

Corpo e vidro

O objeto da arte minimalista replicava o espaço branco circundante da galeria a fim de “destruir” a galeria e o significado representacional e composicional. *Public Space/Two Audiences* coloca o observador dentro da vida psicológica e social, sob os efeitos do espaço expositivo do museu em tempo real ao relacionar a experiência com a exposição comercial de produtos em vitrina. Isso é análogo à minha correlação entre a arte minimalista emergente e a cidade suburbana planejada no artigo *Homes for America*.¹

Montada na Bienal de Veneza de 1976, sob a curadoria de Germano Celant, a bem-sucedida instalação *Public Space/Two Audiences* (Fig. 52, 54 e 55) é crucial na trajetória artística de Graham. Atinando para o fato de que a Bienal era basicamente como as Exposições Universais do século XIX, feiras mundiais, que atribuíam a cada país pavilhão, com salas separadas a serem ocupadas por trabalhos de dois ou três de seus artistas mais representativos,² e que, portanto, “funcionava metaforicamente como um mostruário de tendências recentes em arte”,³ Graham num único lance leva às últimas consequências a premissa pós-minimalista de seu modelo em focar o trabalho na percepção do espectador, bem como efetua crítica institucional explícita e contundente.⁴ Inspirado na instalação

¹ GRAHAM, 1997, op. cit., p. 12-13.

² Graham em entrevista a VALLE, 2005b, op. cit., p. 45.

³ GRAHAM, 1993i, p. 190.

⁴ Colocados na balança os dois termos, o primeiro parece ter maior peso. Embora *Public Space* efetue uma crítica institucional, consideramos tal interesse restrito à fase inicial da obra de Graham. A meu ver, o que interessa primordialmente a Graham é a crítica às condições efetivas do exercício da arte em seus meios, instâncias e limites convencionais. Mais do que jogar com os aspectos eventualmente negativos impostos pela esfera institucional, importa tirar proveito das circunstâncias específicas, consideradas por ele positivas, de recepção pública e coletiva da arte nos museus. “Ao contrário de Daniel Buren e Michael Asher, não sou contra o museu, não o crítico. Eu o considero uma situação social incrível; ele pode ser um centro comunitário. Ele possui espaços para programas de educação, e acho que é um lugar propício para encontros românticos.” Mais adiante, na mesma entrevista, refletindo sobre o *Skulptur Projekte Münster* – projeto realizado a cada dez anos para exposição de esculturas de artistas de todo o mundo em locais públicos, na cidade de Münster –, a Documenta e a iniciativa francesa na década de 1980 de ocupar os jardins dos museus com obras ao ar livre, Graham comenta: “esses museus e jardins eram bem ativos no verão porque as famílias podiam vir nos seus carros e acampar (...). Eu gosto desse tipo de turismo educativo. Não sou contra o turismo, porque eu mesmo sou um grande turista arquitetônico. Muitas pessoas falam sobre a indústria do turismo e o quão terrível ela é. Acho-a muito importante em



Fig. 52: Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976

Video Piece for Showcase Windows in Shopping Arcade (Fig. 53), onde havia proposto a instalação de dois conjuntos de câmeras e monitores de vídeo em *delay*

termos de museus e também da educação de todos. Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 69 e 80.

em duas vitrinas de lojas opostas num corredor de *shopping*,⁵ Graham estrutura o seguinte espaço na Bienal “Ambiente/Arte”:⁶ uma sala retangular, em proporção áurea, separada em duas por divisória em vidro para isolamento termoacústico, de modo a obter duas salas visíveis de ambos os lados e com entradas independentes. As paredes eram brancas, exceto a do fundo de uma das salas, que foi revestida em espelho. Os grupos de pessoas que lá entrassem deveriam permanecer durante 30 minutos.



Fig. 53: Dan Graham, *Video Piece for Showcase Windows in Shopping Arcade*, 1976

Embora pareça uma situação simétrica, porque ambos os grupos tendiam a ver o comportamento do outro como idêntico, essa é uma impressão falsa. O espelho afetava os padrões comportamentais das dos visitantes de ambas as salas, fazendo com que as situações perceptivas fossem distintas. Objetivamente, as pessoas localizadas na sala com espelho podiam aproximar-se e observar sua própria imagem individualmente; recuar e obter perspectiva mais ampla, sua relação com seu grupo, com o outro grupo ou ambos os grupos observando um o outro; observar sua sala sem ser através do espelho; ou, finalmente, olhar na direção do outro grupo e vê-lo através da fraca projeção das duas salas na superfície do vidro – que devido a sua espessura propiciava reflexos “fantasmáticos” –, sem que pudessem ver a sua própria imagem observando. As pessoas na sala oposta tinham experiência visual diferente: viam seu duplo reflexo, primeiro no vidro e depois, em menor

⁵ O projeto só foi realizado em 1978, na cidade de Groningen, Holanda.

⁶ A exposição era sobre trabalhos ambientais, que iam desde Kandinsky e Lissitzky aos *Tableaux Vivants* da Arte Povera, como os cavalos no estábulo de Jannis Kounellis.

escala, no espelho, e tendiam, em última instância, a olhar coletivamente numa única direção, vendo no espelho a imagem dos visitantes de ambas as salas como um corpo unificado.⁷ Entretanto, algo valia para todos. A experiência de coabitar um espaço com estranhos envolvia um voyeurismo disfarçado; a reação geral dos visitantes era inicialmente olhar uns para os outros através do vidro, sem poder escutar o som da sala oposta e então imitar as ações como em uma dança.⁸

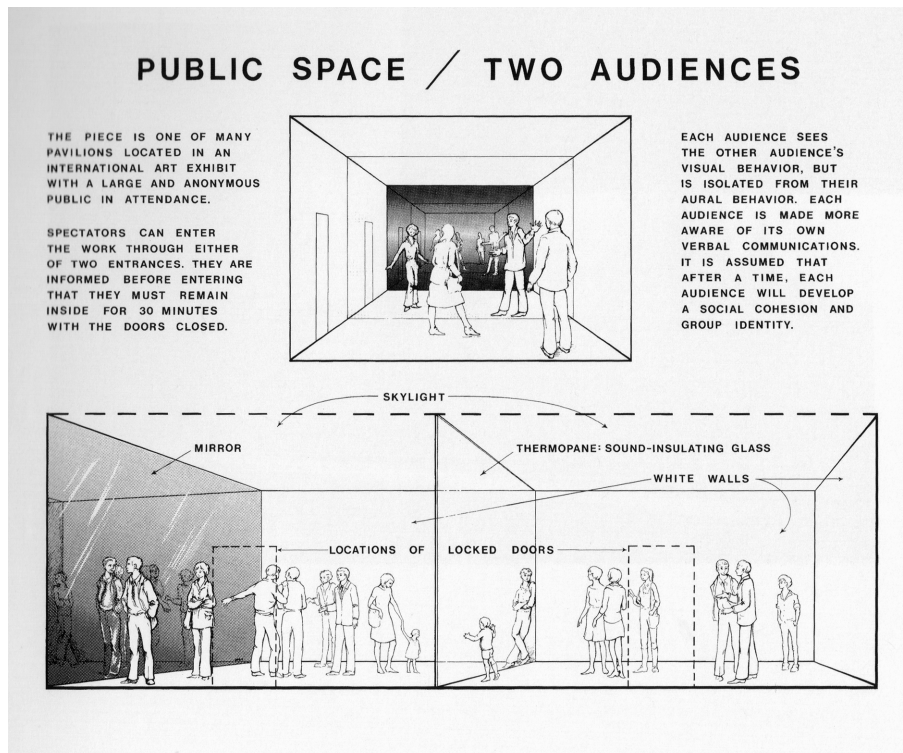


Fig. 54: Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976

Public Space tem duplo funcionamento. Devido à assepsia de seus materiais e ao reducionismo de seus meios, um olhar apressado poderia interpretar o trabalho formalmente, como se o espaço fosse uma sala minimalista ou um pós-pavilhão de Mies van der Rohe, sobretudo quando experimentado por um único observador. A experiência coletiva, entretanto, demonstra o oposto. Ao contrário de qualquer caráter contemplativo, o trabalho é um dispositivo funcional, no sentido de que a estrutura do espaço e as propriedades dos materiais adicionam um

⁷ GRAHAM, 1993i, op. cit., p. 190.

⁸ FRANCIS, 2009, p. 185.

aspecto performático; induzem comportamentos e, para tanto, basta o mínimo de dois visitantes. A tendência é que os dois grupos se interliguem numa experiência unificada – mesmo que assimétrica – de autoconsciência social e psicológica, confluindo para o desenvolvimento de um senso de identidade comum, de certo modo, comparável à sensação de ficar preso num elevador.⁹ Com efeito, Graham retoma a premissa de unidade de coesão básica de suas *performances*. Trata-se do que, em termos sociológicos, denomina-se ajuntamentos e situações sociais, arranjos de indivíduos que envolvem a interação imediata ou face a face, sujeitos a regras de conduta “que governam como um pessoa lida com si mesma e com os outros durante (e por causa de) sua presença física imediata entre eles”.¹⁰

O observador torna-se consciente de si mesmo como um corpo, como um sujeito que percebe, e de si mesmo em relação ao seu grupo. Isto é o contrário da habitual perda do Eu quando o espectador olha para um trabalho de arte convencional. Ali, o Eu é mentalmente projetado no (identificado com o) tema da obra de arte. Nesse modo tradicional, contemplativo, o sujeito que observa não apenas perde a consciência do seu Eu, mas também de pertencer ao presente, a um grupo social, situado num momento específico e numa realidade social, ocorrendo dentro da moldura arquitetônica onde o trabalho é apresentado.¹¹

Em uma Bienal destinada a exercer o papel de “mostruário artístico” de diferentes países, em que se podiam adquirir sacolas dos *performers* Gilbert & George, Graham efetua uma perversa inversão: no lugar de contemplarem um objeto artístico, os espectadores olham-se uns aos outros e são, eles próprios, colocados em modo de exibição. Para ambos os grupos, “a divisão em vidro representa psicologicamente uma ‘janela’ que exhibe (objetifica) o comportamento do outro grupo”.¹² A operação de *Public Space* se aproxima das manobras da arte pop, chegando mesmo a levá-las ao limite. Graham transfere a ambiguidade irônica apontada por Warhol ou Lichtenstein para o sujeito-espectador; nos confundimos com o objeto artístico assumido como mercadoria, nos tornamos involuntariamente a interface crítica ao caráter mercadológico da arte, completamos uma estrutura que desvela uma condição social, o funcionamento intrínseco de um determinado sis-

⁹ GRAHAM, 2001a, p. 174.

¹⁰ GOFFMAN, 2010, p. 18.

¹¹ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 18.

¹² GRAHAM, 1993i, op. cit., p. 190.

tema.¹³ Prosseguem os paradoxos, as ambiguidades. Se por um lado, a experiência apartada de cada indivíduo, ocasionada pelo livre e constante fluxo das pessoas, assim como a sensação de pertencer a uma situação coletiva, dependem invariavelmente dos expedientes sensíveis tanto visuais quanto psicológicos, por outro lado, tais experiências ocorrem à custa da violação da subjetividade do observador. Exposta de outra maneira, a contradição é a seguinte: *Public Space* assinala a condição subjetiva do sujeito no mundo, ao mesmo tempo que sacrifica a integridade do caráter individual do observador; se não reduz o aspecto diverso e múltiplo da sua singularidade à padronização, homogeneização e impessoalidade do objeto de consumo, afirma-o na clave da tipificação. A estrutura, naturalmente, não submete o comportamento da audiência à regularidade da produção do objeto industrial; subsume, porém, seus integrantes a tipo social único, qual seja, o consumidor. Portanto, como de praxe, ocupar uma instalação de Graham implica assumir o papel de coeficiente numa função, agora, entretanto, mais ampla e precisa.



Fig. 55: Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976

¹³ Inevitável não pensar nos trabalhos iniciais de Graham – sobretudo *Schema* –, estruturas que, como vimos, sobrepostas ao sistema de revistas, terminavam por revelá-lo.

Sob as circunstâncias de uma vitrina dupla, observar e ser observado corresponde a agenciar uma verdade dúbia, a funcionar duplamente: ser tanto aquele que consome quanto aquilo que é consumido. Verdade essa que, diga-se, é quase imperceptível aos olhos do público, absorto no sedutor jogo de imagens. Ao fazê-lo, de maneira quase despercebida, *Public Space* extravasa o processo de emergência do significado do corpo para além dos limites circunstanciais sensíveis, ao sujeitar – ou mesmo reduzir – o jogo visual de ver e ser visto às contingências determinantes mais amplas e sempre específicas da realidade social; nesse caso, as convenções e regras do mundo institucional da arte. O vidro é um espelho do mundo.

Grosso modo, a operação de Graham consiste num artifício simples, mas com implicações complexas: o ingresso da instância comercial no interior da dinâmica de relações visuais até então explorada pelo artista. Se retomarmos brevemente suas videoinstalações, perceberemos que, a despeito da investida que efetuavam contra a suposta experiência fenomenológica “pura”, comparadas com *Public Space*, elas eram estruturalmente mais autorreferenciais. Aludiam ao “tempo da droga”, mas abordavam o evento menos como fenômeno cultural do que como processo fisiológico mental da interioridade do sujeito. Ou, ainda, lançavam mão do circuito fechado de vigilância, reivindicando uma experiência mundana, mas que, de praxe, era visualmente restrita ao âmbito privado daquele que vigia. De fato, éramos duplamente tanto vigiados quanto vigilantes. Não obstante, convém lembrar, as estruturas procediam hábeis inversões: externalizavam a temporalidade privada de um estado de consciência, bem como tornavam pública uma experiência visual de acesso antes limitado; sobretudo, tinham como foco o observado, e terminavam por afirmar uma verdade a ele intrínseca: sua condição ambígua no mundo. Em *Public Space*, a ambiguidade do Eu envolve justamente aquilo que é exterior ao sujeito: o objeto/mercadoria de arte. Entra em jogo a experiência cultural da vitrina, que por fim, mostra através da metáfora da loja uma verdade subjacente à arte. Sob esse prisma, somos menos o fim do que o meio, usados por Graham como meros produtos. Talvez, mais do que nunca, trate-se efetivamente de relações de superfície, pois refletimos, junto ao vidro e espelho, o que a arte é. Ou, ainda, pode ser que a dinâmica dos espectadores evoque o tempo psicológico e ágil do consumo. De todo modo, que se observe: nesses termos, autorreferência corresponde à circunscrição crítico-conceitual nos limites institucionais do sistema da arte.

Public Space/Two Audiences absolutamente funcionou porque o espaço tinha paredes brancas, assim de alguma maneira, era uma *quasi*-crítica à ideia da arte se estruturando autorreferencialmente ao ecoar o cubo branco da galeria em que se situava.¹⁴

Afastados quaisquer mal-entendidos, Graham pretende romper a autorreflexividade do trabalho, objetivo explícito na incursão da arte pop no mundo da cultura de massa, comumente não associado ao minimalismo e à arquitetura moderna funcionalista. Sobre esse tópico, o artista se detém em algumas análises. Para Graham, o formalismo estético e o funcionalismo arquitetônico são filosoficamente similares, pois partem da crença comum na noção kantiana do juízo estético desinteressado. Ambos são comparáveis em termos de “metodologia formal redutiva/objetiva” e “materialismo abstrato”, bem como compartilham a convicção na autoarticulação interna de estruturas formais que evitam o contexto circundante e códigos simbólicos/conotativos de significados sociais.¹⁵ Segundo Graham, tanto o minimalismo quanto a arquitetura pós-Bauhaus – utópica, idealizada e supostamente livre da contaminação ideológica capitalista – reduziriam a percepção dos materiais a relações autorreferentes em seu nível mais elementar, acreditando que a estrutura seja formalmente autodedutiva.¹⁶ Sendo assim, a forma do objeto artístico/arquitetônico se reduziria a sua materialidade, a um estado de expressividade independente, sem outras conotações.¹⁷ O artista observa ainda que:

Enquanto a arte pop americana do início dos anos 60 referia-se aos trabalhos da mídia ao redor como uma moldura, a arte minimalista de meados até o final da década de 1960 parecia referir-se ao cubo interior da galeria como seu último quadro de referência contextual. De fato, essa referência era apenas composicional; em lugar de uma leitura composicional interna, a estrutura formal da arte aparecia em relação à estrutura arquitetural interior da galeria. Por isso, equiparado com o contêiner arquitetônico, o trabalho tendia a literalizá-lo. Tanto o contêi-

¹⁴ Graham em entrevista a WASIUTA, 2012, p. 109.

¹⁵ GRAHAM, 1993a, p. 226.

¹⁶ Estratégicas, as críticas de Graham em relação ao minimalismo podem – e devem – ser nuançadas. Ao utilizá-las, procurarei realizar as inflexões que julgo necessárias. Nesse sentido, há pelo menos dois textos que revisam tal leitura objetivista/racionalista do minimalismo: KRAUS, 1986 e BOCHNER, 1995.

¹⁷ GRAHAM, 2001a, op. cit., p. 172.

ner arquitetônico quanto o trabalho que ele continha eram feitos para serem vistos como não ilusionísticos, neutros e objetivamente factuais – isto é, apenas materiais. A galeria funcionava literalmente como parte da arte. O trabalho de um artista desse período examinou como os elementos arquitetônicos específicos do interior da galeria prescreviam significado e determinavam leituras específicas para a arte definida dentro da moldura arquitetural: as instalações com lâmpadas fluorescentes de Dan Flavin. (...) O sistema de iluminação, sob o qual as luminárias do arranjo de uma galeria funcionam, é parte tanto do aparato da galeria quanto do sistema existente (não artístico) mais amplo da luz elétrica no uso geral. (...) As instalações de Flavin fazem uso desse duplo funcionamento (dentro e fora do contexto da galeria/arte) bem como da dupla conotação da luz como decoração menor e como anonimamente criadora da neutralidade da galeria (...). Os arranjos de luminárias de Flavin numa galeria derivam seu significado do contexto e função da galeria, assim como do uso arquitetônico determinado socialmente da luz elétrica. A luz elétrica está relacionada a um tempo específico na história.¹⁸

Outra exceção à regra consistiria nos tijolos refratários utilizados nas esculturas minimalistas de Carl Andre, pois, como material da construção civil, es-



Fig. 56: Dan Flavin, *Untitled (to Bob and Pat Rohm)*, 1969

¹⁸ GRAHAM, 1993a, op. cit., p. 224.

tavam relacionados tanto às paredes da galeria quanto ao espaço arquitetônico de modo geral. Quem, no entanto, estabelece o ponto de partida minimalista para Graham não é Andre, mas Flavin (Fig. 56), seu “herói”. Ao modo de suas luzes fluorescentes, que iluminam o espaço e se projetam sobre aqueles que as olham,¹⁹ o vidro em *Public Space* atua sobre o comportamento do espectador, despertando sua autoconsciência psicológica e social, bem como o redefine simbolicamente, sem que se perca de vista, nessa ação, o lastro de sua funcionalidade. Graham não assume o material apenas a partir de suas propriedades físicas, pois não lhe interessam a transparência ou a reflexividade como fenômenos em si, literais. Muito pelo contrário. O artista emprega o vidro a partir das regras de seu uso cotidiano, conforme as convenções urbanas, mais especificamente, segundo o jogo de sua aplicação prática na linguagem arquitetura. Na esteira desse procedimento, o material traz consigo os efeitos do seu embate com o mundo, entendido aqui como algo ocorrido no plano factual e contingente da realidade social. Para Graham, os “materiais funcionam como signos sociais; o modo como são empregados afeta a perspectiva/realidade social das pessoas ou dos grupos”.²⁰ Especificamente sobre o vidro, Graham discorre em algumas ocasiões, abordando seu aspecto ambíguo:

O vidro usado nas vitrinas que exibem produtos isola o consumidor do produto, ao mesmo tempo em que sobrepõe a ele sua imagem espelhada. Paradoxalmente, essa alienação desperta o desejo de possuir mercadorias. Sob o capitalismo, à medida que o ego se confunde com a imagem do corpo no espelho, o ego se confunde com a mercadoria. O indivíduo é feito para se confundir com a imagem da mercadoria.²¹

Ao mesmo tempo em que o vidro revela, ele oculta. (...) Na ideologia da arquitetura moderna funcionalista, a forma arquitetônica se apropria e funde essas duas leituras. Primeiro, porque a forma simbólica, a ornamentação, é eliminada do edifício (forma e conteúdo se fundem); não há distinção entre a forma e sua estrutura material. Segundo, uma forma ou estrutura é pensada para representar somente a função; a eficiência estrutural e funcional do edifício é equacionada em relação à utilidade para aqueles que o usam. Esteticamente, essa ideia é expressa pela fórmula: forma eficiente é beleza e forma bela é eficiência. Esse axioma tem uma dimensão “moral”: “eficiente” conota uma abordagem pragmaticamente científica

¹⁹ Uma declaração do próprio Flavin ilustra bem nossa afirmação: “todo o interior do contêiner espacial e seus componentes – parede, piso e teto – podiam suportar uma faixa de luz, mas não restringir seu ato de iluminação, exceto para envolvê-lo”. FLAVIN, 2004.

²⁰ GRAHAM, 2001a, op. cit., p. 172.

²¹ GRAHAM, 1999a, p. 57.

aparentemente não contaminada pela ideologia, que possui valor (capitalista) de uso (“eficiência” é o quão um edifício contribui para as operações da companhia sediada dentro dele. A aparência de um edifício, sua clareza e transparência estrutural, une o mito do progresso científico ao mito da utilidade social da prática eficiente dos negócios). (...) A neutralidade da superfície, sua “objetividade”, foca o olhar do observador apenas nas qualidades materiais/estruturais, desviando-o do significado/uso na hierarquia do sistema social. O vidro dá a ilusão de que o que é visto pelo observador é exatamente o que ele é. A transparência literal do vidro não apenas objetiva falsamente a realidade, mas é uma paradoxal camuflagem; a função de uma corporação é aumentar sua autonomia de poder e capacidade de controle através da *ocultação* de informação, sua fachada arquitetônica transmite a ilusão de uma absoluta abertura. (...) Enquanto outros edifícios são usualmente decorados com signos convencionais de sua função para o público ver, a fachada do edifício de vidro é virtualmente eliminada. A estética de pureza do edifício de vidro, colocando-se à parte do ambiente comum, é transformada por seus proprietários num alibi social para a instituição que ele abriga. Por um lado, o edifício reivindica autonomia estética sobre o entorno (através de sua autoconterção formal), por outro evidencia uma “abertura” transparente para o ambiente (ele *incorpora* o ambiente natural), uma retórica que legitima/naturaliza a reivindicação de autonomia da instituição corporativa (“O Mundo da General Motors”); o edifício constrói o mito corporativo.²²

Eventualmente influenciadas por ideias associadas à Escola de Frankfurt, as leituras que Graham realiza sobre o “vidro” contemplam, na interpretação de sua funcionalidade, o quadro de referência do sistema capitalista e suas determinações ideológicas.²³ Consciente disso, o artista utiliza os materiais – vidro, espelho e paredes – como instrumentos práticos do seu exercício crítico. Entretanto, o próprio Graham esclarece: “Não sou contra o capitalismo. Apenas não gosto da cultura corporativa. Eu queria cutucá-la”.²⁴ Sob essa perspectiva provocativa, qualquer suposição acerca da neutralidade dos materiais em *Public Space* torna-se inviável: eles agem sobre o espectador, estruturam um “experimento demográfico ou sociológico em que se aprende a coexistir e interagir”,²⁵ ativam o espaço psicologicamente, enfim, são contaminados por conotações sociais tornando impuro o processo perceptual. Em regra, o que define o significado, de modo variável e flexível, é menos a forma – as propriedades fixas e constantes do material – do que a função que o elemento arquitetônico exerce no contexto social, implícita no gesto

²² GRAHAM, 1999a, op. cit., p. 59.

²³ Sobretudo quando Graham analisa o vidro da vitrina. Sobre as ideias de Benjamin a esse respeito, ver os textos reunidos em: BOLLE, 2007.

²⁴ Graham em entrevista a GUAGNINI, 2009, op. cit., p. 169-170.

²⁵ FRANCIS, 2009, op. cit., p. 185.

aparente inócuo de delimitar espaços. Bastante diferente, portanto, da interpretação mais literal da filosofia da linguagem de Wittgenstein efetuada por Joseph Kosuth, por exemplo, em *Glass Words Material Described* (Fig. 57), em que os termos elencados no título do trabalho – vidro, palavras, material, descrito – são gravados em *silkscreen* sobre quatro placas de vidro idênticas apoiadas lado a lado contra a parede, com a intenção de demonstrar, ao modo da argumentação contra as definições ostensivas, como uma mesma palavra possui significados distintos.



Fig. 57: Joseph Kosuth, *Glass Words Material Described*, 1965

Desde o início, Graham opera a partir de um deslocamento do formalismo para o “funcionalismo”: seus processos, sistemas de ações e materiais “funcionam”, exigindo do observador uma percepção igualmente ativa e funcional. Seu modelo se coaduna com a concepção normativa da linguagem do segundo Wittgenstein que, abandonando a visão da linguagem preconditionada por uma estrutura absoluta e imutável, passa a encará-la como uma atividade guiada por regra – “compreender uma língua significa dominar uma técnica”²⁶ –, regras gramaticais instituídas pela prática social. Isso implica o fato de que o significado da

²⁶ WITTGENSTEIN, op. cit., # 199.

palavra não é determinado pela amostra, mas pelo modo como a utilizamos; é, portanto, menos uma questão de forma do que de função.

Public Space é um ponto nodal na obra de Graham. O modo como ele emprega os materiais e estrutura o espaço tem como consequência a aproximação direta do artista com a arquitetura e seu fazer. E isso, note-se, lhe impõe uma autocrítica. Malgrado o êxito da força de concisão do trabalho, Graham percebe que a instalação falha ao permanecer limitada pelas convenções do “cubo branco”, ao qual o artista desde o princípio foi avesso.²⁷ Graham é levado a redirecionar sua produção. Retoma o antigo gesto de extravasar os limites institucionais da arte efetivado pelos trabalhos em revistas, mas, note-se, não para criticar o museu, e sim buscar fora dele aquilo que ele proporciona: condições públicas e coletivas de recepção. Nesse momento, não sobra alternativa a Graham senão testar sua pesquisa em situações menos ideais, submetê-la à expansão para além das circunstâncias controladas do espaço expositivo, enfim, lançar seu trabalho na cidade. *Public Space* fornece a moldura para o desdobramento subsequente do trabalho de Graham e sobretudo agrega a seu modelo uma nova e importante polaridade a ser manejada e eventualmente suplantada: o binômio arte/arquitetura. “Eu gosto de adentrar novas áreas”, afirma o artista, “e gosto delas em uma situação-limite, em vez de algo definitivo”.²⁸ Enquanto artistas como Vito Acconci querem ser arquitetos ou arquitetos como Frank Gehry querem ser artistas, Graham opta por fazer um híbrido: “algum lugar entre arte e arquitetura é suficiente para mim”.²⁹ “Gostaria de combinar duas ideias ou pessoas inconciliáveis. É um pouco como a ideia de ‘tanto... como’ de [Robert] Venturi. Gostaria também de fazer um tríptico entre duas áreas – arquitetura criticando arte ou arte criticando arquitetura”³⁰ –, de “estar numa borda”.³¹

Os arquitetos já não se podem deixar intimidar pela linguagem puritanamente moralista da arquitetura moderna ortodoxa. Gosto mais dos elementos híbridos do que dos “puros”, mais dos que são fruto de acomodações do que dos “limpos”,

²⁷ “*Public Space* foi muito bem sucedida, mas eu critiquei a mim mesmo. Porque coloquei aquela parede branca, virei-a para uma janela, e então ela se tornou arquitetura”. Graham em entrevista a GRAHAM (Rodney), op. cit., p. 96.

²⁸ Graham em entrevista a ENRIGHT e WALSH, op. cit.

²⁹ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 34.

³⁰ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 31.

³¹ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 53.

distorcidos em vez de “diretos”, ambíguos em vez de “articulados”, perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto “interessantes”, mais dos convencionais do que dos “inventados”, acomodáticos em vez de excedentes, redundantes em vez de simples, tanto vestigiais quanto inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de diretos e claros. Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia. Incluo o *non sequitur* e proclamo a dualidade.

Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado; pela função implícita tanto quanto pela função explícita. Prefiro “tanto... como” a “ou... ou”, preto e branco, às vezes cinza, a ou preto, ou branco. Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoques: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo.

Mas uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo: sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações de totalidade. Deve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. Mais não é menos.³²

Pavilhões

Eu faço pavilhões. Não é escultura.³³

Eu estava cansado daquilo (efeitos de percepção) acontecendo como estados meditativos ou privados, em um ambiente formal, fechado, isolado da situação social. O pavilhão, que é arte e *quasi*-funcional, era uma solução. A ideia de pavilhão tinha muito a ver com onde se pode ou não criar uma interface entre a arte e o mundo real. Isso evoca a história, o parque e a cidade, muito mais do que simplesmente o mundo da arte como contexto. Pode ocorrer de algumas dessas ideias serem usadas depois por um arquiteto, assim, meu trabalho poderia ser como uma espécie de exemplo visionário.³⁴

“Pavilhão” é a terminologia empregada por Graham para o “último dos seus híbridos”.³⁵ Recuperada do universo da arquitetura de jardim, embora modificada, tal tipologia torna-se para o artista uma espécie de “objeto quintessencial” capaz de levar adiante e ampliar seu modelo investigativo. Passível de múltiplas configurações e inserção em sítios diversos – de preferência abertos –, essa “estru-

³² VENTURI, 2004, p. 1-2.

³³ Graham em entrevista a GRAHAM (Rodney), op. cit., p. 98.

³⁴ Graham em entrevista a SALVIONI, op. cit., p. 167-168.

³⁵ Embora menos recorrentes, outros “motivos” utilizados por Graham são: o portal, o dossel, o caramanchão ou pérgula, a porta giratória, o *playground* tipo caverna ou gruta, a piscina e o labirinto.

tura-tipo” irá viabilizar o reequacionamento de sua premissa de deslocar o foco de interesse do objeto estético para o sujeito perceptivo, levando às últimas consequências a ideia de interação e flexibilização das fronteiras, a começar por aquela estabelecida entre arte e arquitetura.

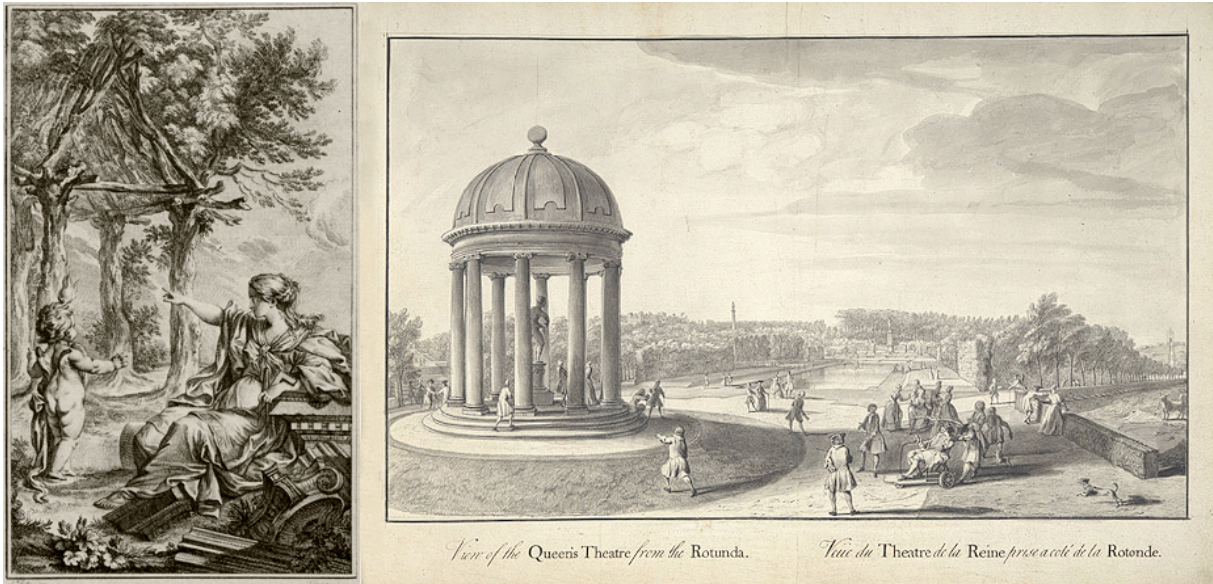


Fig. 58: Marc-Antoine Laugier, frontispício de *Um ensaio sobre arquitetura*, 1753

Fig. 59: Jacques Rigaud, vista do Teatro da Rainha a partir da Rotunda em Stowe, Buckinghamshire, Reino Unido, c. 1739

Inicialmente, a tipologia arquitetônica do pavilhão caracterizou-se como uma construção isolada, coberta e com dimensões reduzidas, situada nos jardins cultivados de uma residência principal, geralmente utilizada em ocasiões especiais como festas e banquetes aristocráticos.³⁶ Antes temporárias, tais estruturas tornaram-se permanentes e muito populares a partir do século XVIII, convertendo-se em pequenos templos alegóricos nos jardins ingleses pitorescos, projetados por arquitetos paisagistas como Willian Kent, Charles Bridgeman e Lancelot “Capability” Brown (Fig. 59), vindo a substituir os jardins geométricos franceses do século XVII e a influenciar o desenho dos parques públicos. Em meados do século XIX, o “pavilhão” tomou grandes proporções e transformou-se em estruturas de

³⁶ Outros tipos derivados são: gazebo, coreto, quiosque e mirante.

ferro e vidro provisórias, pré-moldadas, destinadas às Exposições Universais, inauguradas na Inglaterra com o Palácio de Cristal, projetado por Joseph Paxton. Durante o século XX, o pavilhão temporário passou a ser utilizado para a representação dos países individualmente nas Exposições Internacionais, cujo exemplo notório é o Pavilhão de Mies van der Rohe (Fig. 60), representante da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, em 1929. Mais recentemente, a ideia do pavilhão foi reinterpretada como *folie* – elementos deconstrutivistas, decorativos e sem vínculos históricos – no projeto do arquiteto Bernard Tschumi para o Parc La Villette, construído nos arredores de Paris entre 1984 e 1987.

Pavilhão” vem de *papillon*, a palavra em francês para “borboleta”. Os lados de uma tenda nômade, leve e aberta, foram associados às asas de uma borboleta. O pavilhão, originalmente uma tenda real em um parque, é o que chega batendo asas de um lugar desconhecido, a mais pura imagem de um voo (...).³⁷

Grosso modo, a operação de Graham consiste em se apropriar da tipologia do pavilhão e subsumi-la a volumes geométricos elementares em aço e vidro; eliminar o elemento da cobertura e explorar as inúmeras possibilidades de articulações entre superfícies verticais, planas e/ou curvas; estabelecer volumetrias abertas ou semiabertas, definindo espaços internos únicos ou seccionados por planos diagonais que delimitam áreas opostas distintas. Sólidos básicos – como cilindros e cubos – podem ser, ainda, multiplicados e conjugados: colocados lado a lado, deslocados, interpenetrados, rotados, inseridos um no outro. Em algumas ocasiões, Graham utiliza prismas triangulares, elípticos, pirâmides ou polígonos regulares cobertos. Em última instância, a resultante é uma estrutura híbrida, algo que é simultaneamente um pavilhão arquitetônico em vidro e uma forma escultórica, relacionada a um vocabulário arquitetônico mas também a um senso escultural (tátil) e visual (óptico).³⁸

Meio-termo entre escultura e o pavilhão, uma forma que você encontra historicamente no jardim, desde o jardim renascentista, passando pelo jardim iluminista, chegando até formas como pontos de ônibus, cabines telefônicas e também

³⁷ COLOMINA, 2009, p. 206.

³⁸ BROUWER, op. cit., p. 261.

pavilhões de exposição temporários, como o pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe. Na verdade, o pavilhão de exposição colocado ao ar livre ou esse tipo de pavilhão urbano são derivados dos tradicionais pavilhões de jardim.³⁹

Trata-se, portanto, de operações geométricas, com ares intelectualistas, que, embora transcorram no campo eidético, em grande parte, almejam mobilizar seu oposto: o espaço psicológico, consubstanciado pela ação do Eu empírico no mundo. Ao fim de tudo, o que vale é a interação, a experiência visual sensível do espectador – de preferência em grupo – em estruturas abertas ao comportamento, as quais nos desafiam a reconstituir seu funcionamento.

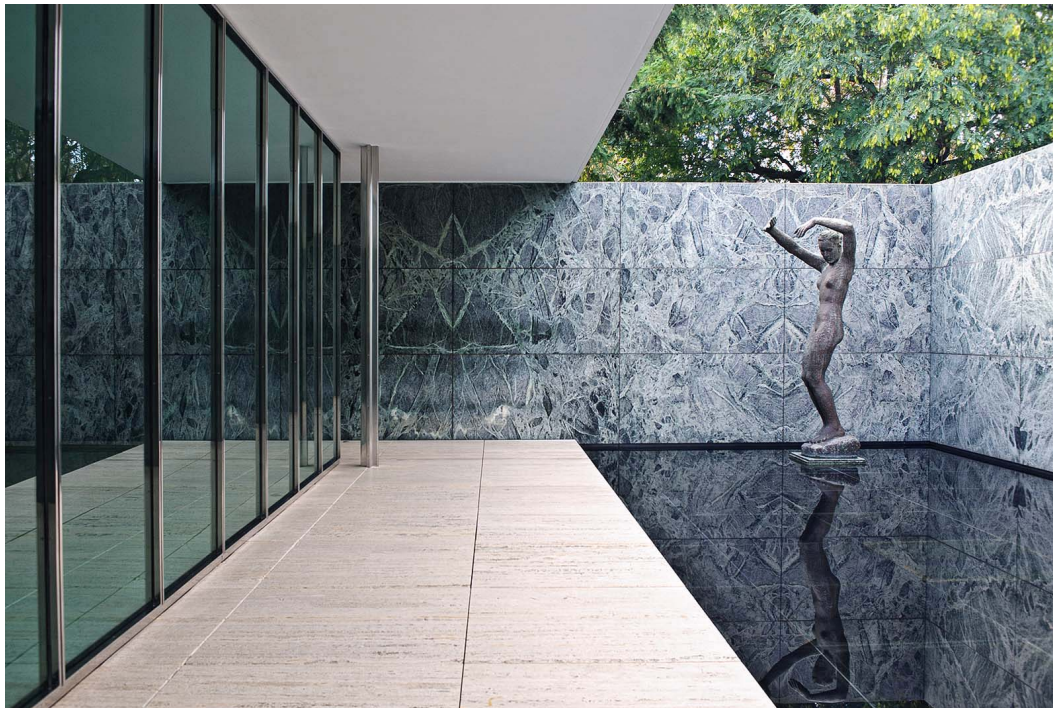


Fig. 60: Mies van der Rohe, *Pavilhão Alemão para Exposição Internacional de Barcelona, 1929*

O outro movimento operativo de Graham consiste em unificar a “forma do pavilhão” à linguagem da arquitetura do Estilo Internacional.⁴⁰ Para tanto, o artis-

³⁹ Graham em entrevista a THOMSON, 1996, p. 205-206.

⁴⁰ A expressão “Estilo Internacional” foi concebida pelos historiadores de arquitetura Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson por ocasião da influente exposição homônima no MoMA em 1932, para denominar a arquitetura produzida por esses arquitetos e pela nova geração de arquitetos norte-americanos seguidores de suas premissas.

ta se vale do material emblemático que caracteriza o edifício corporativo das cidades – signo constitutivo da paisagem moderna: o vidro em espelho de dupla face.⁴¹ Eventualmente, Graham o conjuga com outros elementos convencionais da sintaxe arquitetônica: vidro transparente, portas e painéis deslizantes, pisos em pedra e grelhas metálicas – comumente utilizadas para ventilação urbana no século XX; pequenas lajes em cimento, pilares e espelhos d’água; chapas perfuradas em aço inox – que produzem padrões *moiré* quando o espectador se move –, além de heras, plantas comuns nos jardins barrocos e nas divisas das casas suburbanas norte-americanas contemporâneas. Implícita ao complexo sistema de referências e alusões de Graham, está a crítica ao “dogma” minimalista da autorreferência.

Ao fim, Graham ocupa uma posição, como a nossa, ambígua.⁴² De fato, operando no limite epistemológico entre arte e arquitetura, ele procede a partir de um raciocínio morfológico conceitualista segundo o qual o conceito prevalece sobre a forma. Vejamos. Habitualmente, a morfologia das estruturas de Graham deriva de um contextualismo, da arquitetura das construções adjacentes: a forma octogonal de um castelo barroco; o óculo do edifício do Museu de Arte Moderna de São Francisco, projetado por Mario Botta; a ala semicircular do Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, no Japão, projetado por Tadao Ando. Os pavilhões parodiam formas pós-modernas – as colunas espelhadas e claraboias piramidais dos edifícios corporativos dos anos 1980 e 1990, em estilo “neo-neoclássico”; evocam formas simbólicas iconográficas – a estrela de David das religiões judaica e islâmica, o Yin/Yang do taoísmo e a forma do coração vinculada ao Dia dos Namorados; ou ainda, aludem aos elementos da arquitetura tradicional oriental – o gradil em madeira e as aberturas circulares associadas à “janela lua” dos pavilhões de jardim chineses, presentes também nos projetos do arquiteto Louis Kahn. No mais das vezes, Graham delinea suas estruturas a partir de operações que visam manipular não propriamente o espaço, mas a imagem do espaço, potencializar e variar a experiência visual, tornando-a mais complexa.

⁴¹ Segundo Marie-Paule MacDonalds, “Constitui máxima da história da arquitetura moderna o fato de que o uso do vidro e o desenvolvimento do pano envidraçado formam um importante aspecto na evolução da arquitetura moderna, desde os magníficos *halls* de exibição em ferro fundido do século XIX até o Pavilhão de Vidro de Bruno Taut” para a Werkbund Exhibition na Alemanha, em 1914. MACDONALDS, 1995, p. 52.

⁴² “Estou em uma posição híbrida”, avalia o artista. Graham em entrevista a ENRIGHT e WALSH, op. cit.



Fig. 61: Dan Graham, *Pavilion/Sculpture II*, 1984, Estocolmo, Suécia

Trabalhar com tal tipologia implica, inevitavelmente, lidar com uma forma histórica, retornar a suas origens. Vem à tona a imagem da “cabana primitiva” idealizada no século XVIII pelo abade Marc-Antoine Laugier (Fig. 58). Em sua teoria da arquitetura, Laugier reage aos excessos e caprichos formais do barroco, desvios ante as ordens clássicas arquitetônicas, procurando fornecer, com tal imagem mítica, um “modelo a partir do qual imaginamos todas as magnificências da arquitetura”. Por meio da razão, Laugier intencionava “prover os arquitetos de regras fixas de trabalho e meios infalíveis para alcançar a perfeição”, dos princípios gerais e imutáveis da arquitetura que levariam ao caminho da beleza absoluta, alcançados por meio da aproximação à execução da simplicidade, da redução ideal às partes essenciais: coluna, entablamento e frontão.⁴³ Emblemáticos da ci-

⁴³ LAUGIER, op. cit., p. i-15.

dade, os pavilhões em espelho de dupla face se vinculam à teoria de Laugier, na qual “a cabana rústica é o emblema da possibilidade utópica da cidade em oposição à espoliação distópica da cidade industrial”.⁴⁴ Há, entretanto, nessa aproximação uma ironia. Espécie de sùmula que condensa a tradição das edificações em vidro, nunca totalmente isentos de simbolismo, os pavilhões de Graham vivem de atacar posições essencialistas.



Fig. 62: Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, 2004, Como, Itália

Avessas a objetivos formalistas ou estilismos, as operações de Graham seguem a lógica de seus trabalhos anteriores, visam materializar a sobreposição de períodos históricos e áreas teóricas distintas, em suma, agenciar “entrechoques conceituais” de ordens diversas: arquitetura/arte, pavilhão histórico/arquitetura corporativa, arquitetura vernacular/arquitetura moderna, minimalismo/Estilo Internacional, figura/fundo, presente/passado, transparência/reflexividade, côncavo/convexo, interior/exterior, forma/imagem. Esse conjunto de oposições pode ser ampliado conforme o lugar da inserção; em função das propriedades reflexivas do vidro em espelho de dupla face – deliberadamente relacionadas às fachadas dos

⁴⁴ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 16.

bancos e edifícios administrativos –, as estruturas podem propiciar antagonismos, como natureza/cidade, arquitetura histórica/arquitetura moderna, entre outros. Intencionando misturar paisagismo histórico e arquitetura do subúrbio, Graham utiliza heras. Objetos críticos, os pavilhões questionam o lugar de sua inserção: colocados nas cidades evocam os jardins; inseridos nos parques – idealmente relacionado ao plano urbano – remetem ao centro das cidades.

Se por um lado os pavilhões tendem a refutar a noção de *site-specific*, salvaguardando sua autonomia, por outro, Graham escolhe com aguda precisão o lugar em que serão inseridos. Exemplo disso é *Half Square/Half Crazy* (Fig. 62 e 63), estrutura quadrangular com dois lados planos e dois curvos cuidadosamente instalada diante do edifício Casa del Fascio, projetado pelo arquiteto racionalista Giuseppe Terragni, de modo a habilmente sobrepor em suas superfícies de vidro a fachada do edifício moderno e o domo da catedral de Como, situada do lado oposto da rua. Provavelmente uma de suas estruturas mais leves, sequer interrompe a continuidade do piso da *piazza*.



Fig. 63: Dan Graham, *Half Square/Half Crazy*, 2004, Como, Itália

Embora passíveis de contemplação, olhadas de fora, vazias, as estruturas de Graham tendem a ser pouco exuberantes, quase estéreis. Esquivo ao raciocínio composicional, o artista não lança mão da geometria para gerar formas ideais ou *assemblages* de elementos que se complementam esteticamente, mas antes para criar campos que viabilizam um tipo de experiência conceitualista. Sua geometria segue a tradição anglo-saxônica empirista, uma geometria da imagem que visa conciliar e sublimar oposições, criar híbridos. Para tanto, é imprescindível a integração do espectador no mecanismo empírico-conceitual mediado pela superfície de vidro – ela mesma uma referência múltipla: ao plano projetivo da perspectiva renascentista, ao monitor de televisão⁴⁵ e à arquitetura. Somente a partir de nossa presença, o sistema se consoma, alcançando seu termo final: a junção de Eu e outro. Se alguns desses choques de oposições nos são dados de pronto, sendo portanto *a priori*, ou, ainda, se eventualmente nos passam despercebidos, são coerentes com a totalidade da experiência proposta.

O que está em pauta é o paradoxo de um conceitualismo empirista, que visa, ao fim e ao cabo, a um tipo de experiência social de percepção e autoconsciência, fundamentado nas propriedades materiais do vidro e no ambiente da cidade: o efeito visual do jogo infinito de espelhamento de fachadas, formando combinações de imagens repetidas, trazido a nosso alcance e escala – os corpos e olhares envolvidos coletivamente numa complexa rede de acumulações fenomênicas: sobreposições e reflexos, refrações e difrações, claros-escuros, transparências, distorções e outros efeitos ópticos.

Meus pavilhões sugerem, principalmente, um mundo de diversão, jogo e entretenimento; eles são miniespetáculos em oposição aos espetáculos gigantes da publicidade, pinturas ou fotografias em galerias e museus, em que o senso, individual ou de grupo, de ‘em si mesmo’, como um corpo, se perde.⁴⁶

Eximidas de eventuais lastros funcionais na origem dos pavilhões, as formas conceituais de Graham deles salvaguardam a estrutura e a funcionalidade desinteressada: sua função é promover o encontro e a pausa, o retiro e o

⁴⁵ MACDONALDS, op. cit., p. 56.

⁴⁶ GRAHAM, 1997, op. cit., p. 18.



Fig. 64: Pavilhão Amalienburg, Palácio Nymphenburg, Munique, Alemanha, hall de espelhos, Johann Baptist Zimmermann e Joachim Dietrich, 1734-39

relaxamento, o deleite e o prazer. Olhando por esse ângulo, percebe-se que Graham lança mão dos meios arquitetônicos, isto é, a mídia do pavilhão, ou, mais especificamente, a mídia do vidro – que “catalisou a expressão arquitetônica”⁴⁷ – para formular um modo de experiência visual interativo, a um só tempo singular e mundano, em evidente flerte com o lúdico. Somos meio que reduzidos às condições objetivas das propriedades visuais/ópticas dos materiais, nos transformamos em imagens coletivas.

O vidro em espelho de dupla face brilhante e transparente é materialmente autor-reflexivo, reflete o ambiente e reflete os observadores de ambos os lados. O espectador vê sua imagem sobreposta a imagens de outras pessoas que estão em outros lados, assim como vê as mudanças no céu e o ambiente urbano. O espaço privado e psicológico de um espectador está relacionado a seu senso de pertencimento a um espaço social coletivo, público.⁴⁸

Referência importante para Graham é o pavilhão Amalienburg (Fig. 64), construído por François Cuvillies em estilo rococó no complexo do palácio

⁴⁷ MACDONALDS, op. cit., p. 52.

⁴⁸ BROUWER, op. cit., p. 274.

Nymphenburg, em Munique, para Carlos VII e sua esposa, Maria Amália de Áustria. Para Graham, a parte mais interessante desse pavilhão de caça é a sala de espelhos com planta circular, cujas janelas projetam a cena exterior ao ar livre sobre uma série de espelhos embutidos nas paredes do interior, relacionando o interior ao exterior e vice-versa, multiplicando ambas as configurações. Quando o rei chegava, no final do dia, estando o sol alinhado a oeste, as janelas eram abertas e a luz tingia os espelhos, decorados com intrincados relevos em prata, reproduzindo folhas nos padrões da folhagem do exterior, e todo o interior da sala com um brilho dourado. Graham associa esse simbolismo – a capacidade alquímica do rei para transformar prata em ouro – com as fachadas em espelho dos arranha-céus modernos, que transformam o vidro em imagem do céu. Para Graham, tanto o pavilhão de Cuvillies quanto os edifícios do Estilo Internacional são formas de alegoria, modos de significação por associação, interessantes representações de poder a ser absorvidas por seu modelo.

Um dos meus pontos de partida foi o pavilhão Amalienburg no tradicional jardim do Palácio Nymphenburg, em Munique. Ele abriga um *hall* de espelhos que relacionavam o rei ao Deus Sol da mitologia. Os espelhos prateados, ornamentados com folhagens, eram transformados em ouro na presença do rei, com a abertura das janelas durante o dia e o uso de velas à noite. Os panos de vidro com espelho de dupla face das torres corporativas na década de 1970 eram frequentemente coloridos de dourado, simbolizando a potência divina da corporação. Esse era um período em que se falava em voltar ao ouro como moeda-padrão. Na consciência ecológica dos anos 80, a fachada dos prédios de escritório passou a ser prateada, com espelhos de dupla face, refletindo o céu e criando a impressão de uma boa relação entre construção e meio ambiente. O uso do espelho de dupla face simbolizava a eficiência energética, já que refletia o sol em sua pele de vidro, diminuindo a necessidade do uso intensivo de ar-condicionado.⁴⁹

Decisivo no trabalho de Mies van der Rohe desde o início, o vidro formou, junto com o aço, um vocabulário que foi sendo refinado ao longo de projetos como o Seagram Building (Fig. 65) em Nova York, o Chicago Federal Center (1959-64) em Chicago, o Toronto Dominion Centre (1963-69) em Toronto, entre outros.⁵⁰ Aplicado de maneira contínua nas fachadas dos edifícios, o vidro trans-

⁴⁹ GRAHAM, 1997, op. cit., p. 19.

⁵⁰ Vale lembrar, esses edifícios concretizaram a ideia pioneira de Mies de um arranha-céu em vidro, datado dos anos 1919-21, que só existe apenas como maquete.

parente cedeu lugar progressivamente para o vidro de espelho dupla face, material-padrão nos arranha-céus de escritórios nos anos 70 e 80. O uso do vidro no Estilo Internacional tinha objetivo implícito: fornecia um alibi para as corporações durante o período de Jimmy Carter (1977-81), quando se desenvolveu uma consciência ecológica. Por um lado, contribuía para a minimizar o calor interno, diminuindo o consumo de energia, por outro, ao refletir o céu, identificava o edifício com o ambiente natural, simbolicamente passando a ideia de que as corporações eram inócuas. Contudo, em função da incidência da luz, o pano de vidro se tornava uma superfície totalmente reflexiva pelo lado de fora e transparente pelo



Fig. 65: Mies van der Rohe, Seagram Building, Nova York, 1954-58



Fig. 66: Dan Graham, "Reflective-Glass" Office Building, Los Angeles, 1978 (fotografia)

lado de dentro, configurando situação de vigilância, típica do uso inicial do espelho de dupla face nos laboratórios psicológicos, salas de interrogatório e de testes científicos.

Esse é o sistema de arquitetura no Estilo Internacional pós-Bauhaus até o início dos anos 70, quando as qualidades produtivas do ambiente interior foram expostas para as pessoas na rua. Nos prédios de escritórios, a ideia era de que as pessoas estavam trabalhando e a evidência da capacidade de produção da companhia estava disponível e visível para quem estava fora do edifício. Naturalmente que, de fato, só poderíamos ver coisas no térreo ou, talvez, no primeiro e segundo andares, nos quais tarefas muito funcionais, de baixo escalão, estavam sendo desempenhadas, como as rotinas simples e óbvias de bancos. Mas as pessoas que trabalhavam no topo da corporação só poderiam ser vistas realmente no alto do edifício e deveriam ter a visão desimpedida, olhando todos os outros de cima para baixo, monitorando a cidade. Então, esses edifícios são muito contraditórios.⁵¹

Próximos à arquitetura de Mies,⁵² embora reduzidos à escala do pavilhão e trazidos ao âmbito da interação pública, os prismas de vidro da arquitetura corporativa transformaram-se em signos geométricos abertos, “pavilhões tipo continente vazios”, destituídos de “conteúdos prescritos ou instrucionais”.⁵³ Assim como o significado das palavras, convencionado por relações em constante transformação, determinadas no mundo cotidiano pelo jogo dinâmico das interações e mediações humanas, nos pavilhões de Graham o sentido emerge do uso, da experiência do indivíduo com o outro, do jogo cambiante de imagens ocorrido através das interfaces de vidro, segundo as regras objetivas da física óptica.

Mas, afinal, o que faz Graham? Em artigo recente, Alexander Alberro afirma que, em face da massiva instrumentalização, os pavilhões de Graham são objetos que não articulam demandas por uma cultura ativista, eximidos de qualquer investimento em uma ação crítica que, explicitamente, denuncie ou intencione modificar as condições existentes. Em vez disso, seriam como alegorias que registram o declínio do espaço urbano. Ao modo do “anjo da história” de Benjamin, que lança um melancólico olhar para o passado e enxerga-o como acúmulo de detritos resultante da obtusa crença no progresso,⁵⁴ os pavilhões lamentariam a morte do espaço público democrático causado pelo controle corporativo privado. Assinalariam assim, por extensão, a falência dos ideais iluministas que concebiam

⁵¹ Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.

⁵² Graham tem consciência disso: “Inicialmente, eu era contra Mies, porque li Venturi o atacando como um arquiteto corporativo. Mas cada vez mais, percebi semelhanças entre meu trabalho e o de Mies. Em outras palavras, o que eu não gostava, de uma certa forma, era parcialmente aquilo com o qual eu estava envolvido.” Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.

⁵³ MACDONALDS, op. cit., p. 64.

⁵⁴ BENJAMIN, 2013.

a cidade como o lugar da coletividade, tomando-os como uma utopia em vias de extinção.⁵⁵ Ruínas de um projeto que, ao que tudo indica, Thierry de Duve também identifica nos pavilhões de Graham. Devido a seu vocabulário formal, à aparência funcionalista e à fidelidade à lógica dos materiais, os pavilhões seriam da ordem de uma múltipla citação capaz de estabelecer sutil e irônica rede de referências: condensados em forma única, fora de contexto e escala, Estilo Internacional, Mies van der Rohe e edifício corporativo remeteriam a uma “terra prometida”, mas não alcançada, ao mito de uma espécie de “Arcádia” moderna perdida.⁵⁶

A meu ver, Graham lança mão do vidro em espelho de dupla face⁵⁷ para desconstruir a arquitetura corporativa: contradiz a visualidade unidirecional dos edifícios corporativos, construindo estruturas cuja condição de transparência/reflexividade alterna-se incessantemente ao longo do tempo; consoma um modelo crítico-analítico que alude à forma dos edifícios de escritórios vinculada à tradição da arquitetura moderna, porém a subtrai de qualquer funcionalismo; enfim, subverte a cultura corporativa não sociologicamente, mas criando pavilhões para situações prazerosas.⁵⁸ O trabalho de Graham é crítico, nunca pessimista. “Estou pensando no lazer da classe trabalhadora”,⁵⁹ afirma o artista. Trata-se de uma *folle* caleidoscópica,⁶⁰ “o espectador experimenta o efeito de estar dentro de um diamante;”⁶¹ “é sempre como estar em um parque de diversões. Também é como uma sessão de fotos para filhos e pais nos fins de semana. (...) A América sempre teve essa obsessão em ser criança, obsessão na juventude”.⁶² Apesar do aspecto intelectualista de seu trabalho, eis o igualitarismo de Graham,⁶³ a princípio não aquele que se alinha às forças dominantes do *establishment* e reafirma o *status quo*, mas que faz valer a abertura e a inclusão.

⁵⁵ ALBERRO, 2011b, p. 196.

⁵⁶ DE DUVE, 2011, p. 86-87.

⁵⁷ A primeira vez que Graham usou esse material foi na videoinstalação *Two Viewing Rooms* (1975), em que dividia um espaço em duas salas com entradas independentes, uma iluminada, com uma parede em espelho no fundo, e outra escura, posicionando na primeira um monitor que exibia a imagem dessa mesma sala filmada por uma câmera instalada na sala oposta.

⁵⁸ Graham em entrevista a GRAHAM (Rodney), op. cit., p. 98.

⁵⁹ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 42.

⁶⁰ BROUWER, op. cit., p. 299.

⁶¹ BROUWER, op. cit., p. 304.

⁶² Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 28.

⁶³ “Eu sou um populista”, afirma o artista. Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 99.

Meu trabalho, quando está num parque ou numa exibição ao ar livre, diz respeito emblematicamente, de forma análoga, à arquitetura do poder dominante na cidade. Eu não diria que é uma paródia, diria que há uma referência dialética crítica ao que seja o sistema. Esse sistema é tanto um sistema óptico, um sistema de poder, como um sistema de urbanismo em grande escala.⁶⁴

Múltiplos, os pavilhões são *quasi*-instalações, objetos espaciais incongruentes que pontuam, infletem e confundem o espaço,⁶⁵ não impositivos, mas convidativos; módulos que se relacionam com o entorno, menos o redefinindo do que sendo por ele redefinidos (ao contrário do modernismo do Richard Serra), *follies* de luz que captam pessoas e fundem horizontes.



Fig. 67: Dan Graham, *Chill Out Pavillion*, Krabbesholm, Dinamarca, 2010

Um tanto alucinatório, o efeito cinematográfico final – sempre em curso – envolve o processo perceptivo psicológico dos espectadores no dinamismo da imagem. O que se vê são intermináveis sobreposições, distorções e fracionamentos de reflexos em movimento: das pessoas no interior e exterior, do ambiente ao redor e

⁶⁴ Graham em entrevista a THOMSON, op. cit., p. 209.

⁶⁵ Graham em entrevista a THOMSON, op. cit., p. 64.

da própria estrutura. As relações ópticas específicas do trabalho com o ambiente, o contexto arquitetônico circundante e os reflexos dos espectadores tanto dentro quanto fora são mutáveis. Ao fazer com que nossa percepção mude no decorrer do tempo, à medida que percorremos o trabalho e de acordo com as mudanças no céu, os pavilhões não apenas implicam a experiência numa especificidade temporal que lhes é própria, em fluxo, como também, a partir do efeito visual que proporcionam, nos remetem a um passado recente: “transformam a forma corporativa da década de 1980 num efeito da década de 1960”⁶⁶ ou 1970, evocando assim a psicodelia, um dos traços culturais fundamentais de uma determinada época. Com isso, Graham repropõe a questão do tempo em seu trabalho, redirecionando seu interesse para o tempo como momento cultural específico, fazendo com que seu trabalho alcance um novo estatuto público.⁶⁷ Numa interpretação mais livre, Graham afirma que o efeito “alude às utopias do vidro de Bruno Taut do início do século XX, assim como aos efeitos de luz causados pelas aberturas nas formas monumentais dos últimos edifícios de Louis Kahn, da década de 1950”.⁶⁸

Na verdade, o primeiro pavilhão de Graham a colocar em prática e procurar sintetizar esse conjunto de ideias foi *Pavilion/Sculpture for Argonne* (Fig. 68), concebido como maquete em 1978 e só realizado em 1981 em Illinois, no campus do Argonne National Laboratory, um laboratório de pesquisas energéticas gerenciado pela Universidade de Chicago. Encomendada pela instituição governamental, o pavilhão foi posicionado a céu aberto numa área arborizada, próximo a um edifício administrativo que faz uso de energia solar, de certo modo, “simbolizando tecnologicamente o sol como fonte de energia”. Sob esse ponto de vista, o trabalho é análogo aos pavilhões do século XVIII nos jardins “alegóricos” aristocráticos europeus.⁶⁹ Trata-se de um módulo quadrado em aço, que alterna planos de

⁶⁶ BROUWER, op. cit., p. 304.

⁶⁷ Embora o efeito dos pavilhões de Graham evoque uma sensação mental causada pela droga, essa sensação foi transformada numa imagem estetizada culturalmente disseminada – caracterizada notadamente pela intensificação de cores –, ao contrário de suas videoinstalações, que “reproduziam” a sensação do espaço-tempo alterado e, como tal, não passível de imagem pública.

⁶⁸ BROUWER, op.cit., p. 304.

⁶⁹ Em *Stourhead*, por exemplo, há um circuito alegórico. As pessoas podem andar ao redor de um lago artificial e descer em uma gruta que metaforicamente representa o mundo inferior, e então, subir e andar até uma réplica do Pantheon e depois até o Templo de Apolo, que simbolizam a grandeza mundana.

vidro transparente e de espelho de dupla face, com três entradas. Um plano diagonal em vidro semirreflexivo corta o pavilhão, dividindo-o em duas áreas triangulares iguais. De maneira semelhante a *Public Space/Two Audiences*, o pavilhão se esquia do modo de exibição convencional, impondo uma ordem social própria com base em dois conjuntos de divisão: entre os grupos de pessoas no interior do pavilhão em lados opostos e entre aqueles do lado de dentro e do lado de fora.



Fig. 68: Dan Graham, *Pavilion/Sculpture for Argonne*, Chicago, EUA, 1978-81

É estrutura bastante regular e concisa, construída a partir de meios mínimos: a permuta de um conjunto restrito de possibilidades.⁷⁰ Seu efeito, no entanto, é oposto: desestabilização e imprecisão, fraturas e distorções, multiplicação e decomposição da imagem. Ao exacerbar a experiência do olhar através de um quebra-cabeças visual que dispersa a paisagem em direções divergentes através das paredes espelhadas, Graham fragmenta nosso senso do espaço numa infinidade de pedaços, rompe “com a aparente homogeneidade e continuidade do ambiente, não

⁷⁰ Graham, aliás, varia a estrutura de *Pavilion/Sculpture for Argonne* criando *Pavilion Sculpture II* para a Stockholm exhibition, na Suécia, em 1984.

por uma motivação estética, mas por meio de uma operação mecânica”⁷¹, em última instância, coloca em xeque o conceito de lugar. Nos envolvendo numa trama de infinitos reflexos distorcidos de corpos desordenados, misturados, cortados pelas quinas dos vidros e partições espelhadas”, as estruturas de Graham “suprimem a continuidade perspectiva e sub-repticiamente perturbam a percepção habitual do espaço e dos objetos”.⁷² Meio que ali à espera, os pavilhões repropõem a questão da forma a partir da atualidade da imagem. Sem se abster da tridimensionalidade, repotencializam o plano ao fundir múltiplos e sucessivos pontos de vista nas superfícies de vidro.

Os trabalhos de *performance* até *Public Space/Two Audiences* lidam com teorias americanas psicossociais de microbehaviorismo gestual e com a fenomenologia de indivíduos, tanto sozinhos como em grupos. Depois, ampliei esses interesses à noção do “não lugar” dos pavilhões.⁷³

Retirada do domínio ideal do conceito e reproposta em termos empíricos e factuais para construir lugares visualmente incongruentes, a perspectiva deixa de funcionar como estrutura demonstrativa de uma verdade teórica, perde “seu conteúdo intelectual”, “sua força de demonstração enquanto estrutura lógica de representação racional do espaço”,⁷⁴ e converte-se num jogo de aparências. Nesses termos, a forma deixa de ser forma e torna-se imagem.

A postura de Graham envolve uma espécie de crítica barroca ao minimalismo, ou o que poderíamos denominar, contraditória e anacronicamente, barroquismo minimalista: a ideia de estruturas com espacialidades dinâmicas em que as coisas permanecem em contínua mudança enquanto se caminha; as tramas imagéticas que nos captam e deformam em suas superfícies curvas, ao modo das truagens visuais dos mestres barrocos ou dos edifícios de escritórios dos anos 1990; enfim, a construção de paisagens amorfas que estabelecem seus próprios termos e instauram o problema do tempo. Tudo isso contribui para “transformar o espaço

⁷¹ CHARRE, 1995, p. 21.

⁷² CHARRE, op. cit., p. 22.

⁷³ GRAHAM, 1997, op. cit., p. 18.

⁷⁴ Graham em entrevista a GRAHAM (Rodney), op. cit., p. 96.



Fig. 69: Dan Graham, *Bisected Triangle, Interior Curve*, Inhotim, Minas Gerais, Brasil, 2002

minimalista em um espaço barroco”.⁷⁵ Graham propõe levar a percepção ao limite, colocá-la em xeque em jogos de reflexão que parecem não encontrar um fim.

Eu vim da arte minimalista, mas de alguma maneira, fui-me afastando do minimalismo, cujos trabalhos eram discretamente autossuficientes, refletindo a autorreferencialidade do cubo branco das galerias. Eu queria algo que pudesse ser um pouco mais barroco, que mudasse enquanto você andasse em volta. Então, introduzi a ideia de mudanças de tempo e luz, mas naturalmente, de fato, mudança de luz envolve Flavin.⁷⁶

Instalado nos jardins do Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, em Minas Gerais, Brasil, o pavilhão *Bisected Triangle, Interior Curve* (Fig. 69) consiste numa estrutura triangular em vidro, seccionada por uma curva no interior que delimita dois espaços com entradas distintas. Olhado de fora, dependendo do ângulo de visada, as sucessões de planos de vidro escurecem áreas e aumentam o reflexo

⁷⁵ Graham em entrevista a VALLE, 2005a, op. cit., p. 47.

⁷⁶ Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.

do ambiente exterior, que se mescla ao espaço e aos reflexos no interior. Do lado de dentro, por seu turno, a experiência – tanto melhor quanto mais pessoas estiverem envolvidas – é distinta em cada um dos lados, tanto pelo fato de a reflexividade ser maior em uma das faces do vidro quanto em função da forma côncava/convexa. Pode ser descrita, de modo geral, como aquela em que ver a obra é se ver, ver-se refletido nos vidros junto com os demais, com o ambiente interior e exterior; é ver o reflexo e ver através. É olhar e ver a própria imagem sobreposta àquilo que *de fato* está à frente, do outro lado, e àquilo que está atrás; vê-la num jogo de fusões no qual ela pode ser vencida pela imagem do outro. Enfim, ver a estrutura é estar junto a ela, *nela*, ser lançado numa *quasi*-míriade de camadas, muitas camadas de imagens: *layers reais*. Talvez por isso a criança pergunte: aqui é a vida real?

Tempo específico

Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo de seu desmoronamento.⁷⁷

Em oposição à noção de história como simulação, é possível a ideia de um verdadeiro passado, embora oculto, erradicado em sua maioria da consciência mas brevemente disponível em momentos não obscurecidos pela ideologia dominante do novo.⁷⁸

Os anos 80 marcam a institucionalização de Graham, vale ressaltar, antes na Europa do que nos Estados Unidos, algo que não deixa de ser paradoxal, tendo em vista o exacerbado caráter saxônico de seu trabalho. Em grande parte, isso se explica pela conjuntura do momento histórico. Ao mesmo tempo em que o período assinalou o fim dos chamados “trinta anos dourados” da América do Norte depois da Segunda Guerra Mundial – quando se havia vivido o auge do *welfare state* – a partir da instauração de uma grave crise econômica que levou à degradação das metrópoles norte-americanas, por outro lado, a década marcou o ressurgimen-

⁷⁷ BENJAMIN, 2007, p. 51.

⁷⁸ GRAHAM, 1996, p. 116.

to da Europa como potência econômica e centro artístico: por um lado, iniciou-se o movimento de reconstrução dos grandes museus, acompanhado da formação de coleções europeias – sobretudo na Alemanha, que vivia momento financeiro muito próspero –; por outro, emergiram artistas como Anselm Kiefer (1945), Georg Baselitz (1938) e, sobretudo, Joseph Beuys (1921-1986), que assumiu a posição de ponta da arte anteriormente ocupada por Warhol, marcando o fim da hegemonia absoluta norte-americana.

Na década de 1980, enquanto nos Estados Unidos havia um crescente interesse pelo neoexpressionismo alemão, a França se envolveu com a arte conceitual norte-americana. Concomitantemente, ocorreu a chamada regionalização da arte na França, quando se passou a valorizar a ideia de parques com trabalhos artísticos em áreas afastadas dos centros das cidades, em detrimento dos museus fechados, os chamados Fonds Regional d’Art Contemporain (Frac), em castelos com jardins e lagos. A partir daí, Graham começou a realizar uma série de pavilhões não apenas na França, mas em toda a Europa.

Seu envolvimento com jardins começou com sua pesquisa sobre os museus, cuja origem – pelo menos do museu público –, descobriu estar relacionada à educação e a abrigo de artefatos no período próximo ao Iluminismo. Logo o artista percebeu que, na verdade, a cultura do jardim se iniciara na Renascença, se estendendo aos parques barrocos e rococós, associados à ideia de museus, filosofia, alegoria política, poesia, arqueologia e ciência. Não obstante, Graham nota que os parques fora das cidades eram respostas utópicas ao processo de crescimento urbano desordenado, destrutivo, assim como a “cabana primitiva” de Laugier era um modelo para cidades melhores. Uma vez interessado em paisagismo, Graham percebeu que os espaços de arte regional socialista franceses dos anos 80 frequentemente eram jardins com sobreposições de períodos históricos distintos. Isso lhe forneceu um novo contraponto para a noção de presente instantâneo associada à arte norte-americana minimalista dos anos 60, levando-o a intensificar seu interesse pela temporalidade.⁷⁹ Um exemplo para Graham é o Parque Aesse em Münster. Lá, coexistem aleias de árvores segundo as premissas dos jardins clássicos e um palácio do século XVIII; o paisagismo barroco foi convertido em jardim pitoresco

⁷⁹ Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.

inglês e, posteriormente, subdividido em jardim botânico e parque público no estilo do século XIX.

Realmente, na cidade de Kassel, onde é realizada a Documenta, havia um grande monumento; uma estátua de Hércules, no estilo ‘Disney’. Essa é uma imposição de um parque do século XIX sobre um parque barroco. Então, o que eu aprendi na Europa, fazendo meus pavilhões, é que sempre há camadas de diferentes aspectos históricos em um parque.⁸⁰

O primeiro pavilhão-jardim europeu de Graham é *Two Adjacent Pavilions* (Fig. 70). Instalado nos jardins do Fridericianum Museum em 1982 durante a Documenta de Kassel, na Alemanha,⁸¹ o trabalho consiste num par de pavilhões idênticos em vidros em de espelho dupla face, cada um com uma porta, posicionados de frente um para o outro, instalados próximos ao edifício principal, um palácio barroco. Diferem entre si por conta dos tetos, um transparente e outro opaco. Isso determina as condições de iluminação e, por extensão, de visualização, se as pessoas dentro dos pavilhões podem ver as que estão do lado de fora sem serem observadas, e vice-versa. O pavilhão com teto opaco bloqueia a entrada de luz do sol impedindo a iluminação de seu interior; como ele é mais escuro

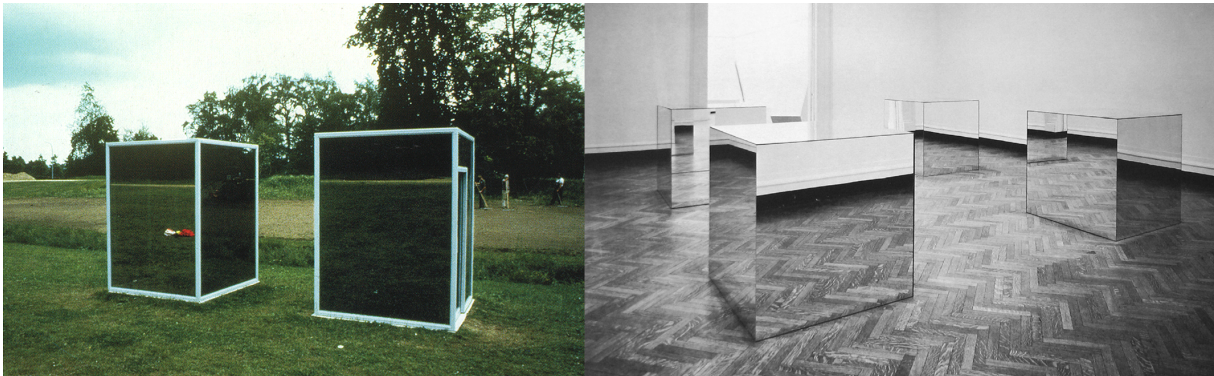


Fig. 70: Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1978-82, Documenta 7, Kassel, Alemanha **Fig. 71: Robert Morris, *Mirrored Cubes*, 1965**

⁸⁰ Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.

⁸¹ Posteriormente, o trabalho foi adquirido pela coleção Kröller-Müller Museum, Otterlo, e instalado permanentemente na entrada do museu. A localização agradou a Graham, pela proximidade com o Pavilhão de Rietveld.

do que o exterior, quem está do lado de fora não pode ver seu interior; vê apenas, espelhada, sua própria imagem no ambiente exterior. Em contraste, o pavilhão com teto transparente permite que a luz do sol penetre as paredes internas do módulo, fazendo com que o interior se torne mais brilhante e reflexivo, e as paredes exteriores, transparentes. As pessoas do lado de fora podem ver dentro, enquanto as pessoas dentro podem ver apenas o reflexo de si mesmas. Em dias nublados, quando não há luz do sol direta, as paredes do interior e exterior de cada pavilhão tornam-se igualmente transparentes e reflexivas. Em dias em que sol e nuvens alternam, há mudança contínua nas relações transparência/reflexividade e interior/exterior em ambos os pavilhões.⁸² Não obstante, diante do fato de os jardins europeus funcionarem como alegorias filosóficas, os dois pavilhões podem ser interpretados como dois egos refletindo um o outro.⁸³ O paralelo como *Mirrored Cubes* (Fig. 71), de Robert Morris, é óbvio. Graham parece questionar a pertinência dos pequenos cubos espelhados de Morris colocados no chão da galeria: a escala tímida, o caráter objetual, enfim, o eco formal do cubo branco.

Fundamentalmente ópticos, situados, em regra, em locais abertos, sujeitos às constantes mudanças de luminosidade ao longo do dia, os pavilhões de Graham envolvem as noções de reversibilidade, imprevisibilidade e variação em fluxo contínuo do estado de *quasi-reflexividade* à *quasi-transparência*.⁸⁴ De modo geral, sob condições de luz constante, o nível de transparência/reflexividade do vidro em espelho de dupla face é muito próximo em ambos os lados, se alterando minimamente conforme o grau de incidência de luz, sendo mais reflexivo no lado com maior luminosidade e transparente do lado oposto. Como as estruturas de Graham geralmente não possuem teto, as superfícies de vidro são submetidas a luminosidade equânime, e se tornam tanto reflexivas quanto transparentes, abolindo a relação transparência/reflexividade unidirecional dos edifícios corporativos. Tal cir-

⁸² O mesmo vale para as heras, que a uma certa distância são opacas e, vistas de perto, são transparentes. Graham em entrevista a FRANCIS, 1999.

⁸³ Na sua teoria do estágio do espelho, Jacques Lacan postula que uma criança em desenvolvimento descobre seu Eu olhando-se no espelho e identificando a imagem de um outro; é nesse momento que a subjetividade é constituída, quando a criança reconhece ela mesma como única, fazendo a passagem da fragmentação para a identidade. Graham afirma ter percebido que, quando se é jovem, desenvolve-se a noção de Ego no momento em que sentimos que alguém nos está observando, a partir da leitura aos 14 anos de *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre.

⁸⁴ De modo geral, sob condições de luz constante, os pavilhões têm níveis de transparência/reflexividade muito próximos um do outro.

cunstância influencia, por sua vez, a percepção dos espectadores em relação a eles mesmos, aos outros se percebendo, à paisagem, aos materiais e à estrutura dos pavilhões. Mesmo sendo possível experimentar tais estruturas do lado de dentro ou de fora, é como se nelas inexistisse interior e exterior. As estruturas operam em função da luz.

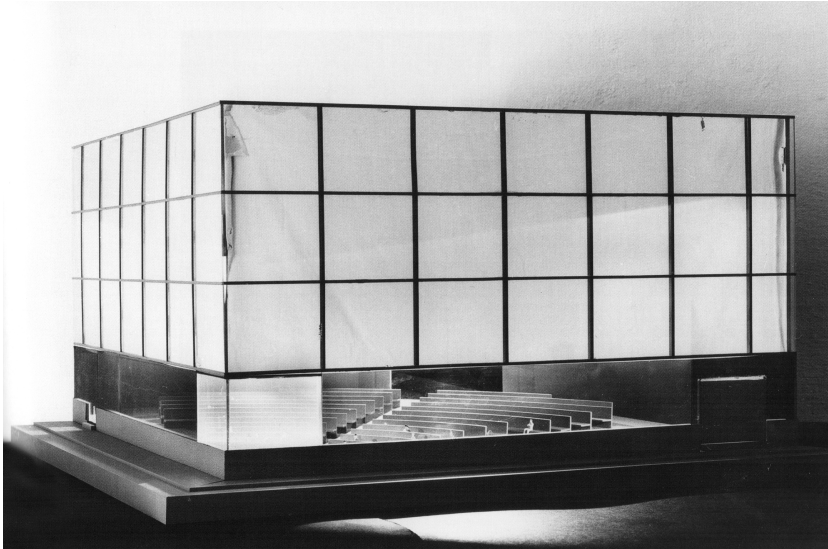


Fig. 72: Dan Graham, *Cinema*, 1981

A inversão público/privado por meio do recurso da luz ocorre numa escala maior em *Cinema* (Fig. 72), projeto só existente como maquete, embora tenha grande potencial. A proposta consiste na instalação de um cinema com fachada em espelho de dupla face no pavimento térreo de um edifício existente, de modo a permitir que os observadores situados no lado mais escuro – dependendo, no interior ou exterior – vejam através e observem o outro lado, sem ser vistos. Com as luzes do cinema apagadas, os observadores seriam envolvidos por espelhos. Do lado de fora, os transeuntes veriam uma espécie de *preview* silencioso daquilo que o letreiro anuncia. Caso a intensidade da luz fosse semelhante dentro e fora do cinema, a fachada de vidro ficaria tanto semirreflexiva quanto semitransparente, de modo que os observadores em ambos os lados poderiam ver o lado oposto, junto à sua própria imagem. Além disso, a proposta inclui a substituição da tela de cinema convencional – posicionada na esquina do edifício – por uma superfície em espelho de dupla face. Durante a projeção, o observador situado na rua poderia

ver através da imagem na tela e observar a audiência vendo o filme; eventualmente, os reflexos do exterior iriam se misturar às imagens do filme refletidas nas paredes laterais.⁸⁵ Em última instância, Graham repropõe nesse projeto a ideia de recepção comunitária nos termos e condições da mídia/entretenimento de massa.

A experiência proposta pelos pavilhões reposiciona muitos aspectos presentes nas *performances* e videoinstalações de Graham: a relação percepção/cognição sem a prevalência de um termo sobre o outro, consubstanciada por meio de um espaço óptico-especulativo estabelecido não mais através do recurso do vídeo, e sim de vidros semiespelhados; o princípio da desorientação, colocado agora em termos menos do desalinhamento entre orientação cinestésica/dado visual do que acúmulo de informações visuais, do olhar fixo em vez da visão errante; enfim, o confronto entre o presente e o passado a partir do resgate de um momento ulterior, não mais nos “retrocedendo o tempo empírico” com estruturas virtuais que confundem interior/exterior ao emular a experiência interiorizada das drogas, tornando desse modo pública, mas sim aludindo um período histórico-cultural específico, qual seja, os anos 60. Graham, é verdade, mescla num de seus pavilhões estes dois modo temporais, retomando o princípio do *delay* explorado em suas videoinstalações, reproduzindo-o, no entanto, sem o auxílio de máquinas. Estrutura triangular equilátera, *Double Exposure* (Fig. 73) possui dois lados em espelhos de dupla face e um lado em vidro transparente com uma fotografia colorida em *Cibachrome* aplicada, a qual reproduz a vista da paisagem cinquenta metros adiante. Como a imagem é quase transparente, é possível olhar através e ver a paisagem no exterior, e assim, contrapor o tempo presente, em fluxo – as mudanças em termos de momentos no dia e das estações – com um momento anterior ali fixado.⁸⁶

⁸⁵ Graham afirma que a o projeto inverte os postulados da arquitetura da Bauhaus, a exemplo do Handelsblad Cineac, de Johannes Duiker, cinema em Amsterdam que expõe para a rua as pessoas trabalhando e o mecanismo da sala de projeção através de uma superfície curva de vidro na esquina do edifício, acima do *lobby* de entrada. In: BROUWER, op. cit., p. 200.

⁸⁶ Comentando sobre esse pavilhão, Graham explica que interrompeu suas videoinstalações porque o *delay* era realizado com equipamento analógico. Com o advento da tecnologia digital, segundo ele, esse tipo de recurso se tornou financeiramente inviável (Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.). Detendo-se sobre esse assunto em outra entrevista, afirma que gostava de trabalhar com vídeo quando este ainda era uma nova e amadora forma de arte. “Na verdade”, reflete, “me sinto mais um artista amador do que realmente um profissional”. Graham em entrevista a VALLE, 2005, op. cit., p. 51.



Fig. 73: Dan Graham, *Double Exposure*, 2003, Porto, Portugal

Mantida a escala corpórea, porém ampliado em “1/1” o tamanho das imagens, os pavilhões envidraçados de Graham revertem nossa relação habitual, automatizada do espaço;⁸⁷ nos submetem ao “jogo duplo” da percepção mútua de “perceber-se percebendo” e “perceber-se sendo percebido”, fazendo-nos ocupar a posição social ambígua de sermos, a um só tempo, sujeitos perceptivos e objetos percebidos, receptores e emissores de informações comportamentais em fluxo que se retroalimentam. De praxe, interessa a Graham o processo perceptivo não individualizado, interpessoal, isto é, investigar de que modo num determinado momento, uma pessoa percebe a si mesma enquanto observa outras pessoas, as quais por sua vez também a observam. Se o artista lança mão de meios objetivos – fenomênicos –, portanto, não mediados por sua personalidade, o faz para explorar o ponto de vista subjetivo, psicológico dos espectadores, preferencialmente em grupo, com vistas a escapar ao que ele denomina “relações objetivas” e “tempo estático” da arte minimalista.

⁸⁷ MACDONALDS, op. cit., p. 45.

Meu trabalho é, muitas vezes, um modelo filosófico e psicológico para fugir do minimalismo, que é apenas objetivo. Quero usar a percepção do espectador percebendo a si mesmo – assim como percebido por outras pessoas – como sendo a chave do trabalho. Também quero incluir um grupo de pessoas, não apenas uma ou duas. Assim, eu preciso que a plateia seja um grupo.⁸⁸

A despeito de tal leitura eventualmente ortodoxa em relação ao minimalismo, os pavilhões subvertem premissas minimalista básicas, a começar pela ideia de literalidade – formas e materiais que “não representam, significam ou aludem a coisa alguma; são o que são, e nada mais”.⁸⁹ Em lugar da clareza, da experiência visual minimalista direta e primária, garantida por uma sensibilidade literal relativa a um objeto, o artista investe na experiência sensível da luz, dinâmica e complexa. O que vemos é algo imaterial e muitas vezes não é o que parece ser. Para tanto, inspirado nas pinturas de Robert Mangold, Graham utiliza o recurso do elemento curvo – que se refere à abóbada celeste e, antropomorficamente, ao corpo do observador – com vistas a explorar reflexos anamórficos. Claramente, a intenção é romper com as formas retilíneas do minimalismo, mas também a dos edifícios de escritórios corporativos dos anos 80, que usavam formas “neo-1930”, isto é, “neoneoclássicas” – embora estes últimos tenham vindo a adotar, eventualmente, formas curvas e elípticas “neobarrocas” na década de 1990.

Ao funcionar como zonas de convergência entre o Eu, o Outro e a paisagem, os pavilhões de Graham terminam contrariando a temporalidade minimalista regida pela relação entre observador em movimento e objeto invariável e imóvel no espaço: unificam dinâmicas díspares, consubstanciando uma temporalidade entrecruzada, formada por um nó de inter-relações perceptuais; múltiplos “jogos duplos” de percepção em fluxo em ajuntamentos de indivíduos em movimento, relacionados a uma estrutura que permanece, por sua vez, constante e independentemente mudando. Ao fim, trata-se de uma experiência que enseja um modo temporal psicológico, complexo e subjetivo, tramado por redes de interação interpessoais em que prevalece o senso fluido da continuidade do tempo. Com efeito, permanente é a mudança. Vale menos a sucessão do que o fenômeno da simultaneidade. Nesses termos, Graham leva às últimas consequências o empirismo mi-

⁸⁸ Graham em entrevista a FRANCIS, 1999, op. cit., p. 32.

⁸⁹ FRIED, op. cit., p. 143.

nimalista, a ideia de “interminabilidade e inesgotabilidade da experiência”, “de que tudo que é observado conta como parte da situação, conseqüentemente, influenciando de maneira indefinida sobre a experiência do objeto”.⁹⁰ Seus pavilhões extravasam a relação dualista observador/trabalho, acompanham mais de perto – porque incorporam – o fluxo temporal da vida. São objetos mais cambiantes e incertos, sem dúvida, menos apartados de nós.

Não quer dizer que o pavilhão me seja dado tal como meu corpo é para mim, em uma conexão viva idêntica à que existe entre as partes de meu corpo, como pressupõe a fenomenologia. Embora assimilar o trabalho envolva vivenciar a inseparabilidade em relação a ele enquanto objeto sensível, não se pode dizer que a percepção nos pavilhões seja propriamente adquirir um mundo e perceber-se como um mundo. Não é que eu tenha o mundo como indivíduo inacabado através de meu corpo enquanto potência desse mundo”,⁹¹ que eu seja um corpo inerente às coisas por trazer em mim uma “montagem geral do mundo”,⁹² “por ser seu projeto e projetar um mundo”.⁹³ Me “em-corporo”, sim, num sistema multidirecional de interações visuais que ocorrem, em grande parte, no nível das aparências. Afinal, se por um lado o interesse de Graham está voltado para o espectador, por outro, é para o vidro que convergem todas as forças e atenções.

Comparados aos trabalhos minimalistas, que reivindicavam a percepção no curso temporal e ensejavam, é verdade, uma temporalidade já aberta, ao eliminar o circuito observador-objeto-espaço, os pavilhões de Graham agenciam um tempo estético ainda mais ampliado, que vai além de sua coincidência com o tempo natural. Em outras palavras, não experimentamos o trabalho *no* tempo, e sim *o* tempo por meio de uma estrutura cujo foco é nosso corpo. Descartada a ideia fenomenológica do “tempo em estado nascente, prestes a aparecer, como dimensão do nosso ser”,⁹⁴ vale a temporalidade como experiência visual, o tempo em fluxo como dinamismo da imagem. Está em jogo o circuito da autopercepção, a experiência do espaço por meio da imagem. Ver o *meu* tempo; me confundir com o tempo.

⁹⁰ FRIED, op. cit., p. 144.

⁹¹ FRIED, op. cit., p. 469.

⁹² MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 437.

⁹³ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 576.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 557.

A experiência nos pavilhões implica ainda momentos temporais distintos. O primeiro seria aquele do contato inicial, o tempo imediato da surpresa; envolve a imediaticidade típica do minimalismo, a absorção instantânea, a captura do corpo pela estrutura; sua ação de multiplicar, distribuir e triangular virtualmente nossa presença na velocidade de propagação da imagem: o tempo do espelho, da luz. O segundo momento seria o tempo de assimilação perceptual de um campo que, nas videoinstalações, era relativo ao estado de suspensão ocasionado pela discrepância entre a informação física, cinestésica, e o *feedback* visual de nossa imagem; agora, ele é mais contínuo, concernente menos à resolução de uma incógnita espacial do que à experiência sensível de acumulações visuais em fluxo incessante. Não mais subvertido pelo trabalho, muito menos alienado em relação a ele, *nosso* tempo se coaduna com o *dele* e os *demais*. Mediados por superfícies de vidro, compartilhamos uma temporalidade única, o tempo comum do ir e vir, próprio ao livre e ordinário fluxo na cidade. Trata-se de um redimensionamento estético da experiência na metrópole, o qual, pela dimensão pública que alcança, afirma os pavilhões como um ponto-limite de indistinção entre arte e vida. Experiência essa que paradoxalmente interrompe o fluxo nervoso dos grandes centros urbanos.

Mas é *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Lounge* (Fig. 74) que repostula radicalmente a especificidade temporal dos pavilhões. Nesse trabalho, Graham lança mão de recursos inovadores com vistas a recuperar o passado recente, os quais vão além da exploração das circunstâncias exclusivamente fenomênicas, do movimento incessante dos corpos e olhares, reflexos e alternâncias, para evocar, de maneira plena, o tempo em sua especificidade cultural. O trabalho consistiu num observatório ou dispositivo óptico, mas também em estrutura *site-specific* com uma variedade de novas funções.

No centro do terraço – um lugar anteriormente nunca utilizado para exposições –, Graham instalou uma plataforma quadrada com o perímetro cercado por painéis envidraçados em espelho de dupla face, contendo, no meio, um cilindro no mesmo material, com uma porta que permitia a entrada do observador em seu interior. A estrutura era elevada acima da altura do peitoril existente pela razão pragmática de fornecer vista desobstruída do rio Hudson e do *skyline* da cidade.

As referências para as formas utilizadas são múltiplas: o cubo ecoava a perspectiva renascentista e a malha quadriculada do plano urbano do Midtown de

Nova York, em contraste com o cilindro que, com seus reflexos anamórficos – no lado interno, a imagem produzida era côncava/alargada do observador contra o céu e a paisagem urbana; no lado externo, convexa/reduzida do horizonte em 360° – remetia à espacialidade barroca – às distorções perspectivas em superfícies curvas – e às torres d’água comuns em Nova York.⁹⁵ Por fim, o piso da plataforma em tábuas de madeira, típico dos calçadões à beira-mar, se vinculava metaforicamente ao Battery Park City ou ao passeio de Coney Island, enquanto a superfície de borracha no restante do terraço remetia aos parques urbanos. Em ambos os casos, se reforçava a ideia de lazer.



Fig. 74: Dan Graham, *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Lounge*, 1986-91, DIA Foundation, NY

Distante de qualquer formalismo, a intenção crítica do projeto era intervir e modificar a Dia Art Foundation, transformar o modelo de funcionamento da instituição nova-yorkina por meio da implementação de um programa próprio; subverter seu elitismo, com base em espaços interiores “ideais” meditativos, destinados a exibir “‘grandiosos’ trabalhos de arte executados por supostos artistas geni-

⁹⁵ Segundo o arquiteto Aldo Rossi, um símbolo da cidade. As dimensões utilizadas por Graham são idênticas a uma dessa torres, visível numa construção adjacente.

ais” para espectadores em isolamento, e “transformá-lo numa experiência mais democrática”.⁹⁶ Enfim, o objetivo de Graham foi fazer do espaço da Dia uma situação mais colaborativa, um terraço-parque, semelhante ao espaço multifuncional existente no Institute of Contemporary Arts (ICA) em Londres. Para tanto, desenvolveu um pavilhão-mirante na área exterior, sujeito às variações de luz, que demandava a *performance* dos visitantes.

O projeto envolveu um olhar sobre a Nova York dos anos 1970 e 1980, com o objetivo de combinar dois momentos distintos. Segundo o programa de Graham, o pavilhão central foi destinado às *performances*, o que transformava o terraço da Dia em um espaço alternativo nos moldes daqueles existentes na década de 1970, enquanto uma antiga área de armazenamento foi aproveitada para um café e uma videoteca destinada à exibição de vídeos realizados naquela mesma época, a ser escolhidos por curadores convidados nas áreas de arquitetura, música e *performance*. Esse espaço exercia função semelhante ao dos átrios das grandes empresas da década de 1980, quando esses se tornaram os novos espaços artísticos na cidade, a exemplo do IBM Museum. Numa época em que prevalecia o “‘neoexpressionismo’ e não havia mais espaços alternativos”, Graham reflete, “o que eu queria era familiarizar as pessoas com a história dos anos 70”.⁹⁷ O depoimento do artista é esclarecedor:

Algumas instituições, como a Dia Center, que tem enorme aporte financeiro por trás dela, começaram a fazer espaços que eram essencialmente projetados para exibir a grande obra de arte do artista genial. O que eu estava tentando fazer era ir para fora daquele prédio da Dia, o terraço, para trabalhar com uma área ao ar livre, que pudesse ser facilmente usado como espaço de *performance* e também ter uma videoteca que oferecesse abrigo em condições climáticas adversas. Não só meus vídeos seriam exibidos, mas também estaria disponível um vasto arquivo que abrangesse do final dos anos 70 até o início dos 80. E também seria um espaço com os atrativos do IBM Atrium, que tinha um café, um *lounge* etc. Eu queria preencher uma lacuna que existia, principalmente no lado oeste de Nova York, desde meados dos anos 70, de espaços como o The Kitchen e o aterro que existia antes da construção do Battery Park City, onde foi realizada uma série de exposições chamadas de Art on the Beach, entre o final dos anos 70 e nos 80, quando se assistiu à corporativização de espaços de arte como esses, ao entrar nos

⁹⁶ Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, op. cit.

⁹⁷ Graham em entrevista a ENRIGHT e WALSH, op. cit.

anos 90. Acho que as pessoas querem saber a história que foi erradicada do passado recente.⁹⁸

O processo de deterioração urbana de Nova York nos anos 1970 surtiu efeitos distintos. Por um lado, foi uma época interessante para a cidade. Em meio à depressão e ruína, emergiu o *punk rock* e espaços alternativos em prédios abandonados, criados geralmente por artistas em edifícios como o Clocktower, PS1 entre outros.⁹⁹ Nesse momento, surgiu uma cultura alternativa de arte e música. Uma série de lugares para *performances* foi criada, incluindo The Kitchen e Artists Space. Também surgiram espaços bem pequenos como o Tier 3, onde tocavam pequenas bandas de *rock* formadas por artistas. Por outro lado, a periculosidade das ruas fez com que, durante a década de 1980, os edifícios corporativos incorporassem funções originalmente públicas. Grandes átrios emulavam o espaço exterior dos jardins da cidade e, eventualmente, incluíam programações artísticas. A intenção de Graham é estabelecer uma relação com um tipo de trabalho temporário de arte urbana, desenvolvido a partir dos anos 70, e o modelo patrocinado por corporações ou fundações dos anos 80.¹⁰⁰

O ambiente desenvolvido na Dia era semelhante a um parque urbano de pequena escala, que integrava em seu espaço funções estéticas e utilitárias, experiências visuais e sociais e onde, em última análise, a ideia de tempo foi incorporada de maneira integral: recuperava-se o passado recente tanto em termos de efeitos visuais – remetendo aos anos psicodélicos – quanto de dinâmica social específica. Ao fazê-lo, Graham se lança na contracorrente de grande parte da produção artística norte-americana. Tal como em suas videoinstalações e *performances*, a tarefa dos pavilhões é resgatar o passado imediato, agora, entretanto, em termos de momento histórico, a partir de uma linha de pensamento limítrofe entre arte e arquitetura. Se a maior parte da arte era sobre o tempo presente e ideias contem-

⁹⁸ Graham em entrevista a THOMSON, op. cit., p. 210-211.

⁹⁹ Em grande parte, à frente de tais iniciativas estava Alana Heiss. Com o intuito de transformar edifícios abandonados ou subutilizados em estúdios e espaços de exposição, em 1971 Heiss fundou o Institute for Art and Urban Resource Inc., organização que revitalizou lugares como: 10 Bleeker Street, Coney Island Sculpture Museum, Idea Warehouse em TriBeCa. Clocktower Gallery na Leonard Street, e o PS1 em Long Island City, Queens, anteriormente uma escola municipal, anexado ao MoMA em 2000.

¹⁰⁰ Graham em entrevista a THOMSON, op. cit., p. 210-211.

porâneas, Graham trouxe à tona as camadas históricas.¹⁰¹

Claramente, Graham retoma as circunstâncias históricas, não o fato historicizado, engajando-se na história real, não no historicismo. Se por um lado esse retorno vai de encontro à premissa modernista da *tabula rasa*, do processo de renovação a partir da erradicação do passado, por outro, convém ressaltar, Graham se distingue das práticas pós-modernistas, justamente porque o artista não se apega propriamente a estilos anteriores, como faziam as tendências “neo-1960” e “neo-1970”, que nada mais eram do que modas contemporâneas de períodos passados. Ausente, ou pelo menos em desuso no ambiente contemporâneo, Graham retoma a tipologia do pavilhão, mas não movido por nostalgias formalistas. Também não lhe interessa o pastiche ou o simulacro. Trata-se de recuperar um elemento versátil, carregado de memória histórica. Está em jogo ocupar a cidade, efetuar pequenas inserções espaciais que ensejam uma dinâmica pública frente às grandes corporações que tudo “in-corporam”, do espaço público à arte. De feição urbana, os pavilhões funcionam com as pequenas estruturas arquitetônicas relacionadas aos parques e jardins do século XVIII, usadas por visitantes para namorar, descansar ou se divertir, a exemplo da Stowe House, casa senhorial inglesa projetada por James Gibbs, Willian Kent e Capability Brown. Podem ser usados para os mesmos fins, embora agora nos termos públicos e coletivos da cidade. Nesse ponto, cabe indagar: estariam os pavilhões recaindo num regime de diversão e integração, portanto, de apaziguamento e neutralização de tensões? De fato, a ação de tais estruturas se resume ao miniespectáculo, a uma situação social de entretenimento, por extensão, isenta de qualquer conotação crítica?

¹⁰¹ Graham em entrevista a WAGSTAFF, 2014, p. 28-29.