



Seguindo Acconci/visão direcionada

Christine Poggi

Abordando performances de Vito Acconci como campo de discussão na relação objeto/espectador, considera a postura crítica do artista em relação à definição do espectador como "sujeito desinteressado". Para a autora, pela fenomenologia da visão, Acconci procura registrar a relação de eu e mundo, e o papel do espectador na definição da obra.

Espectador, corpo, território, linguagem.

Em 1969, Vito Acconci mudou o campo de sua prática artística da poesia e crítica de arte para a performance, passando a utilizar o próprio corpo e as ruas de Nova York como território mútuo de interação. Essa mudança impôs não só uma variante de meio e suporte, mas uma relação inteiramente nova, conceituada sobre o Eu e o outro, o Eu e o mundo social. O crucial dessa relação foi a observação compreendida como necessidade corpórea, temporal e implicada na construção de subjetividade, poder e desejo. Como iniciante nas artes visuais, Acconci percebeu as possibilidades desse novo território como categoria aberta sem atributos distintos ou leis imanentes. E registrou:

Arte para minha geração era uma espécie de não-território. Não parecia haver ali quaisquer características próprias. Arte era um espaço em que você podia importar e interagir com outros espaços, daí eu me sentir livre para chegar a esse novo território, vindo do campo da poesia com seus parâmetros já como mediador entre o espectador e o objeto.¹

Focalizando na relação objeto/espectador, Acconci começou a engajar-se em metacrítica às maneiras convencionais como as obras de arte eram vistas. Especialmente aquelas ligadas ao formalismo dos anos 60,

que privilegiava a contemplação desinteressada e puramente visual.

Acconci foi tomado de fascinação pelas normas da crítica formalista enquanto escrevia resenhas para a revista *Art News*, de 1968 a dezembro de 1970. E, entrando nesse novo campo de escrita, direcionou-se particularmente para o domínio dessa linguagem.

Eu estava ansioso para compreender as regras desse território – as regras do jogo, sabe? É gozado como muitas das coisas que mais significavam para mim na época eram enfaticamente oriundas da crítica formalista – como Michael Fried e outros. Não é que eu concordasse, mas aquilo tinha uma posição clara, à qual eu queria resistir.²

Para Fried e Clement Greenberg, pureza e qualidade em arte derivavam da adesão às leis de um determinado meio. Na pintura dos últimos anos da década de 1950, isso significava ênfase no retinal, nas qualidades que apelavam exclusivamente para a visão, sem evocar taticidade ou sentido escultórico.³ A Optical art era idealmente endereçada aos espectadores desinteressados e tinha a intenção de conquistar a "presença". No momento da observação, desejo, temporalidade, contingência e necessidade eram evitados. O influente artigo de

Trademarks, 1970
Fotos: Bill Beckley
Fonte: http://www.believermag.com/issues/200612/?read=interview_acconci

Blinks, 1969
Fotos de Greenwich Street, NYC; com uma Kodak Instamatic, filme p/b, 124
Fonte: <http://aleph-arts.org/art/isa/isa39/eng/1969.htm>

Fried em 1967, Arte e objetividade,⁴ tornou-se famoso por sua linha de conclusão: “presentidade é graça”. Aqui a dimensão espiritual e atemporal do espectador desinteressado é claramente revelada. Através do ato instantâneo de percepção, o espectador vê a obra de arte modernista inteiramente unificada e coerente. A clareza do desenho e a auto-reflexão manifestam a autonomia e a plenitude da esfera estética que é então espelhada no senso de subjetividade, coerência e estabilidade do observador.⁵ De acordo com Fried, trabalhos como as pinturas de Frank Stella na metade dos anos 60 ou os *Veils* (Véus), de Morris Louis, exemplificam essa autonomia pictórica sem exigir a consciência do *status* desses objetos no espaço tridimensional. O olhar que observa esses trabalhos é constituído como veículo de um olhar incorpóreo. Rejeitando essa forma de modernismo, Acconci abandonou o critério de especificidade do meio e a definição do espectador como sujeito desinteressado e transcendente.

Nos trabalhos iniciais de Acconci, a visão é consistentemente situada na matriz do corpo e de seus limites físicos. A crítica do artista ao olhar incorpóreo emerge, nítida, no seu filme em super-oito, *Soap and eyes*, de junho de 1970: durante três minutos, o artista olha diretamente para a câmera enquanto derrama água com sabão nos próprios olhos. A duração da performance foi determinada experimentalmente pelo tempo que Acconci precisa para tirar o sabão dos olhos e poder olhar novamente para a câmera. Esse “olhar no olhar”, usando as palavras do próprio Acconci, evidencia o processo físico de piscar, do cansaço, de readaptação e recuperação,⁶ demonstrando a ação e a irredutibilidade temporal do corpo como um dos vários territórios de visão.

Durante o verão e o outono de 1969, Acconci havia tentado documentar a

interação de Eu e mundo, através de uma análise fenomenológica da visão. Em uma série de fotografias, o artista usava na mão uma câmera, como objeto análogo e suplementar à visão. Em *Blinks*, realizado na área ao sul da Ilha de Manhattan, Acconci anda em linha contínua, tentando não piscar, enquanto segura, na altura dos olhos, a câmera pronta para disparar. Toda vez que é forçado a piscar, ele tira uma foto, equacionando assim a ação do obturador da câmera com o fechar de seus olhos, registrando o que ele não pode ver enquanto realiza a performance. *Blinks* investiga a limitação física da visão, assim como de que forma a posição espaço-temporal do corpo é determinada quando vista – o modo como a distância é inerente aos objetos enquanto eles são vistos. Em vez de postular o olhar perpetuamente unificado e transcendente, *Blinks* nos sugere uma seqüência de visualizações que indicam as mudanças de lugar do corpo, embora a câmera mantenha seu foco num ponto distante e o próprio corpo não esteja diretamente representado. Conforme Kate Linker observou, “o que se torna evidente nesses trabalhos fotográficos é que eles apresentam uma visão na qual o Eu é eventual ou relativo e só pode ser compreendido por outro registro, por meio de impressões em seu entorno”.⁷

Ao comentar seu trabalho em 1971, Acconci evocou a análise de Maurice Merleau-Ponty sobre a dinâmica específica de o corpo “habitar” ou “fantasmaticar” em vez de meramente existir no espaço. Segundo o artista:

Você não pode dizer que um corpo está no espaço ou existe no espaço – o corpo fantasmaticar o espaço (essa frase é de Merleau-Ponty, que descobri recentemente e que foi uma revelação). Um corpo está aqui, mas, enquanto está aqui, ele também está lá. O corpo está em muitos lugares ao mesmo tempo, fazendo sinais

*e deixando marcas, pela forma como nossos sentidos se relacionam com as coisas em volta. É como uma presença, mas uma presença fantasmática.*⁸

Essas afirmações referenciam as idéias articuladas no livro *O primado da percepção*:⁹ “o corpo não é meramente um objeto no mundo, sob o propósito de um espírito independente”. Ele está ao lado do sujeito, é o nosso ponto de vista no mundo. Para Merleau-Ponty, certamente esse ponto de vista abrange a totalidade da relação do corpo com o espaço:

*Compreendemos o espaço externo através de nossa situação corpórea. Um modelo corporal ou postural nos leva a todo momento à prática global e à noção implícita da relação entre nosso corpo e as coisas, nosso domínio sobre elas. Por um sistema de movimentos possíveis, ou “projetos motor”, irradiamos para o ambiente que nos cerca. Nossos corpos não estão no espaço como as coisas; eles habitam ou assombam o espaço.*¹⁰

Os trabalhos fotográficos de Acconci podem ser interpretados como uma série do tipo “projetos motor”, pela qual o artista investiga sua atitude em relação ao ambiente. Em *Stretch*, por exemplo, Acconci realizou uma

série de quatro fotografias segurando a câmera o mais alto possível sobre a cabeça, esticando-a para o lado esquerdo, para baixo em direção a seus pés, para sua direita. Em seguida, organizou essas fotos e textos explicativos numa configuração de correspondência, para que cada foto mapeasse os limites do corpo, estabelecendo relações entre esses limites e um campo visual mais amplo. Em *Lay of the Land*, Acconci deitou-se de lado e tirou cinco fotografias com a câmera segura junto aos pés, joelhos, estômago, peito e cabeça. A obra resultante dessa ação mostrava essas fotos horizontalmente e o texto indicando a posição em que cada foto havia sido tirada.

Merleau-Ponty argumenta em *O primado da percepção* que:

*formas espaciais ou distâncias não são necessariamente relações entre diferentes pontos no espaço objetivo, mas relações entre pontos e uma perspectiva central – o nosso corpo. Em síntese, essas relações são caminhos diferentes para o estímulo externo de testar, solicitar e variar nosso domínio sobre o mundo, nossa âncora horizontal e vertical em um dado lugar e no “aqui e agora”.*¹¹

Segundo o filósofo, a perspectiva central não poderia ser questionada apenas pelos olhos,

Three Adaptation Studies,
1970

9min, p/b, sem som, super
8mm

Fonte: <http://arttorrents.blogspot.com/2008/03/vito-acconci-three-adaptation-studies.html>



mas pelo corpo como um todo: “Final, o mundo está ao meu redor, não só a minha frente”.¹² Os trabalhos fotográficos de Acconci revelam um corpo que pelo menos inicialmente parece estar “ancorado” numa matriz espacial do “aqui e agora”; mas sua série fotográfica subverte a hierarquia normativa da cabeça como local privilegiado de visão, sinônimo da própria consciência. Recusando um só ponto de vista totalizante, a câmera redistribui pelo perímetro do corpo a função de ver, para descrever sua completa distância ou proximidade de seu eixo horizontalmente alinhado, de modo que esteja mais próximo à configuração da terra. Paradoxalmente, as visões apresentadas nos trabalhos finais permanecem como fragmentos descontínuos; embora, enquanto apontando para um tempo e espaço específicos, essas visões não reproduzam as possibilidades de ver de Acconci e, por consequência, falhem em apresentar signo unificado da visão de sua própria situação. Semelhante a *Blinks*, essas fotografias operam como complementos ao ato da percepção, constituído em parte pelo movimento e a ele contingente. As fotos fazem referência ao corpo a partir de uma “perspectiva central” que, simultaneamente, derruba e descentraliza essa perspectiva. Em relevante sentido, o Eu aparece dividido, capturado no esforço para coincidir com os traços físicos de sua presença no mundo – “eu tenho que continuar seguindo para onde estou”, declarou Acconci.¹³

Enquanto os trabalhos analisados remetem à fenomenologia da visão num mundo que parece desabilitado por Acconci, outros trabalhos simultâneos investigam estruturas intersubjetivas da visão. Neles, o olhar está de novo situado no corpo, a fim de revelar o ato corporal de desejo transgressor por conhecimento e poder sobre o outro. Significativamente, nas primeiras análises de

Acconci sobre o ato de percepção da arte, ele a comparava com direcionar, mirar, tema que se tornaria recorrente em suas performances. Começou por considerar a observação da arte pelo ponto de vista materialista, perguntando:

*Ora, como posso eu pensar em uma condição de arte generalizada? Parece que em qualquer tipo de situação em arte, o espectador entra no espaço expositivo, direciona-se à obra de arte, mirando-a. O espectador trata a obra de arte como alvo, e essa me parece ser uma condição geral da totalidade de ver arte, experimentar arte.*¹⁴

De acordo com essa descrição, ver é um ato de agressão, comparável ao de espreitar uma presa. Ao mirar a obra de arte e acertar o alvo, o espectador revela o desejo de contato, de posse física ou controle. A noção de alvo aqui evocada pode estar relacionada aos primeiros trabalhos de Jasper Johns, que foram importante precedente para Acconci. Entre 1967 e 1969, ele e Bernadette Mayer editaram um jornal intitulado *0 a 9*, em homenagem às pinturas de números de Jasper Johns, que Acconci admirava pelo uso de vocabulário compartilhado.¹⁵ Acconci deve ter sido atingido pelos *alvos* de Johns, em que o ato de ver é figurado como fetichista, violento e implicitamente recíproco. Muitas das primeiras performances de Acconci questionam, a partir de compreensão similar, a percepção visual como forma transgressora de mirar, direcionar, semelhante a tocar, marcar ou até mesmo morder.

Um dos primeiros trabalhos de Acconci nas ruas, *Following piece*, que ele desenvolveu para uma exposição coletiva em 1969, exemplifica claramente o ato transgressor de olhar.¹⁶ Para essa performance, Acconci escolhia aleatoriamente uma série de indiví-

duos, um por dia durante o período de três semanas, e os seguia até que entrassem em algum local privado. Embora os indivíduos escolhidos estivessem inconscientes da presença de Acconci, eram eles que controlavam os movimentos do artista. Em certo sentido, Acconci entregava sua liberdade a outra pessoa, tornando-se dependente dela pela relação de seus movimentos para atravessar o espaço da cidade, como antes ele próprio havia atravessado o espaço das páginas com sua escrita. O artista também comparava sua relação em observar o outro nessa performance com a relação de um leitor com um texto, alguém que segue o outro como modelo postular de leitura. Essa relação assimétrica, porém, inseria Acconci numa estrutura voyeurística de desejo de comandar e conhecer o indivíduo seguido. Os relatórios estilo FBI, que o artista elaborava sobre as atividades de cada indivíduo seguido, eram enviados no mês seguinte a um grupo seletivo de pessoas do mundo da arte, assumindo a linguagem objetiva de dominação e de controle. De acordo com o artista, seguindo um conjunto de normas predeterminadas, ele se colocava na posição de personagem inserido em um sistema impessoal. Em suas anotações para *Following piece*, Acconci registrou: “Ser alocado num sistema – Eu posso ser substituído por – meu valor

posicional é que conta aqui, não minhas características individuais.”¹⁷ Embora as fotos encenadas tivessem sido tiradas *a posteriori* para “documentar” esse trabalho, elas enfatizam a intensa concentração necessária para a performance, e o olho do artista/eu permanece historicamente específico, singular, masculino, como se evitasse qualquer manifestação de subjetividade expressiva.

Se *Following piece* ocorreu por definição num espaço de domínio público, governado pela malha das ruas de Nova York, em *Trademarks*, de 1970, Acconci, inicialmente se instala em um espaço fechado e privado, visando à internalidade, direciona-se para o próprio corpo, utilizando-o como campo para um tipo diferente de escrita indicial. Essa ação consistia em morder-se nos locais do corpo que pudesse alcançar e em seguida aplicar tinta nas mordidas, estampando essas marcas em uma variedade de diferentes superfícies. Segundo explicação do artista: “As mordidas me posicionam como alvo (Eu posso mudar o foco – aplicar tinta nas mordidas e torná-las disponíveis. Posso apontar para outros alvos e estampar marcas de mordidas em papel, em parede, ou em outro corpo.)”¹⁸ Semelhante aos trabalhos de Jasper Johns *Target with plaster casts* e *Target with four faces*, ambos de 1955, *Trademarks*

Seedbed, 1972
Registro fotográfico
Gladstone Gallery,
Nova York
Fonte: [http://
www.hammer.ucla.edu/
collections/5/work_33.htm](http://www.hammer.ucla.edu/collections/5/work_33.htm)



foi uma tentativa de compreender o Eu como objeto físico, posicionando-o como alvo de outra linha de visão. Em *Target with four faces*, os substitutos humanos estão distanciados, estranhamente reproduzidos, fragmentados: cortados bem abaixo dos olhos, os moldes em gesso permanecem cegos. A habilidade desses “semblantes” truncados de atrair o olhar do espectador é deslocada para o próprio centro do alvo, como enfatizam vários desenhos de Johns no início dos anos 60. Em versão litográfica do tema, em 1960, o próprio olhar do espectador encontra-se observado, mirado por um trabalho de arte que opera como estranho dispositivo de espelhamento.

De modo semelhante, as *Trademarks* de Acconci estabelecem um movimento dialético em que as posições de sujeito e objeto mudam continuamente. As automordidas de Acconci foram inicialmente pensadas no sentido de abrigá-lo num circuito auto-reflexivo, uma parte do corpo marcada pela outra e conectadas ao todo. Por concentrar-se exclusivamente em si mesmo, Acconci esperava convencer seus espectadores de que ele estava desligado do mundo exterior ou do olhar dos outros. Semelhante aos trabalhos auto-suficientes de arte moderna, o artista parecia existir dentro de uma esfera autônoma. No texto que acompanha essa performance, Acconci define o Eu em termos físicos, como território fechado, cercado pela moldura da pele. As fortes mordidas que marcam a pele reabrem esse território, transgredindo a fronteira que separa o lado de dentro do lado de fora.¹⁹ Como uma forma de escrita, as impressões das mordidas expandem esse princípio apresentando ao público uma ação privada e disponibilizando outros futuros alvos. Mediante esse procedimento, o corpo é idealizado para significar e participar na circulação de signos, fato claramente indicado pelo título *Trademarks*.

Mas que tipo de negócio é esse – no duplo sentido de produção e troca econômica – que faz Acconci acertar o alvo? Inseridas no mundo da arte, as marcas de mordidas operam como substituto de traços gestuais, ou assinaturas, que auferem autenticidade e valor. De acordo com um sistema de nomes, o consumo de obras de arte aqui aceita uma performance literal que prejudica sua idealização e o princípio do distanciamento estético. Pode-se pensar no interesse de Marcel Duchamp pelo ‘sarcasmo mordaz’ (*mordant physique*) – algo que morda,²⁰ ou na declaração freqüentemente citada de Jasper Johns “‘Olhar’ é e não é ‘comer’ e também ‘ser comido’”.²¹ Como faz Jasper Johns em *The critic sees*, de 1961, ou em outros trabalhos que apontam para o ato de ver como um consumo sádico oral, tal qual *A painting bitten by a man*, também de 1961, Acconci esboça um paralelo entre morder e olhar. O enigmático título de Johns, *A painting bitten by a man*, deixa aberta a questão sobre quem mordeu, o artista ou o espectador/crítico. Nós só sabemos que se trata de um homem e que sua relação com essa obra ultrapassa as fronteiras do decoro. Nessa supressão da identidade e nessas marcas de uma experiência dolorosa de incorporação oral, poderíamos ainda entender referência à dificuldade de encontrar uma linguagem de expressão do desejo reprimido ou proibido – incluindo, mas (eu diria) não apenas limitado a, o desejo homossexual. Não fica claro se essa obra se refere à raiva contra o outro ou se ela se torna manifesto da experiência do artista em ser o objeto de tal raiva (ou ambos). Minimamente, a observação é decretada como forma de prejuízo que rompe com a integridade corporal: é esse gesto que a pintura preservava como a única imagem/signo icônico no campo pictórico.

Assim como nas *Trademarks* de Acconci, no trabalho de Johns a mordida é literal, deixa

seus rastros no quadro cuja superfície encáustica simula a pele humana – agora solidificada e reificada. Como diversos críticos apontaram, ao usar pintura encáustica, Johns evoca analogia com o corpo humano, especialmente no que diz respeito à pele como algo que é proteção, mas, ao mesmo tempo, é vulnerável, uma abertura sensorial ao mundo. A analogia entre pintura encáustica e pele permite ao artista lidar com a superfície pictórica como um local de registro visível de acontecimentos físicos e psíquicos, enquanto paradoxalmente distancia e objetifica tais acontecimentos. Johns também tratou seu corpo em alguns momentos como matriz de impressão, cujas formas “entintadas” poderiam ser transferidas a outras superfícies. Em cada trabalho de uma série de quatro obras intituladas *Study for skin*, de 1962, Johns pressiona sua face e suas mãos cobertas de tinta óleo em uma folha de papel de desenho técnico, polvilhando-a, em seguida, com carvão, criando frágil monotipia. A escolha do suporte é importante, por ser papel planejado para receber algo mais pessoal, determinando contexto incongruente para a manifestação de gestos expres-

sivos. Os vestígios da pele do artista transmitem senso de empenho do corpo em constituir uma imagem, ainda remanescente e deformada pela bidimensionalidade do suporte e seu formato materializado. No quarto trabalho da série, o resíduo espectral da presença corpórea de Johns tornou-se quase ilegível, dirigido à anulação do Eu, sua não-presença e incoerência em uma imagem externa. *A painting bitten by a man* emprega a dialética entre imagem e suporte, entre presença e ausência, na qual Johns imagina a mordida como forma de escrita somática pelo fato de suas pinturas serem aproximadamente do tamanho de uma folha de papel e inferiores à pintura encáustica, a tela quase a recobre, sendo seu suporte uma *typeplate* com 24,13 x 17,5cm. O formato de *A painting bitten by a man* é crucial para se compreender seus sentidos. A obra funda-se em forte relação entre o corpo dos espectadores, preservando as dimensões do objeto/suporte (*typeplate*) e a ação (morder) que a constituiu. Essa literalidade e o fato de que a marca da mordida refere-se a nenhum outro sinal ou marca na superfície encáustica, lançam-na em relação direta com o espectador diante dela. Centrada no terço superior de seu campo de apresentação, a marca da mordida ganha força total, equivalente de certo modo ao discurso infalível de um retrato holandês do século 17.

O estado da marca de mordida, contudo, permanece ambíguo – ela é simultaneamente singular marca indicadora que preserva o gesto que a produziu e sinal universal aparentemente infinito – assim como a gravura de Jackson Pollock *Nº 1*, de 1948, ou certamente as impressões das mãos e face da obra *Study for skin I*, de Johns. O ato de morder-se tem caráter polivalente, sugerindo a primitiva fase oral no desenvolvimento sexual de uma criança, assim como regressão sexual adulta – ou, talvez, o sinal de frustração



Step Piece, 1970

Acconci Studio
Fonte: Kate Linker, Vito Acconci,
Rizzoli, Nova York, (1994: 24)
[http://www.medienkunstnetz.de/
works/step-piece/](http://www.medienkunstnetz.de/works/step-piece/)

mais genérica na capacidade de comunicar-se verbalmente. A pintura de Johns – e ele é cuidadoso ao chamá-la de pintura – levanta a questão da relação entre os campos pictórico e verbal, da imagem visual e do signo verbal. A marca da mordida, para o espectador, evoca o desejo de trazer o corpo à significação, elaborar uma linguagem gestual em forma de escrita, preservando sua proximidade corporal – sua vida. O gesto, porém, permanece enigmático, recusando-se a liberar completamente seu significado, e Johns parece exatamente interessado nessa possibilidade de ilegitimidade. Segundo o artista:

A pintura tem uma qualidade que não pode ser totalmente traduzida em linguagem verbal. Eu penso verdadeiramente que a pintura é uma linguagem. É lingüística em certo sentido, mas não no sentido verbal. "Eu penso que se quer da pintura um sentido de vida." E creio que é verdade.²²

O título – *A painting bitten by a man* – indica a obra com banal literalidade que se põe em contradição com seu método de construção sem precedentes e suas múltiplas e contraditórias associações. Se olhar é (e não é) como morder, e morder é (e não é) como escrever, cada ato de interpretação seria uma forma potencial de consumo? Essa obra me faz consciente de meu próprio esforço ao incorporar a pintura de Johns em um sistema de significados e usos, certamente em parte (e inevitavelmente) estranho a ele mesmo.

Enquanto a obra de Johns põe às vezes o espectador na posição de agressor, no lugar de realizador da marca, Acconci expõe seu corpo perfurado, seu ferimento gotejado pela saliva, pelo olhar do espectador em ato de visível masoquismo. Contudo, mesmo quando se concentrando de modo mais exclusivo, mais narcisista em seu próprio corpo, o artista rompe completamente seus

contornos e expõe esse processo ao olho documental da câmera. Como Amelia Jones observou, em diversas obras de Acconci, ele se torna um objetificado, "feminizado" espetáculo, em que a insistente (e em alguns momentos abjeta) corporeidade perturba a performance de uma subjetividade transcendente.²³ A oscilação entre sujeito e objeto, posições ativas e passivas, decretada na relação entre Acconci e seu corpo, produz uma dialética secundária com os espectadores de sua obra. Como no trabalho de Johns, somos induzidos a participar da atividade de mirar o alvo, transformando sua imagem fotografada e as impressões das mordidas em objetos do nosso olhar, testemunhando, simultaneamente, o controle de Acconci sobre seu corpo e como isso se manifesta, assim como a produção de um código auto-referente.

Em *Pull*, de abril de 1971, Acconci estabeleceu uma situação potencialmente mais dialógica, que foi bastante estruturada em torno de mútua e engendrada troca de olhares. Executado em parceria com Kathy Dillon, mulher com quem vivia até então, colaboradora freqüente de suas atividades e vídeos, essa obra também testava uma relação privada. Com duração de 30 minutos e executada primeiramente para uma platéia da New York University, consistia no movimento de Acconci andando em círculo em torno de Dillon, que girava no centro. Cada participante buscava manter o olhar do outro enquanto seguia sua direção ou, em movimento súbito, tentava alterá-la. O encontro ocorreu dentro de um quadrado de 10 pés de lado, delimitado por uma fita adesiva presa ao chão e fortemente iluminado por lâmpadas de 500watts, o que deixava os espectadores quase invisíveis na escuridão em torno dele. A atividade e seu modo de apresentação foram planejados a fim de estabelecer entre Dillon e Acconci uma aparência

privada, até mesmo um espaço “pessoal”,²⁴ no qual eles manifestaram mútuas atração e influência, esgotando o papel de quiasma do sujeito e objeto, cada qual desempenhando a representação de espelho do outro. Segundo Acconci,

*Ela pôde tentar adquirir força persistindo em um ponto fixo – Eu pude tentar conduzi-la, dirigi-la ao congelamento – ela pôde tentar retratar-me nela, me paralisar circulando ao meu redor – e eu pude tentar resistir como um observador desinteressado, observando de fora.*²⁵

A estrutura circular da obra oferece interpretações alternadas de poder, subentendido na mobilização do ato de olhar, nos limites de um espaço restrito. Dillon, cujo campo de ação foi restrito a um ponto, pôde ser vista como mira, vítima do movimento circular mais agressivo de Acconci. Por outro lado, Dillon também se mostra como sujeito em virtude de sua centralidade, enquanto Acconci torna-se objeto em seu horizonte. O texto de Acconci, como o próprio movimento oscilatório e a exploração dessas possibilidades, sugere território de jogo semelhante. Pensar desse modo, contudo, é ignorar o fato de que os homens tradicionalmente decretaram sua transcendência movendo-se de um extremo ao outro e reivindicando seu espaço, com carga intencio-

nal de significado, enquanto as mulheres foram comparativamente imobilizadas, e por meio disso objetificadas.²⁶ Embora revelando a instabilidade da relação sujeito/objeto e o modo pelo qual cada uma dessas condições envolve e solicita seu complemento, *Pull* nunca abala o paradigma ocidental sujeito/objeto. A visão permanece como um instrumento de poder e de controle, cujo controle é quebrado apenas pelas palavras de Acconci a Dillon, pronunciadas no momento final da performance.

A agressão evidente em *Trademarks* e *Pull* torna-se ainda mais declarada em *Claim*, de setembro de 1971. Para essa performance, Acconci sentou-se em uma cadeira na escadaria do porão do Willoughby Sharp's loft. O artista estava de olhos vendados, equipado com dois canos de metal e um pé-de-cabra; alternando assim de modo ambíguo postura de vulnerabilidade, ao olhar e aproximação do outro, e atitude de domínio em que “reivindica” o espaço do porão. Os espectadores foram alertados quanto à postura ameaçadora de Acconci e sua exigência territorial por um monitor de vídeo localizado próximo à porta da escadaria, no nível da rua. No monitor eles puderam observar o artista falando consigo mesmo em estado de “obsessão possessiva”:

Estou sozinho aqui embaixo neste porão... quero estar sozinho aqui... Não quero ninguém comigo... Irei impedir quem descer as escadas... Preciso me manter falando... Eu tenho acreditado nisso... Eu tenho me convencido disso...

Apesar dessa advertência, eventualmente um visitante abria a porta e se aproximava das escadas. Acconci respondia violentamente, empunhando suas armas e aumentando a entonação de sua retórica:



Pull, 1971
Still de Pull,
Coleção: National
Gallery of Victoria,
Electronic Arts Intermix
(EAI), Nova York
Fonte: [http://www.ngv.vic.gov.au/
videoresurrection/index.html](http://www.ngv.vic.gov.au/videoresurrection/index.html)

Eu posso ouvi-lo – alguém vem descendo os degraus – Eu movimento minhas armas diante de mim – as golpeia contra as escadas, contra a parede – ele se mantém fora... Eu mantereí você fora... Eu farei qualquer coisa para impedi-lo... Eu matarei você...²⁷

Pronunciado do porão de um *loft* de dois andares, o obsessivo monólogo de Acconci parece irromper o poder cego do inconsciente – recordando os delírios insanos da “mãe” em *Psycho* (*Psicose*), de Hitchcock, filme que Acconci confessou considerar referência. O monólogo também relata o autoritarismo opressivo vivenciado por ele durante o tempo de treinamento (fracassado) como fuzileiro naval em Quantico, Virginia, onde os exercícios de combate eram orientados por voz transmitida por alto-falantes que procurava conduzi-los a um estado mental predatório: “Você é um tigre. Mate-os. Mate-os.”²⁸ Esses modelos violentos de retórica registram, por mais que simulados, a fascinação de Acconci com a violência no interior de perturbadora esfera machista. Como Amelia Jones afirmou sobre o flerte de Acconci com exagerada masculinidade, assim como com masoquismo teatralizado, “cada ato performático é sempre recuperável por efeitos de linhas de base não-paródicas”.²⁹ Esse é o risco que as mais notórias atividades de Acconci provocam e o que talvez ele igualmente deseje nelas – ainda que aqui eu queira resistir à tentação de enfraquecer seu trabalho em uma única reduzida interpretação. Escolhi, como Jones e Linker fizeram, focalizar o caráter ambivalente da crítica de Acconci à subjetividade masculina e, neste ensaio, sua crítica ao ideal formalista de uma audiência indiferente, de gênero neutro (apesar de sempre implicitamente branco e masculino).

Claim pode ser considerada escultura minimalista por excelência. Representa, lite-

ralmente, o que Michael Fried considerou tão deplorável na obra de artistas como Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith. Para Fried, suas esculturas reivindicam o espaço adjacente, confrontando o público com a presença perturbadora de objetos antropomórficos. Deparar-se com algum desses objetos significaria tomar-se imerso em uma situação. Pode-se perceber, além disso, que essa situação foi deixada em aberto, aguardando o espectador, talvez se deixando mesmo ficar à espera dele. Em *Arte e objetividade*, Fried declara que “trabalhos de arte literalista devem de algum modo *confrontar* o espectador – devem, quase se pode dizer, colocar-se não apenas no espaço do observador, mas também em seu *caminho*” e ele concorda realmente que essa é a função “não apenas do papel obstrutor e, não raro, mesmo da agressividade do trabalho literalista, mas da especial cumplicidade que o trabalho quer extorquir do observador”.³⁰ Acconci parece ter deduzido que, se a situação pode ser construída no entorno do objeto escultural como se ele constituísse uma forma violenta de interpelação, ele poderia intensificar esse enfrentamento envolvendo uma ameaça real.

O instinto territorial que conduz essa performance é carregado também de significados políticos. Como Kurt Lewin afirmou, “Conflitos políticos, assim como conflitos entre indivíduos, são sempre conflitos próximos aos limites do espaço e da liberdade de movimentos”.³¹ Fundamental a esse conceito foi a permeabilidade de distinguir fronteiras entre espaços ou regiões e a importância da resistência que essas fronteiras oferecem para ser atravessadas.³² Em *Claim*, Acconci fixou um campo de poder em torno de sua presença que só poderia ser penetrado sob risco de grande perigo. Acconci declarou só querer encontrar seus espectadores e cumprimentá-los. Mas, expulsou-os,

deles se despedindo.³³ O espectador que tentou enfrentar o artista, posicionando-se como alvo cego numa zona fechada, só pôde experimentar a reversão dos termos de Acconci ao alvejá-lo. Em jogo estava um conjunto de relações definidas pela marcação de limites, controle à invasão do espaço determinado e poder associado ao olhar. Pela manifestação tão violenta desse controle, *Claim* parodiava a proibição do museu de que o espectador pudesse aproximar-se das obras de arte e tocá-las, dedicando essa interdição tanto no âmbito do inconsciente do indivíduo quanto na extensa arena dos conflitos políticos territoriais e de liberdade de movimentos.

Os primeiros trabalhos de Acconci, em suas explorações da corporeidade e temporalidade da visão, transgrediram os princípios do alto modernismo, como definido pelos críticos formalistas da década de 1960. Mais do que afirmar a transcendência do sujeito em um momento idealizado de observação desinteressada, Acconci demonstra explorar o ato de olhar em suas implicações sociais e fenomenológicas. Colocando em mira a própria visão, ele desafia a hipótese de que podemos isolar as condições materiais da observação ou suspender o desejo que motiva a constituição da subjetividade. Suas obras participam de um deslocamento mais amplo, marcando ruptura com a alegação de uma determinada visão modernista, que hoje é categoria contestada. No final da década de 1960, porém, ainda na ausência do termo pós-modernismo, o trabalho de Acconci exemplificou um novo paradigma para questionar o ato do espectador e os modos pelos quais ele estrutura relações contingentes do Eu e do outro, do Eu e do mundo.

Neste ensaio minha tentativa foi “seguir” Acconci, assim como ele seguiu os indivídu-

os que selecionou em outubro de 1969 para a obra *Following piece*, bloco de notas e caneta nas mãos, voltando-se para um ato pretensamente simples de ‘ler’ um texto no interior da escritura do outro, o ato de escrever no interior de uma performance, de um olhar investido pelo espectador. Leitura, escrita, observação e performance são inextricavelmente associados nas obras de Acconci do final dos anos 60 e início dos 70; além disso, essas atividades são planejadas no interior de uma arena social conflituosa que abre sua significação para múltiplas interpretações. Minha atração pelas práticas visuais desse período recente da história, e particularmente pelo trabalho de Acconci, vem de minha própria convicção pós-moderna de que a arte é uma ‘família de práticas’ – para usar a expressão de Acconci – mais do que motivo para a experiência de um olhar transcendente. Ainda estou ciente de que essa versão do pós-modernismo alcança sua própria coerência mais vigorosamente quando em oposição aos textos canônicos do criticismo formalista – expressão pela qual permaneço fascinado. Primeiramente, definir meu interesse nesse debate (um projeto em andamento) foi um de meus motivos para escrever sobre/desenvolver minha relação com a obra de Acconci e a problemática do espectador que a coloca em movimento.

Christine Poggi é professora de História da Arte na University of Pennsylvania. Os movimentos de vanguarda e os debates críticos no século 20 constituem o foco de suas pesquisas. A versão original deste artigo intitula-se *Following Acconci/targetting vision* e foi publicada em *Performing the Body/Performing the text*, livro organizado por Amelia Jones e Andrew Stephenson (Londres e Nova York: Routledge, 1999: 255-272).

Tradução: Julie Pires e Marcos Bonisson

Revisão Técnica: Thais Medeiros

Notas

- 1 Apud E. Schwartz. Vito Acconci: "I want to put the viewer on Shaky Ground", *Art News*, v. 80, n.6, Verão 1981: 95. Revela-se o interesse de Acconci por vários segmentos das artes, mais do que em distingui-las. Ele recusa conceder à arte uma essência, também pela afirmação da especificidade e do isolamento de um determinado meio ou citando uma genealogia estável de grandes mestres do passado. Em 1971, Acconci disse a Cindy Nemser: "Não existe essência da arte. Arte é apenas uma família de práticas artísticas." Ver A interview with Vito Acconci. *Arts Magazine*, v. 45, n.5, março, 1971: 23.
- 2 Apud K. Horsfield. On Art and Artists: Vito Acconci, *Profile*, Verão 1984: 7.
- 3 Para uma análise criteriosa dos importantes deslocamentos no pensamento de Greenberg nessas edições, ver Y. A. Bois, The Limit of Almost, in *Ad Reinhardt*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art e Nova York: Museum of Modern Art, 1991: 11-33.
- 4 No original Art and objecthood. Esse artigo foi publicado em português, traduzido por Milton Machado, em Ferreira, Glória; Venancio Filho, Paulo e Medeiros, Rogério (eds.). *Arte&Ensaio*, n.9. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, 2002. [NT]
- 5 M. Fried. Art and objecthood. *Artforum*, Verão 1967, v.5, n.10: 12-23; reimpresso em G. Battcock (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1968: 116-47. Entre outros ensaios importantes de Fried para tratar de autonomia pictórica, unidade e o ideal de visualidade, ver especialmente: Shape as form: Frank Stella's new painters. *Artforum*, v.5, n. 3, novembro 1966: 18-27 e *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965. Também relevante nesse contexto são os ensaios de Clement Greenberg do final da década de 1950 e início da seguinte, nos quais a visualidade inicia com o deslocar da planaridade como a irredutível essência da pintura. Ver, por exemplo, The Pasted Paper Revolution. *Art News*, v. 57, n. 5, setembro, 1958: 46-49, reimpresso como Collage in *Art and Cultura*, Boston: Beacon Press, 1961: 70-83 e The New Sculpture [1958] in *Art and Cultura*, op. cit.: 139-45.
- 6 V. Acconci. Body as place – Moving in on myself, performing myself, *Avalanche* n. 6, New York, edição especial Acconci, Outono 1972: 20.
- 7 K.Linker. *Vito Acconci: Photography Works 1969-1970*, Chicago: Rhona Hoffman Gallery e Nova York: Broke Alexander Gallery, 1988, n. p.
- 8 Apud C.Nemser, op. cit.: 20.
- 9 *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990. [N.T.: no original, a frase é complementada pela informação: "traduzido para o inglês em 1964"; citamos aqui a edição brasileira.]
- 10 Un inédit de Merleau-Ponty, 1962. In *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.4: 401-409.
- 11 Id., ibid. Ver também as discussões de Merleau-Ponty dessa edição in *The Child's Relation with Others*, id., ibid.: 116-18.
- 12 Eye and Mind, id., ibid.: 178. [N.T.: Há uma edição brasileira: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.]
- 13 Acconci. Early work: moving my body into place. *Avalanche*, Outono 1973: 6.
- 14 Acconci. Interview by Robin White at Crown Point Press. *View*, outubro-novembro 1979: 15.
- 15 Acconci relembra que, até o momento, a publicação teve a denominação errada: deveria ser *O Through 9*. (Entrevista com o autor, 5 de outubro de 1991). Adiante nessa entrevista, Acconci observa que as pinturas de Johns forneceram um modelo para seu próprio uso do *Roget's Thesaurus* e *Webster's Third International Dictionary* como sistema geral ou convencional com que trabalhar no final dos anos 60. Em entrevista a Elle Schwartz, o artista declara: "Quando eu vi pela primeira vez o trabalho de Jasper Johns em 1965, ele me sacudiu. Os números e as bandeiras de John eram pinturas planas de objetos planos, e isso parecia perfeito. Eu comecei a experimentar a língua como "from the horse's mouth" (vindo da boca dos cavalos), porque eles não existem exceto como linguagem." Apud E. Schwartz, op. cit.: 95.
- 16 *Following piece* foi a contribuição de Acconci para os Street Works IV, patrocinados pela Architectural League of New York e coordenado por Marjorie Strieder, Hanna Weiner e John Perrault. O projeto Street Works IV aconteceu em outubro de 1969 em toda a cidade de Nova York, e dele participaram outros artistas, incluindo Stephen Kaltenbach, Arakawa, Abraham Lubelski, Bernadette Mayer, Les Levine, Scott Burton, Eduardo Costa, Hannah Weiner, Marjorie Strider e John Perrault.
- 17 Acconci. Peopled space – performing myself through another agent. *Avalanche*, Outono 1972: 31.
- 18 V. Acconci. Body as place..., op. cit.: 31.
- 19 "Encontrando a mim mesmo – tomando uma região, atravessando uma região... Abrindo uma região fechada: construindo uma biografia, um registro público... Realizando minha própria aparência – enviando meu interior ao exterior (eu posso escapar para o lado de fora, então, por que ainda me movimento no lado de dentro?)" id., ibid.

- 20 Em nota de 1913, sob o título Possible, Marcel Duchamp escreveu: "Le possible est seulement un "mordant" physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique ou callistique." (O possível é apenas um corpóreo 'cáustico' (tipo de vitriolo) queimando toda a estética do senso de beleza.) Ver Marcel Duchamp. *Duchamp du signe: écrits*, Michel Sanouillet (editor), Paris: Flammarion, 1994: 104. No contexto das notas de 1913, o uso que Duchamp faz de "possível" parece referir-se ao objeto desejado (e diferido) e "mordaz" ("cáustico") ao corrosivo efeito do desejo. Para comentário sobre questões a respeito da vitrine e da "dor" que consiste na "ação de cortar e experimentar seu pesar (mordendo os polegares) até a posse estar consumada", ver: *Spéculations*, 1913, id., *ibid.*: 105-6. O que Johns e Duchamp têm em comum, do meu ponto de vista, é um enorme senso do recíproco, influência corpórea do desejo, um sentido no ato de desejar e possuir, que também é consumido.
- 21 Jasper Johns. Book A, 1964: 55. *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*. Kirk Vamedoe (ed.). Nova York: Museum of Modern Art, 1996: 59; publicado originalmente como *Sketchbook Notes. Art and Literature*, n. 4, Lausanne, Primavera 1965: 185.
- 22 Jasper Johns, indicação feita em entrevista a Yoshiaki Tono em 1975, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, op. cit.: 149.
- 23 A. Jones. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, capítulo 3, 'The Body in Action: Vito Acconci and the "Coherent" Male Artistic Subject.' Agradeço a Amelia Jones a generosidade de permitir a leitura desse capítulo do livro antes de sua publicação. Como ficou evidente durante este ensaio, minha própria abordagem da obra de Acconci é instruída por sua leitura.
- 24 Acconci interessou-se por Edward Hall devido a suas diferenciações entre as distâncias íntima, pessoal, social e pública. Hall definiu distância pessoal (fase próxima) como o intervalo entre um pé e meio e dois pés e meio. Essa distância garante pequena esfera de proteção em torno de cada indivíduo, mas também encerra um "senso cinestésico de retraimento" e uma capacidade de considerar a outra pessoa fora da distorção de uma distância íntima. A "fase afastada" da distância pessoal, entre dois pés e meio e quatro pés, estabelece o limite da dominação física. Ver: *The Hidden Dimension*, Garden City: Doubleday, 1966: 107-22. Em *Pull*, Acconci permanece dentro da esfera da distância pessoal, que paira em torno dos limites entre as fases próxima e afastada. No momento final da performance, entretanto, ele se move perto de Dillon, aumentando o movimento circular de modo mais agressivo.
- 25 Acconci. Occupied zone, moving in, performing on another agent. *Avalanche*, Outono 1972: 52.
- 26 Acconci analisa os mitos territoriais que estruturam as diferenças de gênero na cultura ocidental em *Projections of Home. Artforum*, v. 26, março 1988: 126-8. Desenvolvo este ensaio no contexto do temor da domesticação de Acconci em Vito Acconci's bad dream of domesticity. In Christopher Reed (ed.). *Not at home: the suppression of domesticity in modern art and architecture*. London: Thames & Hudson, 1996: 237-52. Amelia Jones também analisa esse ensaio em *Body Art...*, op. cit.: 122-4.
- 27 Acconci. Concentration – Container – Assimilation, *Avalanche*, Outono 1972: 55.
- 28 Para uma discussão do breve percurso de Acconci como estagiário na Marine Platoon Leaders Corp, ver K. Linker. *Vito Acconci*. Nova York: Rizzoli, 1994: 11.
- 29 Jones, A., op. cit.: 104.
- 30 Fried, Art and objecthood, op. cit.: 127. [N.T.: as citações desse parágrafo estão em Ferreira, Glória; Venancio Filho, Paulo e Medeiros, Rogério (eds.). *Arte&Ensaio* n.9, 2002: 135 e 137.]
- 31 K. Lewin [1936]. *Principles of Topological Psychology*. Nova York e London: McGraw-Hill, 1966: 47. As performances iniciais de Acconci foram influenciadas pela leitura de Lewin e sua teoria sobre as relações sociais como campo estruturalmente dinâmico controlado por regiões, fronteiras e campos de poder. Seu vocabulário emerge frequentemente nos escritos de Acconci. Para uma discussão das teorias de Lewin e sua influência no trabalho de Acconci, ver Linker, op. cit.: 30-5, 47-8.
- 32 *Id.*, *ibid.*: 123.
- 33 Acconci fez a observação desse efeito pela primeira vez quando eu o ouvi falar para um grupo de estudantes de arte, no início dos anos 80, numa das salas de um porão lotado da Yale University. Segundo me recordo, embora não tenha feito nenhuma nota naquela ocasião, ele se referia a *Claim*.