



# TRANSPARÊNCIA E REFLEXO (SOBRE DUAS OBRAS DE DAN GRAHAM)

**Renato Pera**

Recebido em: 01/10/2017

Aceito em: 25/01/2018

## Transparência e reflexo na arquitetura moderna e contemporânea Dan Graham arte contemporânea *post-medium*

*Transparência e reflexo, quando aplicados à arquitetura, são qualidades materiais que assinalam um modo singular de experiência do sujeito no ambiente urbano capitalista altamente midiaticizado. Neste artigo, analiso a utilização dessas qualidades materiais em obras do artista norte-americano Dan Graham (1942), entendidas como modos de aproximar-se criticamente da arquitetura moderna e contemporânea.*

A obra do artista norte-americano Dan Graham (1942) tem início nos anos 60, em Nova York. Desenvolve-se num momento posterior às práticas de artistas minimalistas e pop, já adotando uma postura crítica em relação a essas práticas. Abre-se para a multiplicidade de procedimentos e linguagens artísticas, problematizando noções de especificidade dos meios expressivos, no contexto daquilo que Rosalind Krauss irá caracterizar como “campo ampliado”<sup>1</sup> da linguagem e “*post-medium*”.<sup>2</sup> As obras e textos de Dan Graham elaboram, ainda, análises críticas da cultura e da produção midiática, como o *rock* e o *punk*, a televisão, androgenia e feminismo, entre outros temas. Neste artigo, focalizo duas obras que se relacionam criticamente com a arquitetura e com o urbanismo modernos e contemporâneos, a partir de uma reflexão sobre suas qualidades materiais de transparência e reflexo. O presente texto é também motivado por meus próprios projetos artísticos, nos quais faço uso de materiais geradores de transparências, reflexos e opacidades, muitas vezes aderidos diretamente a arquiteturas e a espaços públicos.

TRANSPARENCY AND REFLECTION (ON TWO WORKS BY DAN GRAHAM) | *Transparency and reflection when applied to architecture are material qualities that signal a singular mode for the experience of the subject in the highly mediaticized capitalist urban environment. In this article, I intend to analyse the use of these material qualities in works by the American artist Dan Graham (1942), seen as ways of critically approaches modern and contemporary architecture. | Transparency and reflection in modern and contemporary architecture, Dan Graham, contemporary art, post-medium.*

Dan Graham, *Curved Two-Way Mirror Triangle, One Side Perforated Steel*, s.d., Coleção Museu de Arte Contemporânea (MOT Tokyo), Japão  
Fotos: Renato Pera

## Um corpo diáfano, em via de desaparecer

Em 2016, em visita à cidade de Tóquio, para pesquisa de campo no âmbito de meu projeto de mestrado, concluído no mesmo ano, deparei-me com uma instalação de Dan Graham, localizada no pátio externo do Museu de Arte Contemporânea (MOT Tokyo) e intitulada *Curved Two-Way Mirror Triangle, One Side Perforated Steel*. O título é literal na descrição da forma da obra e dos materiais empregados: trata-se de uma estrutura arquitetônica com planta triangular, construída por uma esquadria de aço inox, finamente realizada, que sustenta duas paredes de espelhos bidirecionais, uma reta e uma curva, e a terceira face apresenta módulos perfurados de aço. A escala sugere uma sala que poderia ser ocupada por um pequeno grupo de pessoas, com uma porta de correr a ser manipulada pelos espectadores da obra. O espelho bidirecional caracteriza-se por sua superfície espelhada e também transparente. Permitiria ver através, porém a situação de baixa luminosidade gerada no interior da estrutura acentuava o reflexo em detrimento da transparência: alguém posicionado no interior da peça pode ver o exterior sem ser visto. A superfície de aço perfurado representa um meio intermediário, mais permeável, entre dentro e fora. A obra apresenta grande definição de imagem em todas as superfícies e detalhes – não há nada “fora de foco”; mesmo os reflexos distorcidos pelo lado curvo do espelho apresentam total legibilidade –, e cromatismo *cool*: reflexo prata-azulado, aço inox prata e transparências levemente acinzentadas. Trata-se claramente de um universo de imagens fabricadas em *high definition*. A ação temporal sobre os materiais se faz perceber muito sutilmente apenas em algumas superfícies e encaixes das peças de aço inox, manchadas por oxidações provocadas pela água da chuva escorrida repetidas vezes pelos mesmos lugares. Os vidros não sofreram nenhum

tipo de desgaste visível. No interior da peça, uma discreta vegetação que cresce furtivamente nas juntas do piso cinza do pátio do museu. Sem dúvida é a estrutura que apresenta a temporalidade mais estática, quase congelada. Para o entendimento do desenho da planta, de sua geometria volumétrica e de sua variedade material e fenomênica é preciso circular a estrutura, deslocar-se em seu interior. A idealidade da forma geométrica da obra é testada a todo momento pela posição particular de quem a observa. A aparente redução geométrica praticada na obra de Dan Graham, que lhe confere frágil sentido unitário e totalizante, a exemplo das obras minimalistas, depende de um engajamento físico do corpo, um deslocamento pelo espaço e uma duração temporal.

Em *Caminhos da escultura moderna*, publicado originalmente em 1977, Rosalind Krauss<sup>3</sup> comenta essas consequências fenomenológicas a partir da análise de um conhecido trabalho de Robert Morris, *Sem título (Vigas em L)*, de 1965:

*Morris apresenta três formas idênticas em diferentes posições com relação ao piso. O primeiro L é vertical, o segundo se apoia na lateral e o terceiro se apoia em suas duas extremidades. Tal disposição altera visualmente cada uma das formas, adensando o elemento inferior da primeira unidade ou curvando os lados da terceira. Dessa forma, por mais claramente que possamos entender que os três Ls são idênticos (em estrutura e dimensões), é impossível enxergá-los como uma mesma forma (...). Sua “igualdade” pertence tão somente a uma estrutura ideal... Sua diferença pertence a seu exterior – ao ponto em que despontam no mundo público de nossa experiência. Essa “diferença” consiste em seu significado escultural; e tal significado depende do vínculo dessas formas com o espaço da experiência.*

O “espaço da experiência” que a autora vê problematizado pelo objeto minimalista é uma função de sua exterioridade, de sua superfície, e tem dimensão pública. Desarticula a presunção de uma interioridade psíquica e privada do sujeito, uma personalidade. Evita a metáfora e a transubstanciação da matéria inerte pelo gesto do artista. O objeto minimalista almeja alcançar o limite de sua autonomia formal por meio da afirmação radical de sua especificidade – segundo Donald Judd, o “objeto específico” é exclusivamente portador de sua materialidade e das operações formativas que repetem e reiteram o formato, a *gestalt* do objeto. As escolhas das formas não são o vestígio de um gesto expressivo revelador de uma interioridade, mas recolocam em circulação os signos extraídos do ambiente da cultura, dominado pelo consumo.

Hal Foster também dirige sua análise do minimalismo para essa tensão intrínseca “entre a forma conhecida e o formato percebido, entre a Gestalt dada e suas múltiplas manifestações a partir de perspectivas diversas... discrepância ativada pelo espectador posto em movimento”.<sup>4</sup>

Assumindo o risco do anacronismo, o autor denuncia, em consonância com a crítica feminista e pós-minimalista, esse sujeito pressuposto pelo objeto minimalista como que localizado “antes ou fora da história, da linguagem, da sexualidade e do poder”, um sujeito que não é considerado um “corpo sexuado situado numa ordem simbólica”, mediado por “aparatos ideológicos” como a galeria ou o museu.<sup>5</sup>

É já nesse “campo ampliado” da escultura<sup>6</sup> que poderíamos localizar a produção de Dan Graham. É sintomático que *Curved Two-Way Mirror Triangle*, *One Side Perforated Steel* pertença à coleção de um museu cuja arquitetura ostenta traços

estruturais, materiais e superfícies similares aos usados por Graham. Assinado pelo arquiteto Takahiko Yanagisawa, o edifício apresenta longa marquise com a maior parte de seus vãos cobertos. Funciona como uma extensa antessala que conecta a entrada, os espaços internos e pátios do museu. Os vãos são definidos por cortes triangulares que nos trazem à lembrança o desenho da planta de Graham, embora não apresentem nenhum lado curvo. Os caixilhos e o material utilizado em algumas das vedações são igualmente realizados em aço inox, cujas superfícies ostentam também perfurações com círculos maiores. Na interação com a luz do sol, os círculos são projetados no interior dessa marquise. Vidros transparentes – não espelhados – completam a vedação. Não há informações sobre a influência da instalação do artista no projeto do arquiteto. Contudo, o museu, a meu ver, participa da categoria dos “museus minimalistas”, um mal-entendido, segundo nos adverte Hal Foster, que procura reduzir o termo minimalismo “às geometrias básicas... [visando a] uma expressão material bruta ou pura... [e] uma elegância fetichista”, desconsiderando a complexidade da “tensão entre a estrutura literal e o efeito fenomênico”.<sup>7</sup> A correspondência entre a estrutura do artista e a arquitetura do museu é reveladora da capacidade crítica da obra, em especial quando é dirigida a um certo tipo de arquitetura que se tornou moeda corrente na atualidade, à qual logo voltaremos.

Ainda podemos extrair outras consequências do minimalismo. Se seus procedimentos formais radicalizam a tendência das obras modernistas em afirmar sua própria materialidade – em sua reivindicação de autonomia e pureza<sup>8</sup> –, o “espaço da experiência” aberto às consequências fenomenológicas – relação recíproca do corpo, do lugar e do tempo – acaba por provocar um *deslizamento*

da noção de *meio*. Esse já não se encontra mais identificado apenas com a especificidade de seu suporte físico e com o caráter puramente óptico da experiência. O minimalismo seria um dos pontos de inflexão, um dos umbrais a partir do qual se desenharia um novo paradigma para a prática artística, a saber a condição “*post-medium*”, a que se refere Rosalind Krauss<sup>9</sup> ao passar em revista as mudanças ocorridas na esfera artística a partir do final dos anos 50, em consonância com os happenings, performances, body art, land art, crítica institucional e vídeo. São linguagens que afirmam a centralidade do corpo na experiência da arte contemporânea. A noção de meio constitui-se por deslizamentos entre as linguagens, pela postura desconstrutivista e interdisciplinar adotada por artistas e por críticos no âmbito da teoria pós-estruturalista, nos Estados Unidos e na Europa. Contra a normatividade que essas novas categorias viriam a desenvolver posteriormente, Hal Foster defende que o meio, na prática contemporânea, é decorrente de uma “relação diferencial” entre as várias artes, obtida por atravessamentos e problematizações de suas convenções formais, materiais e históricas.<sup>10</sup> Daí podemos concluir que o meio não é dado *a priori*, sendo antes o resultado de negociações com todas as instâncias de mediação técnica, material, social, institucional e econômica – ou seja, mantém-se opaco, objeto não sublimado para a consciência reflexiva.

A partir dos anos 60, textos e obras de Dan Graham tematizaram o universo das celebridades do *rock*, bandas *underground*, feminismo, androgenia, liberação sexual, drogas, entre outros assuntos da contracultura desse período. Tematizaram também a arquitetura, a cidade, e a arte em relação a ambas.<sup>11</sup> Tomarei ainda como exemplo outra proposta relacionada a contextos arquitetônicos, em que arquitetura e cidade oferecem subsídios

para uma reflexão crítica. Buscarei sugerir que seus projetos denotam consciência crítica sobre o contexto institucional no qual se inserem, além de provocar locais de encontro e troca intersubjetiva. Alguns deles, porém, promovem brutal desmaterialização da imagem do corpo do espectador, conseguida, a meu ver, pela sobreposição extremamente complexa de reflexos, diferentes níveis de transparências e *screens* de diversos tipos – em alguns casos, com aparatos de vídeo incluídos. O corpo parece tornar-se, especialmente em obras como aquela visitada no museu em Tóquio, uma presença evanescente, prestes a desaparecer. Assim, a experiência configura-se como um misto de angustiante leveza vaporosa e desorientação espacial, como algumas outras tantas arquiteturas comentadas tanto por Graham, em seus textos e obras, como por outros críticos e artistas.

### **Nada a esconder**

*Alteration to a Suburban House*, de 1978, consiste em uma maquete onde vemos três modelos de casas quase idênticos. Diferenciam-se pelas cores de suas fachadas. A alteração expressa no título só ocorre em uma das casas: sua fachada frontal foi inteiramente substituída por uma lâmina de vidro transparente, enquanto a parede do fundo, paralela à fachada, foi totalmente coberta por um espelho. Atrás do espelho estariam áreas reservadas, como banheiros e dormitórios.

Certamente excêntrica ao contexto arquitetônico, a intervenção parece impor aos usuários desses espaços um comportamento de inspeção mútua. Vemos, pelo reflexo, uma fusão visual entre os possíveis habitantes da casa, vizinhos, passantes, assim como os espaços edificados, o mobiliário, o jardim e a rua. Tal transparência poderia sugerir a realização do mito utópico da modernidade construtiva: a aliança entre racionalidade, tecnologia,

forma e função, devidamente universalizada, generalizada no tecido social. Seria possível observar aí uma miniatura da “máquina de morar”, na famosa expressão de Le Corbusier, ou da “casa transparente” de Mies van der Rohe: um protótipo da desejada integração com o ambiente externo. A relação com a tradição racionalista é ainda evocada sutilmente pela escolha não acidental das três cores primárias amarelo, azul e vermelho, à la neoplasticismo.

No entanto, sabemos que a imagem da família nuclear foi uma ferramenta ideológica importante no pós-guerra, nos Estados Unidos. Os outros protagonistas foram o automóvel, a televisão e a tecnologia dirigida ao ambiente doméstico, já no interior da sociedade de consumo. Beatriz Colomina enfatiza a função da “*picture window*” nas casas suburbanas: tela a exibir “uma representação de domesticidade convencional”<sup>12</sup> ou “uma imagem de normalidade socialmente aceita”, nas palavras do próprio Dan Graham.<sup>13</sup> Se há claramente um olhar vigilante e normativo, não se pode ignorar sua carga erótica. Há relatos de residentes sobre *affairs* ocasionados por pessoas que entram por engano em casas erradas.<sup>14</sup>

A transparência é uma noção importante para a modernidade. Expressa-se, no racionalismo arquitetônico, pelo desejo de verdade estrutural, de fusão entre forma e função. A essa verdade construtiva corresponde um ideal de universalização da razão iluminista e uma confiança no progresso tecnológico. Seguindo raciocínio de Michel Foucault, esperava-se alcançar, por meio da Revolução Francesa, no século 18,

*uma sociedade transparente, ao mesmo tempo visível e legível em cada uma de suas partes; que não haja mais nela zonas obscuras, zonas reguladas pelos privilégios do poder real, pelas*

*prerrogativas de tal ou tal corpo ou pela desordem; que cada um, do lugar que ocupa, possa ver o conjunto da sociedade; que os corações se comuniquem uns com os outros, que os olhares não encontrem mais obstáculos (...) dissolver os fragmentos de noite que se opõem à luz, fazer com que não haja mais espaço escuro na sociedade, demolir estas câmaras escuras onde se fomentam o arbitrário político, os caprichos da monarquia, as superstições religiosas, os complôs dos tiranos e dos padres, as ilusões da ignorância, as epidemias (...) o poder poderá se exercer pelo simples fato de que as coisas serão sabidas e de que as pessoas serão vistas por um tipo de olhar imediato, coletivo e anônimo.*<sup>15</sup>

Se pudermos falar em fenomenologia da transparência no modernismo, ela é caracterizada na imanenência da obra de arte ou de arquitetura, na “ideia de que a nudez estrutural ou a verdade dos materiais seriam signos autoevidentes de valores sociais de outra ordem, como educação, racionalidade e coletivismo”.<sup>16</sup>

Para Dan Graham, entretanto, a transparência da fachada está associada à vitrina comercial onde são expostas as mercadorias, ao *billboard* publicitário das rodovias. Espaço público e espaço doméstico são capturados em uma encenação que depois veríamos generalizada em programas televisivos como Big Brother, Keeping up with the Kardashians e tantos outros. A noção de “eficiência”, que aparece em alguns textos de Graham, ajuda a entender a crítica dirigida à arquitetura: nos edifícios corporativos de vidro a mítica da transparência dá lugar à paranoia do olhar vigilante que mede os gestos dos empregados, tal como eram controlados os gestos da produção fabril, numa clara alusão à sociedade disciplinar. “É o fato de ser visto ininterruptamente (...) que mantém o indivíduo disciplinar





em sua sujeição”, declara Foucault.<sup>17</sup> Haveria ainda que investigar com maior profundidade as consequências da erótica própria ao exibicionista e ao *voyeur*. Nos espelhos, por sua vez, vemos a noção de eficiência relacionada com o *high tech*, com a expressão de um otimismo social por meio de um racionalismo tecnológico, no âmbito do mercado. Aparece aí uma crítica ao material como fim em si mesmo, o “reino de Midas [onde] tudo o que o dinheiro toca passa a reluzir, tal qual sua imagem”.<sup>18</sup> Os espelhos dos edifícios corporativos repelem a cidade, distorcem sua imagem e evitam a ideia de um interior penetrável. São sobretudo superfícies exteriores deslumbrantes.

Para voltar ao ponto de partida, *Curved Two-Way Mirror Triangle, One Side Perforated Steel* desdobra, a meu ver, as sugestões iniciais de *Alteration*. Demonstra a adesão de Dan Graham à produção do espaço decididamente arquitetônico, como veículo crítico. Parece-me haver interessante ambiguidade nos “pavilhões” que vem realizando desde 1981. São arquiteturas que certamente incorporam em seu funcionamento os efeitos alienantes e opressivos do jogo panóptico presente em *Alteration* e outros projetos dos anos 70. Impõem ainda, por meio de transparências e reflexos cada vez mais complexos, alusões à experiência do fascínio visual e da desmaterialização,<sup>19</sup> que carregam na atualidade um sentido profundamente antiutópico e uma obliteração do corpo. A obra, porém, não pretende sublimar esse funcionamento. Ao contrário, pretende operar em chave crítica, uma vez que a estrutura de mediação, o dispositivo proposto pelo artista, nunca se torna transparente à consciência reflexiva do espectador. A experiência angustiante da transformação do corpo em imagem e seu posterior desaparecimento não são fetichizados.<sup>20</sup> A relação de escala da estrutura não se sobrepõe

à presença do sujeito, pois somente ao ser experimentada, na interação fenomenológica, os sentidos da obra aparecem.

## NOTAS

1 Krauss, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. In Foster, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 1998, p. 35-47.

2 Krauss, Rosalind. *“A Voyage on the North Sea”: Art in the age of the post-medium condition*. London: Thames e Hudson, 2000.

3 Krauss, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001: 318-319.

4 Foster, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015: 202.

5 Foster, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014: 58.

6 A noção de “campo ampliado”, definida por Krauss, em 1979, reporta-nos à dissolução da base da escultura e, com isso, à perda de sua autonomia formal. A obra abre-se para a correspondência – problemática, crítica – com o lugar (paisagem) e com o espaço construído (arquitetura) Krauss, 1998, op. cit.

7 Foster, 2015, op. cit.: 131.

8 Essa leitura do modernismo feita pelos artistas e críticos norte-americanos dos anos 60 é ainda uma narrativa da história da arte muito localizada, que tem no crítico Clement Greenberg seu principal porta-voz. Cf. Greenberg, Clement. *Pintura modernista*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-109.

9 Krauss, 2000, op. cit.

**10** Foster, 2015, op. cit.: 12, 160, 174, 199, 201, 202.

**11** Graham, Dan; Wallis, Brian (Ed.). *Rock, mi religión*. Cidade do México: Alias/Pluralia Ediciones, 2008.

**12** Colomina, Beatriz. Doble exposure: alteration to a suburban house (1978). In Pelzer, Birgit et. al. *Dan Graham*. London/New York: Phaidon, 2001: 82, tradução minha. Outra menção à generalização da *picture window* nos Estados Unidos, nos anos 50, pode ser encontrada em Koolhaas, Rem et. al. *Elements of architecture – window*. Bienal de Arquitetura de Veneza: Marsilo, 2014, p. 654-657.

**13** Graham, 2008, op. cit., p. 261, tradução minha.

**14** Colomina, op. cit.: 83-84.

**15** Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979: 215-217.

**16** Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese (Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

**17** Foucault apud Jameson, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006: 175.

**18** Arantes, Pedro Fiori. O grau zero da arquitetura na era financeira. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 80, mar. 2008: 181.

**19** Assumindo o risco do pastiche, termos como “fascínio”, “intensidade” e “irrealidade” que podem aparecer em minha reflexão foram motivados pela leitura de Fredric Jameson. O autor vê o espaço da arquitetura pós-moderna como “hiperespaço”, além da “capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear

cognitivamente sua posição (...) ponto de disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído”. Jameson aplica um modelo para o sujeito pós-moderno que é o do esquizofrênico. Cito o autor: “para Lacan, a experiência da temporalidade (...) (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existencial do tempo – são também um efeito de linguagem (...) Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado a viver em um presente perpétuo (...) a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua”. Cf. Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997; e *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.12, jun. 1985, p.16-26.

**20** Para um entendimento da noção de fetiche aqui utilizada, é ilustrativo um trecho de Hal Foster sobre um espaço “que parece perceber por nós... uma nova versão do velho problema da fetichização, pois toma nossos pensamentos e sensações, processa-os como imagens e efeitos e os recebemos de volta agradecidos e deslumbrados”. Foster, op. cit., p. 13.

**Renato Pera** é artista visual, doutorando, mestre e bacharel em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Atualmente, é bolsista do Dublin Institute of Technology (2018).