

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

TÍTULO DO TRABALHO

SESSÃO TEMÁTICA: Mal-estar na arquitetura

Michel Masson

PUC-Rio

mnlmasson@gmail.com

mnlmasson@esp.puc-rio.br

O MAL-ESTAR EM DAN GRAHAM

RESUMO

Em permanente diálogo crítico com a arquitetura, o trabalho do artista norte-americano Dan Graham (Urbana, 1942) em grande parte vive de articular dispositivos movidos pelo “jogo duplo” da percepção mútua de “perceber-se percebendo” e “perceber-se sendo percebido”. Ao fazê-lo, Graham substitui o circuito observador-objeto-espço da arte minimalista pelo circuito pós-minimalista observador-espço-observador, deslocando o foco de interesse do objeto de arte para o observador, ou, mais precisamente, para os seus processos perceptivo, comportamental e psicológico. Este artigo tem por objetivo analisar a instalação *Public Space/Two Audiences* (1976) com o intuito de demonstrar como, a partir de uma operação artística, estruturas arquitetônicas e seus materiais são capazes de despertar a sensação de mal-estar.

Palavras-chave: Dan Graham, arquitetura, comportamento, percepção, mal-estar

In permanent critical dialogue with the architecture, the work of American artist Dan Graham (Urbana, 1942) largely operates devices make use of the “double game” of the mutual perception of “perceive themselves perceiving” and “perceive themselves perceived”. In doing so, Graham replaces the circuit observer-object-space of minimalist art by post-minimalist circuit observer-space-observer, shifting the focus of interest of the art object to the observer, or, more precisely, their perceptive, behavioral and psychological processes. This paper aims to analyze the installation *Public Space / Two Audiences* (1976) in order to demonstrate how, thorough an artistic operation, architectural structures and their materials are able to awaken malaise sensation.

Key words: Dan Graham, architecture, behavior, perception, malaise

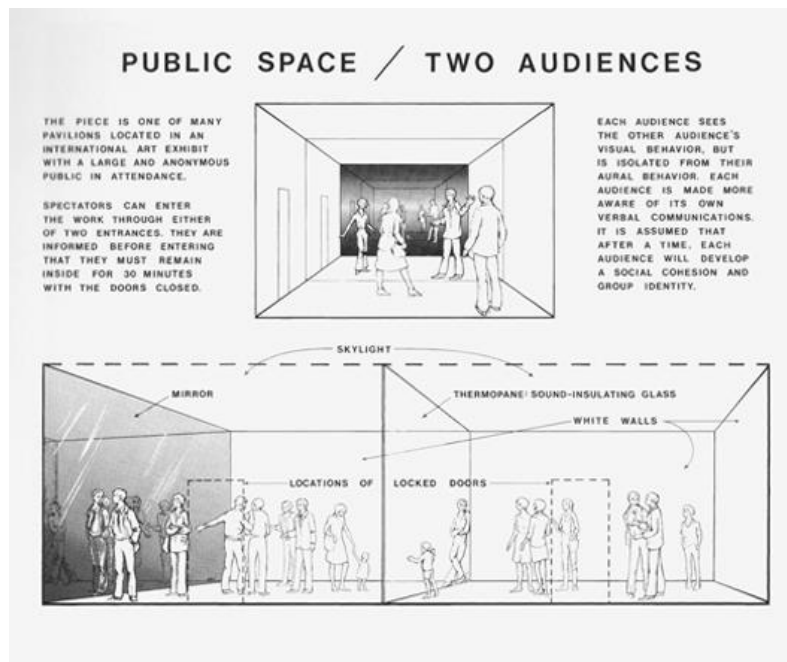


Imagem 1, Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976

Uma sala retangular em proporção áurea dividida na metade por divisória em vidro para isolamento termoacústico, configurando duas salas, visíveis de ambos os lados, com entradas independentes. Teto e paredes pintados de branco, com exceção da parede do fundo de uma das salas, revestida em espelho. Uma vez lá, deveria-se permanecer durante um período de 30 minutos com as portas fechadas. Após desenvolver desde 1969 uma série de videoinstalações a partir da permutação de espelhos, câmeras em circuito fechado de vídeo e monitores transmitindo imagens em *delay*, Dan Graham montou na Bienal de Veneza de 1976¹ a instalação *Public Space/Two Audiences*. Atinando para o fato de que a Bienal era basicamente uma feira mundial como as Exposições Universais do século XIX, com inúmeros pavilhões e um público amplo e anônimo, Graham num único lance acirra sua premissa pós-minimalista em focar o trabalho na relação entre a percepção e o comportamento do espectador, tidos como processos entrelaçados, que se retroalimentam, bem como efetua crítica institucional peculiar.²

¹ Curada por Germano Celant, a exposição intitulada “Arte & Ambiente” incluía trabalhos ambientais que iam desde Kandinsky e Lissitzky aos *Tableaux Vivants* da Arte Povera, como os cavalos no estábulo de Jannis Kounellis.

² Colocados na balança os dois termos, o primeiro parece ter maior peso no conjunto da obra do artista. Embora *Public Space* efetue crítica institucional explícita e contundente, considero tal interesse restrito à fase inicial da obra de Graham, relativa aos seus trabalhos em revistas. A meu ver, interessa primordialmente a Graham a crítica às condições efetivas do exercício da arte em seus meios, instâncias e limites convencionais. Mais do que jogar com os aspectos eventualmente negativos impostos pela esfera

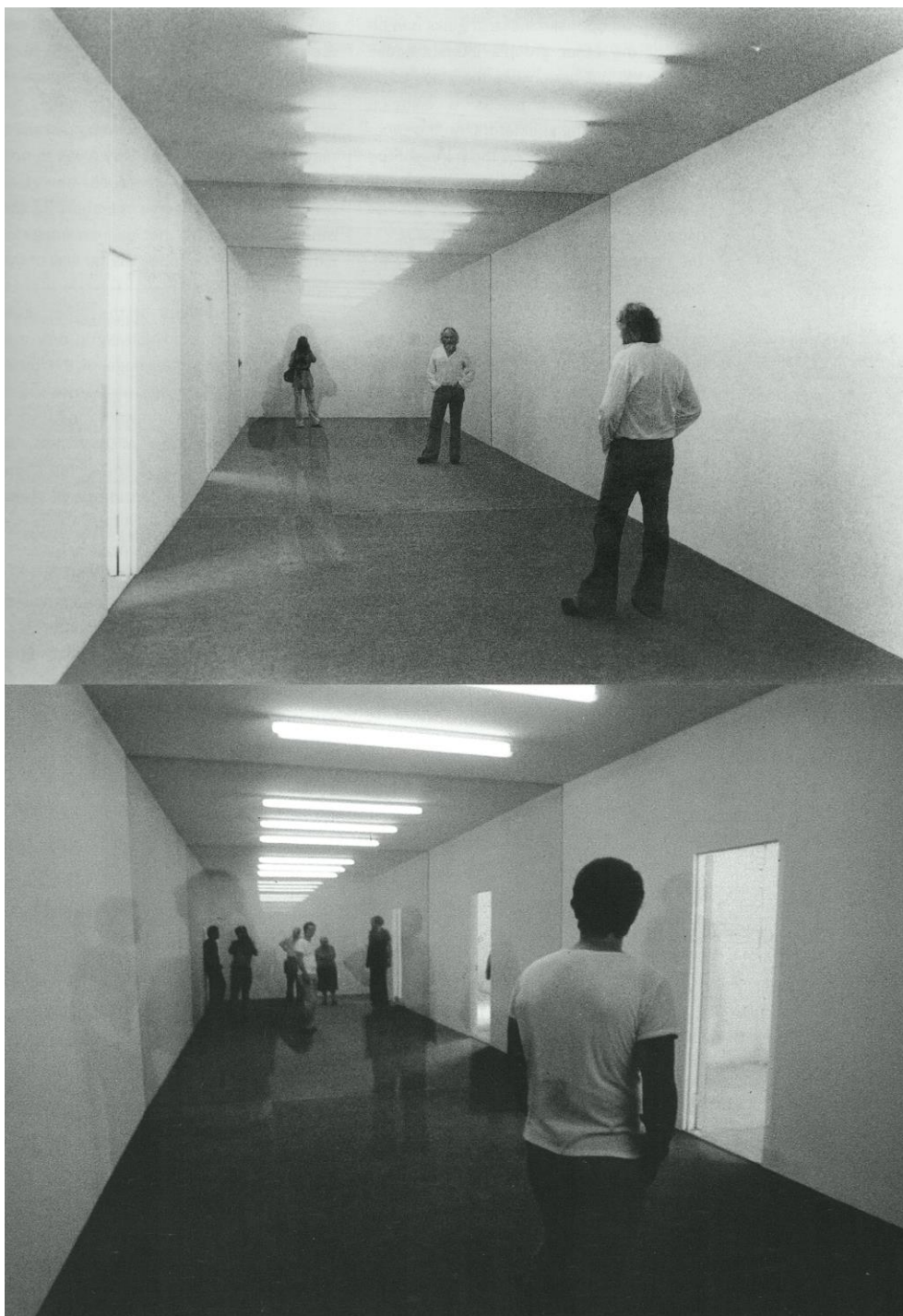


Imagem 2, Dan Graham, *Public Space/Two Audiences*, 1976

Objetivamente, as pessoas localizadas na sala com espelho podiam aproximar-se dele e observar sua própria imagem individualmente; recuar e obter perspectiva mais ampla, sua relação com seu grupo, com o outro grupo ou ambos os grupos observando

institucional, importa tirar proveito das circunstâncias específicas de recepção pública e coletiva da arte nos museus.

um o outro; observar sua sala sem ser através do espelho; ou, finalmente, olhar na direção do outro grupo e vê-lo através da fraca projeção das duas salas na superfície do vidro – que devido a sua espessura propiciava reflexos “fantasmáticos” –, sem que pudessem ver a sua própria imagem observando. As pessoas na sala oposta tinham experiência visual diferente: viam seu duplo reflexo, primeiro no vidro e depois, em menor escala, no espelho, e tendiam, em última instância, a olhar coletivamente numa única direção, vendo no espelho a imagem dos visitantes de ambas as salas como um corpo unificado (imagem 2).³ O que poderia parecer ser uma situação simétrica, porque ambos os grupos tendiam a ver o comportamento do outro como idêntico, revela-se uma impressão falsa. O espelho tendia a afetar os padrões comportamentais dos visitantes de ambas as salas, fazendo com que as situações perceptivas fossem distintas. Entretanto, algo valia para todos. A experiência de coabitar um espaço com estranhos envolvia um voyeurismo disfarçado; a reação geral dos visitantes era inicialmente olhar uns para os outros através do vidro, sem poder escutar o som da sala oposta e então imitar as ações como em uma dança.⁴

Public Space tem duplo funcionamento. Segundo Graham, devido à assepsia de seus materiais e ao reducionismo de seus meios, um olhar apressado poderia interpretar o trabalho formalmente, como se o espaço fosse uma sala minimalista ou um pós-pavilhão de Mies van der Rohe, sobretudo quando experimentado por um único observador.⁵ A experiência coletiva, entretanto, demonstra o oposto. Ao contrário de qualquer caráter neutro, contemplativo – portanto, excluída a condição passiva típica do espetáculo⁶ – o trabalho é um dispositivo funcional, no sentido de que a estrutura do espaço e as propriedades dos materiais demandam participação ativa e envolvimento; adicionam um aspecto performático e induzem comportamentos. Para tanto, basta o mínimo de dois visitantes.

A tendência é que os dois grupos se interliguem numa experiência unificada – mesmo que assimétrica – de autoconsciência social e psicológica, confluindo para o desenvolvimento de um senso de identidade comum, de certo modo, comparável à sensação de ficar preso num elevador.⁷ Trata-se do que, em termos sociológicos, denomina-se ajuntamentos e situações sociais, arranjos de indivíduos que envolvem a

³ GRAHAM, 1993, p. 190.

⁴ FRANCIS, 2009, p. 185.

⁵ GRAHAM, 1993, op. cit., p. 190.

⁶ DEBORD, 1997.

⁷ GRAHAM, 2001, p. 174.

interação imediata ou face a face, sujeitos a regras de conduta “que governam como um pessoa lida com si mesma e com os outros durante (e por causa de) sua presença física imediata entre eles”.⁸

O observador torna-se consciente de si mesmo como um corpo, como um sujeito que percebe, e de si mesmo em relação ao seu grupo. Isto é o contrário da habitual perda do Eu quando o espectador olha para um trabalho de arte convencional. Ali, o Eu é mentalmente projetado no (identificado com o) tema da obra de arte. Nesse modo tradicional, contemplativo, o sujeito que observa não apenas perde a consciência do seu Eu, mas também de pertencer ao presente, a um grupo social, situado num momento específico e numa realidade social, ocorrendo dentro da moldura arquitetônica onde o trabalho é apresentado.⁹

Graham pretende romper a autorreflexividade do trabalho, objetivo explícito na incursão da arte pop no mundo da cultura de massa, comumente não associado ao minimalismo e à arquitetura moderna funcionalista. Está claro para o artista que a arquitetura afeta diretamente a interação social, estimulando ou inibindo atitudes, influenciando e condicionando a percepção das pessoas em relação a qual tipo de comportamento é possível ou apropriado. “Ela encoraja ou desencoraja a interação entre as pessoas, concede ou previne acessos, (estabelece) fluxos de movimento de modo particular, e assim por diante”.¹⁰ Ao modo das luzes fluorescentes de Dan Flavin, que iluminam o espaço e se projetam sobre aqueles que as olham, em *Public Space* os materiais – e a configuração da sala – atuam sobre o comportamento dos observadores, acionando mecanismos psicológicos que criam nexos de vínculo entre os indivíduos, terminando por despertar neles a autoconsciência social. Segundo a descrição de Graham do projeto (imagem 1), “impossibilitados de compartilharem a experiência aural, presumivelmente cada público torna-se consciente de suas comunicações verbais e, após um período, desenvolvem um sentido de coesão social e identidade de grupo”. Nesses termos, Graham não assume o vidro e o espelho somente a partir de suas propriedades físicas, pois não lhe interessam o isolamento acústico, a transparência ou a reflexividade como fenômenos em si, literais. Muito pelo contrário. O artista emprega os materiais a partir das regras de seu uso cotidiano, conforme as convenções urbanas,

⁸ GOFFMAN, 2010, p. 18.

⁹ GOFFMAN, 2010, op. cit., p. 18.

¹⁰ KOSTOUROU, 2014, p. 129.

mais especificamente, segundo o jogo de sua aplicação prática na linguagem arquitetura. Na esteira desse procedimento, o material traz consigo os efeitos do seu embate com o mundo, entendido aqui como algo ocorrido no plano factual e contingente da realidade social. Para Graham, os “materiais funcionam como signos sociais; o modo como são empregados afeta a perspectiva/realidade social das pessoas ou dos grupos”.¹¹ Especificamente sobre o vidro, Graham discorre em algumas ocasiões, abordando seu aspecto ambíguo:

O vidro usado nas vitrinas que exibem produtos isola o consumidor do produto, ao mesmo tempo em que sobrepõe a ele sua imagem espelhada. Paradoxalmente, essa alienação desperta o desejo de possuir mercadorias. Sob o capitalismo, à medida que o ego se confunde com a imagem do corpo no espelho, o ego se confunde com a mercadoria. O indivíduo é feito para se confundir com a imagem da mercadoria.¹²

Ao mesmo tempo em que o vidro revela, ele oculta. (...) Na ideologia da arquitetura moderna funcionalista, a forma arquitetônica se apropria e funde essas duas leituras. Primeiro, porque a forma simbólica, a ornamentação, é eliminada do edifício (forma e conteúdo se fundem); não há distinção entre a forma e sua estrutura material. Segundo, uma forma ou estrutura é pensada para representar somente a função; a eficiência estrutural e funcional do edifício é equacionada em relação à utilidade para aqueles que o usam. Esteticamente, essa ideia é expressa pela fórmula: forma eficiente é beleza e forma bela é eficiência. Esse axioma tem uma dimensão “moral”: “eficiente” conota uma abordagem pragmaticamente científica aparentemente não contaminada pela ideologia, que possui valor (capitalista) de uso (“eficiência” é o quão um edifício contribui para as operações da companhia sediada dentro dele. A aparência de um edifício, sua clareza e transparência estrutural, une o mito do progresso científico ao mito da utilidade social da prática eficiente dos negócios). (...) A neutralidade da superfície, sua “objetividade”, foca o olhar do observador apenas nas qualidades materiais/estruturais, desviando-o do significado/uso na hierarquia do sistema social. O vidro dá a ilusão de que o que é visto pelo observador é exatamente o que ele é. A transparência literal do vidro não apenas objetiva falsamente a realidade, mas é uma paradoxal camuflagem; a função de uma corporação é aumentar sua autonomia de poder e capacidade de controle através da *ocultação* de informação, sua fachada arquitetônica transmite a ilusão de uma absoluta abertura. (...) Enquanto outros edifícios são usualmente decorados com signos convencionais de sua função para o público ver, a fachada do edifício de vidro é virtualmente eliminada. A estética de pureza do edifício de vidro, colocando-se à parte do ambiente comum, é transformada por seus proprietários num alibi social para a instituição que ele abriga. Por um lado, o edifício reivindica autonomia estética sobre o entorno (através de sua autocontenção formal), por outro evidencia uma “abertura” transparente para o ambiente (ele *incorpora* o ambiente natural), uma retórica que legitima/naturaliza a reivindicação de autonomia da

¹¹ GRAHAM, 2001, op. cit., p. 172.

¹² GRAHAM, 1999a, p. 57.

instituição corporativa (“O Mundo da General Motors”); o edifício constrói o mito corporativo.¹³

Graham utiliza os materiais – vidro, espelho e paredes – como instrumentos práticos do seu exercício crítico. Sob essa perspectiva provocativa, qualquer suposição acerca da neutralidade dos materiais em *Public Space* torna-se inviável: eles agem sobre o espectador, estruturam um “experimento demográfico ou sociológico em que se aprende a coexistir e interagir”,¹⁴ ativam o espaço psicologicamente, enfim, demonstram à revelia do minimalismo o quanto o processo perceptual é contaminado por conotações sociais. Não obstante, trata-se a primeira vista de situação social prazerosa, interativa. Entretanto, por trás do aspecto explícito de diversão e entretenimento, esconde-se um sutil comentário corrosivo. Percebemos e agimos, olhamos e somos olhados, entretanto, o fazemos sob aguda circunstância de confinamento e monitoração. Daí as dupla face da estrutura de Graham: se por um lado ela atrai e integra, agrega e revela, por outro, enclausura e isola, expõe e constrange. Ao fazê-lo, ela mobiliza um regime de ambivalência onde categorias como prazer e desconforto caminham lado a lado. 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 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.¹⁵

Trata-se, sim, de uma experiência que ocorre através da interface de vidro, mas também, sob seus auspícios, e como tal, evoca os sentidos determinados pelo seu uso no meio social. Está em jogo a função que o elemento arquitetônico exerce no contexto social, implícita no gesto aparente inócuo de delimitar espaços. A arquitetura, assinala Graham, está envolvida em contradições e complexidades, para usar os termos de Venturi. No mundo de hoje, dominado pela autoexposição e vigilância, onde o Eu

¹³ GRAHAM, 1999a, op. cit., p. 59.

¹⁴ FRANCIS, 2009, op. cit., p. 185.

¹⁵ GRAHAM, 2001, op. cit., p. 172.

encontra-se como nunca antes devassado e público, cerrado entre a diversão e a neurose, a arquitetura tanto organiza e viabiliza como cerceia e restringe. Numa palavra, ela controla.

Edifícios podem controlar (...) [os] usuários, bem como definir um conjunto de regras que governam sua interação – definindo locais, caminhos de movimento, percursos visuais, programando encontros e colocando limites para encontros casuais. O edifício e outros atores determinam quem faz o quê, onde, com quem, quando e observado por quem.¹⁶

Nesse ponto, cabe salientar, antes de tornar-se artista Graham foi sócio-diretor da galeria John Daniels em Nova York, experiência breve mas determinante para a guinada que efetuou em sua carreira, não apenas por lhe propiciar o contato em primeira mão com a nova produção artística norte-americana, como também por fazê-lo atinar para a interdependência econômica entre os sistema de galerias e as revistas de arte.¹⁷ Seguindo essa consciência institucional, Graham deu início aos seus trabalhos em revistas realizados entre 1965 e 1969. Implícito ao deslocamento do trabalho de arte do espaço da galeria para uma mídia de massa, vem a manobra crítica, o gesto iconoclasta de usar a revista como um *site* volátil a promover extrema desvalorização do objeto artístico. Daí porque, sob a austeridade dos trabalhos, o humor subversivo, associado à intenção anárquica de atacar frontalmente o fetichismo da arte.

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

¹⁶ SHAH; KESAN, p. 14.

¹⁷ Sobre a análise detalhada do artista, ver: GRAHAM, 1999b, p. 412-422.

intencionava uma redução do objeto “minimalista” a uma forma estética não necessariamente bidimensional (como a pintura ou o desenho): material impresso, isto é, informação reproduzida e descartada em massa.¹⁸

De sentido negativo, tal gesto possuiria conotações heroicas, idealistas. Ao apropriar-se de maneira subversiva de uma estrutura instituída, atuando sobre o sistema socioeconômico da mídia, Graham não deixava de se alinhar com a tradição da arte moderna e seus anseios de transformação do ambiente social da vida, agora não mais enquanto projeto estético-social de cunho universalista, e sim como intervenção crítica, discreta e tópica. Nesse momento, recoloca-se um impasse. Ciente do aspecto mercadológico da arte, Graham inverte o sinal da manobra pop, com ressonâncias por sua vez no *readymade* de Duchamp. Diferente dos lances estratégicos de Warhol que, em linhas gerais, consistiam em gestos variados e cada vez mais radicais de redimensionamento artístico-conceitual dos meios da indústria de massa – leia-se: a repetição e a imagem –, portanto, na operação de apropriação e deslocamento da esfera extra artística – os *mass media* – para o interior do mundo da arte, em sentido inverso os trabalhos em revista de Graham não se restringem aos limites do circuito institucional da arte; seu raio de ação busca, pelo contrário, extravasá-los e expandi-los. Justamente, eles tensionam o conceito de arte não apenas porque aderem à lógica anônima e serial da indústria, mas também porque operam por meio dos circuitos públicos do sistema de revistas.¹⁹ Ao fazê-lo, tais trabalhos terminam reafirmando a “verdade pop” em novos termos: mesmo que a obra insista em se pulverizar sob forma dispersa, subtraída de valor de mercado, seu destino conspícuo e inevitável é ser recuperada pela lógica de consumo. Em retrospecto, Graham veio a reconhecer a ineficácia da sua investida na desvalorização do objeto de arte – compartilhada por outros artistas como Dan Flavin, Carl Andre e Sol LeWitt –, afirmando que o sistema econômico é por demais forte.²⁰

¹⁸ Graham em carta de 1977 a BUCHLOH, 2011, p. 11.

¹⁹ Talvez o melhor exemplo seja *Schema* (*March, 1966*), ideograma que possibilita a realização de um vasto – porém finito – número de poemas a serem escritos por diversos editores e publicados em revistas. Trata-se de uma lista colunar que inventaria arbitrariamente estrutura gramatical e aparência física, especificando: número total de advérbios, conjunções, adjetivos; tamanho da fonte, características tipográficas, área de ocupação na página, características do papel, entre outras “componentes variantes”. Em permanente estado de mutação, alheio a preocupações com forma prioritária e qualidades visuais estéticas, *Schema* é um *work-in-progress*, espécie de mecanismo anônimo que entroniza o modo de circulação do sistema no qual se insere, carregando em si a possibilidade de sua própria reproduzibilidade e disseminação em larga escala.

Graham frequentemente lança mão de progressões numéricas datilografadas em folhas de papel

²⁰ Graham em entrevista a OBRIST, 2012, p. 39.

Em última análise, as constatações de Graham em relação a realidade institucional levaram-no a reposicionar seu trabalho dentro do quadro de referência do sistema de arte, não sem levar em conta e expor as condições de seu funcionamento. Ao que parece, na impossibilidade de transformá-lo, sobrou ao artista transferir para o público a sua autoconsciência crítica, o seu eventual desconforto.

Em uma Bienal destinada a exercer o papel de “mostruário artístico” de diferentes países, em que se podiam adquirir sacolas dos *performers* Gilbert & George, Graham efetua uma perversa inversão: no lugar de contemplarem um objeto artístico, os espectadores olham-se uns aos outros e são, eles próprios, colocados em modo de exibição. Próxima às manobras da arte pop, simples, mas com implicações complexas, a operação de *Public Space* chega mesmo a levá-las ao limite. *Grosso modo*, o artifício de Graham consiste no ingresso da instância comercial no interior das dinâmicas de relações visuais que vinha desenvolvendo até então²¹, e por extensão, a transferência da ambiguidade irônica apontada por Warhol ou Lichtenstein para o sujeito-espectador: nos confundimos com o objeto artístico assumido como mercadoria, nos tornamos involuntariamente a interface crítica ao caráter mercadológico da arte, enfim, completamos uma estrutura que desvela uma condição social, o funcionamento intrínseco de um determinado sistema. Prosseguem os paradoxos, as ambiguidades. Se por um lado, a experiência apartada de cada indivíduo, ocasionada pelo livre e constante fluxo das pessoas, assim como a sensação de pertencer a uma situação coletiva, dependem invariavelmente dos expedientes sensíveis tanto visuais quanto psicológicos, por outro lado, tais experiências ocorrem à custa da violação da subjetividade do observador. Exposta de outra maneira, a contradição é a seguinte: *Public Space* assinala a condição subjetiva do sujeito no mundo, ao mesmo tempo que sacrifica a integridade do caráter individual do observador; se não reduz o aspecto diverso e múltiplo da sua singularidade à padronização, homogeneização e impessoalidade do objeto de consumo, afirma-o na chave da tipificação. A estrutura, naturalmente, não submete o comportamento da audiência à regularidade da produção do objeto industrial; subsume,

²¹ Após um período inicial dedicado aos trabalhos em revista, Graham ingressou em 1969 na Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), em Halifax, Canadá. Uma vez lá, na condição de professor do curso Projects Class, que consistia na realização de projetos experimentais junto aos alunos, o artista pode dispor de uma estrutura antes a ele inacessível de equipamentos de fotografia, filme 16mm, vídeo Super-8mm. Tal momento representa um divisor de águas em sua trajetória artística. Dito de maneira bastante esquemática, a partir daí o foco de interesse do trabalho de Graham se desloca para o processo perceptivo do observador. Sob a influência da topologia e, lançando mão do recurso de *feedback*, o artista passa a criar sistemas verbais e/ou visuais que visam entrelaçar consciência, percepção e comportamento.

porém, seus integrantes a tipo social único, qual seja, o consumidor. Nesse ponto, parece estar claro. Ocupar a instalação de Graham implica assumir o papel de coeficiente numa função ampla e precisa, a tomar parte em seu paradoxal conceitualismo empirista, que concilia o sensível e o inteligível. Sob as circunstâncias de uma vitrina dupla – que naturalmente remete a experiência cultural da vitrina –, observar e ser observado corresponde a agenciar uma verdade dúbia, a funcionar dupla e ambigualmente: ser tanto aquele que consome quanto aquilo que é consumido. Verdade essa subjacente tanto a nós quanto a arte, mas que, diga-se, pode passar despercebida aos olhos do público, absorto no sedutor jogo de imagens. Do contrário, estamos fadados a experimentar um estranhamento que advém não apenas da sensação de observar e ser observado numa câmara behaviorista, mas da constatação de nos encontrarmos enredados numa trama conceitual, reduzidos a elementos de uma súmula ou equação social. Involuntariamente, percebemos o Eu ser afirmado de modo perverso na chave ambígua daquilo que lhe é exterior, o objeto/mercadoria de arte, e concluímos: transfigurados à imagem e semelhança do mundo da arte, nos vemos como indivíduos contemporâneos alienados, consumidores de museus e feiras artísticas, usados por Graham como meros produtos. Menos o fim do que o meio, somos partícipes de um fetiche, componentes de um sistema de relações comerciais, o elo de uma cadeia mercadológica. E isso eventualmente incomoda, causa mal-estar.

Bibliografia

- BUCHLOH, H. D. Benjamin. “Moments of History in the Work of Dan Graham”. In: KITNICK, Alex (Ed.). *Dan Graham*. October Files n. 11. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FRANCIS, Mark. “A Public Space: Context and History”. In: SIMPSON, Bennett; ILES, Chrissie (Ed.). *Dan Graham: Beyond*. Cambridge, London: The MIT Press, 2009.
- GOFFMAN, Ervin. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GRAHAM, Dan. “Buildings and Signs” (1981). In: BROUWER, Marianne (Ed.). *Dan Graham: Works, 1965-2000*. Düsseldorf: Richter, 2001.

- _____. “Essay on Video, Architecture, and Television”. In: ALBERRO, Alexander (Ed.). *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. Cambridge: The MIT Press, 1999a.
- _____. “My Works for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’”. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (Ed.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, London: The MIT Press, 1999b.
- _____. “Public Space/Two Audiences”. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Dan Graham: Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965-1990*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- KOSTOUROU, Fani. “We Make Our Building, and Then They Make Us: How Architecture Condition Behaviors and How Behavior Is Determined by Our Everyday Environment.” In: ANGÉLIL, Marc; HEHL, Rainer (Ed.). *Minha Casa – Nossa Cidade.! Innovating Mass Housing for Social Change in Brazil*. Berlim: Ruby Press, 2014.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Dan Graham. Conversation Series 25*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.
- SHAH, Rajiv; KESAN, Jay. *How Architecture Regulates*. *Journal of Architectural and Planning Research* 24, n 4 (Winter 2007).
http://www.governingwithcode.org/journal_articles/pdf/how_architecture_regulates.pdf. Acessado em 29 de maio de 2015.