

VIRUS12

MODERNOS RADICAIS

a n o 2 0 1 6 y e a r
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r

revista do Nomads.usp | Nomads.usp journal
ISSN 2175-974x | CC BY-NC
DOI 10.4237/virus_journal

PERSPECTIVAS CRÍTICAS ENTRE ARTE E ARQUITETURA: O IDEÁRIO MODERNO VISTO ATRAVÉS DAS INVESTIGAÇÕES DE DAN GRAHAM

Rafael de Almeida
Fábio Lopes

Como citar esse texto: ALMEIDA, R.G.; SANTOS, F.L.S. Ressemantização e engajamento crítico: um olhar entre a arte e a arquitetura. **VIRUS**, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=10&lang=pt>>. Acesso em: 00 m. 0000.

Rafael Goffinet de Almeida é Mestre em Arquitetura e Urbanismo e pesquisador no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Estuda projeto de arquitetura, teoria, arte e linguagem de arquitetura e urbanismo.

Fábio Lopes de Souza Santos é Doutor em Arquitetura e Urbanismo e professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, IAU-USP. Estuda arte e cidade, identidade nacional e artes plásticas.

RESUMO

Na esteira das críticas ao ideário Moderno, realizadas desde meados da década de 1960, a trajetória de Dan Graham desponta como paradigmática. Atuando na fronteira entre a arte e a arquitetura, o artista mobilizou princípios estéticos dominantes entre ambos os campos para desvendar seus limites e contradições, questionando os próprios termos da prática e do pensamento artístico e arquitetônico engendrados pelos discursos de matriz modernista, até então hegemônicos. A maneira como utilizou os códigos de linguagem das principais correntes de produção em solo norte-americano acabou por delinear estratégias de ressemantização de suas respectivas prerrogativas estéticas, pondo em questão a percepção de seus significados formais e também conceituais. Como o presente artigo pretende demonstrar, aspectos fundamentais para os “objetos específicos” da emergente produção Minimalista, bastante próximos à fórmula “a forma segue a função” do Alto Modernismo arquitetônico – segundo a avaliação do artista –, serão subvertidos para revelar o contexto institucional (político e ideológico) que incide sobre objeto, público e o espaço em que estão inseridos. Estes fatores levaram o

artista a indagar-se sobre o hermetismo destes programas político-estéticos, e a desenvolver uma produção que buscou lidar criticamente com a nova inserção social da cultura na sociedade de massas. As análises das principais propostas e textos produzidos por Graham enfocando esta problemática oferecerão visões singulares sobre o pensamento estético que orientava a produção cultural de seu tempo, atuando no interior de seus próprios discursos e práticas, sem perder de vista a urgência de se ensaiar novas maneiras de pensar a produção artística e arquitetônica contemporâneas a partir das lacunas deixadas pelos discursos e práticas do modernismo.

Palavras-chave: Dan Graham; Alto Modernismo; Arte Contemporânea; Arquitetura Contemporânea.

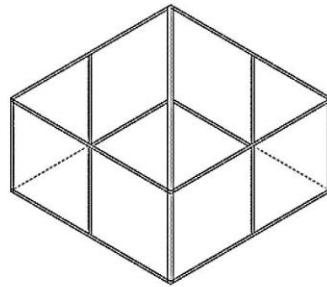
RESSEMANTIZAÇÃO E ENGAJAMENTO CRÍTICO

Em 1978, Dan Graham realizava o primeiro de seu conjunto de pavilhões produzidos até os dias atuais. Instalado em meio ao parque do centro de pesquisa da Universidade de Chicago, *Pavilion/Sculpture for Argonne* já indica as principais características que nortearão esta produção, no tocante à forma e materialidade, à inserção espacial e à relação com o público. Sua estrutura em aço, que desenha sobre a paisagem do parque um paralelogramo de base quadrangular, dispõe planos de vidro com certo grau de reflexão em duas de suas faces verticais, além de um terceiro plano espelhado seccionando diagonalmente seu interior. Os observadores que dela se aproximavam eram 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. À medida que circulavam, percorriam e acessavam o pavilhão, a relação entre as áreas internas e externas configurava uma “divisão social” em ao menos duas instâncias: 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” (GRAHAM, 1978 apud ALBERRO, 1999, p. 164, tradução nossa).

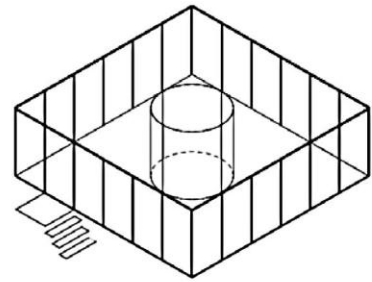
O pavilhão produzido para *Argonne* também marca uma importante inflexão nas pesquisas anteriormente desenvolvidas por Dan Graham, sobretudo no que diz respeito às formas e processos de apreensão, apropriação e de experiência por parte do público – traduzidas, neste caso, em efeitos de estranhamentos e descobertas, aproximações e distanciamentos, formas de contemplação ou mesmo lúdicas. A instabilidade provocada na relação com seus observadores reflete a natureza ambivalente perseguida pelo artista desde suas primeiras propostas, interferindo na atividade de contemplação do público no interior das galerias de arte. Dispersos nos espaços livres urbanos, pavilhões como este apresentam-se como um objeto híbrido entre uma escultura de matriz minimalista e um dispositivo arquitetônico, cuja percepção desliza constantemente entre fruição estética e apropriação funcional. Este estranhamento representa uma quebra nas expectativas do observador em relação ao objeto com que se defronta, levando-o a ensaiar diferentes e inesperadas relações, explorando os efeitos visuais (reflexos, distorções, ocultamentos) ou o desempenho mais operacional da estrutura (enquadramentos, divisões, barreiras) de maneira livre e não programada.

Pavilhões de Dan Graham.

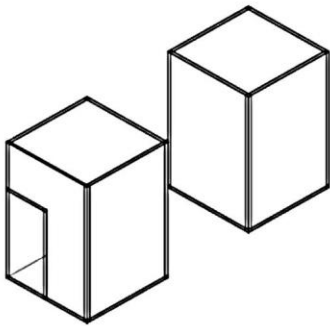
Exemplares produzidos entre 1978 e 1996.



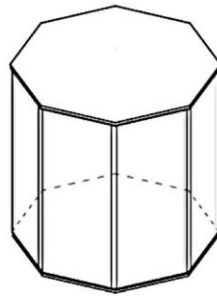
Pavilion/Sculpture for Argonne, 1978.



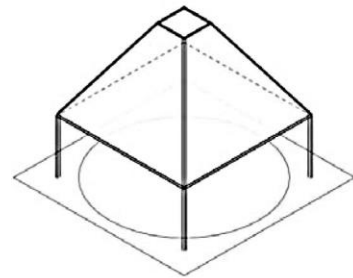
Two-way Mirror Cylinder inside Cube and Video Salon – Rooftop Park for DIA Center, 1981-91.



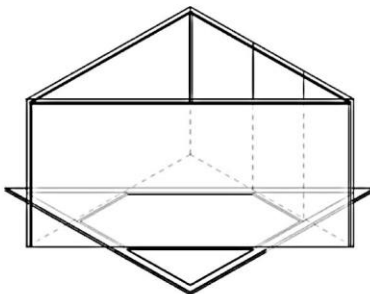
Two Adjacent Pavilions, 1978-82.



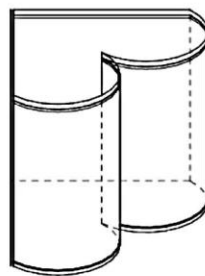
Octagon, 1987.



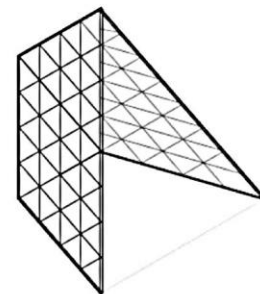
Skateboard Pavilion, 1989.



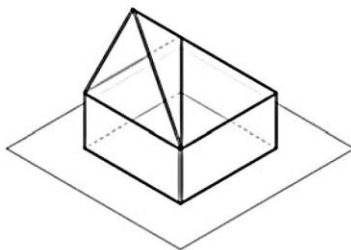
Star of David Pavilion, 1991-96.



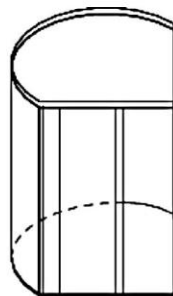
Heart Pavilion – Version II, 1992.



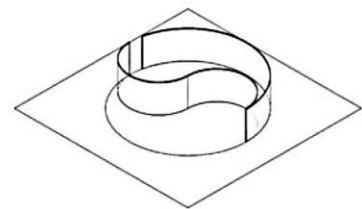
Gate of Hope, 1992.



Swimming Pool, 1992.



Parabolic Triangular Pavilion, 1995-96.



Yin/Yang Pavilion, 1996.

Fig. 1: Ilustração de alguns exemplares do conjunto de “pavilhões” de Dan Graham produzidos entre 1978 a 1996.

Fonte: ALMEIDA, R. G. Pavilhões de Dan Graham. Exemplares produzidos entre 1978 e 1976. 2016. 11 ilustrações.

Não por menos, o tipo de relação óptica, corporal e espacial ativada pelos pavilhões, bem como a forma e a linguagem utilizadas para sua construção, levaram muitos autores a reconhecer neste seu conjunto a inscrição das críticas à arquitetura do Alto Modernismo. A presença marcante do aço, vidro e espelho, associada à sua concepção estrutural, remete à paisagem dos grandes centros urbanos, onde ainda predomina a linguagem da arquitetura “funcionalista” de arquitetos como Mies van der Rohe e Philip Johnson. Orientados pelo princípio da forma abstrata e pretensamente autônoma, a aparência e a presença dos edifícios produzidos por estes arquitetos não remeteria a nada além da funcionalidade de suas estruturas e de seus espaços. No entanto, de acordo com Beatriz Colomina, ao lidar com estes referentes arquitetônicos, Graham estaria revelando não somente o desempenho de sua “estrutura física”, mas também o de sua “estrutura social” (GRAHAM in COLOMINA et al., 2001, p. 82, tradução nossa).

De fato, se observarmos a trajetória anterior a seus pavilhões veremos como o artista dialogou com os principais autores e arquitetos que, desde a década de 1960, iniciaram contundentes críticas ao ideário moderno na arte e na arquitetura. Através de uma coleção de escritos produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, Graham discutia questões centrais na produção e no pensamento de Ian Burn, Robert Venturi, entre outros. Grande parte destas questões se refletiram em suas propostas enfocando o espaço arquitetônico e urbano.

O conjunto inaugurado por *Pavilion/Sculpture for Argonne* representa uma poderosa síntese deste processo. Neste sentido, olhar para a trajetória de Dan Graham torna-se uma maneira de aprofundar o entendimento das críticas contidas nesta produção mais recente. O que se pretende, a seguir, é percorrer aspectos centrais na produção do artista para compor um quadro através do qual se tornará possível compreender as estratégias que o levaram a redimensionar a percepção sobre a prática artística e arquitetônica até então orientadas pelos discursos de matriz modernista. Ao final, questões como a relação com a chamada Crítica Institucional da arte e a consequente expansão dos limites do campo artístico; o enfoque sobre a percepção, subjetividade e o comportamento do público; e a crítica sobre as prerrogativas estéticas do Alto Modernismo constituem distintos aspectos do engajamento crítico do artista frente às principais correntes estéticas e aos principais debates no cenário da arte e da arquitetura, cujo posicionamento – traduzido em uma longa e diversificada pesquisa, mas de rara coerência interna – permitiram ressemantizar seus termos, isto é, redefinir os limites, códigos e valores de uma política estética identificada como moderna.

CRÍTICA INSTITUCIONAL

Em 1966, Graham estreava no cenário artístico com a publicação de sua “obra/artigo” *Homes for America*, na qual justapunha uma série de fotografias do cotidiano suburbano de New Jersey a um texto descritivo sobre o funcionamento da prática comercial de produção de habitação em massa – que naquele momento transformava profundamente o território e a paisagem urbana do país.

Na programação visual deste “artigo”, salta aos olhos a predominância de uma malha estrutural responsável por distribuir os blocos geometricamente delimitados de imagens e de parágrafos de texto. Uma ordem formal que reincide sobre seus próprios códigos linguísticos: as residências suburbanas são apresentadas enfatizando traços da “*Gestalt Zero*”, como a seriação e o uso de formas elementares; os textos reproduzem o tom neutro e objetivo predominante na

reportagem jornalística daqueles anos para complementar a leitura do sistema de organização e distribuição dos elementos arquitetônicos nestes empreendimentos.

Desta forma, a “matéria visual” de *Homes for America* concentrava duas estratégias fundamentais: a decisão de replicar o formato de um “artigo” de revista e a utilização inusitada do formalismo minimalista. Por um lado, ao intervir nas páginas de revista, Graham chamava atenção para um campo complementar ao espaço expositivo, mas que exercia grande impacto na organização do circuito de arte: no lugar de expor uma obra para, em seguida, divulgá-la e valorizá-la através da mídia impressa, o artista realizava seu trabalho diretamente neste espaço. Por outro, a relação entre imagens e textos fazia ecoar a lógica do “desenvolvimento de pré-fabricação do *real estate*” (PELZER, 2001, p. 38, tradução nossa). Ao empregar o distanciamento, a objetividade e a recusa taxativa de expressividade, fundamentais para a emergente arte minimalista, Graham representa uma realidade social que, por trás de sua aparência de “estilo vernacular”, compartilhava dos mesmos códigos estéticos. No limite, o vínculo inusitado entre o Minimalismo e o fenômeno dos subúrbios demonstrava como a arte de ponta norteamericana, “estava relacionada com uma situação social real que poderia ser documentada” (GRAHAM [1995] in: ALBERRO, 1999, p. 185, tradução nossa).

Ambas estratégias alinham a produção inicial de Graham à chamada Crítica Institucional da arte, quando, neste mesmo período, muitos artistas expuseram e questionaram os mecanismos e os espaços que organizavam a circulação, exibição e valoração dos objetos de arte, bem como os significados políticos e ideológicos por trás das convenções artísticas. Somente assim seria possível superar a ideologia dominante no circuito artístico que privilegiava um certo tipo de pensamento e de produção cultural. Tanto a “materialidade” de *Homes for America*, quanto o “conteúdo” nela apresentado, representam 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 defendido por uma corrente hegemônica do pensamento e da produção artística – à qual muitos autores se referem como “Alto Modernismo” (JAMESON, 1996; HUYSSSEN, 1992).

Afim de esclarecer a relação de Dan Graham com este debate, devemos lembrar que o Minimalismo a que o artista se opôs surgiu como resposta e desafio às definições dogmáticas de ferrenhos defensores da arte autônoma e abstrata iniciada pelo Movimento Moderno, como Clement Greenberg – para quem a arte deveria perseguir as especificidades de seu próprio gênero ou suporte, como a pintura e a escultura (GREENBERG, 1984, p. 05). Em “Objetos Específicos” (1965), seu texto mais influente, Donald Judd procurou legitimar a experimentação dos anos 1960, aceitando o desenvolvimento da arte moderna nos termos de Greenberg, mas colocando objetivos imediatos distintos. Contrariando o julgamento do crítico e historiador sobre a produção mais recente, Judd afirmava que a arte mais “interessante” produzida naquele momento na América caracterizava-se pela superação dos gêneros artísticos tradicionais. Apontava como exemplo os *readymades* de Duchamp, os objetos fundidos de Johns, as *assemblages* de Rauschenberg, as esculturas de sucata de Chamberlein e as telas-perfil de Stella (JUDD, 2006 [1965], p. 101). Todas elas compartilhavam a identidade daquilo que definiu como “objeto específico”: para além de conformarem um movimento ou uma escola, estes trabalhos recusavam a limitação das especificidades da pintura ou da escultura, preferindo a qualidade e a potencialidade das relações intrínsecas à atividade do fazer artístico, cujo uso das três dimensões era uma “alternativa óbvia” (JUDD, 2006 [1965], p. 97).

Portanto, os “objetos específicos” listados por Judd 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, a definição deste “objeto” é ainda tributária da visão de Greenberg. Afinal, Judd aceitava a importância 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.

De certa forma, Graham continua este debate. Crê, porém, que tanto a arte do Alto Modernismo quanto o Minimalismo ainda carregavam demasiadas convenções, principalmente no que tange o estatuto do “objeto”: físico, concreto e palpável, este último preservava muitas das prerrogativas estéticas da tradição, como os modos de recepção e de percepção privilegiados dentro do espaço expositivo.

Em *Homes for America*, a intervenção sobre a mídia impressa das revistas foi uma resposta frente a essas limitações. O enfoque sobre o fenômeno social da produção de habitações em massa é um flagrante do processo de abertura para o “mundo exterior”, principalmente se considerarmos que Graham o faz vinculando as relações formais e materiais dos minimalistas para revelar o complexo sistema, ao mesmo tempo técnico e mercadológico, desta urbanização.

Neste sentido, poderíamos aproximar este vínculo entre Minimalismo e subúrbio realizado por Dan Graham ao conceito de “confinamento cultural” discutido por Robert Smithson em um texto homônimo escrito em 1972. Nele, Smithson questionava como a interiorização dos discursos sobre a arte, por parte dos próprios artistas, provocava um confinamento de suas ações dentro dos limites definidos pelo circuito de arte. Para o artista, o espaço expositivo exercia neste contexto uma poderosa influência sobre a produção de arte, destacando para esta função o papel do curador, do crítico de arte e do interior arquitetônico neutro, abstrato e isolado do mundo exterior. Graham, assim como Smithson, recobrou 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”, segundo Smithson (1999 [1972], p. 280). E, ao fazê-lo, também desestabilizou 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 engendradas pelo marco de referência definido pelos museus, galerias e seus espaços complementares.

Não é de surpreender que Smithson demonstraria profundo interesse pela produção de Dan Graham. Em *Homes for America*, diz, “Graham consegue ‘ler’ a linguagem dos edifícios”, destacando como “as casas ‘em bloco’ dos subúrbios dos pós-guerra comunicam suas mortas ‘paisagens’ ou ‘sítios’ à maneira da permutação linguística” (SMITHSON apud KITNICK, 2011, p. 20). Mais do que uma comparação superficial entre universos mantidos estanques (Minimalismo e subúrbio), Smithson atenta para o fato de que Graham explicitou os mecanismos provenientes da produção industrial fabricando “identidades” para convertê-las em imensas paisagens urbanas: o texto do artigo demonstra 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. Nestes termos, o “estilo de vida” de uma imensa parcela da população tornava-se produto

de uma combinatória (de inclusão e/ou exclusão) de alguns elementos oferecidos pela indústria.

A crítica sobre uma espécie de “processamento” do comportamento e da experiência urbana contida em *Homes for America* converteu-se nos anos seguintes em uma longa pesquisa sobre os processos de recepção, percepção e comportamento do público diante da profusão de produtos culturais que configura a cultura de massa. As propostas de intervenções em situações urbanas realizadas já ao final da década de 1970 somente podem ser compreendidas se atentarmos para as questões formuladas pelo artista a partir da justaposição entre sua produção inicial e este segundo conjunto de investigações.

PERCEPÇÃO, SUBJETIVIDADE E COMPORTAMENTOS

A ironia destilada por propostas como *Homes for America* não deixa dúvidas de que o alvo de seu “artigo” são as dinâmicas político-culturais subjacentes a fenômenos aparentemente distantes, como o circuito institucional da arte e a produção de habitação em massa. O enfoque de sua análise 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 dos conteúdos das revistas, dos objetos expostos por museus e galerias e – como esse “artigo” busca demonstrar – também da arquitetura e do espaço urbano.

Esta é a tônica que norteou grande parte da produção do artista a partir da década de 1970, alicerçando-se sobre seu primeiro conjunto de trabalhos e que diz respeito, em grande medida, à “mecânica” da relação entre objeto e público.

Public Space/Two Audiences (1976) desponta como exemplo paradigmático deste conjunto. Produzida para a 37ª Bienal de Veneza, para muitos autores (como também para o próprio artista), a última de sua série de instalações como “ambientes” representa um ponto crucial em sua trajetória. Diferente de propostas como *Past Continuous Past* (1974) e a série intitulada *Time Delay Room* (1974), que apresentavam uma articulação espaço-temporal entre ambientes fechados, planos de vidro, monitores e câmeras de vigilância, a proposta para a bienal representou uma síntese destes elementos. Diante deste trabalho, os visitantes da Bienal se deparavam com apenas duas salas retangulares, com acessos independentes, separadas por um único 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 recoberta 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.

Uma primeira análise sobre *Public Space/Two Audiences*, 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 o objeto de arte” (GRAHAM apud COLOMINA, 2001, p. 143, tradução nossa).

As soluções encontradas neste trabalho, as relações intersubjetivas que elas provocam, reorientaram suas investigações, na medida em que a espacialização da (auto)consciência do público permitiu explorar não apenas os códigos do olhar e da percepção, como também os códigos (físicos e semânticos) do próprio espaço.

Public Space/Two Audiences representa um aprofundamento dessa pesquisa, ao adensar a investigação sobre a auto-percepção com a investigação da natureza social do espaço. Para além do enfoque sobre o funcionamento institucional da galeria de arte, pautando as formas de recepção e percepção dos objetos expostos, *Public Space/Two Audiences* avança essa discussão enfocando a construção social da figura do público, especialmente sob a perspectiva de sua auto-percepção.

A 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, mas sobretudo através das divisões intersubjetivas que definem interior e exterior, público e privado, individualidade e coletividade. 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 construção e desconstrução (entre os "microgrupos" sociais que integram o ambiente particionado). A experiência com esta instalação trouxe à tona o fato de que seu funcionamento dependia das condições provocadas pelos elementos que conformam 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 arquitetura" (GRAHAM apud COLOMINA et al., 2001, p. 19).

A semelhança com as operações realizadas em seu conjunto de pavilhões não é fortuita. De fato, há uma ideia de espaço realizada em *Public Space/Two Audiences* que antecipa muitos dos questionamentos desenvolvidos posteriormente pelo artista em relação à arquitetura e à cidade. Pelzer (1979) destaca 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 de suas instalações e a instabilidade provocada em seu processo de subjetivação somente pôde ser garantida através de um terceiro fator de descentralização: a "natureza paradoxal" do espaço concebido por Graham (PELZER, 2011 [1979], p. 41).

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 também denominou como uma "ortodoxia da arquitetura moderna" (PELZER, 2011 [1979], p.42). Primeiramente, devemos considerar que o estranhamento perceptivo provocado pela confrontação com seu próprio reflexo, sobreposto às imagens do espaço e dos demais visitantes, determina um estado de permanente instabilidade sobre os limites entre o "eu" e o "outro". Esta condição contraria a noção de uma "totalidade espacial". Desta forma, a natureza da experiência proporcionada pelos ambientes 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, apropriação ou função. A partir do momento em que cada observador tem sua identidade momentaneamente suspensa, este é lançado a avaliar constantemente as relações e os movimentos que definem sua *performance* social. Não há mais um ponto fixo e seguro.

A ideologia da arquitetura moderna que se moldou através de um "*pathos* de funcionalismo e transparência" (PELZER, 2011 [1979], p. 42, tradução nossa) se distanciou das condições de alteridades em busca da superação dos conflitos que

emergem de qualquer natureza limítrofe e instável. Pelzer 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 modernos acabou provocando uma “monotonia pluralista que nega a diferença” (PELZER, 2011 [1979], p. 42, tradução nossa). Neste sentido, a autoridade da concepção unitária do espaço (alavancando 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. 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]” (PELZER, 2011 [1979], p. 48, tradução nossa).

Em última análise, *Public Space /Two Audiences* marca a descoberta de um outro campo de pesquisa para o artista: 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.

A CRÍTICA AO ALTO MODERNISMO NA ARTE E NA ARQUITETURA

“*Art in relation to Architecture. Architecture in relation to Art*”, publicado em 1979, explicita a correlação que Graham buscava estabelecer entre sua prática artística e a arquitetura. Em seu texto, destacam-se dois paralelos entre as principais correntes artísticas e a produção arquitetônica hegemônica norte-americana, como um esforço de revisão e síntese das questões que guiaram seu olhar para o novo campo de produção a que se lançou.

O primeiro paralelo remete a equivalências entre as matrizes estéticas do Minimalismo e da 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 a crença na “auto-articulação interna da estrutura formal em aparente isolamento dos códigos simbólicos (e representativos) do sentido”, negando “os sentidos conotativos e sociais, além do contexto de outra arte ou arquitetura em torno delas” (GRAHAM, 1979 in: FERREIRA et al., 2006, p. 436).

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 no “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 – ocultava um significado ideológico, por vezes, inconsciente. Graham alinhava-se às críticas feitas à época ao Alto Modernismo na arte e na arquitetura. Apoiado em autores como Ian Burn e Karl Berevidge – para quem “reproduzir uma forma de arte que nega o conteúdo político e social (...) na verdade fornece uma racionalização cultural

justamente para essa negação” (BURN; BEREVIDGE, 1975 in: FERREIRA et al., 2006, p. 436) – 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 (GRAHAM, 1979 in: FERREIRA et al., 2006, p. 436). A arquitetura de Mies van der Rohe (ou a arquitetura de “Estilo Internacional”, consagrada por historiadores como Phillip Johnson), diz, “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)” (GRAHAM, 1979 in: FERREIRA et al., 2006, p. 436).

No cerne de sua discussão, portanto, reencontramos a crítica à função ideológica desempenhada pelo objeto de arte e pela arquitetura, aos discursos que estão vinculados, conscientemente ou não. Sua posição, é a de que os artistas, bem como os arquitetos, devem reconhecer esta contradição, podendo encontrar outra direção para suas produções, outras formas de inserção capazes de lidar com a complexidade imposta pelas determinações sociais e políticas.

Parte deste posicionamento foi desenvolvido no segundo paralelo presente neste mesmo texto, remetendo ao seu interesse sobre as estratégias político-estéticas desenvolvidas pela *Pop Art* de início da década de 1960, dessa vez alinhavadas 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 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: “a questão que os trabalhos dos artistas *pop* americanos e britânicos, assim como o trabalho de Venturi, suscitam”, diz, “é a relação e o efeito sociopolítico da arte e da arquitetura quanto a seu ambiente *imediato*” (GRAHAM, 1979 in: FERREIRA et al., 2006, p. 442).

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 justaposição de discursos e leituras conflitivas em 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.

Alterations to a Suburban House (1978), uma das mais conhecidas propostas de intervenção em situações urbanas, é bastante significativa neste aspecto. Embora não realizada, o modelo produzido por Graham 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. Em uma destas residências, separada das outras duas vizinhas por uma rua, a fachada frontal em alvenaria é substituída por um imenso pano de vidro, abrindo 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 imagem refletida da vizinhança.

Os efeitos de enquadramento e visualização provocados exploram a integração dos espaços interno e externo definidas pela forma arquitetônica específica das

residências suburbanas. No limite, estes efeitos tensionam as noções de decoro de exposição pública e privada, questionando o “estilo de vida” dos subúrbios norte-americanos. O plano de vidro que encerrava o ambiente de *Public Space /Two Audiences*, assume agora a função/conceito de uma janela – uma abertura que põe em questão níveis socialmente aceitos de relação entre “público” e “privado” e com a sociedade/cidade/paisagem.

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.

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.

CONCLUSÕES: TENSÕES SOBRE OS CAMPOS DISCIPLINARES DA ARTE E DA ARQUITETURA

Se, por um lado, Graham explorou a materialidade e a disposição espacial de elementos arquitetônicos para explicitar o funcionamento intersubjetivo da residência suburbana, as relações de poder que através dela se concretizam, além de outros significados ideológicos, seria possível pensar, por outro lado, dispositivos espaciais capazes de engendrar naturezas diversas de espaço (político, social, cultural, e também intersubjetivo) através dos mesmos elementos arquitetônicos?

Esta é a questão que incide sobre a produção de seus pavilhões. Como visto inicialmente, Graham propõe situações onde “o espaço público é utilizado para propósitos de desempenho social” (GRAHAM, 2005, p. 50). Trata-se de um contraponto a um modelo de apropriação do espaço urbano, em suas palavras, “ao modo como as corporações modificam a paisagem urbana (...) e a contínua suburbanização” (GRAHAM, 1995 in DOROSHENKO, tradução nossa). 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 e experiência das pessoas, as múltiplas possibilidades dos mesmos efeitos de reflexão, de sobreposição e de transparência provocados pelo espaço e materialidade dos edifícios corporativos de linguagem “funcionalista”.

A atenção sobre o desempenho de dispositivos e elementos arquitetônicos, acompanhada por uma intensa discussão sobre o ideário da arquitetura moderna, sobre o Funcionalismo e as revisões críticas desenvolvidas por arquitetos como Robert Venturi, associadas ao interesse particular de Dan Graham sobre os modos e processos intersubjetivos, levantam novas considerações sobre o campo da arquitetura e do urbanismo. Importante ressaltar como sua relação com os

questionamentos provindos da Crítica Institucional da arte e o consequente interesse pelos modos e processo de recepção, percepção e comportamento do público foram os fatores que o levaram a investigar como os dispositivos espaciais existentes na cidade – do espaço expositivo aos edifícios corporativos do Alto Modernismo – estão pautando a própria experiência urbana. Esta importante descoberta, por sua vez, permitiu com que o artista lidasse com conteúdos particulares ao campo da arquitetura e urbanismo, o que se refletiu nos conteúdos tratados em seus textos, na atenção dedicada ao funcionamento intersubjetivo e espacial de suportes como o vídeo, a janela, a vitrine, a fachada de vidro e mesmo a construção em massa de habitações.

Seria possível afirmar, a esta altura, que o fio condutor responsável por conduzir o artista a esta relação com a arquitetura reforça a ideia lançada por Colomina (GRAHAM apud COLOMINA et al., 2001, p. 88) de que as propostas de Dan Graham abordam o espaço construído como uma “mídia”, afinal, assim como soube decodificar ideologicamente o espaço expositivo e sua extensão para as páginas de revistas, o espaço arquitetônico também exerce desempenho semelhante. Para além disso, seria possível afirmar ainda que neste processo Graham soube provocar contundentes críticas à produção e aos discursos da arquitetura a partir das práticas e dos discursos da arte e, talvez mais importante para compreender o alcance de suas propostas, uma crítica realizada internamente aos discursos do Alto Modernismo.

Neste aspecto, é inegável reconhecer sua capacidade de criticar um discurso dominante sobre a prática arquitetônica para abrir a percepção sobre como o desenho e a concretude dos espaços construídos projetam sobre seus “públicos” (ou usuários) determinadas formas de experiência e comportamento social. Olhar através das investigações desenvolvidas por Dan Graham permite enxergar o espaço arquitetônico e urbano através de relações que o modernismo excluiu de sua prática, recobrando o lastro histórico, social, político e cultural de seus próprios códigos e elementos.

REFERÊNCIAS

- ALBERRO, A. (Ed.). **Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art**. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- GRAHAM, D. Entrevista concedida a Peter Doroshenko. **Journal of Contemporary Art**, 1995. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/graham.html>>.
- GRAHAM, D. Entrevista concedida a Pietro Valle. **Lotus International**, n. 125, 2005.
- GRAHAM, D. Entrevista concedida a Mark Francis. In: COLOMINA et al. **Dan Graham**. Londres: Phaidon, 2001, p. 88-143.
- 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. 436-450.
- GREENBERG, C. Modernist painting. In: FRASCINA, F.; HARRISON, C. **Modern Art and Modernism: a critical anthology**. Londres: Harper&Row, 1984.
- HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B.(Org.). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- JUDD, D. Objetos Específicos. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 1a ed. do texto em 1965.
- PELZER, B. Double Intersections: the optics of Dan Graham. In: COLOMINA, B. et al. **Dan Graham**. Londres: Phaidon, 2001.



PELZER, B. Vision in process. In: KITNICK, A. (Ed.). **Dan Graham**: October Files. Cambridge: The MIT Press, 2011. 1a ed. do texto em 1979.

SMITHSON, R. Cultural Confinement. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. (Ed.). **Conceptual art**: a critical anthology. Cambridge: The MIT Press, 1999. 1a ed. do texto em 1972.