. 1994.

37. GRAHAM, Dan. Transparency/Reflection. Lotus International, no. 125, p. 42-52. Entrevista concedida a Pietro Valle.

38. STEMMRICH, Gregor. Dan Graham. in LEVIN, Thomas Y., FROHNE, Ursula and WEIBEL, Peter. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother, ZKM - Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2002, p. 68.

b. PERIÓDICOS:

36. GINTZ, Claude. Beyond the looking glass. Art in America, no. 5, p. 84-98, May. 1994.

37. GRAHAM, Dan. Transparency/Reflection. Lotus International, no. 125, p. 42-52. Entrevista concedida a Pietro Valle.

38. STEMMRICH, Gregor. Dan Graham. In: LEVIN, Thomas Y., FROHNE, Ursula and WEIBEL, Peter. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother, ZKM - Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2002, p. 68.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

39. ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2007

40. ARANTES, Otília B. F. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp/Studio Nobel, 1993.

41. ARANTES, Otília B. F. Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: Edusp, 1998.

42. AUGÉ, Marc. Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Ed. Papirus, 1994.

43. BATCHELOR, David. Minimalismo, trad Célia Euvaldo – São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

44. BEARSLEY, John. Earthwork and Beyond. Contemporary art in Landscape, New York: Abbeville Press, 1989.

45. BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Trad. Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

46. DEBORD, Guy. Sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto, 2000.

47. DELGADO, M. *El espacio público como ideologia*, Madri: Catarata, 2011.

48. DEUTSCHE, Rosalyn. Evictions: art and spatial politics. Cambridge: MIT Press, 1996.

49. FERREIRA, G. E COTRIM, C. (org) Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

50. FOUCAULT, Michel. O poder psiquiátrico:

Curso dado no College de France (1973-1974), São Paulo: Martins Fontes, 2006.

51. FOUCAULT, Michel. Segurança, Território, População: Curso dado no College de France (1977-1978), São Paulo: Martins Fontes, 2008,

52. FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

53. FOSTER, Hal. The Return of the Real, Boston: The MIT Press, 1996.

54. FUREGATTI, Sylvia. Arte no espaço urbano: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da arte pública atual. São Paulo, 2002.

55. GALOFARO, Luca. Artscares. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

56. JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

57. KAPROW, A. Assemblage, environments and happenings. New York: Harry N. Abrams, 1996.

58. KATZ, Peter. The new urbanism toward architecture of community, New York: McGraw-Hill, 1994.

59. KWON, Miwon. One place after another: Site-Specific Art and Locational Identity, Boston: The MIT Press, 2004.

60. LEFEBVRE, Henri. La vida cotidiana en el mundo moderno. Madrid: Alianza, 1972.

61. MEECHAM, Pam e SHELDON, Julie. Modern art: A Critical Introduction, New York: Rutledge, 2000.

62. O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

63. RUSH, Michael. Nuevas Expresiones artísticas a finales del siglo XX, Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

64. SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: As tiranias da intimidade, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

65. SORKIN, M. (ed): Variations on a Theme Park: The New American City and the end of Public Space. New York: Hill and Young, 1992.

PPG, IAU.USP-SÃO CARLOS