



JOGOS REFLEXIVOS: OS PAVILHÕES DE DAN GRAHAM

Michel Masson

Recebido em: 01/10/2017

Aceito em: 25/01/2018

**Dan Graham pavilhão
escultura crítica**

Levando em conta as operações efetuadas e a experiência proposta por Dan Graham, o artigo investiga a dimensão crítica de seus pavilhões.

REFLECTIVE GAMES: THE PAVILIONS OF DAN GRAHAM | *Taking into account the operations carried out and the experience proposed by Dan Graham, this article investigates the critical dimension of his pavilions.* | **Dan Graham, pavilion, sculpture, criticism.**

Eu faço pavilhões. Não esculturas.

Dan Graham

O significado de uma palavra é seu uso na linguagem.

Wittgenstein

Arte e arquitetura

“Pavilhão” é a terminologia empregada por Dan Graham para o “último dos seus híbridos”. Recuperada do universo da arquitetura de jardim, embora modificada, tal tipologia vem sendo empregada pelo artista desde o início dos anos 80 até hoje.¹ Passível de múltiplas configurações e inserção em sítios diversos – de preferência abertos –, essa “estrutura-tipo” é utilizada por Graham para ampliar seu modelo investigativo, levando às últimas consequências, por um lado, a premissa minimalista de deslocar o foco de interesse do objeto estético para o sujeito perceptivo² e, por outro, a ideia de flexibilizar fronteiras, a começar por aquela estabelecida entre arte e arquitetura.

Inicialmente, a tipologia arquitetônica do pavilhão caracterizou-se como construção isolada, coberta e com dimensões reduzidas, situada nos jardins cultivados de casas senhoriais, geralmente utilizada em ocasiões especiais como festas e banquetes aristocráticos.³ Antes temporárias, tais estruturas – que remetem à “cabana primitiva” idealizada pelo abade Marc-Antoine Laugier⁴ – tornaram-se permanentes e muito populares a partir do século 18, convertendo-se em pequenos templos alegóricos nos jardins ingleses pitorescos, projetados por arquitetos paisagistas como Willian Kent, Charles Bridgeman e Lancelot “Capability” Brown. Em meados

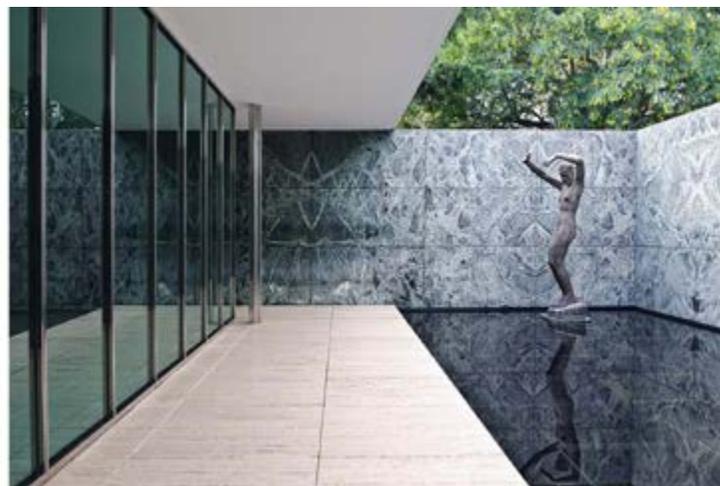
Dan Graham, *Bisected Triangle, Interior Curve*, Inhotim

do século 19, o pavilhão tomou grandes proporções e transformou-se em estruturas de 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 20, 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, representante da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, em 1929.

Grosso modo, a operação de Graham consiste em se apropriar da tipologia do pavilhão – por natureza artística, *quasi* funcional – 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, um “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 e cabines telefônicas”.⁵

O outro movimento operativo de Graham consiste em unificar a forma histórica do pavilhão à linguagem arquitetônica do Estilo Internacional. Para tanto, o artista se vale daquilo que caracteriza o edifício corporativo: o vidro em espelho de dupla face, material de início utilizado em laboratórios psicológicos, salas de interrogatório e de testes científicos, e que, aplicado de maneira contínua nas fachadas dos arranha-céus de escritórios nos anos 70 e 80, substituiu progressivamente o vidro transparente.



Jacques Rigaud, vista do Teatro da Rainha a partir da Rotunda em Stowe, Buckinghamshire, Reino Unido, c. 1739 Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão para Exposição Internacional de Barcelona, 1929

Implícita nessas operações está a crítica à autorreferência. Graham pretende romper a pretensa autorreflexividade do trabalho minimalista⁶ e da arquitetura moderna funcionalista. Segundo Robert Venturi, ao descartar o simbolismo explícito dos ornamentos, os arquitetos modernos buscaram promover a expressão dos elementos arquitetônicos por meio de um vocabulário formal próprio, autoconcentrado em seus sistemas – estrutura, forma, luz e espaço. Nesses termos, o significado deveria ser transmitido pelas características fisionômicas inerentes à forma. No entanto, para o autor, a abstração formal arquitetônica não elimina o caráter simbólico, mas tão somente substitui a comunicação evidente do ornamento – a forma simbólica – pela materialidade da forma, a qual passa sutilmente a expressar, por meio de uma simbologia implícita e não reconhecida, um conteúdo específico: o mundo da ciência avançada e da tecnologia industrial. Trata-se de um simbolismo funcional-tecnológico em que a imagem do edifício sugere objetivos sociais de cunho reformista-progressista. Por fim, sentencia Venturi, ao substituir a decoração pela “articulação” de seus sistemas, a arquitetura moderna “converteu-se em um pato”.⁷

Apoiando-se na leitura revisionista de Venturi, Graham afirma que o formalismo estético e o funcionalismo arquitetônico são filosoficamente similares. 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.⁸ Segundo Graham, tanto o minimalismo quanto a arquitetura pós-Bauhaus – utópica, idealizada e supostamente livre da contaminação ideológica capitalista – acreditam reduzir a percepção dos materiais ao nível mais elementar

de relações autorreferentes, de modo a tornar a estrutura formalmente autodedutiva. Sendo assim, a forma do objeto artístico/arquitetônico se reduziria a sua materialidade, a um estado de expressividade independente, sem outras conotações.⁹ Graham observa, no entanto, que o Estilo Internacional demonstrou o contrário. À medida que foi exportada pelo grande comércio, a linguagem utópica de pura função e pura materialidade das torres corporativas de Mies van der Rohe se tornou o padrão da nova tecnologia norte-americana vendida para os escritórios de filiais multinacionais nas capitais do “Mundo Livre”. Ao fim e ao cabo, afirma Graham, embora reivindicasse a forma abstrata autônoma não simbólica, usado como filial ultramarina o edifício funcionalista terminou ideologicamente a serviço de uma retórica que unia o “mito do progresso científico ao mito da utilidade social da prática eficiente dos negócios”. Nesses termos, o funcionalismo abasteceu a economia excedente do capitalismo tardio.¹⁰

Graham argumenta que nos edifícios corporativos há uma ilusão de que o que é visto é exatamente o que é. Tal como na percepção literal minimalista – sintetizada na expressão de Frank Stella “o que você vê é que você vê”¹¹ –, “a neutralidade da superfície” em aço e vidro, “sua ‘objetividade’” fazem com que o observador foque seu olhar “apenas nas qualidades materiais/estruturais, desviando-o do significado/uso na hierarquia do sistema social”.¹² Especificamente sobre o vidro, Graham discorre algumas vezes, abordando seu aspecto ambíguo:

Ao mesmo tempo em que o vidro revela, ele oculta. (...) O funcionalismo esconde sua função ideológica menos aparente, justificando o uso da tecnologia e da burocracia, por parte de agências governamentais e grandes corporações para transmitir sua versão específica de ordem na sociedade. (...) A transparência literal

do vidro não apenas objetiva falsamente a realidade, mas é uma paradoxal camuflagem; a verdadeira função de uma corporação pode ser concentrar seu poder autocontido e controle pela 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 álbi social para a instituição que ele abriga. Por um lado, o edifício reivindica autonomia estética sobre o entorno (mediante sua autocontenção formal), por outro evidencia uma "abertura" transparente para o ambiente (ele incorpora o ambiente natural), eficientemente legitimando a reivindicação de autonomia da instituição corporativa ("O Mundo da General Motors").¹³

As leituras semióticas sobre "vidro" que Graham desenvolve contemplam, na interpretação de sua funcionalidade, o quadro de referência do sistema capitalista e suas implicações ideológicas, indicando que o artista não assume os materiais apenas a partir de suas propriedades físicas, pois não lhe interessam os fenômenos ópticos objetivos, literais. Muito pelo contrário. Ciente de que os "materiais funcionam como signos sociais" e de que "o modo como são empregados afeta a perspectiva/ realidade social das pessoas ou dos grupos",¹⁴ 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 da arquitetura. Na esteira desse procedimento, o material traz consigo os efeitos do seu embate com o mundo, entendido

aqui como algo ocorrido no plano contingente da realidade social.

Não obstante tais sentidos vestigiais, a ideia de uma imagem dialética "capaz de repor em jogo e de criticar", segundo Walter Benjamin, "o que ela fora capaz de repor em jogo",¹⁵ há nisso o que Wittgenstein entende por "jogos de linguagem".¹⁶ Para o filósofo, contrariando a ideia de definição ostensiva, o que determina o significado de uma palavra não é a coisa que lhe é sucedânea, e sim o uso em conformidade com as regras gramaticais que governam seu funcionamento num jogo de linguagem. Essas regras são, por sua vez, convenções públicas variáveis, instituídas contingente e circunstancialmente na prática social comunitária. Daí, em síntese, a condição de exterioridade do significado, sua determinação por dinâmicas situadas; nos pavilhões de Graham, pessoas em ações ordinárias, ocupando estruturas arquiteturais inscritas no circuito de arte.¹⁷

É ambígua a posição que Graham ocupa.¹⁸ De fato, operando no limite epistemológico entre arte e arquitetura, ele procede a partir de um raciocínio morfológico conceitualista esquivo a objetivos formalistas/composicionais, segundo o qual o conceito prevalece sobre a forma. O objetivo é integrar o espectador num mecanismo empírico-conceitual mediado pela superfície de vidro, desenlaçar jogos reflexivos com horizonte tanto sensível quanto cognitivo. Trata-se, portanto, de operações geométricas que, embora transcorram no campo eidético, em grande parte almejam mobilizar o espaço psicológico. Se as estruturas de Graham são passíveis de contemplação, olhadas de fora, vazias, elas tendem a ser pouco exuberantes, quase estéreis. Ao fim de tudo, vale a interação, a experiência visual do espectador – de preferência em grupo – em estruturas abertas ao comportamento, as quais nos desafiam a reconstituir seu funcionamento.



Pavilhão Amalienburg, palácio Nymphenburg, Munique, Alemanha, *hall* de espelhos, Johann Baptist Zimmermann e Joachim Dietrich, 1734-1739

Habitualmente, Graham delinea suas estruturas a partir de meios mínimos: a permuta minimalista de um conjunto restrito de possibilidades. Seu efeito, no entanto, é oposto: desestabilização e imprecisão, fraturas e distorções, multiplicação e decomposição da imagem. Nesses termos, o artista manipula não propriamente o espaço, mas a imagem do espaço, com vistas a potencializar, variar, tornar complexa a experiência visual. Importante referência nesse sentido é o pavilhão Amalienburg, construído por François Cuvillies em estilo rococó no complexo do palácio Nymphenburg, em Munique, na Alemanha.¹⁹ Nas palavras de Graham:

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.²⁰

Coadunadas com a ideia de “duplo funcionamento” do projeto pós-moderno de Robert Venturi,²¹ as operações de Graham 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, público/privado, forma/imagem, sensível/inteligível. Dependendo do lugar da inscrição, as estruturas podem propiciar a junção de outros antagonismos como natureza/cidade, arquitetura histórica/arquitetura moderna. Em última análise, os pavilhões questionam o lugar em que se inserem: colocados nas cidades evocam os jardins; introduzidos nos parques – idealmente relacionado ao plano urbano – remetem ao centro das cidades.

Próximos à arquitetura de Mies, deslocados para o âmbito da interação pública, os prismas de vidro da arquitetura corporativa transformaram-se em signos geométricos abertos. Está em pauta o paradoxo de um conceitualismo empirista que visa, ao fim e ao cabo, por um lado, dissolver dicotomias e criar híbridos, por outro, mobilizar 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 trazido a nosso alcance e escala, formando combinações de imagens repetidas– 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.

Dan Graham, *Bisected Triangle, Interior Curve*, Inhotim, Minas Gerais, Brasil, 2002



Envidraçados, os pavilhões exploram a reflexividade fenomenológica: nos submetem ao “jogo duplo” da percepção mútua de “perceber-se percebendo” e “perceber-se sendo percebido”, fazendo-nos ocupar a posição ambígua de ser, a um só tempo, sujeitos perceptivos e objetos percebidos, receptores e emissores de informações comportamentais. De praxe, interessa a Graham o processo perceptivo interpessoal, isto é, investigar de que modo uma pessoa percebe a si mesma enquanto observa outras pessoas, as quais, por sua vez, também a observam. Há nisso uma topologia – com lastro em seus trabalhos anteriores – em que, entrelaçados, comportamento (exterior) e percepção (interior) se retroalimentam. Ao fim, os jogos visuais dos pavilhões terminam relacionando “o espaço privado e psicológico do espectador a seu senso de pertencimento a um espaço social coletivo, público”.²²

Com efeito, a dinâmica de “perceber-se percebendo” e “perceber-se sendo percebido” possui fundamento na própria vida social. É o que em sociologia se denomina interação social imediata – ou face a face –, na qual indivíduos de um grupo assumem, simultaneamente, atitudes determinadas num contrato implícito e que os deixam sutilmente acessíveis ou inacessíveis uns aos outros.²³ Sob esse prisma, os pavilhões estão implicados numa visão ampliada da arte, aquela que, levando em conta o meio cultural, desloca, reequaciona e ressitua no quadro de referência da arte as circunstâncias de encontro e ajuntamento social próprios à vida na cidade. Caixas behavioristas, eles funcionam como núcleos de convergência que exacerbam as circunstâncias cotidianas de envolvimento e percepção. Nesse sentido, não parece exagero afirmar, instauram um modo público de experiência social da copresença em potência, um *all over* da interação visual.

Limites críticos

*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.*²⁴

Nesse ponto, cabe indagar: estariam os pavilhões recaindo num regime de diversão e integração, portanto, de apaziguamento e neutralização de tensões? Buscando estabelecer um senso individual ou de grupo ao preço de criar miniespectáculos,²⁵ tais estruturas terminariam se alinhando às forças dominantes do *establishment*? Para Alexander Alberro, em face da massiva instrumentalização, os pavilhões de Graham são objetos isentos de qualquer investimento numa ação crítica que, explicitamente, denuncie ou intencione modificar as condições existentes.²⁶ Em vez disso, 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, seriam como alegorias que registram o declínio do espaço urbano, lamentando a morte do espaço público democrático causado pelo controle corporativo privado.

De fato, vistos por esse ângulo, os pavilhões se mostram como restos da história – “Mies descontextualizados”, “vadios”, isentos de funcionalismo. Frente às grandes corporações que tudo “incorporam”, do espaço público à arte, aparentam mimetizar o mundo, se afigurando como emblemas de uma inversão: o fenômeno global da “transposição do planejamento estratégico de seu território natal – a corporação privada – para o território

– público – urbano”.²⁷ Ou ainda, eventualmente podem ser lidos na clave conotativa da passagem de uma ética do trabalho²⁸ para uma ética de mercado, implícita na substituição dos panos de vidro transparentes – que nos edifícios modernos exibiam os trabalhadores em seu interior – pelos panos de vidros reflexivos das torres corporativas, simbólicas do domínio neoliberal. No entanto, interpretar os pavilhões na clave do fato alegórico exige cautela, pois tende a implicar a falsa suposição de que eles sejam unicamente objetos inteligíveis, quando na verdade não há como os avaliar plenamente sem recorrer à experiência que proporcionam.

Os pavilhões de Graham subvertem a cultura corporativa não sociológica, mas simbolicamente. Ao agenciar uma condição de transparência/reflexividade que se alterna de modo incessante ao longo do tempo, tais estruturas contradizem a visibilidade unidirecional dos edifícios corporativos,²⁹ sua situação de vigilância. Não obstante, afirmam, no lugar da retórica da eficiência dos negócios, o encontro e a pausa, o deleite e o prazer.

Mediada pelo vidro, a experiência ocorre sob seus auspícios e, como tal, denota os sentidos determinados por seu uso/função no meio social. Eis, enfim, ao que parece, a última ambiguidade de Graham. Por um lado, os pavilhões consubstanciam ocasiões de encontro e entretenimento em que prevalece o deleite da imagem – “Estou pensando no lazer da classe trabalhadora”,³⁰ afirma o artista, em propiciar “sessões de fotos para pais e filhos nos fins de semana”³¹ –, por outro, estimulam a reflexão crítica dos meios, sistemas, estruturas e dispositivos que regem o ambiente social contemporâneo.³² Subjacente às tramas imagéticas complexas, ao aspecto explícito de diversão, esconde-se um lado menos positivo, um sutil comentário ácido. Percebemos e agimos, olhamos e somos olhados, entretanto, sob aguda circunstância de confinamento e monitoração.

Nesses termos, os pavilhões têm duas faces: uma diz respeito a atrair e integrar, agregar e estimular, envolver e interagir; a outra, mais obscura, a segregar e constranger, dissociar e expor, isolar e privar, numa palavra, controlar. Novamente, as reflexões de Graham sobre o vidro nos auxiliam:

A divisão de vidro nas áreas aduaneiras de muitos aeroportos internacionais é acusticamente selada, isolando os permitidos residentes do país daqueles passageiros que estão chegando tecnicamente no limbo até passar pela alfândega. Outro exemplo é o uso do vidro hermeticamente fechado nos berçários de maternidades em alguns hospitais, desenvolvidos para separar o pai durante a observação de seus filhos recém-nascidos. Nessa instância, a instituição, tendo separado o filho de sua mãe, agora, no interesse da saúde pública, reclama direito a seu corpo ao pai “natural”, a quem é permitida (como compensação) apenas uma relação visual.³³

Assim, nos pavilhões de Graham, o vidro que encanta e diverte também regula e condiciona.³⁴ Daí o traço menos dócil, eventualmente opressivo e perturbador, seu elemento, enfim, de reflexividade crítica. Viver em sociedade, eles denunciam, envolve assumir as contradições e complexidades da arquitetura – para usar os termos de Venturi. Aqui, ver e ser visto pode ser tomado na clave ambígua da autoexposição e vigilância. Sob essa perspectiva, bem ou mal, os pavilhões assinalam um posto avançado de autoconsciência social. À maneira dos jogos de linguagem wittgensteinianos, eles parecem trazer à luz o indivíduo contemporâneo alienado, sem rumo, perdido em meio à massa, substituindo o sujeito abstrato da arte minimalista, de sensibilidade fria,³⁵ pelo sujeito-tipo da topologia social do capital, o público turista, consumidor de feiras e jardins de arte. Não mais literal, a experiência transformou-se na visão de nossa própria imagem coletiva.



Dan Graham, *Bisected Triangle, Interior Curve*, Inhotim, Minas Gerais, Brasil, 2002

NOTAS

1 O primeiro pavilhão de Graham foi *Pavilion/ Sculpture for Argone*. Concebido como maquete em 1978, foi posteriormente construído em 1981 no *campus* do Argonne National Laboratory, um laboratório de pesquisas energéticas em Illinois gerenciado pela Universidade de Chicago.

2 Foster, Hal. O ponto crucial do minimalismo. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

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

4 A imagem da cabana figura no frontispício do livro *Ensaio sobre a arquitetura*, publicado em 1753.

5 Graham em entrevista a Thomson, Mark. In: Zevi, Adachiara (Ed.). *Dan Graham: selected writings and interviews on art works, 1965-1995*. Rome: I Libri di Zerynthia, 1996, p. 205-206.

6 Sobre a crítica acerca da tautologia do minimalismo, ver: Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

7 Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

8 Graham, Dan. Arte em relação à arquitetura. In: Ferreira, Glória; Mello, Cecília Cotrim de (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006: 436.

9 Graham, Dan. Buildings and Signs (1981). In: Brouwer, Marianne (Ed.). *Dan Graham: works, 1965-2000*. Düsseldorf: Richter, 2001: 172.

10 Graham, 2006, op. cit.

11 Stella, Frank e Judd, Donald em entrevista a Glaser, Bruce. In.: Ferreira, Glória; Mello, Cecília

Cotrim de (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006: 131.

12 Graham, 2006, op. cit.: 434.

13 Graham, Dan. Essay on video, architecture, and television. In: Alberro, Alexander (Ed.). *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*. Cambridge: The MIT Press, 1999: 59-60.

14 Graham, 2001, op. cit.

15 Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010: 105.

16 Wittgenstein, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1996.

17 Glock, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998: 193.

18 “Estou em uma posição híbrida”, avalia o artista. Graham em entrevista a Enright, Robert; Walsh, Meeka. Dan Graham: Mirror Complexities. *Border Crossings*, 3.10.2009. Disponível em <http://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities>. Acessado em 14 jun. 2013. 3.10.2009.

19 Para Graham, a parte mais interessante desse pavilhão de caça projetado para Carlos VII e sua esposa, Maria Amália de Áustria, é a sala de espelhos. Com planta circular, o ambiente possui janelas que 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.

20 Graham, Dan. Feedback: an exchange of faxes, Dan Graham & Brian Hatton. In: *Dan Graham: Architecture*. London: Camden Arts Centre and AA Publications, Architectural Association, 1997: 19.

21 Inspirado na arte pop, Venturi procura assumir a ambivalência – sintetizada na expressão “tanto como” – relativa à junção de opostos: os códigos especializados e os códigos vernaculares, a tradição arquitetônica para os iniciados e a iconografia comercial para todos.

22 Brouwer, Marianne (Ed.). *Dan Graham: works, 1965-2000*. Düsseldorf: Richter, 2001: 274.

23 Tal linguagem corpórea comunicativa é governada por regras de conduta social que regulam o comportamento de pessoas conscientes na presença imediata de outras pessoas. Nesses termos, “A linguagem do corpo, então, é um discurso convencionalizado.” Ver: Goffman, Irving. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010: 45.

24 Graham, 2003, op. cit.: 209.

25 Graham afirma: “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.” Ver: “Feedback: An Exchange of Faxes, Dan Graham & Brian Hatton”. In: *Dan Graham: Architecture*. London: Camden Arts Centre and AA Publications, Architectural Association, 1997, p. 18.

26 Alberro, Alexander. Specters of Utopia. In: Kitnick, Alex (Ed.). *Dan Graham*. Cambridge: The MIT Press, 2011: 196. (October Files n. 11).

27 Vainer, Carlos. “Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano”. In: Arantes, Otília; Vainer, Carlos; Maricato, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 84.

28 Sobre a presença da ética do trabalho na cultura norte-americana, ver o videoensaio de Graham *Rock my religion* (1982-1984).

29 Em função da incidência da luz natural na fachada do edifício, o pano de vidro se torna uma superfície totalmente reflexiva pelo lado de fora e transparente pelo lado de dentro. Por seu turno, não utilizando fechamentos de cobertura, Graham faz com que nos pavilhões a luminosidade seja equânime em ambos os lados do vidro, levando a índices de reflexividade/transparência idênticos tanto numa quanto noutra superfície.

30 Graham em entrevista a Obrist, Hans Ulrich. *Dan Graham*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König (Conversation Series 25), 2012: 42.

31 Graham, 2012, op. cit.: 28.

32 A respeito desse aspecto, agradeço os valiosos comentários de Patricia Corrêa.

33 Graham, 2001, op. cit.

34 Sobre esse aspecto, ver: Shah, Rajiv; Kesan, Jay. How architecture regulates. *Journal of Architectural and Planning Research*, 24, n. 4 (Winter 2007). http://www.governingwithcode.org/journal_articles/pdf/how_architecture_regulates.pdf. Acessado em 29 maio 2015.

35 Foster, 2017, op. cit.

Michel Masson é doutor em História pela PUC-RIO com Visiting Scholar na GSAPP, Columbia University/EUA e pesquisador PNPd no PPGArq/PUC-Rio.