

2

Processualidade e significado

Minha galeria faliu, foi um fracasso total, não vendemos coisa alguma. Então, eu queria destruir galerias. Essa foi a minha ideia naquele momento.¹

O ensaio fotográfico/artigo *Homes for America* (Fig. 7-10) é um dos primeiros trabalhos de Graham e, provavelmente, até hoje um dos mais notórios. Após a falência da galeria, ele se viu obrigado a voltar a morar com seus pais em Westfield, Nova Jersey, na mesma casa de classe média para a qual havia mudado uma década antes, aos 13 anos de idade, quando a família deixou o subúrbio de classe trabalhadora de Winfield. Nesse retorno, durante o percurso de trem, pôde observar os inúmeros conjuntos de *tract houses* recém-construídos ao longo da ferrovia, um modelo de desenvolvimento habitacional em larga escala inaugurado por Levittown.² Munido de uma Kodak Instamatic – câmera de plástico de baixo custo, com foco fixo, lançada na época –, começou a fotografar as habitações suburbanas de Bayonne, Jersey City e Staten Island, regiões basicamente habitadas por ítalo-americanos que haviam migrado de Brooklin e Queens.

De início, esquivando-se de fotografar pessoas, Graham concentrou-se nas casas padronizadas, em suas sistemáticas variações de cor e detalhes de entrada, ordenadas em sequências quase intermináveis, interrompidas por rodovias, estacionamentos e outros equipamentos urbanos preexistentes. As imagens das formas modulares, captadas sob a luminescência característica dos finais de tarde e atmosferas poluídas – reforçada pelo filme de *slide* Kodachrome e pelo próprio colorido das casas,³ foram primeiramente exibidas num dos *salons* informais promovidos por Robert Smithson e Nancy Holt no *loft* do casal em Downtown,

¹ Graham em entrevista a GUAGNINI, 2009, p. 279.

² Levittown é o nome de quatro grandes comunidades planejadas nos subúrbios de Nova York, Pensilvânia, Nova Jersey e Porto Rico, formadas por pequenos lotes com casas idênticas construídas a partir de técnicas de produção em massa e vendidas a preços baixos pelo promotor imobiliário Willian Levitt, da firma Lewitt & Sons, Inc. Direcionadas para operários, veteranos da Segunda Guerra Mundial e suas famílias, tais comunidades logo se tornaram um arquétipo dos subúrbios norte-americanos modernos.

³ Ver BUCKLEY, WASIUTA, op. cit., 2012, p. 150.

Nova York. Como resultado, Graham foi convidado a participar de sua primeira exposição, a Projected Art, inaugurada em dezembro de 1966 no Finch College Museum of Art, em que projetou cerca de 20 slides de 35mm sob o título de *Project Transparencies*. As fotografias chamaram a atenção de Susan Brockman, editora-assistente da *Arts Magazine* – filmmaker e namorada do artista Mel Bochner –, que ofereceu sua publicação na próxima edição da revista. Diante do convite, Graham propôs escrever um texto para acompanhá-las. Sem muito tempo para a tarefa, realizou breve pesquisa numa biblioteca e, no dia seguinte, se dirigiu a um escritório de vendas da Cape Coral Homes, companhia especializada em projetos para casas na Flórida, onde pegou um folheto promocional de vendas. Em apenas dois dias, o artigo foi enviado à *Arts*; contudo, supostamente por falta de espaço, o editor da revista – que, aliás, cunhou o título *Homes for America* – modificou o layout proposto por Graham, optando por não publicar as fotografias, mantendo apenas a imagem da brochura e adicionando uma fotografia de Walker Evans.⁴

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1011844/CA



Fig. 7: Dan Graham, *Homes for America*, layout para artigo de revista, 1972

⁴ O layout mais conhecido de *Homes for America* não é o original e sim o de uma das várias versões fake produzidas posteriormente por Graham. Sobre as versões e a publicação das fotografias pelos artistas Flavin e Smithson, ver: WIGLEY, Mark. “The Reluctant Artist”. In: BUCKLEY e WASIUTA, op. cit.

Embora não seja possível considerá-lo imparcial, em grande parte o texto é uma espécie de relatório analítico que descreve de maneira objetiva o desenvolvimento dos subúrbios no pós-guerra como esquema arbitrário genericamente implantado: um sistema de permutação em que oito modelos de casas podiam ser combinados com oito opções de cores. Numa sequência de oito casas de quatro tipos, portanto, são geradas 46 possibilidades combinatórias (AABBCCDD, AABBDCC, ...). Levando em conta que cada uma delas pode ser pintada com qualquer uma das oito cores, chega-se a 2.304 arranjos possíveis para acomodar a variedade de “gostos”. Graham menciona que, em função de pequenas variações – chamadas por ele de “diferenciações estilísticas” –, a unidade podia ser denominada “chalé” ou “colonial”.



Fig. 8: Dan Graham, *Row of New Tract Houses*, Jersey City, Nova Jersey, 1966

O artigo destaca a impessoalidade das construções, incapazes de satisfazer necessidades individuais, desenvolver características regionais ou identidades. Para Graham, os novos desenvolvimentos habitacionais suburbanos nada mais faziam do que preencher vastas áreas “mortas” sem que efetivamente houvesse um esforço de integração tanto com o ambiente quanto com as comunidades existentes. Como uma espécie de “solução universal”, o denominado método

californiano incorporava a lógica da linha de montagem – a determinação do número de componentes pré-fabricados, como madeiramento, treliças de telhado, sistemas de escadas, etc., a partir da estipulação prévia da quantidade de casas-tipo a construir – em seu modelo de fabricação simultânea de múltiplas unidades unifamiliares de baixo custo. Na verdade, transferia e adaptava as técnicas industriais de produção em massa utilizadas nas indústrias de aeronaves e navios das costas oeste e leste, respectivamente.⁵ Indiferentes à “boa” arquitetura, projetadas segundo a lógica da obsolescência programada, as casas eram literal e simbolicamente desprovidas de raízes, ordenadas a partir de um padrão de ocupação determinado por uma ordem sintética predeterminada: casas descartáveis sem fundações, flutuando numa variação de combinações sem conexões orgânicas tanto com o solo quanto com os habitantes.



Fig. 9: Dan Graham, *Courtyard*, New Development, Jersey City, Nova Jersey, 1966

Fig. 10: Dan Graham, *Split Level 'Two-Home'*, Jersey City, Nova Jersey, 1966

Sendo assim, as construções pré-fabricadas em madeira de cidades como Jersey não deixavam de ser o resultado final de uma ideologia subvertida a contrapelo: a adesão irrestrita à indústria postulada pelos princípios arquitetônicos divulgados nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMs. Esvaziado do fundamento funcionalista que estava em sua origem – porque destituído de um fundamento ou programa social –, o problema urbanístico da moradia em larga escala identificado pela arquitetura moderna se reduziu aos fatores contingentes – leiam-se imperativos e interesses – econômicos. Levada ao limite da sistematização pelo empreendedorismo imobiliário, sob o incentivo e

⁵ Graham em entrevista a GUAGNINI, op. cit., p. 260.

controle de agências governamentais como a Federal Housing Administration – FHA, a padronização industrial da arquitetura a partir de módulos “estandardizados” simples – a técnica – terminou reduzindo as habitações e por conseguinte as cidades a extrema e negativa homogeneização. Sufocada pela força do capital especulativo do pós-guerra, a terra tornou-se um ambiente geométrico anônimo, árido e rígido, desumanizado e sem vitalidade.

Aparentemente, Graham parece ironizar a imagem massificada do “sonho americano” – o mito do *american way of life* –, desconstruindo a promessa de um novo, promissor e ideal modo de vida, fazendo coro, assim, com a opinião de sociólogos que costumavam condenar a esterilidade e alienação dos subúrbios em matérias de revistas como a *Esquire*, geralmente acompanhadas por documentação de fotógrafos formalistas famosos, como Stephen Shore e Bill Owens. Nesses termos, o que Graham fez foi apropriar-se do ponto de vista inverso – não obstante, comum: um clichê – para efetuar uma paródia, uma *fake think piece*: um artigo intelectualizado sobre a banalidade e a monotonia dos subúrbios,⁶ o *habitat* do sujeito descrito em músicas como “Nowhere Man”, dos Beatles.

Entretanto, por mais que em alguns momentos a análise do modelo arquitetônico adquira tons negativos, o texto de *Homes for America* não desenvolve propriamente uma crítica social depreciativa, tampouco – ou menos ainda – o fazem as fotografias. Sem enaltecer, bem como sem olhar negativamente para Nova Jersey – ao contrário de Smithson que considerava o subúrbio ruína,⁷ ou Gordon Matta-Clark, artista que abordaremos no próximo capítulo –, Graham não assume posições de antemão, incorporando de certa maneira menos o papel do sociólogo do que o de uma espécie de antropólogo do plano da cidade.⁸ Um tanto objetivas e imparciais, as fotografias são registro esteticamente desprezioso e não idealizado da “nova cidade”, documentação fotojornalística acerca daquilo que rotineiramente não oferece interesse e nos passa despercebido: imagens feitas a partir da curiosidade e do rigor analítico típicos do olhar atento do *voyeur*. Nesses termos, a câmera seria como um espelho que capta e reflete a arquitetura inexpressiva que aborda.

Em que se leve em conta essa suposta neutralidade absoluta, Graham

⁶ Graham em entrevista a GRAHAM (Rodney), op. cit., p. 104.

⁷ SMITHSON, 1996.

⁸ Graham em entrevista a BRILLEMBOURG, 2012.

aborda uma realidade específica que, como tal, tem expressividade própria. A partir do ponto de vista de um *insider* familiarizado e fascinado pela comunidade em que vivia, o subúrbio registrado por Graham – jovem de classe média que, devido a dificuldades financeiras, mudou-se para um projetado de habitação para trabalhadores da indústria naval após a Segunda Guerra Mundial – se revela carregado do que podemos denominar, contraditoriamente, “lirismo inexpressivo”. Por isso, em grande parte, se as fotografias nos cativam é porque são menos imagens do subúrbio do que imagens suburbanas.⁹ Entre as melhores fotografias do ensaio, aliás, estão, sem dúvida, aquelas que captam a atmosfera singular das famílias diante de suas casas ou almoçando nos restaurantes de autoestrada (Fig. 11-13), pois desvelam um senso de espetáculo em meio à banalidade e podem ser consideradas, com justeza, uma “celebração da poesia dos subúrbios”.¹⁰ Próximo ao tipo de relato *flat* da literatura de Gustave Flaubert ou, ainda, das cenas realistas de Gustave Courbet, que não comentam e sim apresentam uma verdade social implícita – a existência de uma burguesia rural na França em meados do século XIX –, as imagens de Graham mostram a ascensão da alta classe baixa à baixa classe média. Não sem incômoda ambiguidade. Quanto mais as olhamos, mais entrevemos uma poética pastoral moderna, relativa, entretanto, a uma falsa arcádia da pequena burguesia.



Fig. 11: Dan Graham, *Two Family Units*, Staten Island, NY, 1967



Fig. 12: Dan Graham, *Mother and Son in Backyard*, Bayonne, Nova Jersey, 1969

⁹ WIGLEY, op. cit., p. 87.

¹⁰ Graham em entrevista a GORDON, 2009, p. 171.

Homes for America assinala a emergência de uma nova “forma de vida”: a cultura do subúrbio com base no sistema de rodovias e na posse do automóvel – a *highway culture* disseminada no pós-guerra nas costas leste e oeste dos Estados Unidos, dos cinemas *drive-in* e *car hops*, vivenciada pelo jovem Graham de maneira próxima e distante ao mesmo tempo.¹¹ Trata-se de um trabalho histórico na ampla acepção do termo: o retrato da gênese de um fenômeno cultural em que o artista se encontra imerso, monumentalizado pela crítica como obra seminal da dita “arte conceitual”.



Fig. 13: Dan Graham, *Untitled (Family at New High Restaurant)*, Jersey City, Nova Jersey, 1967

Há que indagar sobre o difuso conceitualismo de Graham. O artista se apropria de sistemas de massa preexistentes – a revista e o plano de habitação popular – para engendrará-los numa complexa rede de correlações: as fotografias do artigo são imagens seriais de casas serializadas inseridas, em última instância, numa publicação também produzida em série.¹² Em outras palavras, cada fotografia ou bloco de texto funciona como um elemento dentro de uma estrutura

¹¹ Graham nunca tirou licença para dirigir, portanto, essa é uma cultura que, de certo modo, ele nunca teve.

¹² WIGLEY, op. cit., p. 89.

de grade segundo uma combinatória, de modo que as imagens menos ilustram a análise do que o *layout* replica a lógica serial dos desenvolvimentos habitacionais sobre os quais o artigo se refere. Em síntese,

Homes for America é em si uma peça de urbanismo. Seu *layout* é concebido como um plano de cidade. Os subúrbios não são representados pelas fotos ou as descrições no texto, mas pela lógica combinatória do sistema. O artigo da revista não é, portanto, simplesmente sobre um lugar. O próprio local está na revista.¹³

A dimensão crítico-reflexiva de *Homes for America* é ainda mais ampla, e as possíveis correlações não param por aí. O alinhamento das casas em Jersey em espaços “espelhados” como elementos numa série era idêntico às estruturas do minimalismo, embora em escala só alcançada nos últimos trabalhos de Judd (Fig. 15). Ao estabelecer tal homologia, num único lance Graham detecta a uniformidade das habitações e demonstra ironicamente que a perda da subjetividade, obtida através dos procedimentos minimalistas, era operativa também nos lares suburbanos, uma vez que eles refletiam uma cultura de mercado em que individualidade e escolha não eram de fato opções, mas ilusões.¹⁴ Ao mesmo tempo, *Homes for America* consumava uma espécie de híbrido ao efetuar uma fusão de arte pop e minimalismo – entre o espaço cultural e o espaço minimalista fechado sobre si mesmo –, invertendo, contudo, o sinal da operação



Fig. 14: Dan Graham, *Roll of Tract Houses*, Bayonne, Nova Jersey, 1966



Fig. 15: Donald Judd, *Concrete Work's*, 1980-84, Chinati Foundation, Marfa

¹³ WIGLEY, op. cit., p. 93.

¹⁴ ALBERRO, 2011a, p. 32.

de ambos. Se por um lado, ao contrário do artista pop que se apropriava da iconografia da cultura de massa e a transferia para o contexto do espaço da galeria, Graham adota motivos da esfera cultural e os desloca de volta para o cenário da cultura, por outro, subverte a autorreferência das estruturas seriais minimalistas ao relacionar o trabalho com o ambiente extragaleria.¹⁵

Em suma, a operação de Graham consiste num sistema de paródias não apenas de um artigo numa revista de massa, mas do planejamento do subúrbio, da arte pop e do minimalismo, e que termina assinalando uma verdade comum: tanto a arte quanto a cultura pertencem ao mundo da administração e da arregimentação, e até mesmo o desenho das cidades é determinado por uma ideia de eficiência ditada, em grande parte, pelas regras de mercado. Sendo assim, ao mostrar menos um “produto *standard*” do que um “estereótipo mercadoria”, *Homes for America* estende o alcance da conclusão pop à arquitetura, afirmando que também ela não escapa à lógica do consumo, à cultura do temporário ainda hoje vigente, explorada por John Chamberlain, entre outros artistas (Fig. 16). Tudo isso, por fim, foi habilmente entronizado pelo artigo, cuja elipse lógica se completa quando seu desfecho “trágico” se consuma: descartável como a arquitetura que apresenta, colocado numa revista mensal, *Homes for America* tem como destino ser jogado fora.

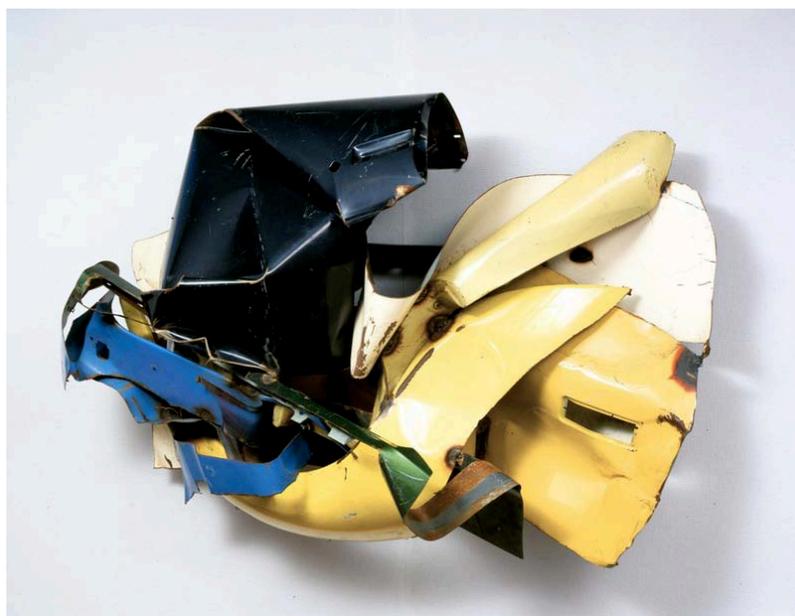


Fig. 16: John Chamberlain, *Hanging Herm*, 1974

¹⁵ ALBERRO, 2011a, op. cit., p. 32-33.

É possível identificar em *Homes for America* diversos aspectos – ou “fibras” – que compõem a linguagem de Graham, dentre os quais podemos destacar por ora: a aura antiprofissional e o entusiasmo amador; o esforço para extravasar os limites do espaço institucional como um modo de reinterpretar e ampliar as possibilidades de produção, recepção e circulação da arte; o recurso à paródia como instrumento de humor e reflexividade; o diálogo crítico travado com o minimalismo e a arte pop; o direcionamento para a cultura mediante o interesse pela cidade e sua assimilação conceitual nos termos da informação e não do discurso. Enfim, a recusa em fixar significados prévios como maneira de investir no ponto de vista múltiplo, algo diretamente vinculado àquilo que *Homes for America* a um só tempo analisa e encarna: um sistema de permutação, numa palavra, um processo. Justamente, é esse aspecto que, a meu ver, deve ser primeiramente investigado. Retomemos brevemente alguns momentos-chave da relação processo/obra.

A rigor, Marcel Duchamp foi o primeiro artista a isolar o processo de produção, a tomá-lo em si como obra. O *readymade* – o gesto de apropriação e deslocamento de um objeto industrial ocasional “desestetizado” para o interior da esfera da arte – subverteu radicalmente o processo ao subsumi-lo a um conceito, um puro ato mental. E, ao coincidir o trabalho com uma manobra intelectual, Duchamp terminou por excluir a noção do trabalho de arte como um processo de formalização positivo, morfológico, deslocando a questão do fazer manual para a imaterialidade do ato poético, portanto, mais sujeito à inteligência do que aos sentidos. Assumido de maneira iconoclasta no gesto do *readymade*, mas também de maneira positiva por dadaístas como Hans Arp e Kurt Schwitters, o acaso foi utilizado pelos surrealistas como um dos principais modos de eliminar o controle consciente durante o processo de produção em alguns procedimentos, como a técnica da decalcomania, a técnica do *frottage*, o jogo do *cadavre exquis* e o conceito de automatismo psíquico de André Breton.

Dito isso, a relação entre o processo de produção e o trabalho de arte foi reequacionada no final dos anos 40 no âmbito do expressionismo abstrato norte-americano. Com o *all-over* – o conceito de um todo não hierárquico contrário à noção de composição – e o *dripping* – a técnica de despejamento de um fluxo constante de tinta sobre a tela –, Jackson Pollock instaurou uma potência inédita de *atualidade* na pintura. Transformada em arena, a tela perdeu caráter de quadro

e adquiriu de acontecimento,¹⁶ de modo que, na contracorrente da tradição da pintura de cavalete, o quadro tornou-se o registro de uma *performance*, do embate travado entre o artista e sua pintura nos limites da tela estendida no chão. Com isso, Pollock não apenas enfatizou a fisicalidade do fazer, como também efetuou uma espécie de fusão de sujeito e objeto ao partir de uma ação que excluía qualquer noção do trabalho de arte como *fazer projetivo*.¹⁷

Se por um lado a pintura *all over*, “descentralizada”, “polifônica”, sem “começo, meio e fim”, “composta de elementos idênticos” e equivalentes, baseada na uniformidade integral de “acumulações de repetições”¹⁸ não deixava de ser uma extensão do cubismo analítico,¹⁹ porque dependia da espacialidade e objetualidade consubstanciada pelo conceito de *tableau-object*, por outro, o processo da pintura de Pollock ocorria no limiar do controle e do acaso, numa negociação fluida entre ambos e na qual, por fim, o casual parece prevalecer. E isso não deixa de encontrar, como já é sabido, certo lastro no conceito bretoniano de automatismo psíquico. Entretanto, ao contrário da pintura surrealista – mesmo levando-se em conta Miró –, Pollock e os demais expressionistas abstratos norte-americanos se distinguiram da tradição europeia ao adotarem um novo senso físico de escala, que implicou a apresentação *frontal* e a consequente transformação da relação entre observador e obra, estabelecida agora a partir de um envolvimento corpóreo, em tudo oposto à tradição da pintura de cavalete. Por outro lado, ao tomarem para si o conceito de repetição, produzindo a partir de diferenciações muito exíguas entre si, e, de maneira mais específica, no caso de Pollock, adotando gestualidade poeticamente repetitiva, os expressionistas, de modo intuitivo, englobaram o processo de trabalho industrial para redimensioná-lo esteticamente, assumindo caráter mais enfático de trabalho serial que refletia a própria lógica da vida, cada vez mais cerrada no capitalismo. No entanto, ainda que se levem em conta as inovações da obra de Pollock – a escala, a tendência à repetição e tipificação – como questões desenvolvidas posteriormente pela arte norte-americana ou ainda que não se perca de vista a importância desses artifícios

¹⁶ ROSENBERG, 1974, p. 12-13.

¹⁷ Segundo o crítico Harold Rosenberg, “O pintor não se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro pedaço de material a sua frente. A imagem constituiria o resultado deste encontro”. ROSENBERG, op. cit., p. 13.

¹⁸ GREENBERG, 2001, p. 164-167.

¹⁹ GREENBERG, 2001, op. cit., p. 224.

como meios que denotam a orientação para o processo de produção, compete dizer que em Pollock a ênfase na processualidade não chega a consumir uma inversão dos termos processo/obra. Por mais que o processo seja exacerbado e que chegue a uma apoteose, o objetivo último permanece sendo a forma final do quadro; é para lá que se vertem todas as forças.

O significado na obra de Pollock deriva, com clareza, de um Eu lírico, justamente porque o processo de produção da obra expressionista abstrata é marcado pela *interioridade*. O artista reconhece a proximidade com o mundo, um estar-no-mundo que não permite *distância projetiva* alguma, de modo que no processo de formalização o mundo é subsumido numa forma que deve ser a cifra de sua experiência existencial. Dito de outra maneira, “O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista”.²⁰

No entanto, para Jasper Johns, essa indistinção entre sujeito e objeto se iria revelar como algo ainda vinculado ao idealismo moderno, à medida que o processo de criação sublimado do imaginário abstrato levasse a uma vinculação idealista – portanto, indireta – entre o artista e sua vida. Para Johns, não era mais possível trabalhar a partir do *pathos* de autossuperação sublime do expressionismo, do gesto heroico em que o artista fazia a experiência do mundo a contrapelo e a obra era a sublimação disso. Em seu confronto com o real, a realidade mostrou-se inequívoca e premente em sua face mais objetiva e banal, fazendo do quadro uma espécie de artefato cultural dado.

O legado da distância

Johns maneja um repertório de motivos comuns: “elementos exteriores, pré-formados, convencionais, despersonalizados, fatuais”; coisas ordinárias que sugeriram mais o mundo do que a personalidade, coisas com as quais se possa lidar sem que seja necessário julgá-las, coisas isentas de hierarquização estética.²¹ Isso porque o artista precisa de motivos autoevidentes que tenham adquirido uma condição de “invisibilidade”, em virtude de ser bastante conhecidos, para ser verdadeiramente vistos ou, inversamente, por ser tantas vezes vistos, que não são

²⁰ ROSENBERG, op. cit., p. 14.

²¹ Johns em entrevista a SYLVESTER, 1996, p. 113.

por nós pensados,²² para lidar com as questões fundamentais do ver. Mais especificamente, Johns se apropria de “coisas que a mente já conhece”, “coisas as quais são vistas, mas não olhadas, não examinadas”,²³ com o objetivo de explorar as relações entre a visão e o pensamento.²⁴

Lançando mão de *designs* prontos, Johns procura prender a atenção do olhar, forçar o observador a focar na tela de modo a torná-lo atento a seu processo perceptivo, autoconsciente da interação entre o retiniano e o mental.²⁵ E é precisamente no campo formado pela interseção de ver e pensar que o artista opera. Interessam-lhe a instabilidade do significado da informação visual, as possibilidades de mudança de foco entre o olho e a mente, justamente porque o que busca é investigar os diferentes modos de ver uma mesma coisa, “confundir o sentido do ato de olhar”, “examinar os vários estágios para ver o quanto ou não um signo coincide adequadamente com o que é perceptível”,²⁶ o momento ambíguo de transformação das coisas, quando algo deixa de ser o que é sem deixar de ser propriamente ele mesmo.²⁷

Johns desestabiliza nossas convicções acerca daquilo que conhecemos, interrompe nosso modo habitual de ver. Para tanto, o artista se orienta para o processo de produção do trabalho, que passa a ser determinado por uma série de autoproibições, entre as quais: a limitação ao uso de iconografia de signos visuais reconhecíveis, a imposição da ausência de estilização e a eliminação de uma série de decisões subjetivas que poderiam prejudicar a percepção de suas pinturas nos termos que ele propõe. Assumidas positivamente, tais restrições funcionam como uma tarefa que orienta o trabalho, sem predeterminar seu aspecto final. Na verdade, o processo de Johns envolve a constante negociação entre as escolhas livres e as necessidades externas, entre o controle e o acidental. Existe a preocupação com o grau em que uma coisa pode acontecer como se espera e com o grau em que a coisa pode acontecer sem que se possa esperar, isto é, com o jogo das interações entre intenção e improvisação, afirmação e negação, expectativa e realização. De todo modo, afirma: “eu acho que o quadro não é pré-formado, eu

²² VARNEDOE, 2006b, p. 16.

²³ Johns em entrevista a HOPPS, 1996, p. 108.

²⁴ BERNTEIN, 2006, p. 43.

²⁵ VARNEDOE, 2006a, p. 95.

²⁶ Johns em entrevista a TONO, 1996, p. 97.

²⁷ Johns em entrevista a SWENSON, 1996, p. 93.

acho que ele se forma conforme é feito; e pode ser qualquer coisa”.²⁸

Na prática, o artista recorre a motivos reconhecidos; pinta-os, entretanto, de modo a chamar atenção para a materialidade do fazer pictórico, tornando possível verificar as várias pinceladas, as variações de tonalidades ou outros elementos pictóricos. Olhar para a pintura de uma bandeira, como nos propõe Johns, é estar confrontado a assumi-la a partir de duas posições implícitas: a de que se trata de uma bandeira que é uma pintura ou, inversamente, uma pintura que é uma bandeira, sem que haja necessidade de escolher uma delas. Ao pintar uma bandeira apenas em branco, Johns nada mais faz do que forçar ao limite a condição da bandeira como imagem, fazendo dela um objeto atual em vez de uma representação. No entanto, “a pintura de uma bandeira é sempre sobre uma bandeira, mas não é mais sobre uma bandeira do que sobre a pincelada ou sobre a cor ou sobre a fisicalidade da pintura”. É essa zona indefinida entre dois extremos que interessa a Johns: a área em que a bandeira pintada como tal não é nem uma bandeira nem uma pintura; quando o objeto pode ser ambos ao mesmo tempo, permanecendo sem ser nenhum dos dois. “Você pode ver uma coisa de certa maneira num momento e de um modo diferente em outro.”²⁹

Johns se volta para o referente reconhecível e anônimo porque depende de conexões com coisas reais para investigar, numa chave wittgensteiniana, como as coisas adquirem sentido. Extraídas de um vocabulário visual comum e inseridas no “jogo de linguagem da arte”, as imagens se “desvinculam” dos objetos que denotam, tornando-se imagens-*readymade* sujeitas à mobilidade do significado determinada pelo jogo dinâmico e cambiante entre o ver e o pensar.³⁰ Para tanto, desinveste seu trabalho de conteúdos emocionais, intenções privadas ou essências intrínsecas, justamente porque não lhe interessa predeterminar qualquer sentido,³¹ mas sim deixá-lo em aberto, sujeito às contingências de seu contato com o mundo. “A atitude frente a uma pintura num momento e uso particular”, afirma Johns, “varia de minuto em minuto. E você não pode achar que ela será uma representação estática de qualquer coisa. Nossa linguagem verbal muda da mesma

²⁸ Johns em entrevista a SYLVESTER, op. cit., p. 121.

²⁹ Johns em entrevista a SYLVESTER, op. cit., p. 125.

³⁰ “(...) acho que a percepção dos objetos ocorre através do olhar e do pensamento. E acho que o sentido que atribuímos aos objetos surge através de nosso olhar para eles.” Johns em entrevista a SYLVESTER, 2002, p. 739.

³¹ VARNEDOE, 2006b, op. cit., p. 32.

maneira”.³²

Estar diante de uma pintura de Johns implica, portanto, aventar significados sobrepostos, duplos sentidos – palavras pintadas com cores que contradizem seu sentido semântico, fragmentos de figuras humanas que mais parecem objetos são típicos exemplos. Não obstante, essa ambiguidade é intrínseca ao próprio processo de produção do artista, portanto que ele envolve exterioridade, isto é, a introdução do elemento externo, do mundo exterior, mas que, por outro lado, parece se exercer a partir de seu contrário, da interioridade; da subjetividade, portanto. Johns trabalha ainda no regime do fazer; a forma para ele, entretanto, não surge de um processo de sublimação e transcendência, mas a partir da objetividade mais comum, mais banal. Em suma, investe na pulsão do fazer para pintar justamente aquilo que é menos subjetivo: números, letras, alvos e bandeiras.

Desde a recepção inicial de Johns, esse traço de impessoalidade foi identificado por críticos. Observando *Target with Four Faces* (Fig. 17), Leo Steinberg afirma que a inicial “sugestão mórbida de sacrifício humano” foi logo substituída pela convicção de que as faces “tinham sido seccionadas (...) unicamente para que coubessem dentro das caixas; e estavam estocadas naquela prateleira superior como se fossem mercadorias standardizadas”.³³ De fato, Johns não deixava de estar anunciando aquilo que se tornaria explícito na regularidade de um artista como Warhol: o artista não é um “criador”, mas uma “máquina geradora”, e o quadro, um objeto de consumo. O imaginário público se impõe ao artista, e ele o reprocessa, configurando uma espécie de indústria do Eu privado.

Há nisso tudo, porém, certo contrassenso: quanto mais o artista se aproximava do mundo, quanto mais seu trabalho se abria para a vida, tornando-se uma espécie de receptáculo de elementos prontos retirados do dia a dia, mais ele se afastava de sua obra. Aliado ao agenciamento de motivos cotidianos e da utilização do *a priori* como método, Johns guia seu fazer objetivamente, o que se reflete em sua “gestualidade *fake*”, isto é, numa pincelada anônima que não se traduz como marca pessoal da singularidade do artista – o que explica o caráter de paródia de sua pintura em relação ao expressionismo abstrato.³⁴ Como afirmou

³² Johns em entrevista a KLÜVER, 1996, p. 89.

³³ STEINBERG, 2002, p. 255.

³⁴ Graham tem uma leitura própria sobre essa relação. Para o artista, Johns mostrou a perda ou

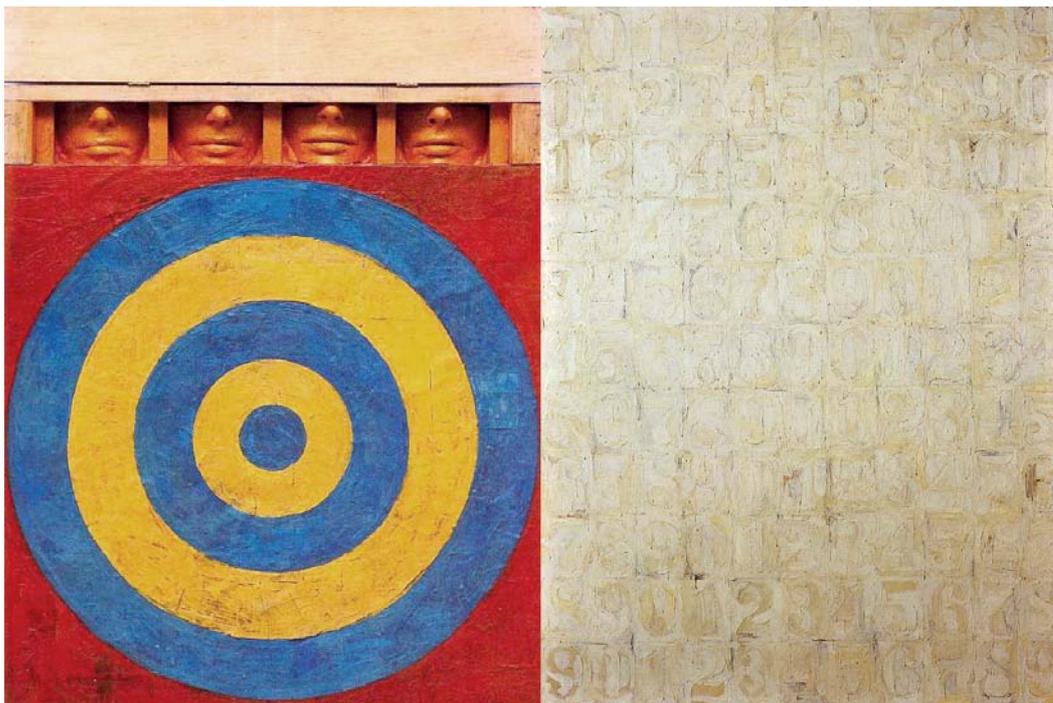


Fig. 17: Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955

Fig. 18: Jasper Johns, *White Numbers*, 1958

Bruce Nauman, “Johns foi o primeiro artista a colocar alguma distância intelectual entre ele e a atividade física de fazer pinturas”.³⁵ Sem dúvida, esse foi um dos maiores legados de Johns. Uma vez instaurado, o afastamento entre o artista e sua obra tornou-se fundamental para os desdobramentos da arte contemporânea norte-americana.

Por exemplo, a inteligência pop. Como observou Graham, os quadrinhos de Lichtenstein e as caixas Brillo de Warhol são representações da realidade em segunda mão: comentam a imagem estereotipada e prontamente embalada que reproduzem, o que é um dispositivo de distanciamento.³⁶ Longe de ser uma mera figuração, a arte pop se caracterizou pelo ingresso do elemento da cultura de massa – estranho à arte – no interior do mundo da arte, com vistas a tensionar a relação entre a *high culture* e a *low culture*, e por extensão, o próprio conceito de

erosão do Eu na cultura em termos da influência subliminar dos anúncios e imagens da mídia, comunicando a falência do Eu fenomenológico minimalista ao identificar os novos ícones da propaganda com o gesto e a escala do expressionista abstrato, mostrando que o significado passava a ser determinado pelas forças da mídia e do mercado através da projeção do Eu no espaço psicológico da nova publicidade. GRAHAM, 1993m, p. 70-73.

³⁵ Na citação completa se lê: “Eu adoro o trabalho do De Kooning, mas Johns foi o primeiro artista a colocar alguma distância intelectual entre ele e a atividade física de fazer pinturas”. BRUGGEN, 1988, p. 23.

³⁶ GRAHAM, 1993m, op. cit., p. 73-76.

arte. Sob o risco de cancelamento da autonomia da arte, instaurava-se um regime de ambiguidade irônica em que o significado dos trabalhos dependia do modo como o artista articulava essa aparente equalização – daí os lances estratégicos de Warhol. Suas telas não são propriamente retratos, porque não se trata de pessoas ou objetos e sim de suas imagens reprocessadas ao limite, em séries e repetições regulares. Por isso a arte pop não deixava de ser uma afirmação enfática da modernidade sob a qual a indústria predomina: os trabalhos implicitamente incorporam a verdade do processo industrial, assinalando-a como algo ao qual nem mesmo a arte escapa – é a instância do consumo que ingressava no processamento da obra de arte. Nesses termos, o significado ganhava uma condição de externalidade porque se tratava de operação intelectual executada a partir de uma relação fria e distanciada entre o artista e sua obra, lidando com fatos públicos. Pensado menos em termos de um objeto formal concebido a partir de um *pathos* expressionista do que como uma inserção crítica de ordem abstrata, o trabalho carregava em si um elemento de reflexividade entre as instâncias públicas da arte e da cultura de massa.

A seu modo, o minimalismo também afirmou a externalidade do significado ao se valer de estratégias *a priori*: empregaram-se materiais e objetos industriais anônimos, rejeitou-se qualquer técnica expressionista, fez-se uso de sistemas convencionais de estruturação provenientes de fora do trabalho que não emergiam da personalidade do escultor, e por extensão, do corpo da forma escultural.³⁷ Desse modo, à medida que a escultura minimalista se recusava a ser a expressão de “conteúdos de um espaço psicologicamente particular”,³⁸ o significado deixou de se originar na suposta privacidade de um espaço interior mental, passando a ser determinado pelas condições exteriores estabelecidas no ato da ocorrência espaçotemporal do trabalho, ou seja, pelo agenciamento das “convenções de um espaço externo público”.³⁹ Agiu-se sobre a raiz do processo de produção ao se substituir o conceito de composição – que demanda decisões contingentes – pela ideia de repetição, isto é, um modo sistêmico anônimo e predefinido: sugerindo linha de montagem e a produção de massa, os trabalhos eram ordenados a partir de séries, progressões ou combinatórias de elementos;

³⁷ KRAUSS, 1998, p. 323-324.

³⁸ KRAUSS, 1998, op. cit., p. 317.

³⁹ KRAUSS, 1998, op. cit., p. 317.

portanto, a partir de nexos estruturais públicos.⁴⁰

A crítica à interioridade do significado representou não apenas uma recusa do “caráter singular, privado e inacessível da experiência”,⁴¹ mas também a compreensão de que a experiência em si era produtora de sentido. A pressuposição minimalista era de que o significado do objeto seria produzido pela experiência visual de suas características físicas, num determinado espaço e por um observador despido de preconceitos intelectualistas ou culturais que pudessem desmobilizar a experiência enquanto tal ao interpretá-la previamente. E isso implicou uma geometria *neutra*: um objeto literal,⁴² substantivo, antigestual, esvaziado de conteúdos interiorizados – psicológicos e emocionais – e definições apriorísticas. Objetos, portanto, desinvestidos de qualquer sentido essencial. E essa é a base da arte de Dan Graham.

Um número depois do outro, uma palavra após a outra

Assim como o minimalismo, a arte conceitual estava interessada no que alguns chamam de reductividade. Um dos princípios consistia em menos ser mais. A proposta era reduzir as coisas – ideia, superfície, conteúdo – até o ponto em que parecessem estar em branco ou ser tautologias (...). Elas não tinham mensagem alguma. Entretanto, sob sua superfície aparentemente opaca, havia, amiúde, incrível complexidade.⁴³

Produzidos entre 1965 e 1969, os chamados “trabalhos conceituais” de Graham são “estruturas linguísticas” compostas por números e/ou palavras, e destinadas à publicação em revistas, algumas sob a forma de anúncios.⁴⁴ Pioneiras no âmbito do conceitualismo, tais propostas – listagens, enumerações, tabelas, etc. – herdaram os recursos minimalistas como abordagem redutora, lógicas estruturais predefinidas e consideração pela especificidade do lugar/contexto. Sendo, entretanto, folhas de papel, contrariavam a enfática tridimensionalidade da pintura e

⁴⁰ Além da escultura serial minimalista, havia também a escultura monolítica, indivisível.

⁴¹ KRAUSS, 1998, op. cit., p. 312.

⁴² A literalidade do objeto minimalista é muito bem expressa pela frase de Frank Stella: “O que você vê é o que você vê”. Stella e Judd em entrevista a GLASER. In.: FERREIRA, MELLO, 2006, p. 131.

⁴³ Graham em entrevista a GERDES, 1999, p. 67.

⁴⁴ Segundo Graham, a realização dos trabalhos foi possibilitada em grande parte por suas conexões como escritor (Graham em entrevista a HEIN, 2010, op. cit., p. 38). De todo modo, diante da dificuldade de publicá-los, por não serem “arte de galeria”, a solução encontrada foi subverter o sistema, isto é, utilizar o sistema de anúncios e efetuar um curto-circuito no processo. GRAHAM, 1993g, op. cit., p. 30.

escultura minimalistas, bem como, ao assumir a revista como suporte, ampliam os limites críticos da arte. Nada mais austero e experimental: um “minimalismo” esvaziado de escala corpórea; constructos abstratos que, se não imateriais, são menos objetos do que “sistemas de informações”.

Aparentemente um simples agrupamento de números em forma de triângulo, *Scheme* (Fig. 19) revela, quando observado com atenção, o desenvolvimento de uma progressão numérica composta por duas sequências conjugadas – uma de cima para baixo, outra da esquerda para direita. Iniciada no topo da página, o “esquema” se expande continuamente, até a base da configuração triangular ser contida nos limites impostos pelas bordas do papel. Graham situa o trabalho entre “algo como as primeiras séries de [Jasper] Johns e as tabelas de probabilidade de Pascal”,⁴⁵ cujos os números – como os elementos na escultura minimalista – são ordenados segundo coeficientes e sistemas matemáticos. Johns pintava números com auxílio do estêncil e os dispunha a partir da sua sequência básica (1,2,3,...), formando fileiras horizontais que

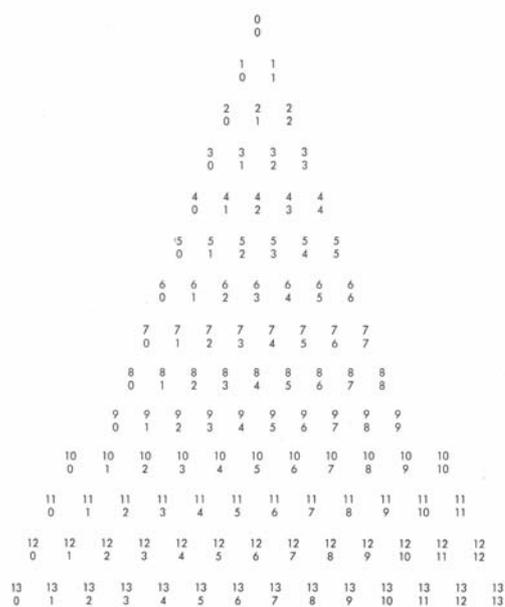


Fig. 19: Dan Graham, *Scheme*, 1965



Fig. 20: Dan Graham, *Scheme* (book version), 1965/73

⁴⁵ GRAHAM, 1969, p. 51.

preenchem a totalidade da superfície do quadro. De maneira semelhante, Graham minimiza as decisões subjetivas ao datilografar, fazendo com que a forma final seja determinada por uma lógica previamente convencionada e pelas contingências do suporte.

A contrapelo da literalidade minimalista, Graham estende o esquema numérico virtualmente para além dos limites físicos do suporte por meio da sua transferência para um livro, em *Scheme (book version)* (Fig. 20). Aplicado numa sucessão de páginas, a progressão de números deixa de se circunscrever no plano bidimensional para atuar na direção do eixo perpendicular às páginas, configurando um prisma virtual triangular simétrico medindo 16 metros de altura. O livro representa esse triângulo através de uma seção na largura – apenas os números do meio do triângulo imaginário são impressos – e o esquema termina com a linha 999 na página 125, embora sua estrutura possa ser infinitamente estendida. Nesses termos, parafraseando Frank Stella, o que você vê é o que você pensa.

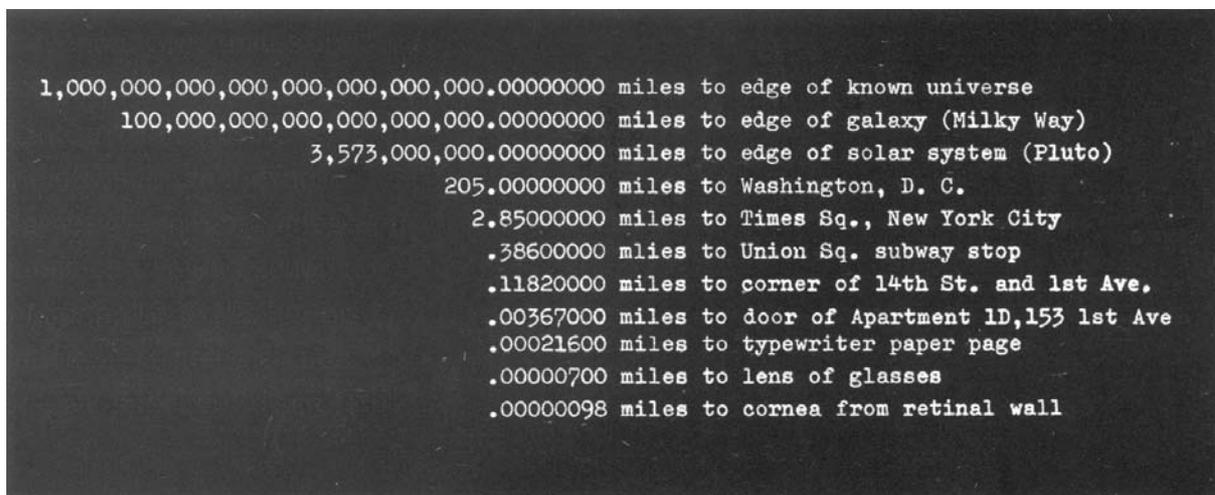


Fig. 21: Dan Graham, *March 31, 1966, 1966*

Algo semelhante ocorre em *March 31, 1966* (Fig. 21). Graham registra aí uma série de distâncias no dia de seu aniversário, evocando novamente a noção de *perspectiva*. Iniciando com o limite conhecido do universo naquela data, o artista elenca distâncias como os limites da galáxia, do sistema solar, ou distâncias até o estado de Washington, D.C., a Times Square, N.Y., a lente dos óculos e finalmente o intervalo entre a córnea e a parede da retina. Logo, percebe-se que

relacionando-se com as imagens adjacentes que inspiram o leitor a comprar algo. A articulação entre título, propagandas e “fita de máquina registradora” é patente: “figurativo” porque é o retrato de uma sociedade de consumo. Mordaz, Graham investe na crítica social fazendo com que os números deixem de ser “puros” e assumam conotação pública. Outra inovação, a sequência numérica não é regida por progressão objetiva. Não que os números somem nada, a soma é que não encontra fim; e se ainda subsiste alguma lógica, é a do consumo irracional. Trata-se de números encarnados, que espelham um hábito. O significado só pode ser deduzido levando-se em conta sua “contaminação” cultural, seu uso no mundo da vida cotidiana; sua origem está na dinâmica resumida pelo cupom de compras em sua relação com a revista. Num paralelo com o minimalismo, Graham esclarece:

Como as luzes de Flavin, que modificavam os trabalhos ao redor, minhas inserções em revistas também dependiam do contexto. Em uma revista, elas adquiriam significado a partir do que estava em sua volta, que modificava tanto o seu significado quanto o significado das outras páginas. Foi assim que cheguei à mídia da informação.⁴⁶

DETUMESCENCE

I had in mind a page, describing in clinical language the typical emotional and physiological aspects of post-climax in the sexual experience of the human male. It was noted that no description exists anywhere in the literature, as it is “anti-romantic.” It may be culturally suppressed — a structural “hole” in the psycho-sexual-social conditioning of behavior. I wanted the “piece” to be, simply, this psycho-sexual-social “hole” — truncated on the page alone as printed matter. To create it, I advertised in several places. In late 1966 I advertised for a qualified medical writer in the “National Tatler” (a sex tabuloid). In early 1969 “The New York Review of Sex” gave me an ad. As both of these ads were somewhat edited, I bought an ad in “SCREW” in mid-1969. I HAVE RECEIVED NO RESPONSES.

Fig. 23: Dan Graham, *Detumescence*, 1966

⁴⁶ Graham em entrevista a GERDES, op. cit., p. 70.

Obedecendo a tal princípio de intervenção, *Detumescence* (Fig. 23) parte da ideia de uma página com a descrição, em linguagem clínica, dos aspectos psicológicos e emocionais no pós-clímax da experiência sexual masculina. Ao constatar a inexistência de tal descrição na literatura, Graham anunciou sua solicitação em diversos lugares. Inicialmente limitado à descrição de sua proposta – da concepção inicial às tentativas frustradas de obtenção de respostas –, o trabalho se concretizou posteriormente graças ao *feedback* de um único médico, a partir do qual Graham realizou modificações. No limiar ambíguo entre o erótico e o científico, a descrição antirromântica, literal e objetiva dos aspectos fisiológicos, psicológicos e psicanalíticos condicionantes do comportamento pós-ato sexual – que sinaliza as descrições behavioristas nas *performances* de Graham – estabelece uma relação antagônica com o contexto da revista. Segundo o artista,

A ideia era publicá-lo como uma página numa revista porque, mais uma vez, eu pensei que [*Detumescence*] pudesse ser uma espécie de peça feminista: o pênis perdendo seu poder. Raciocinei que tudo em uma revistas era feito para envolver você num clímax. O clímax na publicidade é comprar alguma coisa. Eu quis fazer algo que tivesse acontecido após a ejaculação masculina, que é chamado de “detumescência”. Ninguém está interessado em detumescência.⁴⁷

Inspirado na música *Mother's Little Helper* dos Rolling Stones, *Side Effects/Common Drugs* (Fig. 24) também segue a linha do humor. Lembrando a op arte de Larry Poons, a pintura pop de Lichtenstein ou ainda o método divisionista de George Seurat, o trabalho consiste em um “esquema de pontos” distribuídos numa tabela cujos eixos vertical/horizontal correspondem a remédios e efeitos colaterais, respectivamente. Semelhante aos números em *Figurative*, os pontos adquirem significado conforme sua posição num sistema que remete a uma circunstância social específica: aludem à dona de casa “desesperada” que toma medicamentos para combater a depressão provocada pela triste vida nos subúrbios.⁴⁸ O uso da estrutura diagramática – decorrente do interesse de Graham por Claude Lévi-Strauss – confere ao trabalho múltiplas entradas e permite que cada “leitor” produza sua própria sequência. Embora pareça instantânea, a

⁴⁷ Graham em entrevista a GUAGNINI, op. cit., p. 279.

⁴⁸ Usualmente chamado de “pequenos ajudantes das mães”, o tranquilizante Valium era popular nas décadas de 1960 e 1970. A canção é sobre uma dona de casa adicta em drogas prescritas em decorrência das pressões da vida doméstica. Por esse motivo, a intensão de Graham era que o trabalho fosse publicado na revista *Ladies' Home Journal*, o que nunca ocorreu.

| COMMON DRUG | SIDE EFFECTS | | | | | | | | | |
|--|--------------|-----|---|---|----|----|------|------|------|------|
| | EC | EFF | T | C | OM | ON | DRUG | DRUG | DRUG | DRUG |
| STIMULANT ^{also} APPETITE DEPRESSANT | | | | | | | | | | |
| Dextroamphetamine (Dexadrin) | • | | | • | • | | | | • | |
| Methamphetamine chloride (Desoxy) | • | | | • | • | | | | • | |
| ANTI-DEPRESSANT | | | | | | | | | | |
| Iproniazid | | | | • | | | | • | • | • |
| Tofranil | | | • | | | | | • | • | |
| TRANQUILIZER | | | | | | | | | | |
| Chlorpromazine | | | | • | | • | • | • | • | • |
| Hydroxyzine | | | | • | | | • | • | • | • |
| Meprobamate | | | | | • | | | • | | |
| Promazine | | | | • | | | • | • | • | |
| Reserpine | • | | | | • | • | • | • | • | • |
| Thiopropazate | | | | • | • | • | • | • | • | • |
| SEDATIVE | | | | | | | | | | |
| Barbitol | | | | • | | | | • | | • |
| Phenobarbitol | | | | • | | | | • | | • |
| ANTI-MOTION SICKNESS | | | | | | | | | | |
| Dimenhydrinate (Dramamine) | | | | | | | • | • | | • |
| Marezine | | | | | | | • | • | | |
| Mecizine | | | | | | | • | • | | • |
| CONTRACEPTIVE | | | | | | | | | | |
| Norethynodrel (Enovid) | • | • | | | | | | • | • | • |

Fig. 24: Dan Graham, *Side Effects/Common Drugs*, 1966

apreensão demanda tempo. O campo de dados em grade produz uma perspectiva de matriz óptica de efeitos espacializados cuja extensão perdura até o momento em que todos os efeitos autorreflexivos – pontos – sejam opticamente cancelados.⁴⁹ Ambíguos, cada sintoma é tanto causa quanto efeito. Você toma um antidepressivo que provoca ansiedade, então você toma um tranquilizante, e assim por diante. O conteúdo é o processo em seus possíveis percursos: “a sequência temporal óptico-reflexiva da leitura”.⁵⁰

A ideia de tempo é levada às últimas consequências em *Schema* (Fig. 25). Em lugar de progressões numéricas confinadas a uma página, Graham explora o suporte revista exponencialmente, operando com a permutação dos próprios

⁴⁹ GRAHAM, 1993g, op. cit., p. 30.

⁵⁰ GRAHAM, 1993h, op. cit., p. XX.

modos de aparição do trabalho. Tanto único quanto múltiplo, *Schema* é um ideograma que possibilita a realização de um vasto – porém finito – número de poemas específicos, discretos, a ser escritos e publicados por diversos editores. Trata-se de uma lista colunar que inventaria arbitrariamente estrutura gramatical e aparência física, especificando: número total de advérbios, conjunções, adjetivos; tamanho da fonte, características tipográficas, área de ocupação na página, características do papel, entre outras “componentes variantes”.

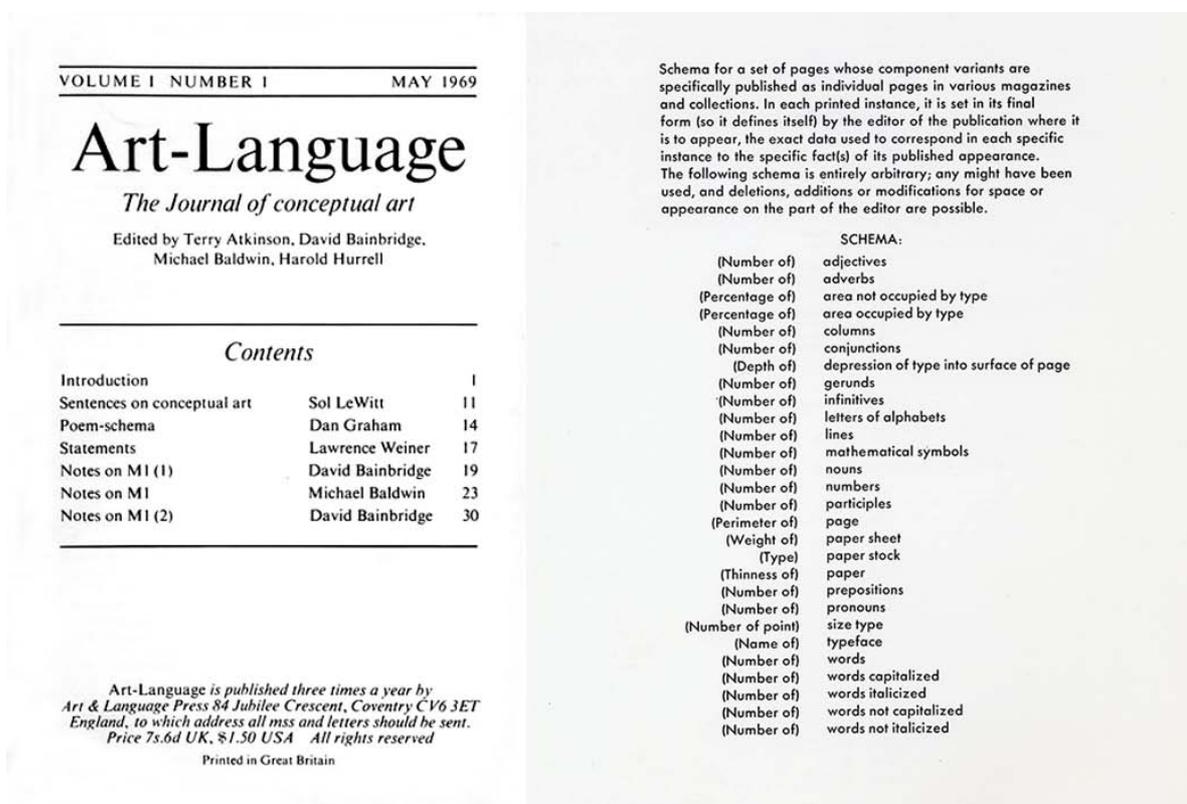


Fig. 25: Dan Graham, *Schema* (March, 1966), *Art-Language* v. 1, n. 1, 1969

Ao se autodefinir sem impor uma só possibilidade, o “esquema” se vincula à ideia dos jogos de linguagem de Wittgenstein, em que regras gramaticais, convencionadas no âmbito da prática social comunitária, funcionam como indicadores de direção, sem determinar previamente os resultados de sua aplicação.⁵¹ Dito isso, *Schema* pretendia “potencializar” o caráter público implícito na concepção de linguagem do filósofo. O trabalho tem duas etapas: primeiramente, limita-se a estabelecer um conjunto despersonalizado de diretrizes,

⁵¹ WITTGENSTEIN, op.cit., # 85.

depois abstem-se da execução final. O artista subtrairia assim de seu ato produtivo conteúdos subjetivos. A autossuficiência do sistema termina obliterando virtualmente o artista por trás da autogeração da estrutura-matriz,⁵² em suma, questiona o conceito tradicional de autoria. “Não há autor”, afirma Graham. “Não há hierarquia de versões (...). Não há composição. A situação contingente da publicação determina a forma final. Não há esforço em recriar ou representar um *insight* autoral; não há interior. A convenção linear, a lógica de leitura parte-por-parte, é eliminada.”⁵³ Em permanente estado de mutação, alheio a preocupações com forma prioritária e qualidades visuais estéticas, *Schema* é um *work-in-progress*, espécie de mecanismo anônimo investido de função potencial: um poema em latência.

A um primeiro olhar, *Schema* se mostra tautológico. O que há são palavras e números interdependentes, em estado de autorreflexividade semelhante ao que ocorre nas pinturas minimalistas de Frank Stella, em que, ora a espessura do chassi determinava a largura das faixas pintadas, ora o sistema de progressão no interior da tela condicionava o *shape*.⁵⁴ Observação mais atenta, entretanto, revela que tal autorreferencialidade é enganosa. Se, por um lado, o trabalho consiste em uma análise descritiva de si mesmo, por outro, ao se inscrever no sistema de revistas, com ele estabelece inexorável relação.⁵⁵ Implícito, está aquilo que o crítico Benjamin Buchloh identificou como retomada, por parte de Graham, da noção de lugar – no sentido de referência ao sítio – presente em Dan Flavin, Carl Andre⁵⁶ e Sol LeWitt, entre outros. Parece-nos, contudo, que, ao atuar numa linha limítrofe entre circuito de arte e sistema de massa, *Schema* se aproximaria mais das *Inserções em Circuitos Ideológicos* (Fig. 27) de Cildo Meireles, trabalhos da década de 1970 em que o artista brasileiro dissemina informações em garrafas de refrigerante e cédulas de dinheiro. Apostando em um deslocamento dos termos

⁵² ALBERRO, 2011a, op. cit., p. 25.

⁵³ GRAHAM, May 1969, p. 16.

⁵⁴ Tal analogia pode ser estendida a outros exemplos, como *Cardfile* (1962) e *Box with the Sound of its Own making* (1961) de Robert Morris, um arquivo contendo cartões indexados em ordem alfabética que documentam o processo de concepção e produção do trabalho, e um cubo de madeira com a gravação sonora de seu processo de construção, respectivamente.

⁵⁵ Em diversas ocasiões, Graham enfatizou que, embora pudesse ser colocado em qualquer tipo de revistas, *Schema* foi intencionado para revistas de circulação em massa. No final dos anos 60, após submeter sem êxito propostas para as revistas *Esquire* e *Hapers Bazaar*, *Schema* terminou sendo publicado em revistas de arte e jornais de vanguarda como: *Aspen*, n. 5/6, Fall-Winter 1966-67; *Extensions* 1, 1968; *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* 1, May 1969; *Konzeption/Conception*, exh. cat.; *End Moments*, New York: Dan Graham, 1969.

⁵⁶ BUCHLOH, 2011b, p. 7.

5 adjectives
2 adverbs
69.31% area not occupied by type
31.69% area occupied by type
1 column
1 conjunction
no depression of type into surface of page
0 gerunds
0 infinitives
325 letters of alphabet
25 lines
11 mathematical symbols
38 nouns
29 numbers
4 participles
4 "8 1/4" x 10 1/4"
90 lb. paper sheet
WEDGWOOD COATED OFFSET paper stock
4 mil paper
6 prepositions
10 point size type
FUTURA type face
59 words
4 words capitalized
0 words italicized
55 words not capitalized
59 words not italicized



Fig. 26: Dan Graham, variante de *Schema* (March 1966), 1966

Fig. 27: Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970

formalistas para um contexto mais funcionalista,⁵⁷ ambas as propostas estrategicamente entronizam o modo de circulação dos sistemas nos quais se inserem, carregando em si a possibilidade de sua própria reprodutibilidade e disseminação em larga escala.⁵⁸ “Minha ideia era apresentar uma arte diretamente em-formada pelos meios de informação”, resume Graham.⁵⁹

Schema respira ares estruturalistas e sobrepõe um sistema ao outro. O conteúdo não deriva unicamente da estrutura formal enunciada; espelha o suporte estrutural para o qual o trabalho foi intencionado.⁶⁰ Não obstante, colocado numa revista de arte, lado a lado com textos críticos, resenhas e reproduções de obras, *Schema* engendra uma autorreflexão crítica: reverte a função do editor, transformando a página, antes lugar da imagem da obra, em “reprodução original”; burla as regras de funcionamento do sistema revista-galeria, desvelando um espaço anteriormente incluso; enfim, transforma o significado da revista – ela

⁵⁷ Esta mudança é considerada por Buchloh um dos aspectos fundamentais introduzidos por Graham nas artes visuais nesse período. BUCHLOH, 2011b, op. cit., p. 7.

⁵⁸ Vale ressaltar que o aspecto público das *Inserções* difere daquele de *Schema*. O mecanismo de Cildo tem alcance mais amplo, é acessível ao indivíduo comum no anonimato da sociedade.

⁵⁹ GRAHAM, 1969, op. cit., p. 42.

⁶⁰ ALBERRO, 2011a, op. cit., p. 26-27.

não mais intermedia e sim media a arte. Condição para tanto é a posição estratégica que o trabalho ocupa. “Revistas [de arte] determinam um lugar ou quadro de referência tanto dentro quanto fora do que é definido como ‘Arte’”, afirma Graham. “Revistas são fronteiras entre duas áreas (...), entre as galerias de ‘Arte’ e as comunicações sobre ‘Arte’”.⁶¹

Cabe lembrar que, logo no início do período em que esteve à frente da John Daniels Gallery, Graham atinou para a interdependência econômica entre sistema de galerias e revistas de arte.⁶² Seguindo essa consciência institucional, o artista efetua uma manobra crítica. Implícito ao deslocamento do trabalho de arte do espaço da galeria para uma mídia de massa, vem o gesto iconoclasta de usar a revista como um *site* volátil a promover extrema desvalorização do objeto artístico. Daí porque, sob a austeridade dos trabalhos, o humor subversivo, associado à intenção anárquica de atacar frontalmente o fetichismo da arte.

Foi interessante que, esteticamente, parte da arte minimalista parecesse se referir ao espaço interior da galeria como seu último suporte/contexto estrutural, e que parte da arte pop se referisse ao mundo circundante da mídia da informação cultural como sua moldura. Mas a moldura (tipos específicos de mídia ou galeria/museu como entidade econômica comprometida com valor) nunca foi tornada estruturalmente aparente. A estratégia de *Schema* era reduzir as molduras da arte pop e da arte minimalista, as coalescer numa única moldura de modo que se tornassem mais aparentes e que o “produto arte” pudesse ser radicalmente desvalorizado. Eu pretendia realizar uma arte ‘pop’ que fosse literalmente mais descartável (algo aludido pela ideia de Warhol de substituir “qualidade” por “quantidade” – a lógica da sociedade de consumo); queria fazer uma forma de arte que não pudesse ser reproduzida ou exibida numa galeria/museu, e intencionava uma redução do objeto “minimalista” a uma forma estética não necessariamente bidimensional (como a pintura ou o desenho): material impresso, isto é, informação reproduzida e descartada em massa.⁶³

De sentido negativo, tal gesto possuiria conotações “heroicas”. Ao apropriar-se de maneira “subversiva” de uma estrutura instituída, atuando sobre o sistema socioeconômico da mídia, Graham não deixa de se alinhar com a tradição da arte moderna e seus anseios de transformação do ambiente social da vida, agora não mais enquanto projeto estético-social de cunho universalista, e sim como intervenção crítica, discreta e tópica. Nesse momento, recoloca-se um impasse. Ciente do aspecto mercadológico da arte, Graham inverte o sinal da

⁶¹ Graham em carta de 1977 a ALBERRO, 2011a, op. cit., p. 28.

⁶² Sobre a análise detalhada do artista, ver: GRAHAM, 1999c, p. 412-422.

⁶³ Graham em carta de 1977 a BUCHLOH, 2011b, op. cit., p. 11.

manobra pop, inspirada no *readymade*. Diferente de Warhol, que assume fins e meios da indústria de massa, o raio de ação de Graham não fica circunscrito aos limites institucionais da arte; busca, pelo contrário, extravasá-los e expandi-los. O modelo conceitualista de Graham tensiona o conceito de arte porque adere à lógica anônima da indústria, mas também porque opera por meio dos circuitos públicos do sistema de revistas. Ao fazê-lo, Graham termina reafirmando a “verdade pop” em novos termos. Mesmo que a obra se afirme como processo, insistindo em se pulverizar sob forma dispersa, subtraída de valor de mercado, seu destino é ser recuperada pela lógica de consumo. Em retrospecto, Graham reconhece a ineficácia de sua investida, afirmando que o sistema econômico é por demais forte, e qualquer nostalgia em relação a essa época é um gesto vazio.⁶⁴

Houve uma utopia da qual eu fazia parte na década de 1960: a ideia de se livrar de valor monetário. Foi por isso que eu usei páginas de revistas, descartáveis, pois houve um período em que todos achavam que poderiam se livrar do valor. Dan Flavin queria que suas lâmpadas fluorescentes voltassem para a loja de ferragens, Carl Andre queria que seus tijolos voltassem para a fábrica de tijolos.⁶⁵

Ao longo da década de 1970, Graham propõe projetos experimentais que, como *Schema*, utilizam o recurso da autorreflexividade para revelar estruturas de poder escondidas em um sistema de comunicação.⁶⁶ Realizado em parceria com Dara Birnbaum, *Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television*⁶⁷ lança mão de uma espécie de “desconstrução analítico-didática” para investigar as convenções da produção e recepção da TV comercial. O projeto consistia na transmissão de um segmento do jornal local pré-gravado em um canal de TV a cabo, juntamente com imagens alternadas, posicionadas canto superior da tela, dos telespectadores em um “típico” lar e da sala de controle durante a produção do programa. No próximo capítulo, veremos algumas propostas em vídeo em que Graham cria intervenções urbanas que, ao modo crítico-conceitual dos trabalhos em revistas, procuram tornar perceptíveis – ou

⁶⁴ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 39.

⁶⁵ OBRIST, 2012, op. cit., p. 38. Em pelo menos mais duas ocasiões, Graham discorre sobre o assunto. Comenta que as lâmpadas fluorescentes de Flavin tinham vida útil limitada e que podiam ter algum uso não artístico após uma exposição. GRAHAM, 2013a, p. 20. Em outra oportunidade, relata que após sua individual na John Daniels Gallery, Sol LeWitt comentou, com seu habitual humor, que os trabalhos exibidos – todos em madeira – podiam ser reciclados como lenha. GRAHAM, 2013b, p. 123.

⁶⁶ KAIZEN, 2011, 112-113.

⁶⁷ Originalmente concebido em 1978, foi realizado em Toronto em 1980.

“públicos” – mecanismos sociais implícitos à estrutura da cidade. Espécie de “novo realismo” que, sem dúvida, *Homes for America* inaugurara.

Tendo em vista o distanciamento histórico, neste ponto cabem algumas indagações. Seria possível afirmar que a inexorável absorção institucional esgota o valor crítico da ação dos trabalhos, de maneira que investir nos dias de hoje em propostas que sustentem não apenas a verve experimental, mas a pulsão de “subverter estruturas”, recairia em criticismo ingênuo, talvez estéril? Estaria a fase inicial de Graham em dissonância com sua obra contemporânea, visto que ela aparentemente abdica do atrito com o sistema de arte? Ou teria o artista redimensionado o fundamento crítico que movia de início seu trabalho? Seus numerosos pavilhões, por exemplo, ainda procuram algum efeito transformador da arte?



Fig. 28: Dan Graham, *Project for a Local Cable TV*, 1971, NSCAD, Halifax, Nova Scotia, Canadá

O primeiro Graham sinaliza uma série de aspectos fundamentais para os desdobramentos subsequentes de sua obra, entre eles: a espíritosidade crítica, a dimensão temporal subjacente à noção de estruturas processuais que “funcionam”,

enfim, o desejo de alcance público aliado à ideia de participação. Sobretudo, como havia intuído Jasper Johns, parece claro que o significado das coisas não é algo fixo. Uma página de revista pode oscilar entre trabalho de arte, *display* ou “lixo”. Desde já, sob o escrutínio das contingências públicas de sua ocorrência, o trabalho de Graham afirma aquilo que parece uma verdade inelutável. O significado é o uso.