

## O OLHAR DE DAN GRAHAM PARA A CIDADE SOB O PRISMA DA “CRÍTICA CULTURAL”

**Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos**

Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU.USP-São Carlos)

sotosantos@uol.com.br

**Arq. Rafael Goffinet de Almeida**

Mestrando no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo

(IAU.USP-São Carlos)

rafagoff@gmail.com

Em 1965, o artista norte-americano Dan Graham iniciou sua trajetória artística com a publicação de *Homes for America*, uma espécie de obra/artigo intervindo em revistas especializadas em arte. Nela estão presentes muitas das questões que definem toda a sua produção posterior e que também configuram um desenvolvimento particular da arte contemporânea, sobretudo em relação às pesquisas estéticas que buscaram superar as convenções, os códigos e as categorias que até então regiam a produção e o pensamento de arte. A obra seminal de Graham pode ser descrita como uma crítica à arte minimalista (produção de ponta naquele momento) e também à própria instituição de arte. Por um lado, o conteúdo apresentado intercala uma série de fotografias do artista sobre as habitações típicas dos subúrbios americanos (fenômeno que eclodira no país durante o pós-guerra) com textos descrevendo a lógica de produção e de organização espacial e formal das unidades, associando dessa maneira, o ideário estético do minimalismo (a objetividade e literalidade formais) com um contexto social real. Por outro, ao direcionar sua produção para o suporte das revistas, o artista estava questionando um aparato de circulação e valoração das obras de arte, trazendo à tona o funcionamento do espaço expositivo das galerias e museus como um sistema mais amplo.

Tais questões se inscrevem no que Miwon Kwon descreveu como o desenvolvimento de uma prática discursiva de arte. Em seu livro “*One place after another*”, publicado em 2002, a autora discorre sobre como um novo modelo de produção e de inserção de arte, a partir da década de 1960, tornou latentes preocupações como a superação das “limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e escultura, tal como seu cenário institucional”, realocando “o significado interno do objeto artístico para as contingências de

seu contexto” e que motivou, entre tantos outros desdobramentos, a atenção para o espaço ou o lugar de inserção da obra (KWON, 2002, p. 168). Tal como pode ser observado em *Homes for America*, Kwon salienta que o tratamento do espaço expositivo não se deu somente em seus aspectos físicos, mas em seu “disfarce institucional”, isto é, todo um conjunto de discursos que de alguma maneira estabelecem uma “convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica”(KWON, 2002, p. 169). Em um determinado momento, dimensões distintas do espaço e do lugar, como as funções econômicas, os significados sociais ou os efeitos psicológicos, passaram a informar a produção dos artistas, ao que o termo “expansão dual da arte na cultura” sintetiza a ideia do deslocamento promovido pela expansão espacial dos trabalhos.

O fato de Graham lidar com o empreendimento comercial de habitações ou encontrar na mídia impressa das revistas de arte um local de intervenção não é um ponto fora da curva. Como bem aponta a autora, muitos artistas contemporâneos passaram a se infiltrar em vários âmbitos da vida cotidiana, sejam eles os “espaços das mídias, como o rádio, o jornal, a televisão” (KWON, 2002, p.171) e, de fato, uma das características que marcam o desenvolvimento da produção de Graham posterior a *Homes for America* é seu interesse cada vez maior sobre as dinâmicas de produção, consumo e circulação da chamada “cultura de massa”.

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, Graham produz vários textos em que investiga o universo popular do cotidiano urbano norte-americano, através de análises sobre programas televisivos, a indústria musical do rock e sua contraversão punk, o universo da contracultura hippie, além do ideário político referente ao Liberalismo. Como uma extensão de sua produção artística, as questões tratadas através destes textos estão presentes no desenvolvimento de suas *performances*, videoinstalações e em suas propostas mais recentes em que passa a intervir diretamente sobre espaços e situações urbanas, refletindo sobre como o artista enxerga a cidade contemporânea, abordada pelo artista através de suas amplas dimensões: política, econômica, social e cultural.

Para o historiador e crítico de arte, Hal Foster, uma maneira de entender tais transformações no interior da produção artística contemporânea é a de percebê-las como uma “crise na representação estética”, que teria motivações de ordem “local” (por exemplo, a expansão para o espaço a partir das propostas minimalistas, conforme salientada por Miwon Kwon), quanto de ordem “global”, como um reflexo de transformações mais amplas e sistêmicas. Foster defende que o desenvolvimento da arte a partir da década de 1960 deva ser

analisado sob a perspectiva da configuração de uma nova ordem socioeconômica em curso e que trouxe como um paradigma inédito a centralidade da cultura para as novas formas de produção capitalista. Neste sentido, o autor relaciona a dispersão “da arte autônoma por um campo ampliado da cultura” e sua conseqüente “combinação com os signos da cultura de massa” a “um desvio qualitativo na dinâmica capitalista de reificação”, seguindo em grande parte o deslocamento que Fredric Jameson fez da teoria da reificação para o campo da estética e da cultura (FOSTER, 2014, p. 79).

Em seu texto “Reificação e Utopia na Cultura de Massa”, escrito em 1979, Jameson parte da refutação das teorias que até então operavam a oposição entre “alta cultura” e “cultura de massa”. Para o autor, o tratamento desta modalidade de produção da cultura essencialmente em termos de valor impede o desenvolvimento de análises mais sistemáticas, capazes de atingir as relações dialéticas que ela estabelece com a totalidade da ordem produtiva, em termos sociais, econômicos e políticos. Entender a “cultura de massa” como uma questão baseada “na pura quantidade de pessoas a ela exposta” (JAMESON, 1994, p. 1) ou do valor social daí decorrente – caindo em uma dimensão “populista” –, em suma, insistir na oposição entre uma produção “elevada” e seu revés “popular” seria volver-se em um esquema demasiadamente limitado e redutivo para a compreensão do que tem se tornado a produção cultural na contemporaneidade.

Em contrapartida, Jameson recorre aos conceitos de reificação, de instrumentalização e mercantilização da cultura desenvolvidos através das teorias da Escola de Frankfurt para estender suas análises em uma nova direção. Ainda que tais teorias apresentem resquícios daquela oposição, traduzida em pessimismo crítico que acaba valorizando a produção do “alto modernismo”, elas são capazes de apontar as transformações no cerne da organização produtiva e social que ajudam a construir um entendimento mais adequado sobre por que e como surgem tais formas de produção e de manifestação cultural.

A teoria de reificação, em linhas gerais, remete ao problema central do “fetiche da mercadoria” (originalmente trabalhado por Karl Marx no primeiro livro de “O Capital”), descrevendo o processo de abstração impulsionado pelas formas de produção capitalistas que suspendem da mercadoria qualquer valor que não seja o de troca e, desse modo, fazendo com que o trabalho tenha única e exclusivamente um único “fim”: as relações de troca. A reificação da mercadoria cancela qualquer relação de significado que a prenda a um lastro histórico, cultural ou social, para apresentar-se em uma espécie de unidade hermética de valor abstrato e universal, condição fundamental para que ela possa ser trocada,

de maneira indiferenciada, com qualquer objeto – inclusive o dinheiro. Neste sentido, decorre a observação de Jameson de que:

“A qualidade das várias formas de atividade humana, seus ‘fins’ e valores únicos e distintos, foi devidamente isolada ou suspensa pelos sistemas de mercado, deixando todas essas atividades livres para serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiências, como meros meios ou instrumentalidade” (JAMESON, 1994, p. 2).

A extensão ou aplicação da reificação da mercadoria às obras da cultura representa para o autor um processo que se configura em ao menos dois sentidos. Primeiramente, pela própria estrutura ou condição do objeto de arte, tradicionalmente “uma unidade sem um fim” (JAMESON, 1994, p.3), de modo que a sua reificação aponta para o consumo, nem tanto para a forma de produção ou atividade. Se em Marx a mercadoria e a reificação da mercadoria descreviam a abstração dos meios e a suspensão dos “fins”, as obras de arte refletem como também os “fins” sofrem essa abstração. A consequência última é que a arte como mercadoria faz com que ela seja “reduzida a um meio para seu próprio consumo” (JAMESON, 1994, p. 3), quando várias formas de atividades perdem suas satisfações intrínsecas e imanentes enquanto atividades em si mesmas e tornam-se meios para uma satisfação mercantil. O problema de “como uma narrativa pode ser consumida em proveito de sua própria ideia” (JAMESON, 1994, p. 4) é identificado pelo autor no processo de transformação da estrutura do objeto cultural em um instrumento extremamente eficaz para projeção de signos, predominantemente na forma de imagens, passíveis de serem consumidos pelo público ou observador.

Algo extremamente original neste trabalho de Jameson está também relacionado ao fato de que esta estrutura reificada do objeto não é exclusividade dos produtos da “cultura de massa”, mas também pode ser identificada nos objetos culturais proveniente dos circuitos mais elevados da “alta cultura”. Como afirma Jameson, ambas estão “objetivamente relacionadas e dialeticamente interdependentes”, ocorrendo inseparavelmente dentro da “fissão da produção estética sob o capitalismo”, de forma que somente a partir dessa compreensão é que se torna possível descortinar “um campo totalmente novo para o estudo da cultura”. Entender a inter-relação entre tais modalidades de produção cultural permite focar a “situação social e estética – o dilema de uma forma e de um público – compartilhada e

enfrentada tanto pelo modernismo quanto pela cultura de massa”, ainda que de maneiras “antitéticas” (JAMESON, 1994, p.7-8).

Este é o tema que corre de fundo em sua crítica aos espaços institucionais da arte presente na obra “*Homes for America*”. No entanto, dentro dessa série de obras/artigos, “*Income: (outflow) piece*”, de 1969, consegue ser ainda mais explícita. O formato de um “anúncio publicitário”, presente na primeira, mimetiza, dessa vez, os anúncios típicos das páginas de classificados de qualquer jornal para pôr à venda os serviços da companhia “Dan Graham Inc”. A obra assinala um humor anárquico ao simular um sistema de marketing para captação de recursos para o artista, semelhante à de ações na Bolsa de Valores (a galeria vende a “assinatura” do artista), questionando a sua condição similar a uma marca, sua “*brand*”, ao mesmo tempo em que revela a dependência do circuito de arte de interesses econômicos. Graham borra os limites que aparentemente definiam o isolamento dos espaços da arte, apontando para uma relação profunda entre instâncias convencionalmente mantidas estanques: arte e práticas comerciais e, no limite, cultura e economia.

Esta problemática será aprofundada em outro texto, escrito em 1981, intitulado “*The End of Liberalism*”. Nele, Graham traça uma aproximação antagônica entre as prerrogativas estéticas e visuais levadas a cabo por toda uma tradição modernista – em defesa de uma autonomia da arte através de uma linguagem abstrata – com o desenvolvimento da publicidade e da propaganda – que se valiam dos mesmos métodos e das mesmas técnicas de produção da imagem, porém para aplica-las em um contexto social e econômico específico: a geração de valor simbólico através da diferenciação da mercadoria. Segundo Graham:

“Quando o produto se voltou inseparável de sua imagem publicitária, a marca corporativa (por exemplo, o florido logotipo da Coca-Cola) funcionou como um arquétipo psicologicamente dominante. Duas influências essenciais no desenho corporativo, evidentes em logotipos e gráficos de ‘alta tecnologia’, foram o racionalismo da Bauhaus e a psicologia fascista” (GRAHAM, 1981 quoted in WALLIS, 2008, p. 79).

O artista também é ciente da contradição que esta diferenciação simbólica implica dentro da dinâmica de reprodução capitalista e da própria mercadoria. Ela é, vale dizer, o ponto de partida para sua reflexão. Afinal, essa necessidade de “individualização” dos produtos compete com a “universalização” fundante do modo produtivo industrial,

responsável por expandir e maximizar os lucros através da massificação do trabalho e também das mercadorias produzidas. Há, portanto, uma operação de ordem subjetiva em curso, quando se faz necessária alterar a percepção do consumidor e não exatamente a estrutura da mercadoria. Decorre daí toda ideia da imagem como instrumento para a produção de desejos, abstraindo cada vez mais a concretude do objeto a ser consumido através da fabricação de um aparato que gera prazeres simbólicos.

Retomando as discussões de Jameson, convém destacar como a atenção para transformações também de ordem subjetiva, a partir do processo de reificação (tanto com relação à mercadoria quanto aos indivíduos), tomam grande parte do desenvolvimento de suas análises e teorias. Em seu livro “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio” (1991), o autor insiste na importância de um aporte sobre os “elementos psicológicos que acompanham a produção” (JAMESON, 1991, p.319) para poder entender o que é a relação entre o indivíduo e o objeto reificado, quando o primeiro torna-se incapaz de reconstituir os vínculos sociais e históricos que conceberam o último.

A sequência do texto “Reificação e Utopia”, em que Jameson começa, então, a explorar a inter-relação entre “alta cultura” e “cultura de massa” – e o próprio conceito de reificação da cultura –, traz entre os fenômenos ou problemas analisados justamente a configuração de uma nova condição subjetiva ou sensível dos produtos culturais, bem como de sua relação com seus públicos. Dentre eles, convém destacar o problema da “manipulação” discutida por Jameson como um caminho para investigar o impacto da produção cultural na vida cotidiana, tornando-se ela, no limite, o “elemento-chave da própria sociedade de consumo” (JAMESON, 1994, p. 14). Para Jameson, a proliferação de imagens no capitalismo voltado ao consumo faz com que “as prioridades do real tornam-se, no mínimo, invertidas, e tudo [passa a ser] mediado pela cultura, até o ponto em que mesmo os ‘níveis’ político e ideológico devem ser previamente desemaranhados de seu modo primário de representação, que é cultural” (JAMESON, 1994, p. 14).

No cerne dessa problemática, portanto, reside uma condição estética que estava também sendo explorada na produção de muitos artistas neste mesmo momento. Em “*The End of Liberalism*”, Dan Graham a identificou, com maior grau, no desenvolvimento da arte moderna norte-americana, através do Expressionismo Abstrato, consagrado e acolhido como a “nova arte estadunidense”. Para o artista, através da inauguração de novas técnicas de pintura, como a *action painting* de Jackson Pollock – transferindo a ação do artista para dentro das telas, agora de proporções amplas e “heroicas” e sempre através de formas abstratas – os

artistas estavam configurando uma espécie de “abstração subjetiva”: exatamente um tipo de impacto visual que detém o público em um estado de contemplação capaz de eliminar a percepção de todo contexto a sua volta, fixando-o no ato e no momento estrito de sua relação com a obra. Esta novidade estética trouxe implicações sociais relevantes:

“Tal como o observador de uma pintura expressionista abstrata, o espectador da nova forma publicitária se inseria em um espaço psicologicamente ambíguo em que a ausência de sentido objetivo permita ao ‘eu’ inconsciente projetar um significado ‘pessoal’. Como observa Laura Mulvey em seu ensaio ‘O prazer visual e o cinema narrativo’, esta nova situação gerou um ‘sujeito alienado, desgarrado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta de potencial de sua fantasia’” (GRAHAM, 1981 quoted in WALLIS, 2008, p. 81).

O fato do expressionismo abstrato, e dos próprios artistas, terem sido agraciados por todo um circuito midiático, das instituições de arte aos veículos de comunicação de massa, como Graham sugere, demonstram como as pesquisas estéticas desenvolvidas pelo “alto modernismo” (abstrato e pretensamente autônomo) respondiam às suas demandas e expectativas. O apelo visual simbólico presente nos elementos mais banais do cotidiano das grandes cidades, como cartazes, letreiros, as embalagens dos produtos que consumimos, as revistas que lemos e também o conteúdo televisivo que assistimos diariamente, de fato conduziram a estrutura subjetiva da pintura heroica produzida naquele momento em imagens espetaculares, desprovidas de significados para além do prazer visual imediato. Neste sentido, Graham faz convergirem os produtos da “alta cultura” e da “cultura de massa” demonstrando como ambos cumprem uma mesma função ideológica a partir de uma mesma estrutura reificada.

Boa parte da produção de Graham que se seguiu ao longo da década de 1970 estava relacionada às investigações sobre os processos de percepção do observador diante das obras de arte. Neste momento, o artista volta sua atenção para o próprio espaço expositivo, explorando suportes bastante diversificados como *performances*, instalações com o uso de vidro, vídeo e espelhos para intervir sobre a estrutura que define a relação criticada em seus textos entre objeto, público e também o próprio espaço das galerias e museus.

Nestes conjuntos de trabalhos, matéria, espaço e tempo são os suportes que irão permitir um envolvimento distinto do público, tendo como horizonte as formas de alterar sua percepção, consciência e o comportamento, lançando mão de meios técnicos, como projeções e vídeos, para provocar efeitos nos modos de representação da imagem e destes no tempo. A exemplo de *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 et al., 2000). 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 um mecanismo de construção de subjetividade pautado pelo espaço expositivo.

Estava claro para o artista que uma forma de se esquivar dos 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, 1990 quoted in SALVIONI, 1990, p. 143).

Aos poucos, as experiências com 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. Trata-se de suas “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, individualmente 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.

Esta 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.

Tal como se depreende das análises de Jameson, a cultura está presente na totalidade do campo social, de modo que os processos de reificação por ele observados envolvem também a construção do próprio espaço. É neste sentido em que podemos remeter aos estudos do autor sobre a produção arquitetônica e à conformação da cidade contemporâneas.

De fato, grande parte de sua atenção sobre estes campos incide sobre como as novas formas de organização produtiva estão também redefinindo novas categorias de espaço em seus múltiplos aspectos: funcionais, formais e também psicológicos. Aos olhos de Jameson, a arquitetura que vem sendo produzida globalmente e a cidade que se edifica a partir dela manifestam uma nova percepção e sensibilidade contemporâneas. Algo que se torna muito claro em seu artigo “A Cidade do Futuro”, publicado em 2003, ao analisar o livro “*Project on the City*” organizado por Rem Koolhaas (um dos principais nomes da arquitetura nos dias de hoje) enquanto professor da *Harvard School of Design*. Seu interesse nos estudos desenvolvidos por Koolhaas decorre de ao menos dois aspectos bastante esclarecedores neste momento: primeiramente, devido à mescla de distintos campos disciplinares que caracteriza a metodologia de análise presente no livro, o que para Jameson poderia ser incluído dentro da categoria dos “estudos culturais” e que sugere uma estratégia mais adequada para lidar com a complexidade de temas e questões envolvendo os processos de transformação das cidades contemporâneas; uma metodologia que levou a análise de objetos e fenômenos distantes dos estudos convencionais da arquitetura e urbanismo, sendo a principal delas as galerias comerciais dos “*shopping-centers*”. A atenção sobre estes espaços representa para Jameson uma metáfora capaz de esclarecer o que é a cidade contemporânea no tempo do consumo globalizado, dos espaços fechados e editados para esta única atividade comercial. O

significado por trás da construção dos imensos shopping-centers, conclui, “está no fato de que o ‘ir às compras’ não exige que você compre, e que a forma do shopping é uma *performance* que pode ser realizada sem dinheiro, desde que os espaços adequados a ela, em outras palavras o ‘*junkspace*’, tenham sido providenciados” (JAMESON, 2010, p. 25).

Uma experiência espacial e, sobretudo, urbana que também estava sendo investigada por Graham através das obras *Video Piece for Shop Windows in na Arcade* e *Alterations to a Suburban House*. Ambas de 1978, elas marcam o momento em que a cidade e seus elementos constitutivos tornam-se meio específico e origem de questões, 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. A primeira obra 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 et al., 2000, 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. Graham interfere na interface da residência com a rua, em outras palavras, entre o domínio privado cultural e socialmente definido pela intimidade doméstica e o domínio público compreendido pelo seu contexto urbano imediato: a privacidade configurada pela opacidade de planos, paredes e fachadas são revertidas em máxima exibição pela transparência e reflexão do vidro e do espelho.

Graham dispara contra o observador as formas de percepção e de comportamentos, bem como um estado psicológico, naturalizados no cotidiano das grandes

idades. O desenvolvimento de propostas explicitamente urbanas expande as estratégias críticas frente aos processos de reificação do objeto cultural e estético, muitas vezes trazendo à tona a preocupação de Jameson sobre a pertinência da utopia dentro das transformações sistêmicas que analisa.

No texto “Reificação e Utopia” ela aparece mais claramente quando Jameson aponta para um campo de intervenção e de ação dentro da própria estrutura dialética que envolve o processo de reificação. Se a realidade se converte em imagem e se essa é a última forma da reificação, é exatamente no domínio do cultural e do simbólico onde podem acontecer os enfrentamentos necessários contra suas contradições. “Toda a obra de arte contemporânea”, diz, “contém como impulso subjacente (...) nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social” e “em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada por *slogans* ideológicos dos grandes negócios” desponta como uma tarefa urgente “reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade” (JAMESON, 1994, p. 25).

A evocação de uma “coletividade”, expressa enquanto manifestação cultural produzida e direcionada por um grupo social autêntico, guarda em si a busca por uma espécie de consciência de classe e que significa, fundamentalmente, uma tomada de consciência por parte dos indivíduos de maneira diametralmente oposta à condição subjetiva pautada pelas formas da cultura reificada.

Algo que parece encontrar uma síntese através de “Video Projection Outside Home”, intervenção produzida por Dan Graham entre 1978 e 1996. Nela, o artista instala no exterior de uma residência suburbana, voltada para a rua, um enorme aparelho televisor que transmite em tempo real o conteúdo assistido pelos moradores. Por um lado, esta operação significaria uma exposição pública de algo praticado na intimidade do lar. Porém, a obra reflete uma relação entre as esferas pública e privada mais dialética. Graham é ciente de que o dispositivo da televisão controla, de maneira centralizada, a produção e a circulação destes conteúdos. Tal como o artista escreve em “*Essay on Video, Architecture and Television*”, a massificação e expansão do sistema de televisão representam “uma imposição assimétrica da informação pelo capital” através da instalação de verdadeiros terminais que decidem o que e como será visto (e consumido) no interior das residências e que teria ainda o poder de construir laços afetivos e de identificação pessoal com estes conteúdos (GRAHAM, 1979 quoted in ALBERRO, 1999, p. 52). Dessa maneira, ao atentarmos para os programas e anúncios “expostos” pela intervenção, questionamos nossa própria identidade ao dar-nos

conta de como fatores exteriores estão pautando nossa experiência íntima, daquilo que nos é tido como verdadeiro e real.

Vistas novamente em conjunto, as estratégias político-estéticas levadas a cabo por Dan Graham podem ser descritas nos termos da “crítica da representação” de Hal Foster, isto é, como um questionamento das “categorias artísticas e dos gêneros documentais, dos mitos da mídia”, pedindo ao observador para “olhar através de suas superfícies criticamente” (FOSTER, 2014, p. 140). No entanto, é certo que, tanto para Jameson quanto para Foster, não é possível dizer que a arte contemporânea tenha encontrado uma solução para as contradições em que está imersa (e talvez esta seja uma tarefa demasiadamente pretenciosa). Foster alerta para o fato de que a circunstância socioeconômica que as inscrevem é um processo contínuo e incompleto e que obriga a arte e a cultura como um todo a um esforço permanente de redefinição. Por outro lado, Jameson lembra que também para os artistas “a coruja de Minerva alça seu vôo ao crepúsculo”, isto é, “também para eles, o teste da inevitabilidade histórica é sempre após o fato e eles tanto quanto a nós só podem ser avisados do que é historicamente possível depois que tenha sido tentado” (JAMESON, 1994, p. 15).

De qualquer forma, as investigações de Dan Graham, ao percorrerem a dispersão para o campo ampliado da cultura, explorando a inter-relação com os produtos da “cultura de massa”, partilham os mesmos princípios presentes no cerne do desenvolvimento teórico de Fredric Jameson. Elas apontam para a investigação de um novo modo de percepção, moldado sob o contexto do capital financeiro, a partir da crítica cultural e de suas relações e implicações para a contemporaneidade – incluída aí os diversos produtos culturais, além do próprio espaço construído. Ao invés de insistir na “resolução dos conflitos sociais ou ideológicos em uma bela obra de arte”, a contribuição de Graham está em propor uma prática artística em que “a obra de arte dirija atenção para as costuras existentes entre as diferentes representações ideológicas”, explorando tanto um “código popular” como de uma “análise políticas” através delas (GRAHAM, 2009, p. 57).

#### Referências bibliográficas:

1. COLOMINA; FRANK; PELZER. 2001. Dan Graham, Londres: Phaidon.
2. FOSTER, H. 2014. O Retorno do real, São Paulo: Cosac Naify.
3. GRAHAM, D. 2009. El arte com relación a la arquitectura. La arquitectura com relación al arte, Barcelona: GG.

4. GRAHAM, D. 1979. Essay on Video, Architecture and Television, in: ALBERRO, A. 1999. *Tow-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, The MIT Press, p.52-61.
5. GRAHAM, D. 1981. The end of liberalism, in: WALLIS, B. *Rock, mi Religión*, Cidade do México: Alias, p.79-91.
6. GRAHAM, D. 1990. Entrevista concedida a Daniela Salvioni, in: *Flash Art*, no. 152, p.143.
7. JAMESON, F. 1994. Reificação e Utopia na Cultura de Massa. *Crítica Marxista*, n.1, p. 1-25.
8. JAMESON, F. 2010. A Cidade do futuro. *Libertas*, vol. 10, n. 1, Jan/Jun.
9. JAMESON, F. 1991. Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio, São Paulo: Àtica.
10. KWON, M. 2002. *One place after another: Site-specific Art and the locational identity*, The MIT Press.