

5

Arte e arquitetura

Me chamarei de artista conceitual, embora não goste de arte conceitual.¹

Para compreender melhor a ostensiva relação do trabalho de Graham com a arquitetura, faz-se necessário retomar a dinâmica perceptual agenciada nos pavilhões, com vistas a analisar mais a fundo sua premissa básica, a saber, a ideia de “perceber-se percebendo” e “perceber-se sendo percebido”. Com efeito, trata-se de uma dinâmica com 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. De maneira geral, tais interações sociais podem ser divididas em duas categorias básicas: interação desfocada e interação focada. A primeira diz respeito a um tipo de comunicação que ocorre quando se recolhem informações sobre outra pessoa ao olhá-la de relance, quando ela entra e sai do campo de visão; lida-se, em geral, com o gerenciamento da simples copresença em situações sociais. A segunda é relativa ao tipo de interação que ocorre quando pessoas se juntam e cooperam abertamente para manter um único foco de atenção visual e cognitiva, típica mas não necessariamente se revezando na fala, em que tende a se manter “uma congregação ecológica olho a olho” que maximiza as oportunidades de os participantes monitorarem as percepções uns dos outros.² Tal grau de consideração mútua, Gregory Bateson denominou *éthos*: “tons específicos de comportamento apropriado”, “expressões de um sistema padronizado de atitudes emocionais”.³ Em ambos os casos, está em jogo um comportamento comunicativo, um simbolismo do corpo que tende a evocar no ator aquilo que evoca nos demais presentes.

Cada indivíduo pode ver que está sendo experimentado de alguma forma, e ele orientará ao menos parte de sua conduta de acordo com a identidade percebida e a

¹ Graham em entrevista a SALVIONI, op. cit., p. 168.

² GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 108.

³ BATESON, 1936, p. 119-120. Apud GOFFMAN, 2010, op. cit.

resposta inicial de sua plateia. Além disso, pode-se ver que ele está vendo isso, e ele pode ver que foi visto vendo isso. Então, normalmente, usar nossos sentidos nus é usá-los de forma nua e ser desnudado por seu uso. Somos claramente vistos como agentes de nossos atos, e a possibilidade de repudiar sua realização é muito baixa; não é fácil negar nem a emissão nem a recepção de mensagens, ao menos entre aqueles envolvidos imediatamente.⁴

Em geral, o indivíduo precisa manter um certo nível de prontidão como evidência de sua disponibilidade para eventuais estímulos, e alguma disciplina e organização de sua aparência pessoal como evidência dessa abertura. Linguagem comunicativa corpórea distante de qualquer conotação metafísica – como a linguagem verbal segundo postulada por Wittgenstein –, tal padrão é governado por regras de conduta social que regulam o comportamento de pessoas conscientes na presença imediata de outras pessoas, orientando o indivíduo em sua ligação e desligamento em engajamentos de face simples, ajuntamentos e situações sociais. Incluindo aparência corporal e atos pessoais, a regulamentação normativa cria uma espécie de ordem de tráfego comunicativo institucionalizado. Trata-se de acordos tácitos que subjazem a expressões visuais e arranjos comunicativos convencionados socialmente: obrigações, cortesias, rituais interpessoais, restrições, coerções, contratos esses que, como tais, são passíveis de manipulações, infrações, afrouxamentos, desvios, quebras, evasões. Por fim, as normas comunicativas determinam a alocação do envolvimento do indivíduo em arranjos sociais, entendendo por envolvimento a capacidade do indivíduo de concentrar-se em alguma atividade disponível.⁵

A linguagem do corpo, então, é um discurso convencionalizado. Precisamos ver que ele é, além disso, um discurso normativo. Isto é, normalmente há uma obrigação de transmitir uma certa informação quando na presença de outros, e uma obrigação de não transmitir outras impressões, assim como há uma expectativa de que os outros se apresentem de certas formas. Tende a existir um acordo não apenas sobre o significado dos comportamentos que são vistos, mas também sobre os comportamentos que deveriam ser mostrados.⁶

⁴ GOFFMAN, , 2010, op. cit., p. 26.

⁵ Segue-se disso um amplo vocabulário de comunicação não verbal que vai desde expressões corporais como composição do rosto até gestos e atitudes como suspirar, bocejar, cantarolar, coçar os olhos, evitar contato visual, entre tantas outras singularizações.

⁶ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 45.

Variados, os tipos de envolvimento nas situações sociais demandam partilhas definidas como apropriadas: envoltimentos principais, aqueles que absorvem a maior parte do interesse e atenção de um indivíduo, formando visivelmente, em ato, o determinante principal de suas ações; envoltimentos laterais, atividades momentâneas ou contínuas, simples ou complexas, que um indivíduo inicia sem prejuízos à manutenção simultânea de um envolvimento principal, constituindo uma espécie de dissociação ou fuga; envoltimentos dominantes, cujas reivindicações sobre o indivíduo precisam ser reconhecidas prontamente devido às obrigações da ocasião social; envoltimentos subordinados, retrações ou distrações permissíveis em relação ao envolvimento dominante, mantidas com respeito e deferência.⁷ Nesse contexto, existe a possibilidade de eventuais desvios de correção, entre os quais o autoenvolvimento, comportamento autoabsorvente a exemplo dos “gestos de enfeite” ou de arrumação diante de espelhos; e o envolvimento distante, comportamento relativo a um estado de devaneio, que demonstra a ausência do indivíduo na situação. Por sua conexão com a indolência, este último pode levar o indivíduo sozinho a recorrer a pausas, por exemplo, para o café e o cigarro. Daí a prática, comum em lanchonetes, de colocar um longo espelho diante de assentos para clientes solitários, visando facilitar seu olhar velado para si mesmo, inerente ao processo de envolvimento distante.⁸

Interessam a Graham os desvios e incompatibilidades, o comportamento desenquadrado, enfim, a dimensão menos pacífica e mais convulsa da coletividade. Por isso, em grande parte, sua aproximação de certas cenas musicais, notadamente, aquela do mundo *punk underground* de Nova York no final dos anos 70 e nos anos 80. Adotando o ponto de vista de uma espécie de antropólogo cultural, Graham realiza dois vídeos: *Minor Threat*, (1983) e *Rock my Religion* (Fig. 75 e 76). Mais curto e direto, *Minor Threat* consiste no registro rudimentar de um show, no CBGBs, da banda homônima – originária de Washington, D.C. – liderada pelo “messiânico” vocalista Ian MacKaye. Mais complexo, *Rock my Religion* é um videoensaio estruturado em torno de uma narrativa histórica sobre a cultura norte-americana a partir do confronto entre duas épocas distintas – do agenciamento da memória histórica por meio resgate do passado recente –, colocando no

⁷ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 54.

⁸ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 85.

centro de sua teoria social uma forma específica da cultura pop: o *rock*.⁹ Comum a ambos, imagens de *shows* de *hardcore*, versão mais acelerada do *punk rock*.

Com imagem de baixa qualidade e som fora de *sync*, a abertura anuncia o partido de *Rock my Religion*, uma linguagem audiovisual “ruidosa” e “imperfeita” que se vale da alternância de registros pessoais e de arquivo, do acúmulo de explicações e interrupções. Em síntese, o vídeo começa com uma comunidade religiosa que deixou a Inglaterra durante a Revolução Industrial rumo ao Novo Mundo e culmina com formações sociais emergentes após a Segunda Guerra Mundial, delimitadas por fatores como novas estruturas urbanas, produção cultural de massa e consumo sem precedentes.¹⁰



Fig. 75: Dan Graham, *stills* de *Rock my Religion*, 1982-84

O argumento de Graham parte do que ele considera as “bases antropológicas da América”. Em sua maioria protestantes, as pessoas que vieram para os Estados Unidos no período colonial eram camponeses europeus oprimidos pelo trabalho nas novas cidades industriais. Fundada na Inglaterra no século XVIII, a religião *shaker* foi trazida para a América em 1774 por Ann Lee, ex-operária de uma fábrica em Manchester. Assentados inicialmente no estado de Nova York, os *shakers* se propuseram a substituir o tradicional núcleo familiar por um estilo de vida não patriarcal e comunitário: uma “família de irmãos e irmãs” liderada pela

⁹ ESHUM, 2012, p. 2.

¹⁰ ESHUM, op. cit., p. 3.

Mãe Ann, “descendente de Deus”, com base na ideia de celibato, abnegação sexual e economia de artesanato em regime de propriedade comum dos bens. Embora pregassem a igualdade dos gêneros, homens e mulheres eram proibidos de coabitar, o que se refletia na simetria bilateral de sua arquitetura funcional e austera. Entretanto, após cada semana de trabalho, todos os membros da comunidade se encontravam, aos domingos, para o culto, realizado por meio de um tipo de dança de transe extático, em círculos, a partir da qual, acreditavam, curava-se a alma e atingia-se a pureza coletiva.

O grupo cantou, ritmado, um trecho da Bíblia e marchou em círculos. Batendo os pés, eles gritavam, "Pisem o demônio!". Irmãos e irmãs começaram a girar em torno de si mesmos. O grupo pregava: "Balancem! Balancem! Balancem! Cristo está com você!"¹¹

Para Graham, a ideia protestante de ética do trabalho como justificativa para a salvação, posteriormente dominante entre os puritanos, foi revertida nos tempos da produção e consumo de massa do século XX. Livre da ética do trabalho, a geração de adolescentes da década de 1950 foi excluída da posição de produtores, passando a exercer apenas o papel de consumidores. Junto a isso, antes reprimido, o sexo tornou-se livre. Na primeira *teenager culture*, se vivia em um horizonte em que não era preciso “crescer”. Utilizando pausas dramáticas entre as frases, *Rock my Religion* anuncia: “Nos anos 50 uma nova classe emergiu... uma geração cuja tarefa não era produzir, mas consumir... Este... é o adolescente... sua filosofia é a diversão... Sua religião é o *rock'n'roll*”. E em outro trecho escreve: “O credo do *rock* é a diversão. Diversão forma a base de seu protesto apocalíptico.”¹² Por meio do rádio, da televisão, do carro e, posteriormente, das drogas, Graham chama atenção, os adolescentes entraram em contato com o *rock*, a primeira forma musical totalmente comercial, eximida de demandas por erudição, mesmo comparada a tipos de música popular anteriores, produzida por gravadoras para o consumo de massa.

¹¹ GRAHAM, 1993j, p. 83.

¹² GRAHAM, 1984.

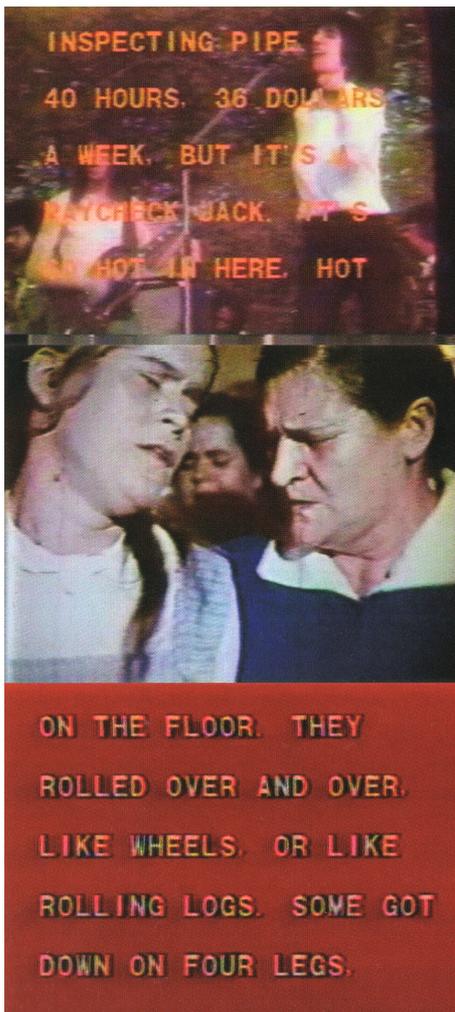


Fig. 76: Dan Graham, *stills de Rock my Religion*, 1982-84

O lar da base consumidora primária do *rock* – jovens brancos da geração *Baby boom* – eram os isolados subúrbios do pós-guerra, ambiente familiar para Graham, presente em sua arte desde *Homes for America*. Não obstante, a figura dos subúrbios era frequentemente associada a mitos, em grande parte negativos, da vida adulta planejada. “Se os subúrbios eram um sonho dos pais que procuraram sair das (...) cidades – um escape para o campo, onde a natureza civilizada relembra os jardins ordenados da Europa pré-Revolução Industrial – para os adolescentes, eles eram um pesadelo.”¹³

O sistema de associações especulativas de *Rock my Religion* atribui papéis trans-históricos a bandas como Patti Smith Group, Minor Threat, Sonic Youth e

¹³ SIMPSON, 2009, p. 38.

Black Flag. Uma das passagens mais impressionantes, sem dúvida, é aquela em que Graham contrapõe imagens dos *shakers* no interior da sua típica arquitetura a *shows* do Minor Threat e Sonic Youth. Aparecem ilustrações dos corpos dos *shakers*, ao som da gravação ao vivo, distorcida, da música *Shakin' Hell*, do Youth. Os cortes alternam imagens que mostram a arquitetura iluminada pela luz matinal do grupo religioso com a escuridão do ambiente *underground*. Explorando a tensão entre repressão e liberação, abstinência sexual/juventude oprimida e transe, Graham contrapõe dois rituais: a dança *shaker* e as apresentações de *punk hardcore*, estilo musical eminentemente urbano que surgiu em reação direta ao *rock* associado à cultura *hippie*. Graham acredita que a cultura *punk* provê um método para relembrar as injúrias infringidas ao espírito pelo ritmo industrial, ao mesmo tempo que as transcende; transforma o barulho das máquinas industriais em êxtase. O *punk hardcore* é a música dos jovens do subúrbio, “descendentes” dos camponeses oprimidos, forçados a trabalhar nas fábricas, a sofrer incriveis perdas espirituais e pessoais na cidade.

Se o *rock* do final dos anos 60 representou uma ruptura autoconsciente em relação à inocência do período *teenybopper*, a emergência de bandas como Sex Pistols, Ramones e Devo (abreviação para “devolução”) anunciou outro salto de magnitude crítica. Mesmo que esses grupos tenham adotado (...) abordagens adolescentes que parecem retornar às origens simplistas do pop dos anos 50, a intensa rejeição que motivou o *ethos punk* correspondeu – não sempre deliberadamente – a um despertar político. Em contraste com as ausências de tempo de *feedback* e de expansão para fora do corpo do *rock*, o *punk* demandava de sua audiência uma consciência histórica.¹⁴

Na América, o movimento *punk* emergiu em meados dos anos 1970. Ao contrário do aspecto fabricado do *rock*, inventaram a si mesmos como música de banda de garagem. Era a música das “crianças” suburbanas, dos frequentadores de centros urbanos decadentes. Avessos às fantasias, utopias e “boas vibrações” do *rock* dos anos 60, a cultura *punk* expressava a face mais crua da cidade, o fascismo velado no período pós-Vietnã, a violência reprimida da sociedade neoliberal. Suas letras não oferecem escape ou transcendência em relação à realidade: “*no fun*”, como afirma a música de Iggy Pop. Logo, em oposição ao controle comer-

¹⁴ SIMPSON, op. cit., p. 32.

cial da mídia, os *punks* procuraram eliminar a figura do *rock star* formatada pelo *marketing* corporativo, forjando uma imagem própria, algo que poderia ser comparado à rejeição da arte pop ao heroísmo implícito no expressionismo abstrato. De posse de um aparato incapaz de neutralizar formas não convencionais de representação, a mídia terminou aceitando a imagem *punk* de violência social. Não perceberam que o *punk* era, na verdade, uma representação da representação.¹⁵

O problema com os *hippies* foi que surgiu uma hostilidade dentro da própria contracultura, entre aqueles que tinham recursos próprios para viver e os que tinham que se virar para ganhar dinheiro.

(...) se desenvolveu um outro tipo de *hippie*, pessoas que realmente vieram de uma infância com abusos – pais que os odiavam, que os expulsaram. (...) Esses garotos cresceram, se transformando em uma espécie de pessoa hostil. Tipos *punk*.¹⁶

Tal como o encontro dos *shakers*, concertos de *rock* e *shows* de *punk hardcore* são eventos em que ocorre uma espécie de catarse coletiva. Se através do uso de drogas lisérgicas e *shows* de luzes os festivais psicodélicos dos anos 70 intensificaram o senso coletivo de presença e participação, introduzindo um sensorio total,¹⁷ o som em apresentações de bandas *hardcore* como a Black Flag, compelia a plateia a um comportamento coletivo caótico que era estimulado e repetido pelo vocalista. O resultado era um ambiente em que se instaurava um estado de autorreflexividade e *quasi*-indistinção entre músicos e público. De acordo com o relato do crítico de *rock* Paul Williams,¹⁸ realizado na época, os *punks* – em sua maioria jovens brancos de cabeça raspada – dançavam lançando-se uns contra os outros “de modo rude, mas impessoal, não hostil (...), batendo-se contra seus vizinhos ou jogando-os para longe com empurrões furiosos”, criando uma “atmosfera de perigo para a multidão como um todo, uma vez que pessoas podem voar em sua direção a qualquer momento (...). Isto reduz a distância entre *performers* e

¹⁵ GRAHAM, 1993m, op. cit., p. 77.

¹⁶ SANDERS, 1997, p. 21-22.

¹⁷ MILLER, op. cit., p. 139.

¹⁸ Escritor da revista *Crawdaddy!*, Williams foi importante para Graham, influenciando seus escritos na década de 1960 sobre as bandas The Kinks, The Seeds e Vanilla Fudge.

plateia”.¹⁹ O paralelo com o trabalho de Graham é inevitável: o interesse em obliterar qualquer pretensa separação entre *performer* e plateia em favor da experiência comunal.

Claramente, há nisso uma desobediência integral do padrão – leia-se regras – de conduta e sistema de códigos comunicativos que regem a vida coletiva, um colapso comportamental que lança luz nos pavilhões de Graham. Aglomerações de corpos *quasi*-alienados indiferentes ao contato físico, somatório de movimentos desconexos “não orientados para objetivos aparentes”, os *shows* de música *punk* negam o vocabulário simbólico do corpo instituído socialmente como apropriado, cancelando o modelo de “ordem social” definido como “conjunto de normas morais que regulam a forma com a qual pessoas buscam atingir objetivos”.²⁰ Ao fazê-lo, expressam, de maneira contundente, o desencanto em relação ao sistema de obrigações situacionais: etiquetas, delicadezas, bons modos, posturas, decoro, e assim por diante. Dito isso, instauram um sistema fechado, de dinâmica própria, caótica, topológica, flexível mas firme, una, sustentado por tônus singular de interação dominante.

Núcleos de convergência e encontro, aglutinadores dos mais diversos modos de envolvimento, os pavilhões funcionam como uma espécie de experimento que leva às últimas consequências a ideia de observar e ser observado, o livre e mútuo jogo entre percepção e atividade de interação. Caixas behavioristas voltadas para a observação/auto-observação, tais dispositivos envidraçados exacerbam as circunstâncias cotidianas de envolvimento, instaurando um regime público da experiência social da copresença em potência, de intensificação do fluxo de informações e facilidade de retroalimentação. Trata-se de um *all over* da interação visual, que, em última instância, constrói constelações de interações que diluem fronteiras e desierarquizam tradicionais relações interpessoais de engajamento face a face: focado/desfocado, dominante/secundário, incluídos/excluídos, participante/espectador, atividades principais/atividades laterais. Se “Na sociedade humana, todo ato de todo indivíduo tende a se tornar um gesto, pois o que se faz é sempre uma indicação do que se pretende fazer”, tendo como consequência “que o indivíduo na sociedade vive uma existência mais ou menos pública, na qual to-

¹⁹ WILLIAMS, 2012, p. 12.

²⁰ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 18.

dos os seus atos são antecipados, interrompidos, inibidos ou modificados pelos gestos e intenções de seus colegas”, como sugere o sociólogo Robert Park, os pavilhões de Graham intensificam esse conflito social “em que todo indivíduo vive mais ou menos na mente de todos os outros indivíduos”.²¹ Sob esse prisma, parece estar claro que os pavilhões estão implicados numa visão ampliada da arte, aquela que, levando em conta o meio cultural, revela, indica e ressitua poeticamente as relações entre corpo, objeto e espaço no quadro de referência da arte.²² Dito de outra maneira, Graham se apropria, desloca, potencializa, enfim, reequaciona lúdicamente as circunstâncias de encontro e ajuntamento social próprios à vida pública coletiva na cidade.

Há que notar o corolário da situação social que os pavilhões instauram, relativa a um ambiente de possibilidades comunicativas que enseja um *étos* de integração e liberdade. Por trás das tramas complexas de imagem, do aspecto explícito de diversão e entretenimento, esconde-se um lado menos positivo, um sutil comentário social ácido. Percebemos e agimos, olhamos e somos olhados, entretanto, o fazemos em última instância 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 aprisionar e enclausurar, segregar e constranger, dissociar e expor, isolar e privar, numa palavra, controlar – determinar o modo de ocupação do espaço, impor as regras da visibilidade, o que é permitido ver e não ver, qual parte de minha imagem atravessa o vidro como transparência e qual retorna para mim como reflexo. Trata-se, sim, de uma experiência que ocorre através da interface de vidro, mas também, sob seus auspícios, e como tal, evoca atribuições da arquitetura, os sentidos determinados pelo emprego/uso/função dos materiais no meio social, a exemplo de bancos, delegacias, laboratórios e tantos outros espaços cotidianos. 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 na alfândega. Outro exemplo é o uso do vidro hermeticamente fechado nos berçários de maternidades

²¹ PARK, 2010, p. 27.

²² Nesse sentido, agradeço os comentários precisos de Patricia Corrêa.

em alguns hospitais, desenvolvidos para separar o pai durante a observação de seus filhos recém-nascidos. Nessa instância, a instituição, tendo separado o filho da sua mãe, agora, no interesse da saúde pública, reclama direito a seu corpo ao pai “natural”, a quem é permitido (como compensação) apenas uma relação visual.²³

Assim, nos pavilhões, o vidro que encanta e diverte, absorve e revela, também regula e isola, separa e oculta, condiciona. Daí o traço menos dócil, o caráter corrosivo, opressivo e perturbador dos pavilhões, seu elemento, enfim, de reflexividade crítica. Viver em sociedade, denunciam, envolve assumir as contradições e complexidades da arquitetura – para usar os termos de Venturi: organizar, operacionalizar, viabilizar, mas também delimitar, cercar, restringir. Enfim, lidar com ambiguidades, relações muitas vezes conflituosas que eventualmente passam despercebidas: aqui, ver e ser visto pode ser facilmente tomado na chave da autoexposição e vigilância excessivos. Neuroses, paranoias, inadequações, loucura. Sob essa perspectiva, bem ou mal, os pavilhões assinalam um posto avançado de autoconsciência social: mais e mais, sua imagem parece ser a do indivíduo



Fig. 77: Dan Graham, *Fun House for Münster*, 1997, Roterdã, Holanda

²³ GRAHAM, 2001a, op. cit., p. 172.

contemporâneo alienado, sem rumo, perdido em meio à massa; o público da topologia social do capital, turista, consumidor de feiras e jardins de arte.

Até aqui, foi possível perceber como o pensamento poético de Graham se articula em torno de um eixo de referência complexo: a inter-relação entre cultura, arquitetura e cidade, admitindo, como tal, inexoráveis ressonâncias sociais. Para compreender mais especificamente o papel da arquitetura em seu modelo, faz-se necessário abordar uma série de projetos realizados por Graham logo após *Public Space/Two Audiences*, portanto, anteriores a seus pavilhões. A despeito do êxito da instalação na Bienal de Veneza, Graham efetua uma autocrítica reconhecendo que se aproximara demais do conceito do “cubo branco”. Uma exposição de modelos de arquitetura do New York Five²⁴ na galeria Leo Castelli o faz refletir: “Porque artistas não podem fazer maquetes arquitetônicas?” A partir daí, Graham começa a realizar modelos de “situações fantasiosas para o subúrbio”, com a intenção de que poderiam servir como propaganda para que as peças fossem efetivamente realizadas.²⁵ De maneira geral, trata-se de projetos de intervenção urbana, que assimilam, redimensionam e manejam a ideia de cidade na clave de dois conceitos-chave: “cultura do subúrbio” e “cultura das corporações”, que nada mais é do que subsumir na unidade todo um conjunto de características sociais relativas a áreas urbanas distintas, uma das periferias e a outra dos centros de grandes metrópoles como Nova York.

Público e privado

Pensei que a chave para a arte e arquitetura fosse o planejamento da cidade.²⁶

O “plano da cidade” em oposição ao “cubo branco”.²⁷

²⁴ O grupo era composto pelos arquitetos: Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier. Organizada por Arthur Drexler e Colin Rowe, a exposição original ocorreu em 1969 no MoMA, e resultou no livro *Five Architects*, publicado em 1972.

²⁵ Em 1978, oito maquetes de projetos foram exibidas na exposição “Dan Graham: Installations/Photographs/Videotapes/Performances/Publications/Films/Architectural Models”, organizada por David Elliot no Museum of Modern Art Oxford, na Inglaterra, incluindo intervenções arquitetônicas e pavilhões. Entre outros trabalhos, figuravam na primeira categoria: *Clinic for a Suburban Site*, *Alteration of a Suburban House* e *Video Projection Outside Home*; e na segunda, *Pavilion/Sculpture for Argonne* e *Two Adjacent Pavilions*.

²⁶ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 26.

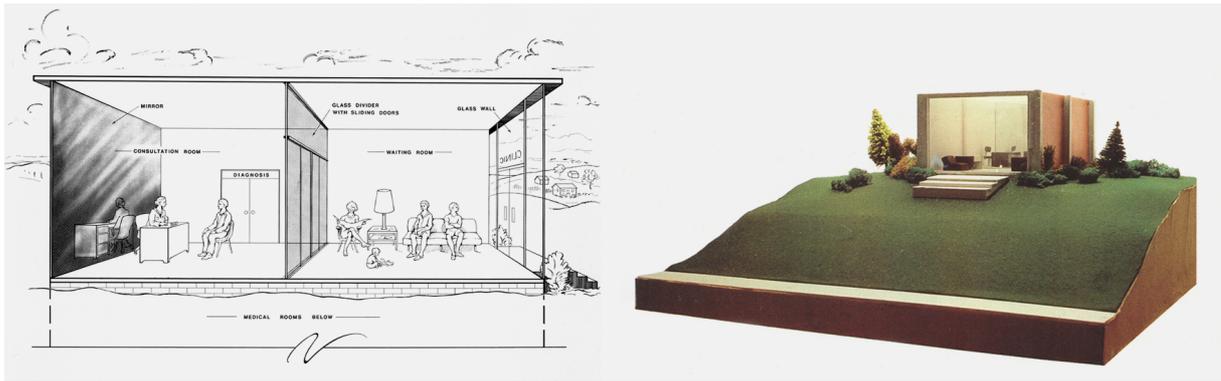


Fig. 78: Dan Graham, *Clinic for a Suburban Site*, 1978

Primeiro projeto de Graham destinado ao ar livre, *Clinic for a Suburban Site* (Fig. 78) é uma clínica médica situada no alto de uma colina no subúrbio, com estrutura em dois níveis. Do nível da rua, apenas a estrutura tipo pavilhão é visível: há uma sala de espera e uma sala de consulta, divididas por um painel de vidro transparente. A parede do fundo da sala de consulta é revestida em espelho, de modo a refletir simultaneamente as atividades em ambas as salas, além do céu, que se torna um papel de parede em constante mudança e movimento. No andar subterrâneo, ficam as salas de exame médico. Graham resolve o dilema do “cubo branco” postulado por *Public Space* da seguinte maneira: mantém basicamente a estrutura anterior, entretanto, elimina a parede branca ao fazer dela a fachada frontal toda em vidro transparente com porta deslizante – comum na arquitetura de Los Angeles depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente praticada por Richard Neutra.²⁸ Um gesto simples, porém, de consequências importantes. Ao escapar das convenções arquitetônicas do espaço da galeria, Graham obtém um híbrido: uma *quasi*-arquitetura. Esse aspecto de *quasi*-funcionalidade presente em Flavin e na vanguarda construtivista russa, a meio caminho entre arquitetura, design, funcionalidade e arte, estabelece um parâmetro de suma importância para o artista.²⁹

Por seu turno, *Alteration of a Suburban House* (Fig. 79) é propriamente uma intervenção urbana em que Graham procede de maneira semelhante. Substi-

²⁷ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 113.

²⁸ Graham em entrevista a WASIUTA, op. cit., p. 109.

²⁹ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 100.

tui a parede branca de *Public Space* por um vidro, mais precisamente, remove toda a fachada de uma arquetípica casa de subúrbio norte-americana, substituindo-a por uma pano de vidro transparente; em paralelo, posiciona uma superfície de espelho que divide a casa em duas áreas, a social revelada ao público e a posterior, privada, mantida indevassada. O espelho, paralelo à fachada e à rua, reflete tanto o interior da casa como o ambiente exterior e o eventual passante, transformando-o em observador, que pode perceber-se observando. A fachada de vidro revela os moradores nos aposentos do interior. Ao fazê-lo, Graham embaralha também dois modos comportamentais antagônicos, um público e outro privado, que se comprova pelo fato de que qualquer “indivíduo semiconsciente de que um certo aspecto de sua atividade pode ser percebida por todos aqueles presentes, tende a modificar esta atividade, empregando-a com seu caráter público em mente”.³⁰ Não obstante, *Alteration* exhibe a *performance* da vida diária como numa vitrina, o que pode ser interpretado, segundo o contexto da *highway culture*, como uma metáfora da publicidade nas autoestradas norte-americanas. Justamente, a lógica dos subúrbios norte-americanos deriva da suposição de que todos se locomovem de carro, de modo que a experiência de caminhar torna-se antinatural, uma atividade quase suspeita.³¹ Trata-se de uma norma de conduta derivada do que se denomina comportamento de rua, isto é, a necessidade de transmitir para os demais uma orientação para objetivos aparentes, sob pena de ser taxado de indolente ou vadio. Como ocorre com Molloy, herói ficcional aleijado de Samuel Beckett, que entra em apuros tentando lidar a um só tempo com sua bicicleta, suas muletas e sua fadiga.

Assim nós atravessamos esses canais estreitos, minha bicicleta e eu, juntos. Mas um pouco adiante eu me vi sendo chamado. Ergui minha cabeça e vi um policial. Falando elipticamente, pois foi apenas depois, através de indução, ou dedução, agora esqueci qual, eu sabia o que era. O que você está fazendo aí?, ele disse. Estou acostumado com esta pergunta, eu a compreendi imediatamente. Descansando, eu disse. Descansando, ele disse. Descansando, eu disse. Você vai responder a minha pergunta?, ele gritou. É sempre assim quando sou reduzido à confabulação, eu honestamente acredito que respondi à pergunta que me fizeram e na verdade eu não faço nada disso. Eu não reconstituirei a conversa em todos os seus meandros. Ela terminou com o meu entendimento que minha forma de descansar, minha atitude enquanto descansava, escarranchado em minha bicicleta, meus braços no guidão, minha cabeça em meus braços, era uma violação de não sei o que,

³⁰ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 43.

³¹ CHARRE, op. cit., p. 48.

ordem pública, decência pública.³² [Molloy é, então, levado à cadeia, interrogado, e liberado.] O certo é que nunca mais descansei daquela maneira, meus pés obscenamente na terra, meus braços no guidão e nos meus braços minha cabeça, balançando e abandonada. É realmente uma visão deplorável, para as pessoas, que precisam tanto ser encorajadas, em seu trabalho amargo, e ter diante de seus olhos apenas manifestações de força, de coragem e de alegria, sem as quais elas podem desabar, no final do dia, e rolar no chão.³³

Segundo Graham, *Alteration* deriva diretamente de um debate arquitetônico. “[Robert] Venturi fez uma crítica surpreendente do período corporativo de Mies van der Rohe na América. Ele também estava criticando Louis Kahn. Ele disse que queria se livrar da monumentalidade e do corporativismo para fazer algo que era muito doméstico e de pequena escala.”³⁴ Graham resume *Alteration*: “É uma mistura de Venturi e Mies van der Rohe. Duas pessoas que, quando eu fiz a obra, estavam em guerra. Venturi estava atacando Mies, então eu quis colocar os dois juntos”.³⁵ “É sobre a estrutura familiar. Tem a ver com leitura arquitetônica (...) é uma combinação da Farnsworth House de Mies, que era no meio do nada, e

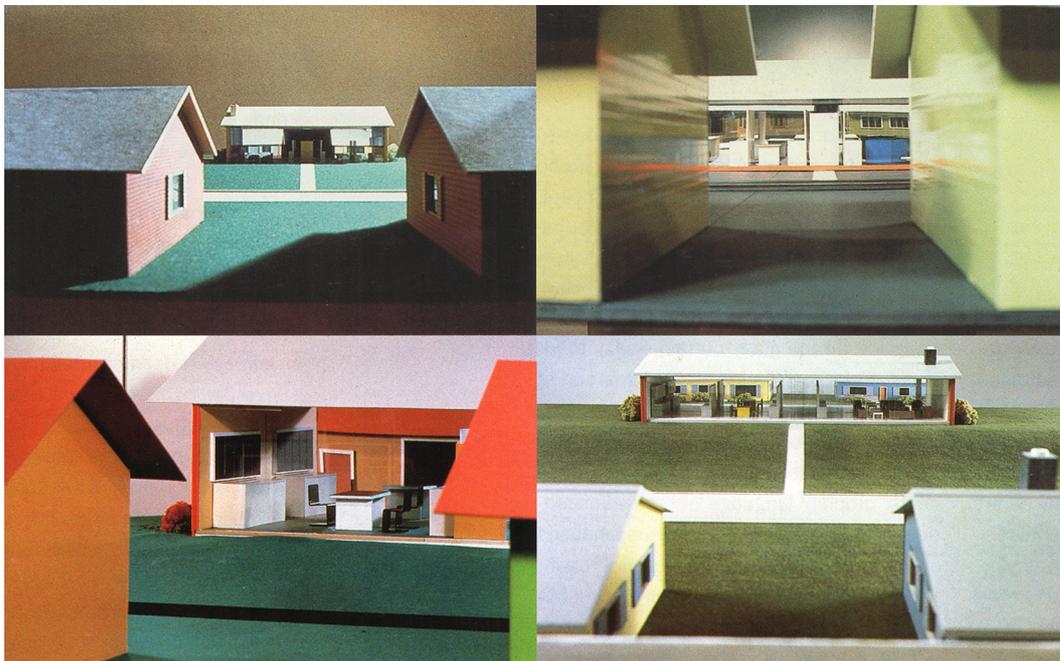


Fig. 79: Dan Graham, *Alteration of a Suburban House*, 1978

³² BECKETT, 2010, op. cit., p. 69.

³³ BECKETT, 2010, op. cit., p. 69.

o interesse de Venturi em se relacionar com as casas suburbanas do entorno e com a realidade das autoestradas e seus *outdoors*.”³⁶

Unindo duas posturas arquitetônicas díspares, Graham realiza a improvável fusão entre a aristocrática vila de Mies (Fig. 80) e as inflexões vernaculares suburbanas de Venturi. Entretanto, ao contrário da casa de Mies – ou da “casa de vidro” de Philip Johnson –, uma forma de quatro lados envidraçados, isolada na natureza derivada dos edifícios de escritórios da cidade e endereçada ao olhar desinteressado típico do *connoisseur* que examina uma obra de arte, *Alteration* se insere no contexto urbano do subúrbio, contemplando a situação de visibilidade público-comunitária. Por outro lado, ao modo de Venturi, incorpora em sua composição os signos e simbolismos das construções adjacentes – menos, entretanto, em termos da alusão semiótica à arquitetura vernacular do entorno do que do reflexo literal no espelho das fachadas das casas do lado oposto da rua. Por fim, a



Fig. 80: Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, 1945-51

remoção da seção da fachada despoja a casa dos “signos convencionais que expressam simbolicamente a identidade do proprietário”, revelando de maneira frontal e direta um “arquétipo social”. É uma apresentação da família, das construções em frente, das pessoas passando entre as casas.

³⁴Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 22-23.

³⁵HUBER, 1997, op. cit., p. 27.

³⁶Graham em entrevista a ENRIGHT e WALSH, op. cit.

Normalmente [nas autoestradas] você vê *outdoors* mostrando casas suburbanas ideais. Mas aqui, mesmo se você estiver no carro, está dentro da situação real. E o que eu gosto neste trabalho, que foi feito muito inconscientemente, é que ele revela um espaço entre as casas, que é supostamente um espaço anônimo. As pessoas de fora podem ver-se no espelho (...).³⁷

Não obstante, *Alteration* faz referência aos primeiros projetos das casas deconstrutivistas de Michael Graves, em especial a Benacerraf House (1969).³⁸ Em diálogo com o modernismo das vilas de Le Corbusier dos anos 1920 e 30, a pintura cubista e a paisagem, a segunda residência privada de Graves surge da adição de uma estrutura de volumetria aberta e cor predominantemente branca à construção original em pedra, de aspecto bastante maciço. A casa existente e a extensão se integram a partir da remoção da parede que as separa, permitindo que o anexo penetre o *living*.³⁹ Projetada a partir de um “sistema de operações sintáticas que visam à experimentação com estilemas selecionados”⁴⁰ – a articulação, com auxílio de uma malha reguladora, de um conjunto de elementos predefinidos, como planos geométricos, volumes e suportes coloridos –, a nova edificação se configura como uma espécie de entidade espacial fragmentada ou forma vazada que avança sobre o jardim. Mediante seus planos envidraçados, a interpenetração de cheios e vazios e a enfática predominância do aspecto aberto, a estrutura anexa cumpre o papel de elemento transicional que integra a antiga casa ao ambiente externo, estendendo o espaço interior em direção ao exterior. Entretanto, levando-se em conta as semelhanças entre a adição do arquiteto e a intervenção idealizada por Graham, no que tange ao tensionamento dos limites entre dentro/fora, *Alteration* está longe de efetuar uma revisão da arquitetura moderna que resulte numa linguagem formalista. Os meios e os fins do artista estão voltados para isolar e subverter um determinado funcionamento social: a condição antropológica de habitar uma casa é exibida e transformada em entretenimento. Se esse não chega a ser desmembrado e rearranjado – numa palavra, “desconstru-

³⁷ Graham em entrevista a WASIUTA, op. cit., p. 109.

³⁸ Graham analisa o projeto de Graves num texto dedicado a Gordon Matta-Clark, em que aborda a influência da Benacerraf House sobre o artista franco-americano. Ver: GRAHAM, 2003, p. 203.

³⁹ COLQUHOUN, 1998, p. 341.

⁴⁰ TAFURI, 1998, p. 160.

ído”⁴¹, é ao menos subvertido: seus códigos público/privado são embaralhados, antecipando a prática televisiva do realismo hoje corriqueira, o curto-circuito da relação entre autoexposição e vigilância hoje banalizado.

Realizado na esteira de *Alteration, Video Projection Outside Home* (Fig. 81) repropõe a inversão interior/exterior. Para tanto, Graham utiliza o recurso da televisão. O projeto consiste no posicionamento de uma tela de grande formato para projeção de vídeo – um advento no final da década de 1970 – no gramado próximo à calçada, transmitindo em tempo real a imagem daquilo que é assistido na TV pelos moradores dentro da casa. Novamente, Graham devassa a privacidade de uma habitação, ao mesmo tempo em que descortina um perfil social, agora não mais a partir da exibição do comportamento em um “*outdoor-vitrina*” e sim da veiculação, no âmbito público, dos programas de TV selecionados pelos integrantes de uma família dentro de uma residência. Delineada em termos de escolhas simbólicas, a identidade de um determinado grupo é explicitada. Aquilo que é assistido privadamente passa a cumprir a função do adorno de jardim, típicos nos subúrbios de Nova Jersey, geralmente ornamentos *kitsch* que diziam muito a respeito do interior da casa. Outra vez, a referência direta á às ideias de Venturi, visíveis no exemplo do projeto da Guild House (Fig. 82), um casa para idosos como antena de alumínio anodizado dourado no telhado, simbolizando o fato de a maioria das pessoas em seu interior assistir à TV.

A obra com o monitor de TV do lado de fora era, na verdade, sobre a cultura suburbana e a cultura da classe média baixa suburbana. Se você é um ítalo-americano, tem sempre uma pequena estátua da Maddona ou de um cupido. Se você é um germano-americano, talvez haja um anão ou gnomo. Venturi fez uma exposição intitulada *Signs of Life: Symbols in the American City* mostrando a decoração das famílias fora de suas casas. Quando o projetor de vídeo começou a ser usado, pensei que poderia ser interessante mostrar aquilo a que as pessoas estavam assistindo, olhando através das janelas em suas salas de estar. Poderia ser desenho animado para crianças, TV educativa ou pornografia, tarde da noite.⁴²

⁴¹ Em entrevista a Obrist, Graham discorda da análise feita por Philippe Vergne no artigo “Don’t Trust Anybody” (VERGNE, 2009). Vergne afirma que, a partir de um ponto de vista adorniano, Graham desconstrói o “entretenimento”. O artista rebate: “O que eu faço com o entretenimento é basicamente aprender com ele. Em outras palavras, ele é uma ferramenta conceitual para mim.” Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 107.

⁴² Graham em entrevista a ENRIGHT e WALSH, op. cit.



Fig. 81: Dan Graham, *Video Projection Outside Home*, 1978

Segundo Graham, contrapondo-se à ideia de autonomia em relação ao ambiente – postulada pela linguagem factual e estruturalmente autorreferente do Estilo Internacional, minimalismo e arte conceitual – Venturi, Rauch e Steven Izenour propõem uma arquitetura que “aceita as condições reais, as realidades sociais e econômicas de uma situação particular”. Em outras palavras, Venturi e seus colaboradores levam em conta “a relação do edifício com o ambiente construído, a sintaxe comercial, a leitura e apropriação cultural do edifício”.⁴³ Implícita nessa atitude reside a crítica à postura de rejeição das formas simbólicas da arquitetura vernacular por parte dos arquitetos modernos.

Eles compreendem o simbolismo de Levittown e não gostam dele, nem estão preparados para suspender o julgamento sobre ele a fim de aprender e, aprendendo, tornar os julgamentos posteriores mais sensíveis. (...) Os arquitetos que julgam repugnantes as aspirações sociais da classe média e gostam de formas arquitetônicas ordenadas veem muito bem o simbolismo na paisagem residencial suburbana (...). Eles reconhecem o simbolismo, mas não o aceitam. Para eles, a decoração simbólica dos galpões em desnível representa os valores materialistas degradados de uma economia de consumo em que as pessoas sofrem lavagem cerebral pelo *marketing* de massa e não têm escolha senão optar pelo que é ruim e barato, com suas violações vulgares da natureza dos materiais e sua poluição visual de sensibilidades arquiteturais (...). [Eles] constroem para o Homem, mas não para as pessoas – o que significa, para satisfação própria, ou seja, para satisfazer seus valores de classe média alta, que atribuem a todo mundo. (...) Outra

⁴³ GRAHAM, 1993a, op. cit., p. 231.

questão óbvia é que a poluição visual (em geral, da casa ou do negócio dos outros) não é da mesma ordem do fenômeno que a poluição do ar ou da água. Pode-se gostar de *outdoors* sem aprovar a mineração por escavação superficial nos Apalaches.⁴⁴

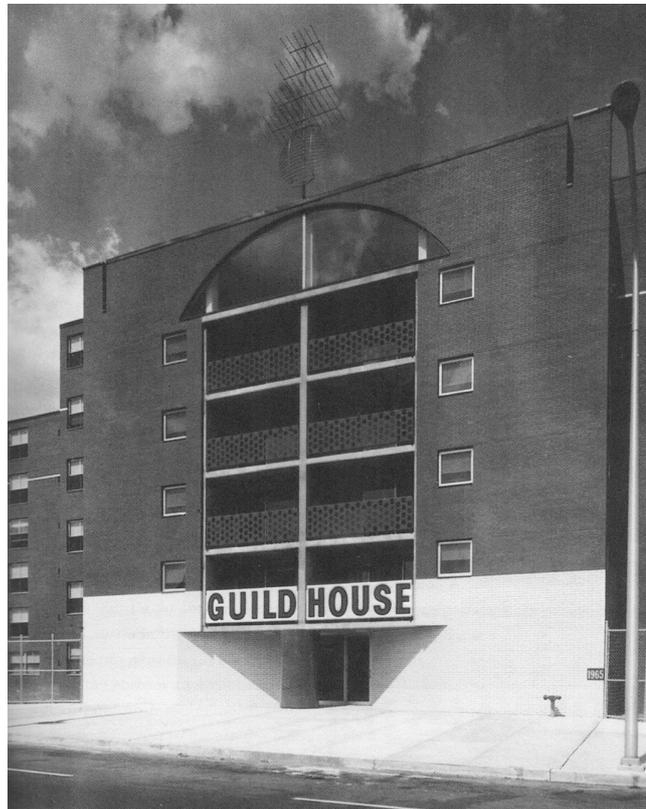


Fig. 82: Robert Venturi, *Guild House*, 1960-63

Na verdade, a postura de Venturi deve ser entendida a partir de um quadro de referência mais amplo: o debate acerca da arquitetura moderna, a rejeição do dogmatismo, utopia e universalismo em favor do típico e circunstancial. No início da década de 1960, jovens e influentes arquitetos como Venturi e o italiano Aldo Rossi começaram a publicar textos em franca polêmica contra o funcionalismo, a partir de perspectivas ideológicas distintas. Enquanto Venturi propunha uma abordagem semiótica do presente, Rossi defendia a ideia de recuperar a dimensão histórica cancelada pela ideologia moderna do “progresso” – o interesse moder-

⁴⁴ VENTURI, BROWN, IZENOUR, 2010, p. 194-199.

nista em esquecer o passado – pela restauração das formas arquetípicas das cidades históricas.⁴⁵ Para Rossi, ao se basear na apropriação linguística dos sinais convencionais do ambiente social circundante, o modelo de Venturi se subsumia ao sistema de comunicação comercial, perdendo sua autonomia, seu ponto de vista crítico e seu alcance transformador do mundo. Refletia, enfim, a “realidade” ideologicamente codificada e, por extensão, aceitava passivamente as condições impostas pelo capitalismo.

Entretanto, essa visão deixa escapar o cerne da operação efetuada por Venturi, Rauch e Scott Brown, que Graham identifica e encarna. Ao modo da arte pop, os edifícios de Venturi e seus colaboradores admitem mais do que um código linguístico, de modo a explorar a tensão entre alta e baixa cultura, e, assim, expressar conflitos entre valores e ideologias antagonistas: incorporam simultaneamente o código comercial “baixo”, desenvolvido na direção de condensar os desejos da classe média, e o código arquitetônico “alto”, que alia os valores aculturados da classe alta, o gosto do *establishment* e os valores da arquitetura como profissão/instituição. Se, por um lado, a aparência comercial dos edifícios subverte sua leitura como arquitetura de alto valor, por outro, as referências arquitetônicas históricas específicas colocam os códigos populares ou comerciais, usualmente imediatos e não examinados, sob a perspectiva histórica.

Um prédio de Venturi e Rauch se baseia tanto no gosto popular quanto em códigos de especialistas. Mostrando abertamente sua retórica e função (social) e usando códigos convencionais contraditórios na mesma construção, Venturi opta por uma arquitetura realista (convencional) e polivalente, aquela cuja estrutura é convencional (semiótica), em vez de abstrata ou materialista, e cujo objetivo é basicamente comunicativo.⁴⁶

Assim entendida, a utilização de soluções convencionais vernaculares – a desistência de inventar formas inéditas, a dispensa do mito do edifício “original e heróico” – participava da crítica à arquitetura pós-bauhausiana, disseminada nos Estados Unidos após o fim da Segunda Guerra Mundial com a emigração de três arquitetos da Bauhaus para os Estados Unidos: Walter Gropius, Marcel Breuer e

⁴⁵ GRAHAM, 19931, p. 254.

⁴⁶ GRAHAM, 1993a, op. cit., p. 231-232.

Mies van der Rohe. Inicialmente associado à social-democracia alemã, o projeto da Bauhaus identificava “eficiência” com a noção de inovação técnica e formal; apostava na indistinção entre forma e estrutura material, concretizada por uma linguagem de pura função e materialidade, utópica, supostamente antissimbólica e livre da contaminação ideológica capitalista. Entretanto, essa linguagem chegou a um impasse, transformando-se na expressão formal da cultura corporativa capitalista moderna. Para Graham, o Estilo Internacional consumou seu oposto: unificava os valores das classes altas no senso dos negócios das empresas e do governo, ao mesmo tempo em que desconsiderava a complexa diversidade dos pequenos e menos organizados códigos de sistemas de valores alternativos;⁴⁷ enfim, ajudava a identificar a alta cultura com as grandes corporações e terminou convertendo-se em um símbolo do capital.

Graham dirige-se concreta e criticamente a essa realidade em *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* (Fig. 83), trabalho que amplia a escala de suas intervenções urbanas, levando ao extremo o dualismo interior/exterior ao recolocá-lo nos termos do contraste centro da cidade/subúrbio. Uma série de monitores de TV é instalada no átrio do Citicorp Building, exibindo continuamente o plano-sequência de uma casa numa paisagem do subúrbio.⁴⁸ A pitoresca imagem sugere um anúncio imobiliário transmitido na TV. Recém-surgido na época, o espaço do edifício era como um pátio urbano fechado, um ambiente amplo e controlado, com plantas e árvores, como um idílico jardim em uma estufa.⁴⁹ Menos contemplativa em comparação às intervenções urbanas anteriores, a intervenção de

⁴⁷ GRAHAM, 1993a, op. cit., p. 236.

⁴⁸ *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* está diretamente relacionado a *Edge of the City* (1981), trabalho em que Graham instala três monitores de vídeo em totens numa estação de trem na Filadélfia, nos quais exibe um plano-sequência de casas no subúrbio com um minuto de duração repetido continuamente em *loop*. A imagem “era uma filmagem em *travelling*, lenta, alucinatória, de uma fileira de casas suburbanas recém-construídas e recém-ocupadas, feita com uma câmera montada sobre o capô de um carro em movimento. A trilha sonora de Glenn Blanca (...) ‘pseudopastoral’ sugeria a languidez do suburbano, a paisagem ‘caipira’ vista da janela de um carro.” Pela descrição, tal imagem foi utilizada no vídeo *Rock my Religion*. RORIMER, 1981, p. 45.

⁴⁹ Em um artigo, Graham traça o desenvolvimento histórico da tipologia da arcada, vinculando-a à introdução da natureza na cidade através de uma análise que se inicia com o princípio da “cabana rústica original” de Marc-Antoine Laugier, passando por diversos exemplos, entre eles os cemitérios urbanos realocados além dos muros das cidades, as cidades-jardins inglesas, as arcadas em vidro das galerias parisienses da década de 1830, os palácios de cristal das Exposições Universais do século XIX, até chegar nos edifícios de escritórios norte-americanos dos anos 60. Ver GRAHAM, HURST, 1993.

Graham efetua uma topologia conceitual que conecta a área suburbana ao espaço corporativo, confrontando “cultura do subúrbio” e “cultura das corporações”.



Fig. 83: Dan Graham, *Video View of Suburbia in an Urban Atrium*, 1979-80

Centro financeiro e industrial da costa leste dos Estados Unidos desde o final do século XIX, Nova York viveu anos de expansão econômica após a Segunda Guerra Mundial. A imigração europeia e o retorno dos veteranos de guerra aceleraram o desenvolvimento econômico, impulsionando o crescimento urbano em direção aos subúrbios.⁵⁰ As áreas adjacentes aos grandes núcleos urbanos, antes ocupadas esparsamente pela classe média baixa, como Nova Jersey e Long Island, sofreram explosão demográfica sem precedentes, causada principalmente pelo êxodo urbano da classe média alta.⁵¹ O resultado foi o surgimento de um mo-

⁵⁰ CUEVAS, 2010, p. 23.

⁵¹ Segundo Graham, as pessoas começaram a mudar-se para o subúrbio durante o período em que a cidade não era higiênica, depois da Revolução Industrial, mas esses lugares eram originalmente destinados a cemitérios. Após a Primeira Guerra Mundial, assentamentos suburbanos foram estabelecidos nos limites de muitas cidades, de forma semelhante aos primeiros cemitérios pitorescos. O subúrbio “jardim”, com seus arbustos bem cuidados e gramados verdes, evocava uma sensação nostálgica de paz perpétua. A acomodação de famílias da classe trabalhadora em suas próprias casas suburbanas ajudou a tornar difuso o potencial revolucionário no centro da cidade. O crescimento de uma classe média-baixa estável com núcleos familiares pequenos contribuiu para criar uma nova sociedade de consumo com base na propriedade de uma casa

do de vida suburbano com base na ideia de liberdade: as casas com jardim cultivado e o automóvel, o movimento pendular de longa distância entre a moradia e o trabalho, largas autoestradas, cinemas *drive in*, *shoppings* e parques temáticos. Depois dos tempos economicamente prósperos, porém, o período pós-guerra do Vietnã foi marcado pelo colapso das cidades americanas. Em Nova York, regiões como os distritos do Bronx, Brooklyn e a zona portuária foram diretamente afetadas. Com a transferência da maior parte das empresas de transporte marítimo de Manhattan, no rio Hudson, para Nova Jersey, os enormes galpões históricos foram sendo abandonados e, com o tempo, se deteriorando. Paraíso de assaltantes, frequentada pela comunidade homossexual *underground* e por outros grupos sexuais marginalizados, a área dos píeres ficou conhecida por ser perigosa.

A partir da década de 1960, Nova York sofreu uma série de desastres econômicos que atingiram o ápice na década seguinte, ocasionando a falência das finanças públicas e um dramático aumento da taxa de criminalidade. Aos poucos, as indústrias que empregavam a classe trabalhadora residente em Manhattan foram desaparecendo ou se mudando para outras localidades, deixando vagos setores inteiros da cidade, e desempregados seus habitantes. Por volta do final da década de 1970, no imaginário popular, Nova York tinha-se transformado em uma cidade violenta, decadente e sem futuro.⁵²

Estabelecida pelos edifícios da Ford Foundation (Fig. 84), em Nova York, e do Hyatt Regency Hotel (Fig. 85), em Atlanta, de autoria dos arquitetos Kevin Roche e John Portman, respectivamente, a tipologia do átrio corporativo solucionou o problema de reabrir o interior da cidade à utopia prometida pelos subúrbios, atraindo de volta os moradores do subúrbio para as novas áreas protegidas da cidade. À medida que a classe média alta mudou-se de volta dos subúrbios para a cidade, o átrio foi adaptado ao modelo suburbano.⁵³ Tornou-se comum o uso de claraboias, plantas, cadeiras de jardim em metal nos saguões dos edifícios de escritórios corporativos com características *high tech*. Combinando a metáfora historicista do jardim de inverno, as cápsulas espaciais dos anos 1960 e os pátios suburbanos,⁵⁴ os átrios corporativos, controlados por sistemas de vigilância em

suburbana. In: GRAHAM, 1993c, p. 280.

⁵² CUEVAS, op. cit., p. 24.

⁵³ GRAHAM, 1993e, op. cit., p. 298.

⁵⁴ GRAHAM, HURST, op. cit., p. 280.



Fig. 84: Kevin Roche, *Ford Foundation Building*, Nova York, EUA, 1963-67 **Fig. 85:** John Portman, *Hyatt Regency Hotel*, Atlanta, EUA, 1967

circuito de vídeo fechado, constituíam espaço seguro e acessível para pedestres. Emulavam o mito de uma arcádia suburbana em meio a uma cidade, uma fantasia urbana do pitoresco colocada no centro urbano. Foi nesse momento, final da década de 1970, que a arquitetura passou a utilizar o vidro em espelho de dupla face. Foi quando também, frente ao fenômeno da “in-corporação” do espaço urbano, Graham se posicionou, reorientando seu trabalho de modo a agenciar e tornar aparente uma realidade. Essa é a ação crítica efetuada por *Video View of Suburbia in an Urban Atrium*, mas também em larga medida pelos pavilhões que o artista desenvolve a partir daí. Basta pensá-los alocados em jardins.

A cidade como mídia

Uma simples manipulação de ideias metafóricas vagamente relacionadas com uma categoria específica, nesse caso, arquitetura.⁵⁵

⁵⁵ MATTA-CLARK. Ver CUEVAS, RANGEL, 2010, p. 14.

Nesse ponto, com o intuito de esclarecer o lugar ocupado pela arquitetura no esquema crítico-conceitualista de Graham, julgamos pertinente recorrer a uma análise comparativa. Tal como Graham, Gordon Matta-Clark (1943-1978) responde de maneira direta e crítica às transformações urbanas de Nova York, ocasionadas pela depressão econômica que atingiu a cidade nos anos 70. Filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta com a norte-americana Anne Clark, graduado em arquitetura pela Cornell University, Ithaca, Nova York, Gordon foi criado pela mãe em estreito convívio com um círculo de intelectuais e artistas europeus – incluindo críticos liberais, membros do grupo expressionista abstrato, Max Ernst, Andre Breton e Duchamp, seu padrinho – e cresceu junto com seu irmão gêmeo nas ruas do Greenwich Village, acostumado a pegar metrô para ir à escola – a um quarteirão do MoMA, onde brincava de “memorizar as pinturas” –, a jogar beisebol nas vielas e lotes vazios, enfim, a explorar edifícios desocupados junto com os amigos.

No final da década de 1970, sem recursos para reformar os edifícios em péssimo estado de conservação, a New York City Housing Authority – órgão local encarregado da moradia – decidiu usar o desenvolvimento imobiliário para impulsionar a revitalização financeira da cidade, reformulando as leis de zoneamento. Denominadas Artists in Residence (AIR), tais leis permitiram que os artistas ocupassem os antigos armazéns na área ao sul da Houston Street, posteriormente conhecida como SoHO (South of Houston).⁵⁶ Rapidamente formou-se um ambiente artístico-cultural coletivo de intensa atividade, resumido com nostalgia por sua mulher, Jane Crawford:

Durante o dia, os artistas trabalhavam reformando *lofts* e edifícios no SoHO, dirigindo táxis ou ocupados em qualquer das centenas de trabalhos que havia à mão. Havia festas todos os fins de semana, e migrávamos de uma para a outra. Como havia pouquíssima gente vivendo no SoHO, cerca de 300 pessoas, todos conhecíamos todos. Era um ambiente muito familiar e comunitário. Os artistas abriam seus *lofts* e seus projetos para que outros trabalhassem e sempre compartilhavam o que estavam fazendo. Era um cenário muito diferente, uma época muito especi-

⁵⁶ CRAWFORD, Jane. “Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHO na década de 1970.” In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (org.) *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, p. 46.

al, que já não existe. (...) Em poucas palavras, o SoHO estava sendo reconstruído pelos artistas que viviam ali, e todos se ajudavam.⁵⁷

Participando desse regime artístico comunitário de cooperação, Matta-Clark contribuiu para a instalação de alguns dos mais emblemáticos espaços do SoHO na época. Um deles foi a primeira galeria cooperativa daquele lugar, conhecida por seu endereço: 112 Greene Street;⁵⁸ espaço sem fins lucrativos gerenciado por artistas segundo um modelo alternativo de gestão cultural,⁵⁹ cuja intensa dinâmica informal de interação – competição e colaboração artística – contrastava com galerias como Virginia Dwan e John Weber, associadas ao um círculo de artistas que incluía Richard Serra, Mel Bochner, LeWitt, Carl Andre, entre outros. Ponto privilegiado de convívio social, a Greene Gallery foi um lugar com o qual Gordon teve pronta afinidade e no qual pôde realizar suas obras⁶⁰ e exercer papel de estimulador, trabalhando para outros artistas e selecionando pessoas para exibir. Outro espaço foi o 98 Greene Street Loft, fundado pelo casal Holly e Horace Solomon, planejado por Horace juntamente com Matta-Clark, construído por Gordon, Teddy Greenwald e Manfred Hecht. Destinado a artistas, poetas e *performers*, o *loft* tinha como intuito não apenas comercializar trabalhos, mas também viabilizá-los e criar meios de o público os acessar. O depoimento de Holly complementa o relato de Jane Crawford sobre a situação na região Downtown de Nova York na época.

Estávamos desesperados para trazer pessoas de fora, fazê-las descerem e verem os eventos. As pessoas tinham medo do distrito, tinham medo de que o trabalho fosse subversivo. Era muito difícil conseguir público; nenhuma cobertura das revistas de arte exceto pela *Avalanche*. Havia uma verdadeira comunidade de artistas. E não importava o quanto qualquer um estivesse pobre naquela época, alguém sempre arrumava comida, emprestava algum dinheiro, olhava por você. Gordon criou o SoHo, juntamente com um punhado de outras pessoas.⁶¹

⁵⁷ CRAWFORD, 2010, p. 46-47.

⁵⁸ Sobre a galeria fundada por Jeffrey Lew em 1970 e que exibiu Matta-Clark, Tina Girouard, Suzanne Harris, Larry Miller, Richard Nonas, Alan Saret, Richard Serra, Rachel Wood, entre outros, ver: FIORI, 2012.

⁵⁹ Embora tal modelo fosse uma resposta às sóbrias estruturas institucionais da época, ele utilizava recursos da agência federal National Endowment for the Arts.

⁶⁰ *Cherry Tree* (1971), *Winter Garden: Mushroom and Waistbottle Recycling Cellar* (1971) e *Time Well* (1971).

⁶¹ JACOB, 1985, p. 25.

Em 1971, junto com Carol Goodden, Suzanne Harris, Tina Girouard e Rachel Lew, Matta-Clark abriu o Food, restaurante que, durante os dez anos em que esteve aberto, serviu de espaço comunitário para artistas que lá podiam trabalhar, cozinhando ou limpando,⁶² e assim, levantar fundos para realizar exposições ou *performances*.⁶³ Não apenas um lugar que servia comida a preços baixos, Food foi uma ideia que permitiu a Gordon refinar sua estética: era um empreendimento comercial cooperativo, um programa social e um evento artístico⁶⁴ em que a comida ocupava o lugar central.⁶⁵ Cozinheiro imaginativo, Gordon considerava o ritual culinário um modo de reunir as pessoas.

Desde o início, havia em Matta-Clark evidente orientação para a consciência social. Gordon pertencia a uma geração que entendia a arquitetura como meio para análise cultural e revisão política, com vistas a mitigar discrepâncias e disfunções sociais. Procurando revelar e mesmo aliviar problemas da vida urbana, muitas vezes sua abordagem respirava ares de reforma social utópica. Em grande parte combinando escultura e *performance*, Matta-Clark propôs ações e projetos que envolviam trabalhar de maneira não isolada, agenciando uma espécie de sociabilidade criativa: *Meltig Bricks* (c. 1970) consistia na feitura de tijolos fundindo garrafas de vidro, utilizando um fogareiro de propano, comum entre os mendigos, diante deles, com a intenção de que reutilizassem a técnica na construção de moradias mais duradouras; *Garbage Wall* (1970) foi um muro construído com várias camadas de lixo misturado com reboco, que deveria servir para as “atividades domésticas” dos grupos marginalizados (comer, trabalhar, limpar, etc.); os numerosos desenhos propondo abrigos visionários feitos de árvores representavam um

⁶² Gordon teve a ideia de convidar *chefs* aos domingos. Mark di Suvero, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Michael Goldberg foram alguns deles.

⁶³ CRAWFORD, op. cit., p. 52.

⁶⁴ Gordon concebeu Food como uma grande escultura, projetando balcão, mesas, fogão, panelas, potes e utensílios de cozinha, embora nunca os tenha executado. Em 1972, o artista organizou duas refeições/*performances* especiais. Espécie de reciclagem de detritos, *Bone* consistiu numa refeição de carne cujos ossos foram esfregados, perfurados e amarrados formando um colar entregue aos comensais após o jantar. No evento *Alive*, camarões vivos foram servidos em ovos cozidos cortados.

⁶⁵ Atento ao que acontecia na arte europeia, Gordon provavelmente tinha conhecimento das atividades do artista suíço Daniel Spoerri, cujo interesse na dissolução das fronteiras entre arte e vida resultou na criação, em 1970, de um restaurante em Dusseldorf e nas edições de comida de Joseph Beuys, Richard Lindner e Dieter Roth para a sua Eat Art Gallery.

aspecto de sua investigação acerca da escultura arquitetônica e da arquitetura alternativa, cujo desdobramento se constituiu em estruturas a construir em árvores;⁶⁶ *Casa-cesta* nomeia os esboços de um dispositivo de moradia para ser carregado nas costas, inspirado nos caramujos; jardins-relâmpago deveriam ser executados em lotes vazios por mutirões na calada da noite; o *Projeto Loisaída* (1977) – interrompido por sua morte precoce aos 35 anos – intencionava transformar um edifício abandonado do SoHo num centro de recurso e programas para a juventude mediante o intercâmbio ativo do artista com os moradores.⁶⁷

Trabalho efêmero financiado pela Holly Solomon Gallery, situado entre os números 98 e 112 da Greene Street, *Dumpster Duplex* (Fig. 86) assumia o problema dos sem-teto como pano de fundo “para inserir a *falta de moradia* como expressão de uma falha institucional ou, então, como evidência de um vazio existencial na formação das comunidades”.⁶⁸ Espécie de casa transportável construída por Manfred Hecht, Ted Greenwald e Richard Peck – sem projeto prévio, conforme orientações de Gordon – com madeiras, portas e outros fragmentos de demolições encontrados nas ruas, a instalação, que consistia numa caçamba industrial dividida longitudinalmente em três partes, com espaços adicionais e múltiplas divisórias e passagens alternativas, funcionava como um dispositivo para *performances*.⁶⁹ Numa dessas ocasiões, Matta-Clark fez um churrasco ao lado da casa-

⁶⁶ Um exemplo é *Tree Dance*, instalação-*performance* inspirada nos rituais de fertilidade da primavera, criada em 1971 para a exposição de esculturas *site-specific* *Twenty Six by Twenty Six*, organizada pelo Vassar College Art Gallery, em Poughkeepsie, Nova York. A ideia original consistia num exercício a um só tempo de sobrevivência e de relaxamento: viver durante alguns dias num tipo de habitação alternativa construída entre os galhos de um grande carvalho, que contava com escada de corda, balanço e “casulos” aparentemente feitos com redes náuticas em náilon. Em vez disso, a estrutura foi usada por Gordon e seus colegas apenas por um dia numa *performance* de dança.

⁶⁷ A tendência de Matta-Clark em trabalhar integrado a comunidades, de modo a formular propostas que respondessem aos anseios de grupos sociais desprivilegiados, se intensificou a partir de uma experiência em particular. No final de 1975, Gordon realizou um projeto para a Salvatore Ala Galleria, no município de Sesto San Giovanni, distrito industrial de Milão. Lá, entrou em contato com um grupo de jovens radicais de esquerda que haviam ocupado uma fábrica com a intenção de convertê-la num centro comunitário, e, assim, evitar a especulação imobiliária. Ao retornar para os Estados Unidos, por intermédio da organização *Sweat Equity*, Matta-Clark comprou um edifício em estado lamentável em Lower East Side. A seguir, organizou um grupo de artistas para ensinar técnicas de construção aos jovens do bairro e assim ajudá-los a reformar o edifício, cuja propriedade depois lhes seria transferida. Sua intenção era ajudá-los a vender o edifício para investir na construção de outro imóvel. Ver CRAWFORD, op. cit., p. 56.

⁶⁸ MELLADO, 2010, p. 65.

⁶⁹ O filme *Open House* é o registro de parte do processo de construção de *Dumpster Duplex* e das *performances* de dança e ocupação do espaço, incluindo Matta-Clark e seus amigos Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris, Barbara Dilley e Keith Sonnier. Em decorrência do

contêiner, gesto simples que, no entanto, tem amplo alcance poético. Ao colocar lado a lado uma atividade típica dos subúrbios e um contêiner de lixo urbano, Gordon manejou a cidade em sua escala completa. Despretensiosa e casual, sua ação nos remete a Graham, em muito lembrando a torção topológica operada em *Video View of Suburbia in an Urban Atrium*.



Fig. 86: Gordon Matta-Clark, *Dumpster Duplex*, 1972

Subjacente à manipulação física de uma estrutura arquitetônica feita de materiais descartados, há uma ampliação do campo de possibilidades de percepção do espaço, que se explicita e intensifica em suas incisões em paredes e pisos de edificações abandonadas, em grande parte condenadas à demolição – com ou sem permissão dos proprietários –, que consistiam na extração de seções em pontos-chave da arquitetura, abrindo espaços e tornando-os acessíveis, liberando vistas e criando passagens, cancelando a privacidade e estabelecendo novas relações entre interior e exterior. Há nisso clara correspondência com a abertura da fachada idealizada por Graham em *Alteration* (Fig. 83). Exemplo evidente é *Bingo* (Fig. 87), trabalho em que Matta-Clark divide a fachada lateral de uma casa em nove

tempo chuvoso no dia da abertura, os artistas improvisaram um telhado com guarda-chuvas coloridos.

segmentos, removendo-os um por um – com exceção da seção central –, deixando à mostra o interior de uma residência. Assim como Graham, Matta-Clark lida com aspectos sociais da cultura local. O título se refere àquilo que o artista acredita ser uma função da igreja em Niagara Falls, típica cidade pequena norte-americana situada no estado de Nova York. Sob essa perspectiva, o processo de remoção dos elementos seccionados a partir da malha inscrita na fachada pode ser visto como o anverso do procedimento de preencher os quadrados numerados na cartela do jogo de bingo.⁷⁰



Fig. 87: Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974

Com efeito, a comparação entre os dois trabalhos exige ponderação e cautela. Citando o primeiro – e provavelmente mais notório – trabalho de Matta-Clark do gênero, Graham declara: “*Alteration of a Suburban House* se inspira na cultura da autoestrada que surge após a Segunda Guerra Mundial. Acho que *Splitting* (Fig. 88) se baseia em casas construídas ao longo das estradas de ferro depois da Primeira Guerra Mundial”.⁷¹ Decerto sua observação é válida para a típica casa suburbana de Englewood, Nova Jersey, localizada próximo à ferrovia Lackawanna. De maneira geral, entretanto, as intervenções de Gordon abrangem um espectro mais amplo, englobando “áreas urbanas industriais arruinadas ou em que estivesse ocorrendo qualquer renovação”.⁷² Em larga medida, como o artista nota, a escolha dos lugares era ditada pragmaticamente pela falta de um local de trabalho socialmente aceitável.⁷³ Ainda que menos amplifique a destruição do que partici-

⁷⁰ JACOB, 1985, op. cit., p. 74.

⁷¹ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 26.

⁷² MATTA-Clark, 2006c, p. 137.

⁷³ Matta-Clark em entrevista, 2006a, p. 250.

pe de uma ampla realidade – a condição do desperdício –, que se incorpore organicamente ao ritmo da cidade, a ação de Matta-Clark guarda algo iconoclasta, ambigualmente refinado mas rude. Disso, resultaram contramonumentos de aspecto desolador,⁷⁴ símbolos da impermanência e antimemória condenados à substituição por formas dominantes; emblemas do progresso entrópico da cidade em seu próprio ambiente vital, enfim, “ruínas instantâneas atuais que, em diálogo formal com os pavilhões em ruínas do século XVIII, expunham o interminável ciclo de consumo arquitetônico”.⁷⁵ De sua parte, Graham afirma ter uma postura menos negativa, ser irônico na interpretação literal da máxima de Mies “menos é mais”; seu ato de transformar o que é privado em público envolveria uma abordagem positiva da cultura do subúrbio, relacionada à tradição das salas de espelhos dos parques de diversões, versando, assim, sobre os delírios do subúrbio tal como a escrita do arquiteto Rem Koolhaas sobre os prazeres delirantes da congestionada Nova York moderna.⁷⁶ Na verdade, a exemplo dos pavilhões, por trás desse otimismo as intervenções urbanas de Graham escondem um espírito crítico, comum à Gordon. O que difere é o modo de ação desses artistas. Aludindo à cultura do *outdoor*, diferentemente de Matta-Clark, Graham volta-se para o elemento humano:



Fig. 88: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

⁷⁴ Graham os nomeia “monumentos negativos”. GRAHAM, 2003, p. 202.

⁷⁵ GRAHAM, 2003, op. cit., p. 200.

⁷⁶ GRAHAM, 1997, op. cit., p. 13-14.

o resultado de *Alteration* é algo animado, cinemático, que num único lance exhibe um arquétipo social ou *modus vivendi* e assinala traços emblemáticos, eventualmente negativos, da sociedade contemporânea, quais sejam, autoexposição e controle.

Matta-Clark procura edificações peculiares, em desuso, para em seguida estudar o vocabulário fornecido por suas estruturas e cortá-las, “integrar-se numa situação no último minuto e tentar reorganizá-la, devolvendo-a como um tipo alternativo de expressão”,⁷⁷ confronta-se empiricamente com a edificação, exerce uma ação física, libera áreas previamente escondidas. Por fim, o ato gestual contínuo do artista, que desobstrui e desarticula, beira a *performance* privada, visível “apenas para a mais incidental audiência – o eventual transeunte que olha o lugar da construção como um palco”. Matta-Clark nota:

Talvez a fisicalidade seja a leitura mais fácil do trabalho. A primeira coisa que uma pessoa nota é a violência que aconteceu. Então a violência se transforma em ordem visual e, espero, em um senso de consciência elevada. Você vê a luz entrando em lugares que não entraria. Ângulos e vazios antes escondidos podem ser percebidos. Espaços inacessíveis, tornam-se disponíveis para percorrer. Minha esperança é que o dinamismo da ação possa ser visto como um vocabulário alternativo com o qual se questiona a inércia do ambiente da construção.⁷⁸

Num nível bastante mundano, Matta-Clark anima a geometria: cria linhas de luz, estabelece novas relações entre as superfícies e os vazios, transformando a condição estática da arquitetura. Para ver isso, é preciso andar pelo espaço implicado em um tipo de dinamismo⁷⁹ que viola nosso senso de orientação.⁸⁰ “É como fazer malabarismos com uma sintaxe ou desintegrar algum tipo estabelecido de sequência de peças”, afirma Matta-Clark em outro depoimento; “é uma maneira de causar desorientação pelo uso de um sistema claro e determinado”.⁸¹ Tal tensionamento dos hábitos perceptivos inevitavelmente aproxima-o dos pavilhões e videoinstalações de Graham. Ao contrário, porém, do caráter interativo dos traba-

⁷⁷ Matta-Clark em entrevista a BEAR, 2006, p. 265.

⁷⁸ Matta-Clark em entrevista, 2006a, op. cit., p. 253.

⁷⁹ Matta-Clark em entrevista a KIRSHNER, 2006, p. 324.

⁸⁰ Matta-Clark em entrevista a KIRSHNER, 2006, p. 327.

⁸¹ Matta-Clark em entrevista a KIRSHNER, 2006, p. 327.

lhos de Graham, em grande parte a experiência dos espaços alterados por Matta-Clark limitava-se ao artista e demais ajudantes em função da eminente demolição dos imóveis.⁸² “Uma vez que o trabalho é concluído, ele se torna um lugar – uma espécie de ponto de referência para modos de se mover pelo espaço e olhar. É idealmente uma forma de sentir como as pessoas ocupariam o trabalho.”⁸³

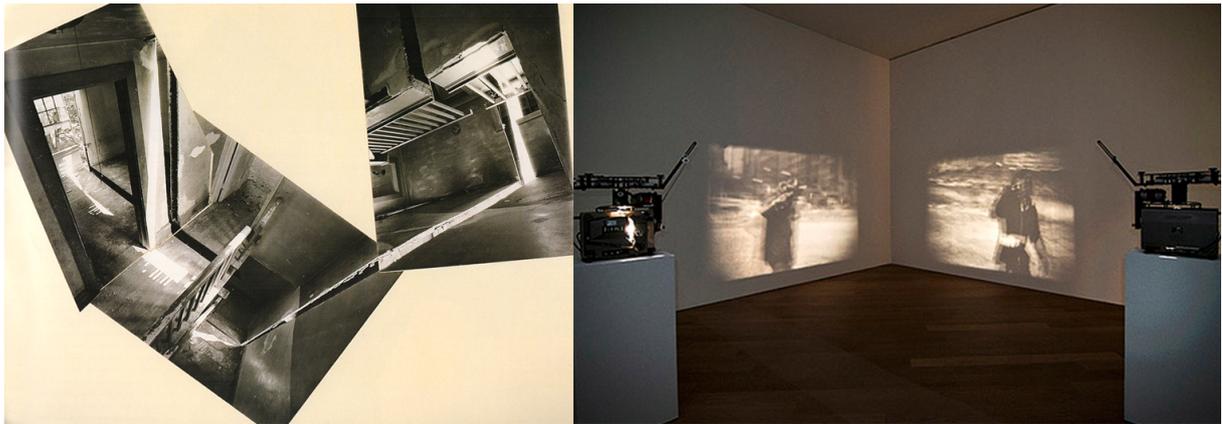


Fig. 89: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, fotocolagem em preto e branco

Fig. 90: Dan Graham, *Two Correlated Rotations*, 1969

Em face do cerceamento da audiência, a fotografia termina se apresentando para o artista como meio capaz de capturar a experiência de tomar posse do espaço *in loco*. Matta-Clark, entretanto, vai além desse objetivo. Entendendo que a mídia fotográfica proporciona um novo alcance para seus jogos de desarticulação espaciais, o artista lança mão do recurso de fotomontagem com vistas a estender o exercício da manipulação do espaço inerente a sua poética, expandindo, desse modo, sua mitologia do espaço. Múltiplas imagens fotográficas e rebatimentos de planos visuais em direções improváveis reiteram o gesto de irromper superfícies e desmembrar o espaço estabelecendo, a seu modo, um senso de desorientação (Fig. 89). Espiamos os interiores de caixas arquitetônicas desmembradas, unidades espaçotemporais corrompidas. A despeito do aspecto contemplativo e virtual, a fotografia de Matta-Clark em muito lembra, embora em escala tímida,

⁸² Alguns trabalhos de Matta-Clark foram visitados pelo público. *Splitting*, por exemplo, teve um ônibus fretado pela Holly Salomon Gallery no dia da inauguração.

⁸³ Matta-Clark em entrevista a KIRSHNER, 2006, p. 333.

as manobras virtuais topológicas de Graham: a projeção de imagens sobre paredes, paralelas ou em ângulo, que faziam da arquitetura um suporte ativo na construção de espacialidades dinâmicas (Fig. 90).

As modificações internas de Matta-Clark convertem-se em forte imagem externa que ativa o espaço exterior. Nesses termos, o corte, que disseca e abre, é analítico, operativo,⁸⁴ uma construção funcional;⁸⁵ ele “transforma a estrutura num ato de comunicação”.⁸⁶ O evento fornece nova visão sobre o objeto arquitetônico. As bordas são informativas: revelam um tipo de divisão do espaço, ao mesmo tempo típico e padronizado, a condição habitacional que dominava zonas periféricas e grandes centros, evidenciando em larga medida o processo de “containerização” da cidade, o conluio entre as forças de destruição e renovação envolvidas no fenômeno da especulação imobiliária. Potentes, os cortes redefinem estruturalmente o espaço, não apenas proporcionando vistas inesperadas que problematizam a percepção, mas também trazendo ao alcance público um modelo de organização social antes oculto, revelando aspectos da estratificação e do processo autobiográfico de sua construção.⁸⁷ Espécie de Mondrian às avessas, as fachadas tornam-se malhas vivas que exibem a identidade histórica e cultural do lugar, algo amplificado, nos parece, pelo gesto (de matriz duchampiana) de extração e deslocamento de fragmentos arquitetônicos de seu contexto original para a galeria. Olhados isoladamente, cada pedaço de piso e parede cotidiano torna-se um artefato humanista extraordinário, hábil em direcionar nossa atenção para as estruturas que habitamos, nos possibilitando ver, como um leque de cartas vagarosamente reveladas, aquilo que se preserva sob as camadas de linóleo: não apenas um passado pessoal, mas também a história mais generalizada da cultura urbana. Há nisso uma convergência de interesses entre Graham e Matta-Clark. *Agit-props* urbanos que expõem o modo de compartimentação privada dos “contêineres” em que vivemos, os cortes e as remoções de Gordon revelam o que a arte de Graham em grande parte persegue: a memória histórica tornada inconsciente, nas palavras de Walter Benjamin, o passado recente,⁸⁸ a última novidade antes da novidade corrente, su-

⁸⁴ GRAHAM, 2003, op. cit., p. 201.

⁸⁵ Matta-Clark em entrevista a BEAR, 2006, p. 167.

⁸⁶ Matta-Clark em entrevista a WALL, 2006, p. 61.

⁸⁷ Matta-Clark em entrevista, 2006a, op. cit., p. 252.

⁸⁸ GRAHAM, 1999b, p. 20.

blimada pela cultura capitalista de *commodities*.

Como no trabalho de Graham, a ação sobre estruturas arquitetônicas típicas permite a Matta-Clark refletir sobre a relação morador/habitação em termos de subúrbio/áreas centrais da cidade, em última instância, indissociável dos desdobramentos da arquitetura moderna no período do pós-guerra em solo norte-americano. Nas palavras de Gordon:

Como a cidade [Nova York] evoluiu completamente nos anos 50 e 60 para uma arquitetura no Estilo Internacional em aço e vidro das megalópoles, por outro lado, grandes áreas antes residenciais foram abandonadas. Estas áreas foram sendo deixadas como lembretes desmoralizantes do “Explore-o ou deixe-o”. E a prevalência desse fenômeno do terreno baldio me atraiu. (...) Ao desfazer um edifício, há muitos aspectos da condição social contra os quais meu gesto se volta: abrir um estado de clausura que havia sido condicionado não apenas por necessidade física, mas pela indústria de caixas suburbanas e urbanas como um contexto para assegurar um consumidor isolado, passivo – um público virtualmente cativo.⁸⁹

Ao contrário da proposta de Graham em *Alteration*, as intrusões de Matta-Clark abordam o lugar como um todo, e cada construção gera sua própria e única situação. O artista parte do método dualista de centralizar e remover, cortar o núcleo das estruturas; suas ações procuram incorporar a totalidade do espaço. Por fim, uma curiosa escala ambígua é estabelecida: os cortes fazem do edifício uma coisa, um objeto manipulado, em muito lembrando as incisões de Lucio Fontana nas telas, que resultavam na afirmação do caráter objetual do quadro. Esse senso de ambiguidade, por extensão, termina envolvendo o próprio campo de atuação de Matta-Clark, algo que o aproxima da posição de Graham. “Não é usar ideias esculturais na arquitetura, é mais fazer escultura por meio dela”, afirma o artista. “Assim, parece haver sempre uma relação constante entre escultura e arquitetura em meu trabalho e agora uma assumiu o controle da outra, em vez de uma ter de construir a outra”.⁹⁰ “Defendi a arte contra a arquitetura.”⁹¹

Arquitetura é um grande negócio. (...) Acho um erro situar o que eu fiz, que é muito específico e, sobretudo, de ênfase local, em um contexto histórico tão

⁸⁹ Matta-Clark em entrevista, 2006a, op. cit., p. 250.

⁹⁰ Matta-Clark em entrevista a BEAR, 2006, op. cit., p. 172.

⁹¹ Matta-Clark em entrevista a WALL, 2006, op. cit., p.59.

grande, assim como a questão da modernidade como um todo, implementada pelo Estilo Internacional, deve ser vista dentro do quadro de referência do desenvolvimento do imperialismo norte-americano no pós-guerra. O estado da arquitetura reflete a iconografia do eixo corporativo ocidental. O que eu tomo como problema primeiro é o abuso da Bauhaus, os ideais puristas iniciais. Devo esclarecer o quanto a resolução de problemas a partir de um modelo monolítico idealista não só falhou como criou uma condição desumanizada, tanto em termos domésticos quanto institucionais. Estou reagindo é à deformação de valores (éticos) disfarçados de modernidade, renovação, planejamento urbano, chame do que quiser.⁹²

Para Matta-Clark, estava evidente a falência de metrópoles como Nova York, ostensivamente demonstrada por *Reality Properties: Fake States* (1973), trabalho que reuniu escrituras e mapas de localização de minúsculos lotes de terra – restos do processo de rezoneamento do Queens – comprados por Matta-Clark num leilão. Resultante do incômodo com o descaso e ineficácia das ações dos arquitetos em relação aos urgentes problemas urbanos, subsidiadas por uma visão de renovação que considerava os edifícios degradados – mas perfeitamente aproveitáveis – como estruturas que deveriam ser removidas para a construção de outras, fadadas a se tornar, novamente, objetos decadentes, Matta-Clark realizou *Window Blow-Out* (1976), provavelmente sua declaração mais direta e enfática de sobre a arquitetura moderna. Convidado a participar da mostra de modelos de desenvolvimentos conceituais *Idea as Model* no Instituto para Estudos de Arquitetura e Urbanismo (Iaus),⁹³ num gesto agressivo de protesto contra a ideologia representada pela instituição, Gordon atirou nas janelas do *hall* de exibição, em seguida, utilizou os caixilhos para montar uma série de fotografias dos edifícios de South Bronx com vidraças quebradas. Com repercussão imediata entre os membros do Instituto, o acontecimento foi comparado ao *Kristallnacht*⁹⁴ por seu fun-

⁹² Matta-Clark em entrevista, 2006a, op. cit., p. 249.

⁹³ Matta-Clark inicialmente havia proposto para Andrew MacNair intervir numa das salas de seminários do Instituto – uma caixa branca sólida de pedra sem janelas – com cortes em pequena escala. Porém, na véspera da abertura, Gordon apareceu com uma espingarda de chumbinho emprestada por Dennis Oppenheim e pediu autorização à MacNair para quebrar algumas janelas que já se encontravam trincadas, com intuito de usá-las como suporte para as suas fotografias. MacNair concordou, mas não sem arrependimento. Em vez disso, Gordon atirou em todas as janelas do andar em que ocorreria a exposição no edifício situado na West 40th Street. Os vidraceiros foram rapidamente chamados e, em oito horas, antes da recepção as janelas haviam sido substituídas, e o trabalho removido. Pouquíssimas pessoas o viram. Ver LEE, 2001, p. 115-116.

⁹⁴ Motim violento na Alemanha e Áustria nazistas em novembro de 1938 em que as janelas de lojas, sinagogas e edifícios de judeus foram quebradas.

dador e então diretor, Peter Eisenman. Gordon sabia que Richard Meier, Charles Gwathmey e Michael Graves – membros do chamado “New York 5” – viriam à exposição, e a eles assim se referiu: “esses são os caras com quem estudei em Cornell, esses eram meus professores. Odeio o que eles representam.”

Como notou Christo, Gordon reconhecia a dimensão social e política do urbanismo, tinha aguda consciência do modo como o espaço urbano era usado, das relações entre as estruturas e seus habitantes.⁹⁵ Não lhe bastava apenas estabelecer novas relações empírico-espaciais; queria mudar a percepção das pessoas em relação à arquitetura enquanto disciplina e campo. Se, como afirma Frank Gehry, Matta-Clark lida com ideias formais ou composicionais,⁹⁶ seus cortes participam do âmbito do engajamento crítico de seu projeto “anarquitectura”,⁹⁷ não se esgotando, de modo algum, no formalismo de atos escultóricos puros vinculados a uma linguagem autônoma de formas abstratas. Estruturalistas, indissociáveis do contexto em que foram executados – como os trabalhos em revista de Graham –, os cortes de Matta-Clark evocam significados a partir do quadro de referência de um sistema preexistente, ao qual se somam, tornando-o visível e renovando-o: arquitetura-cidade-urbanismo e, agora, escultura. Em síntese, o corte – que alia concepção de espaço e clareza da forma minimalistas com um tipo de execução expressionista – é pleno de ressonâncias metafóricas: das disjunções entre indivíduo e sociedade, do anseio pela ruptura de barreiras sociais e quebra de convenções da arte.⁹⁸ Daí, por exemplo, ao trazer à tona o que estava oculto, a remoção das nove seções da fachada em *Bingo* não deixar de ser uma comparação entre os movimentos do popular jogo de cartas e uma chicana legal travada nos tribunais.⁹⁹ Ou, ainda, a seção transversal de *Splitting* (1974), efetuada numa típica ca-

⁹⁵ CHRISTO em entrevista. Ver JACOB, 1985, op. cit., p. 41.

⁹⁶ GRAHAM, 1993f, p. 204.

⁹⁷ O termo procura definir uma atitude anárquica em relação à arquitetura, que “se esforça mais para esclarecer *insights* e reações pessoais sobre o espaço do que efetuar declarações sociopolíticas formais”. Faziam parte do grupo: Laurie Anderson, Joel Fisher, Tina Giouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richar Landry, Richard Nolas, Max Newhouse, Alan Saret, Gordon e outros de tempos em tempos. MATTA-CLARK, 2006b, p. 369. Sobre a exposição “Anarquitectura” na 112 Greene Street, ver: WIGLEY, 2015.

⁹⁸ JACOB, “Introduction and Acknowledgments.” In: JACOB, 1985, op.cit., p. 8.

⁹⁹ Entre 1920 e 1960, o exército americano e a companhia Hooker jogaram toneladas de resíduos químicos tóxicos no Love Canal, poluindo um terreno que foi posteriormente recoberto com terra e doado pela empresa à Junta de Educação das Cataratas do Niágara. Residências foram construídas próximas à área adquirida pela Junta. Por intermédio da ArtPark, Gordon recebeu uma das casas selecionadas para demolição após um longo processo judicial.

sa suburbana situada em Englewood, Nova Jersey, remeter à separação de uma comunidade antes socialmente integrada.¹⁰⁰

Mais do que um *hobby* para Graham – como costuma afirmar com sua habitual modéstia –, ou uma simples formação de base para Matta-Clark, na prática desses artistas, arquitetura e cidade são referências constantes, em relação às quais, cada um a seu modo, estabelece um potente diálogo crítico. Dito de outro modo, o ponto de contato das linguagens de Matta-Clark e Graham é o plano urbano. Independentemente do suporte adotado – vídeo, fotografia, vidro, aço, parede, piso e assim por diante –, a cidade é um aspecto transversal, denominador comum, o próprio veículo expressivo: numa palavra, a mídia. Nesse sentido, para além da concepção modernista de Clement Greenberg, assentada na ideia de uma tendência autocrítica que levou a autodefinição das disciplinas artísticas, a partir da circunscrição de cada uma, às especificidades de seus meios, Matta-Clark e Graham trabalham no âmbito do que Rosalind Krauss denominou “condição pós-mídia”, regime de mídias complexas que se definem menos pelo específico/idêntico/puro do que pela diferença. Nos termos colocados por esses artistas, a cidade torna-se uma mídia agregada que se autodefine pelo que lhe é distinto.

Segundo Krauss, essa condição se contrapõe ao “modernismo reductivo que, estreitando a pintura naquilo que foi anunciado como a essência da mídia, a contraiu tanto que (...) ela se transformou em seu oposto”.¹⁰¹ Na concepção de modernismo de Greenberg, a pintura e a esculturam se autodefiniram ao se valer exclusivamente de seus meios individuais e irredutíveis: a especificidade material – a planaridade da tela, a solidez e tridimensionalidade do volume escultórico livre e de pé.¹⁰² Ironicamente, ao levar tal premissa às últimas consequências, o minimalismo, que se via como um passo adiante em relação ao movimento moderno, acabou revelando-se seu fim de linha. Materializando a pintura como algo inexoravelmente plano – sua suposta essência entendida como uma característica física – as telas negras de Frank Stella converteram-se em objetos tridimensionais, dilu-

Ver CRAWFORD, op. cit., p. 55.

¹⁰⁰ A casa seccionada situava-se em Englewood, Nova Jersey, área antes ocupada por moradores de classe alta que, devido às mudanças econômicas, decidiram pôr abaixo suas residências para construir moradias de classe média.

¹⁰¹ KRAUSS, 1999, p. 9.

¹⁰² GREENBERG, 1997, p. 101.

indo assim a diferença entre as mídias “pintura” e “escultura”, um colapso ou híbrido designado por Donald Judd como “objetos específicos”.¹⁰³ Posteriormente, visando resolver esse impasse, Joseph Kosuth formulou uma teoria que substituiu o termo “específico” por “geral”.¹⁰⁴ Ao propor, entretanto, a definição da essência não da pintura ou escultura, mas da arte, Kosuth não escapou ao labor ontológico modernista. Além disso, a estratégia conceitual de adotar suportes não convencionais e fluir por canais de distribuição atípicos como tentativa de anular os efeitos mercadológicos implicava, por extensão, assegurar a pureza da arte.¹⁰⁵ Em vista disso, Krauss credita os primeiros traços da era pós-mídia menos a Kosuth do que a Marcel Broodthaers, artista belga pioneiro da crítica institucional que, na capa de uma edição belga da revista *Studio International*, utilizou o princípio do *rebus* para combinar as imagens da águia e do burro com as palavras “Fine Arts”, sugerindo a leitura dúbia “Fin Arts”. Levando em conta o espaço de sua ocorrência – uma revista de arte moderna, órgão de um mercado – o híbrido de Broodthaers fazia da águia o anúncio tanto da “arte conceitual” quanto do fim das artes.¹⁰⁶

A meu ver, tal entrelaçamento de mídias ocorria antes de Broodthaers, nos trabalhos de Graham em páginas de revista, mídia situada em algum ponto entre arte e áreas públicas de comunicação que, ao contrário do que supunha Krauss, aspiravam a se relacionar com o contexto em que se inseriam. Tais projetos conjugavam sistema de circulação de massa e sistema de arte, e podem ser lidos como arte e poesia/literatura. O mesmo é possível dizer a respeito dos filmes e vídeos de Graham. O artista não se baseia na exploração das propriedades intrínsecas da mídia com vistas a determinar sua especificidade ou definir sua essência, como ocorre nos filmes estruturalistas – por exemplo, a exploração do *zoom* por Michael Snow ou do *flicker* por Paul Sharits –, qualificados por Krauss como modernistas.¹⁰⁷ Inversamente, neles “o aparato fílmico se apresenta como uma mídia cuja especificidade deve ser encontrada em sua condição de autodiferenciação. É agregativa, uma questão de entrelaçamento de suportes e camada de convenções”.¹⁰⁸

¹⁰³ KRAUSS, 1999, op. cit., p. 10.

¹⁰⁴ KOSUTH, 1991.

¹⁰⁵ KRAUSS, 1999, op. cit., p. 11.

¹⁰⁶ As aspas são minhas. KRAUSS, 1999, op. cit., p. 8 e 12-15.

¹⁰⁷ KRAUSS, 1999, op. cit., p. 30.

¹⁰⁸ KRAUSS, 1999, op. cit., p. 44.

Ainda citando Krauss, nos filmes e vídeos de Graham “o autoidêntico é revelado como e então dissolvido no autodiferente”.¹⁰⁹ Assumidas como um “composto”, as “condições diferenciais” do filme – a fita de celuloide, o projetor, o feixe de luz, a posição da audiência – e do vídeo – a fita magnética, a câmera, o monitor, os equipamentos de gravação e reprodução, a “inextricável relação entre simultaneidade e sequência” – eram utilizadas por Graham na construção daquilo que lhes é estranho: espacialidades topológicas inclusivas. Entretanto, se tais construções contrariavam a natureza do filme e do vídeo, inegavelmente, elas só podiam ser obtidas a partir da especificidade temporal de tais mídias. Em suma, filme e vídeo foram definidos como “outros” a partir do uso, tornaram-se híbridos: eram constitutivos de instalações estruturalmente autorreferenciais. Além disso, a noção de *performance* – outra mídia – é intrínseca a esses trabalhos: eles dependem da movimentação do espectador. Por fim, em suas *performances*, lançando mão ora da câmera de vídeo, ora de verbalizações do comportamento segundo uma lógica de captura, Graham faz com que o filme, o vídeo e a *performance* se tornem mídias entrecruzadas.

Matta-Clark, é verdade, às vezes assume a mídia-cidade de maneira bastante literal, convertendo os elementos arquitetônicos – paredes, pisos, tetos – em suporte material para um embate físico *quasi*-escultórico, cuja visualidade revela convenções urbanas privadas. Nesses termos, o urbanismo é tomado a partir da especificidade de sua matriz – a arquitetura como instrumento de divisão e organização do espaço –, e o resultado é uma interseção: uma arquitetura desfuncionalizada ou estrutura *quasi*-escultórica. Ao fazê-lo, Matta-Clark redefine o meio “escultura” pelo diálogo crítico que estabelece com a arquitetura em seu território. *Grosso modo*, sua atividade envolve rondar a cidade, adentrar, tomar posse, comprar, cortar, fatiar, remover, desfazer, reordenar, reestruturar um lugar, estabelecer diferentes e precisas interseções a fim de rearticular unidades volumétricas preexistentes, enfim, criar vazios dinâmicos, reavivar o espaço; mas também, debater, lançar luz, fazer ver, no amplo sentido da expressão. Está em pauta um senso de fisicalidade inerente à sintonia entre edificação corpo e corpo em movimento, um *modus operandi* às voltas com o perigo e a surpresa: legalidade e ilegalidade, in-

¹⁰⁹ KRAUSS, 1999, op. cit., p. 32.

vestida clandestina e liberação oficial, riscos em face da ameaça de patrulhas policiais, gangues e, é claro, da própria fragilidade das estruturas, levadas ao limite do colapso pelas excisões. Na ausência de total controle sobre a situação em curso, há variações imprevisíveis em relação ao resultado. Matta-Clark simplesmente entra em um lugar e o altera, tal como uma perfeita parceria de dança.

Inquieto, carismático e otimista, Matta-Clark assumiu a posição de figura catalítica no meio de arte alternativo nova-yorkino dos anos 70, envolvendo-se de maneira contagiante com o mundo a seu redor. Junto com a intensa energia de sua personalidade, entretanto, ele trazia um forte traço de despreocupação e irresponsabilidade. Seu temperamento descontraído levava-o a brincar com tudo, a morte incluída. Fruto de um espírito livre, que combinava loucura e curiosidade, sua arte era movida por um tipo de entrega visceral, aquele de quem viveu com intensidade. Seus projetos eram da ordem de ambições visionárias; incrivelmente sonhadora, sua obra se desenvolveu como uma espécie de fantasia em escalada. De registro prático e afetivo, o envolvimento de Matta-Clark com a cidade levava em conta uma espécie de idealismo enérgico articulado em torno de alguns vetores: protesto, reforma social utópica e metáfora. Seu projeto estético é indissociável do processo comunitário de reconstrução do SoHO, anterior à gentrificação do distrito histórico com edifícios em ferro fundido. Às vezes incompreensíveis mesmo para seus pares, os trabalhos de Gordon tinham fundamento humanista: intencionavam criar redes de interações envolvendo amigos e desconhecidos, instaurar dinâmicas e atividades sociais no plano público da coletividade, enfim, diluir, de maneira radical, os limites entre arte e vida.

Por seu turno, Graham explora as condições de recepção público-coletivas do museu e da cidade, aspirando a uma arte de alcance público que respira ares igualitaristas. Seu fascínio pelo descartável é menos por lixo urbano, carros e edifícios abandonados do que pelo mundo da cultura de massa; envolve voltar-se mais especificamente para o corpo do observador, isolado ou em grupo, enfim, trazer para o âmbito institucional da arte dinâmicas de interação próprias às cidades artisticamente reequacionadas. Além disso, diferentemente de Matta-Clark, Graham não aborda o espaço num nível agressivo, tampouco executa direta ou fisicamente qualquer ação sobre ele. Mais distanciada e teórica, sua posição é a do projetista, entendido menos como arquiteto do que articulador, propositor ou estrategista conceitual que vive de se apropriar de informações fornecidas pelo con-

texto – a cidade – e as reprocessar sob a forma de trabalhos. Trata-se de ocupar o fio de uma borda: as reflexões de Graham partem do ponto de vista da arte, mas encontram, por sua vez, reflexos em termos arquitetônicos e históricos, algo que ocorre, de maneira semelhante mas em via oposta, com o arquiteto, que observa e reflete a arte em sua leitura de maneira arquitetônica. Nesses termos, se o interesse de Matta-Clark e Graham convergem para os aspectos organizacionais da cidade, a diferença nas abordagens indica uma importante diferença, qual seja, o eixo de atuação predominante do primeiro é escultura/arquitetura, enquanto o do segundo é arte/arquitetura.¹¹⁰



Fig. 91: Dan Graham, *Three Linked Cubes/Interior Design for Space Showing Videos*, 1986, Rennes, França

Tipo isolado, introvertido, turista arquitetônico e voraz consumidor teórico sobre arquitetura, Graham assimila a cidade por meios diversos: observação da arquitetura *in loco*; livros especializados; vivência em Nova Jersey; frequentes viagens ao exterior propiciadas por sua projeção artística internacional; idas e vindas para seu estúdio na Spring Street, Little Italy, Nova York; filmes de Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard e Elio Petri; literatura Nouveau Roman

¹¹⁰ O único projeto de arquitetura de Graham foi realizado em colaboração com a arquiteta Marie-Paule Macdonald, o Museu para Matta-Clark, de 1983, cuja forma é uma referência à *Splitting*.

francesa de Michael Butor; música de bandas como The Kinks. Anotadas em cadernos, as ideias de Graham combinam projeto e possibilidades do sítio. Em suma, seu método nos pavilhões consiste em ir ao lugar em que o trabalho será realizado e depois executar esboços rápidos à mão livre, posteriormente enviados para arquitetos encarregados de executar as peças. “Os arquitetos”, afirma Graham, “são apenas fabricantes do meu trabalho”, embora eles possam visitar o local e fornecer opções de vidro em espelho de dupla face, chegando mesmo a selecioná-los.¹¹¹ Por fim, Graham retorna para escolher o lugar preciso.

Desde *Homes for America*, Graham assume a arquitetura a partir de sua escala urbanística, seu aspecto histórico, enfim, sua condição cultural: cultura do subúrbio, cultura das corporações, cultura das autoestradas e *outdoors*. Sobremaneira, adota o “urbano” como ferramenta teórica na articulação um tanto meticolosa de um sistema crítico-conceitualista. Instrumental em seu raciocínio, a cidade é o meio através do qual Graham opera intelectualmente, abrindo espaço de manobra via articulações conceituais que exigem modos de materialização diversos; é um ponto de referência dinâmico constante, uma matriz teórica para sua inteligência operativa, “nem alternativa, em modelo, mas um ponto de identificação que não é espacializado e sim intelectualizado”.¹¹² Assumido na práxis de Graham como mídia complexa, o plano urbano – juntamente com a cultura, a paródia, a história e o humor – deve ser compreendido a partir do aspecto incerto e ambíguo de seu trabalho, da localização imprecisa que envolve a sua obra, numa palavra, nos termos do quadro de referência de seu hibridismo. Trata-se de um *modus operandi* mental que nega terminantemente a metafísica, assumindo a cidade – suas dinâmicas e regras – como informação manejável. Ela é o *topos* insituável e imaterial do pensamento e mobilidade experimental de Graham, lugar em que se desdobra uma linguagem conceitualista de múltiplas referências entrelaçadas:¹¹³ lite-

¹¹¹ Em geral, Graham trabalha com os arquitetos Martin Schultzepelz (Berlim) e Chris Kimpe (Antuérpia). O uso de computadores não auxilia seu processo de criação porque, segundo ele, eles não reproduzem com fidelidade os efeitos ópticos. Antes, quando o cliente solicitava uma maquete, ela era executada por um maquetista inglês. Aos poucos, porém, esses modelos reduzidos foram-se tornando desnecessários para o artista. Ver: Graham em entrevista a OBRIST, 2012, op. cit., p. 47. Ver também: Graham em entrevista a GRAHAM (Rodney), op. cit., p. 98.

¹¹² CHARRE, op. cit., p. 23.

¹¹³ Na leitura de Marie-Paule, “A ‘grande metrópole’ às vezes é um assunto central, periférico ou latente”, no trabalho de Graham, um “*corpus* que resiste à qualquer leitura definitiva.” MACDONALDS, op. cit., p. 30.

ratura e cinema, música e entretenimento, percepção e memória, arte e arquitetura, e assim por diante.