

Dan Graham e a Cidade Contemporânea Dispositivos espaciais, comportamentos e relações de poder

➤ Fáblio Lopes de Souza Santos
Universidade de São Paulo, Brasil
sotosantos@uol.com.br

➤ Rafael Goffinet de Almeida
Universidade de São Paulo, Brasil
rafael.goffinet.almeida@usp.br

Abstract

Dan Graham became an important reference in contemporary art developing since the 1960's a series of works that maintain a profound relation with urban cultural phenomena. This article proposes the analysis of his works produced over the 1970's and 1980's which presents the use of technical supports like video, exhibition and surveillance systems and which guided his earlier aesthetic research – related to the “institutional critique” – to the investigations about the power relations between objects, public and the space where they are placed.

Keywords: Dan Graham; Contemporary Art; Contemporary Architecture; Contemporary City; Contemporary Spatiality.

A trajetória do artista norte americano Dan Graham, iniciada em 1965, é bastante representativa do desenvolvimento da arte contemporânea marcado pela superação de códigos e convenções que determinavam a produção do objeto de arte, suas formas de inserção e os significados a ele atribuídos dentro do chamado circuito institucional da arte. Através da produção de artigos em revistas, performances, instalações com o uso de vídeo, vidro e espelho, uma constante produção de textos e seus mais recentes dispositivos espaciais, Graham parte da chamada “crítica institucional” da arte, questionando as concepções de autonomia e objetividade da arte de ponta até então, para lançar-se à pesquisa sobre as relações entre objeto, público e o espaço em que estão inseridos. Aos poucos, constrói uma sólida investigação acerca dos processos de percepção e de comportamento do público, promovida, a princípio dentro, dos espaços protegidos da arte para, em seguida, inseri-la sobre uma série de situações mais propriamente urbanas.

Boa parte deste conjunto, produzido entre as décadas de 1970 e 1980, marca o uso de meios técnicos como projeções, vídeo, sistemas de exibição e vigilância buscando reorganizar as formas de exibição e de representação através de tensões sobre os modos de exibição definidos pelo objeto artístico e conseqüentemente sobre os modos de percepção do público. Interessa ao artista lidar com as relações com que o espectador (no limite, o habitante da cidade) estabelece com o campo social que o cerca (seja dentro do espaço expositivo ou fora dele), fazendo emergir através destas obras processos de construção de subjetividades e relações de poder agindo sobre seu comportamento e sua percepção.

Buscando aprofundar a compreensão deste olhar do artista sobre a arquitetura e a cidade, aproveitaremos o fato de Dan Graham ser um leitor de Michel Foucault para traçar algumas aproximações entre as questões identificadas nesse conjunto de obras do artista às reflexões do importante autor presentes em sua hipótese sobre o “poder disciplinar”. Nela estão presentes questões relacionadas às instituições e ao desenvolvimento de “dispositivos de poder” determinando comportamentos, hábitos e a própria consciência do sujeito inaugurado pela modernidade. Tal como Graham descreve em um de seus artigos, Foucault lança a perspectiva da forma espacial como um fator decisivo para se estabelecer um sistema de hierarquias de funções e posições para o exercício de determinada ordem através, por exemplo, de “espaços enclausurados (escola, fábrica, convento, prisão), uma organização geométrica celular (salas de aula, patamares, grades), um sistema uniforme de divisão temporal (grade horária) e uma situação ótica que permita total vigilância de todos os indivíduos” (GRAHAM, 1981, p.58).

Ao descrever o “poder disciplinar”, Foucault retrata o desenvolvimento de forças políticas se estendendo ao nível dos corpos individuais como um mecanismo de controle e dominação operando em duas escalas: a de ordem microcós mica, vigiando e determinando o tempo, o comportamento, os hábitos dos indivíduos; e a de ordem macrocós mica, a partir do momento em que a somatória desses corpos acaba totalizando um grupo social amplamente controlado. Neste sentido, o autor demonstra como uma condição social é imposta por meio de uma vinculação através de instrumentos desenvolvidos pelas várias instituições que organizam a vida política

e social, como a religiosa, a psiquiátrica, a escolar, a militar e, a partir delas, as organizações fabris e a própria ordem territorial urbana.

Desta perspectiva, as instituições são encaradas como um aparato de relações suficientemente complexas pelas quais toda uma ordem de valores e códigos sociais e políticos deverão ser exercidos em sua plenitude. Contrariando o pensamento que as enxerga como a origem de determinada organização social e de poder, Foucault reclama uma inversão do ponto a partir do qual é preciso analisá-las. Ao invés de debruçar-se sobre as partes e segmentações que as organizam, cada elemento, posição e função nela distribuída (as suas “regularidades”) deve-se perceber as relações que se configuram através dessas disposições: as instituições devem ser tomadas como objetos a partir dos quais é possível projetar críticas e reflexões mais amplas.

Algo que se faz presente em parte da crítica ao circuito institucional da arte, revelando, como afirma Graham, os “significados ideológicos e posições que regulam e contém as experiências subjetivas” de seu público (GRAHAM, 2009, p.11). Museus e galerias, constituindo-se historicamente como os espaços privilegiados de exibição de arte, funcionam como verdadeiras “oficinas corporativas” agindo politicamente através da exportação de valores culturais, como constatado através das ações organizadas pelas grandes instituições de arte e cultura durante os anos de 1940 e 1950 para o desenvolvimento de um *establishment* cultural em torno da produção de arte moderna americana.

Posicionamento refletido em uma produção artística cujo enfoque recai sobre as estruturas implícitas do espaço de expositivo pautando a relação entre o observador e a obra. É neste momento em que Graham lança mão de meios técnicos para provocar uma tensão nos modos de exibição definidos pelo objeto artístico e conseqüentemente sobre os modos de percepção do público.

Figura 1: (esq.) Performer/Audience/Mirror, 1975; (dir.) Public spaces/Two Audiences, 1976.



A propósito dessas relações, Foucault enxergava nas instituições o desenvolvimento de uma série de atividades funcionando como exercícios em que, através do envolvimento exaustivo do corpo, seria capaz de projetar na consciência dos indivíduos o seu objetivo máximo da disciplina, isto é, devido a um processo de vigilância permanente, porque virtualizada, o indivíduo responderia afirmativamente por conta própria a ordem que lhe é imposta, produzindo o que Foucault chamou de “corpos sujeitados” (FOUCAULT, 2006, p.70). Para Graham, uma forma de se esquivar desses procedimentos perpetrados pelo “cubo branco” de construção de uma subjetividade, da programação do que e de como deve ser apreendido, seria justamente promover tensões nas disposições convencionalmente determinadas pelo espaço, mostrando “as pessoas percebendo a si mesmas como elas se percebem no lugar do objeto de arte” (GRAHAM, D. 1990, p. 143).

Seu conjunto de *performances*, desenvolvido na primeira metade da década de 1970, marca, além da introdução do corpo, o uso de projeções e vídeos para construir efeitos nos modos de representação da imagem e destes no tempo. Em *Performer/Audience/Mirror*, realizada em 1975, a figura do artista/*performer* aparece dominando o palco de um auditório que separava a plateia de um enorme espelho posicionado às suas costas. Sua presença funcionava como um mediador do público em confronto com sua própria imagem: dividida em quatro blocos de cinco minutos, “o artista se descrevia; depois descrevia o público; depois, virando para o espelho, descrevia sua imagem seguida por uma análise da imagem refletida do público” (COLOMINA; FRANK; PELZER, 2001, p.50). Através dessa articulação entre espaço e imagens (visuais e orais), Graham colocava a (auto-)percepção do público em constante alteração, sendo construída e reconstruída, confrontando-se com o mecanismo de construção de subjetividade imposto pelo espaço expositivo.

Aos poucos, as *performances* permitiram-no amadurecer o mecanismo que ativa a “recepção” da obra de arte a ponto de

conduzir à investigação da própria condição do espectador. O passo seguinte foi construir situações que dispensassem a presença do artista durante este processo, de modo que a própria presença do público ativasse as relações de intersubjetividade: instalações determinando percursos espaciais pontuados por vídeos, reflexos de espelho e da transparência do vidro, mantendo o enfoque sobre a percepção e a reação do visitante, individual e coletivamente.

Em *Public Spaces/Two Audiences*, produzida em 1976, através da articulação entre paredes opacas, planos de vidro e de espelhos, o artista construiu duas salas onde o visitante, ao percorrê-las, se deparava com a exibição de sua própria imagem sobreposta às imagens ou mesmo à presença dos demais observadores naquele instante. Separadas por um plano de vidro com certo grau de opacidade e transparência, além dos planos espelhados localizados ao fundo de cada sala, encerrando-as, estes ambientes promoviam forte abalo na dimensão temporal e, sobretudo, espacial percebida pelo observador, amplificando seus modos de apreensão, de apropriação e de interação.

A obra representa a descoberta de Graham de um campo de pesquisa sobre o comportamento e os modos de percepção do público a partir de elementos e dispositivos próprios da arquitetura. Não tardou para que Graham percebesse estas instalações como projetos de espaços onde se tornava possível lidar não somente com o desempenho social do público como também do próprio dispositivo espacial. A esta altura, tomava consciência de que os elementos constitutivos do espaço também exercem grande influência sobre os modos como o público irá se relacionar, guardando uma carga de propriedades objetivas e significados subjetivos responsáveis por condicionar a experiência daqueles ali presentes. O passo seguinte foi deslocar tal descoberta desde o espaço protegido da arte para outros lugares, corroborando sua tese de que “o museu e a cidade são a mesma coisa” (GRAHAM, D. 1990, p.143), isto é, o espaço expositivo era mais um entre tantos outros equipamentos operando e organizando a totalidade do espaço urbano.

Graham iniciava neste momento uma peculiar operação dentro do conceito de “dispositivo” trabalhado por Foucault, cuja definição aponta para a criação de instrumentos capazes de envolver os homens em uma sucessão de exercícios fundamentais para “detalhar ao longo de uma escala temporal o crescimento e o aperfeiçoamento da disciplina” (FOUCAULT, 2006, p.59), de um desempenho social politicamente determinado. A este universo de sistemas e mecanismo, representados ao longo da história pelo surgimento de jogos e exercícios corporais, supervisionados por uma inteligência cada vez mais complexa de codificação, de transferência da informação para uma individualização esquemática e centralizada dos corpos e, por fim, potencializadas por uma vinculação espacial, a todos esses recursos táticos específicos de controle e dominação, Foucault deu o nome de “dispositivos de poder”.

O Panóptico de Bentham, originado no século XVIII, é bastante exemplar. Após uma descrição de cada compartimento, de cada elemento dessa “estrutura ideal” a qualquer instituição, como dizia Bentham, e da relação funcional e espacial que mantém, Foucault lança a pergunta: “o que quer dizer esse esquema?”. Trata-se de uma questão chave para este estudo, na medida em que chama atenção para a importância do espaço como um fator decisivo na

construção de determinada relação social. Diante da disposição dos compartimentos individuais circundando um espaço comum e da presença de uma torre erguendo acima e no centro deste conjunto uma sala visualmente protegida, Foucault destaca: a individualização do grupo que ali deveria ser recluso, distribuído e organizado em unidades isoladas; a centralização do controle operado com o devido distanciamento; a vigilância permanente, total e invisível; a desindividualização do poder, que protegido dos olhares se mantém anônimo e virtual. Dessa maneira, o Panóptico funcionaria como uma idealização da vinculação espacial indispensável para a ação do poder sobre o corpo, adquirindo completo saber sobre ele, controlando e conduzindo seu desenvolvimento no tempo e no espaço.

Neste sentido, valeria ainda pensar uma vinculação espacial do poder em escalas maiores, incluídas aí a própria cidade, onde o esquema desenvolvido por Bentham se desdobraria em um princípio de sistematização do comércio, da moradia e de todas as circulações necessárias sobre o território urbano: o exemplar cidade de Richelieu, na França. Foucault a descreve como uma cidade “construída a partir de nada” e que “utilizou-se a célebre forma do acampamento romano que, na época, acabava de ser reutilizada na instituição militar como instrumento fundamental de disciplina” (FOUCAULT, 2008, p.23): uma unidade modular “microcós mica” era capaz de organizar a cidade em sua totalidade. Através de um elemento arquitetônico bem definido, combinando-se entre si e com estruturas de circulação determinadas pelas vias de calibres distintos, organizou-se uma relação bastante rígida de ocupação e de distribuição, valendo-se dos mesmos princípios hierárquicos para determinar as formas de morar, de habitar, os locais de trocas, de reunião, das relações mais elementares do cotidiano de uma cidade.

Graham fornece reflexões semelhantes quando escreve em 1978 seu texto “*Essay on Video, Architecture and Television*”, discutindo os efeitos perceptivos e sociais promovidos por elementos arquitetônicos, a relação entre revelar e esconder, visão e corpo, ou ainda entre o Funcionalismo e o Capitalismo. Nele, Graham analisa a arquitetura como um meio decisivo para a construção do espaço em um sentido social e culturalmente definido, permitindo indagações que cercam a tensão entre ‘códigos arquitetônicos versus códigos sociais’.

Os dois últimos tópicos definidos por “O Uso do Vidro nas Vitrines / Mercadorias nas Vitrines” e “Construções de Vidro: ‘Vitrines’ das Corporações” resumem bem este raciocínio. Elas apontam para como uma ação objetiva (a construção do dispositivo da vitrine e da fachada de vidro) guarda um significado subjetivo completado com a confrontação do observador: as disposições que a vitrine estabelece entre cada elemento envolvido no desempenho deste aparato arquitetônico (aí incluso o próprio observador, juntamente com sua imagem projetada sobre a mercadoria exposta) respondem a uma função que marca as relações de troca e de consumo dominantes nas cidades contemporâneas. Os efeitos óticos disparados pela reflexão e a dimensão do ego que define a confrontação da própria imagem, associada ao forte sentido social que a barreira física do vidro implica (separando corpos e espaços) intermedia a sua presença, projetando em seu inconsciente um estado de ilusão em que a mercadoria exposta atinge uma condição de síntese de sua própria representação. Estes dispositivos, afirma Graham, atuam

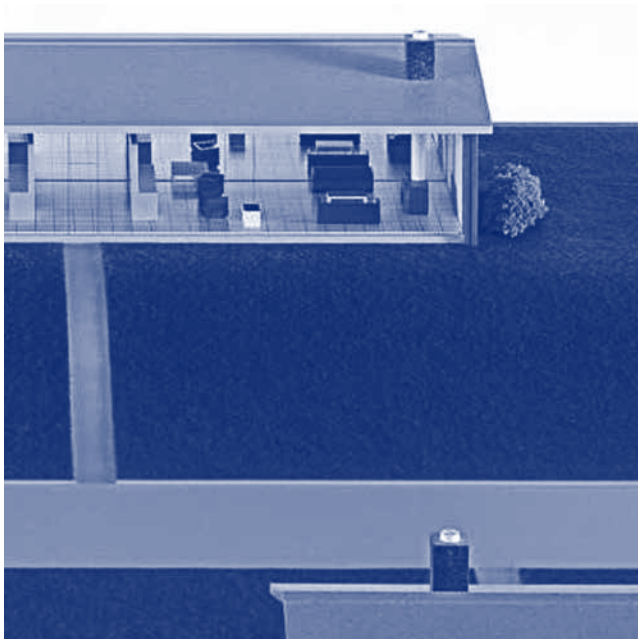


Figura 2: Alterations to a Suburban House, 1978.

“eficientemente empreendendo os desejos latentes do passante casual, para conferir um significado subjetivo pré-determinado sobre os bens que este ‘objetivamente’ coloca sobre o que está sendo visto” (GRAHAM, 1999, p.58).

Importante notar a cidade e seus elementos constitutivos sendo tomados como meio específico e origem de questões, quando aspectos e significados espaciais dominarão as propostas de Graham, enfocando as formas e os mecanismos pelos quais os componentes, elementos, dispositivos e outros recursos arquitetônicos e/ou espaciais incidem sobre a experiência dos espaços e situações confrontadas no cotidiano das cidades.

Destacam-se duas obras: *Video Piece for Shop Windows in na Arcade* e *Alterations to a Suburban House*, ambas de 1978. A primeira previa uma intervenção sobre vitrines de duas lojas de departamento em uma galeria comercial, articulando planos espelhados, câmeras e monitores de vídeo. Graham buscava intervir nos mecanismos de percepção ativados pelo dispositivo visual da vitrine, rearticulando o processo de apreensão e interação em que o observador é envolvido e revelando-a enquanto elemento mediador e simbólico para um “estado de alienação e incompletude” entre mercadoria e a consciência do consumidor (COLOMINA; FRANK; PELZER, 2001, p. 57).

Alterations to a Suburban House consistia em um modelo apresentando uma proposta de intervenção em uma típica residência dos subúrbios norte-americanos: substituiu-se a fachada em alvenaria por um imenso pano de vidro, abrindo para a rua a visão da sala de estar como algo semelhante a uma vitrine; ao mesmo tempo, um espelho instalado ao fundo desta mesma sala, paralelo ao plano de vidro, traz para dentro da intimidade do

lar a presença do espaço externo. Graham explora a integração dos espaços interno e externo definidas por essa configuração arquitetônica específica, pondo em questão o estilo de vida dos subúrbios americanos através de tensões entre níveis socialmente aceitos na relação entre público e privado, inclusão e exclusão e, no limite, entre sociedade/cidade/paisagem.

O que as obras de Graham informam é a capacidade de identificar na própria materialidade dos elementos e dos componentes que constroem o espaço, nas com que este se apresenta, as relações subjetivas que acabam determinando a condição do público e a partir daí toda ordem de relações sociais decorrentes: os efeitos perceptivos e sociais promovidos por elementos arquitetônicos, a relação entre revelar e esconder, visão e corpo.

Neste sentido, o longo e diversificado processo de investigação sobre os modos de recepção do objeto de arte conduziram Graham ao desenvolvimento de uma proposta que, em última instância, figura como uma problematização de dispositivos estabelecendo formas, mecanismos e procedimentos de poder. O que permitidizer que, às análises e reflexões promovidas por Foucault, Graham traz uma complementação: promove formas muito próximas de abordagem dos dispositivos, porém, através de suas dimensões formais e materiais – procedimento intrínseco à produção de arte. No limite, sua prática artística representa outras formas e outros processos de inserção dentro de uma realidade constituída por camadas de complexos significados simbólicos, políticos e ideológicos.

References

- COLOMINA, B.; FRANK, M.; PELZER, B. (2001). Dan Graham. New York: Phaidon.
- FOUCAULT, M. (2006). O poder psiquiátrico: curso dado no College de France (1973-1974). São Paulo: Martins Fonte.
- FOUCAULT, M. (2008). Segurança, território, população: curso dado no College de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes.
- GINTZ, C. (1994, May). Beyond the looking glass. *Art in America*, 5, 84-98.
- GRAHAM, D. (2009). El arte con relación al arquitectura. La arquitectura com relación al arte. Barcelona: Gustavo Gili.
- GRAHAM, D. (1999). Essay on Video, Architecture and Television. In ALBERRO, A.; GRAHAM, D. (Eds.), *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art* (pp. 52-61). Boston: The MIT Press.
- GRAHAM, D. (1990, May/June). Dan Graham. *Flash Art*, 152, 142-144.
- GRAHAM, D. (1981, December). Not-post Modernism: History Against Historicism, European Archetypal Vernacular in Relation to American Commercial Vernacular, and the City as Opposed to the Individual Building. *Artforum*, 50-58.
- KWON, M. (2004). *One place after another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Boston: The MIT Press.