



**Multiplicidade na poética de Vito Acconci:
paisagem e performance e arquitetura**

Fabiola do Valle Zonno

Artista de perfil múltiplo, Vito Acconci atua em *performances*, poesia, instalações, vídeo, arte urbana e, recentemente, arquitetura, e se vê como agente capaz de atuar no espaço público como atua no espaço da galeria, questionando os limites entre público e privado – e assim ampliando a noção de *performance* para a esfera da cidade ou da paisagem e seus agentes. O artigo analisa algumas de suas obras de *performance* e instalações, evidenciando a presença de sua poética como abertura ao outro e ao sentido de público, também presentes em seus projetos no espaço da cidade. Podendo ser relacionados tanto à ironia Pop quanto a uma abertura aos processos da realidade social mais ampla, seus projetos problematizam diretamente o campo da arquitetura pelo questionamento de ações estritamente funcionalistas, engessadas a tipologias, institucionalizadas ou restritivas de uma ação livre, que o artista reivindica tanto para a arte como para quem a vivencia.

Vito Acconci, *performance*, arquitetura.

A noção de um campo ampliado após a década de 1960 surge no debate da arte em 1979, quando da publicação do célebre artigo da historiadora Rosalind Krauss A escultura no campo ampliado, que retoma a questão da autonomia dos meios artísticos e sinaliza que o termo “escultura” vinha sendo aplicado de modo muito abrangente e “maleável” na tentativa de rotular obras que não mais poderiam ser, claramente, assim definidas, mas só a partir de seus limites com a paisagem e com a arquitetura. Obras que estabelecem relação intrínseca com o espaço real, colocando para a escultura problemas com os quais se defronta a arquitetura: o construído e o não construído, o cultural e o natural. Uma abordagem que, como hipótese para nós, poderia conduzir a uma reflexão crítica sobre a própria arquitetura.¹

Assim, para Krauss,

O *campo ampliado* é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo própria-

1 No livro *Warped Space*, o historiador da arquitetura Anthony Vidler sustenta que se por um lado muitos artistas se apropriaram das questões da arquitetura, buscando criticar os termos tradicionais da escultura, os arquitetos buscaram o experimentalismo dos processos artísticos a fim de escapar dos códigos rígidos do funcionalismo moderno e dos modelos tipológicos. Essa interseção teria gerado, segundo o autor, um tipo de “arte intermediária” – cujos objetos, embora se situassem dentro de determinados meios ou linguagens, requereriam termos interpretativos dos demais meios a ela relacionados. Vidler, Anthony. *Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture*. 2ed. Cambridge, Mass/Londres: The MIT Press, 2001, p. viii (T.A.).

mente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes.²

A noção de rizoma formulada pelo filósofo Gilles Deleuze, como um mapa³ com múltiplas entradas, talvez possa ser aproximada da noção de campo ampliado de Krauss, para se abordar não só a questão da escultura, mas da arte contemporânea em geral, quando pelo experimentalismo se tornam mais flexíveis os limites *entre* as disciplinas: pintura, escultura, arquitetura, teatro, fotografia, vídeo etc.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-se, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e”(...) mover-se entre as coisas, instaurar a lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo (...) o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.⁴

É partindo da compreensão da arte nesse rico campo de entrecruzamentos que buscamos interpretar o trabalho do artista Vito Acconci – cujo perfil não pode ser definido como característico de uma única prática disciplinar. Acconci atua em *multiplicidade: performance*, poesia, “escultura”, instalações, vídeo e, mais recentemente, arquitetura – tal como um proponente de situações, de experiências, que também imagina como múltiplas.

Destacaremos alguns de seus projetos dentro e fora da galeria, em espaços institucionais e públicos, em profundo diálogo com a arquitetura; daí se enfatizar um sentido específico de *multiplicidade* em seu trabalho. Uma cidade que é evidenciada como multiplicidade de imagens, significados, apropriações e histórias (também ficções). Essa referência é clara em *City of Text*, um trabalho gráfico de Acconci em que a cidade aparece completamente revestida de páginas escritas em que se podem identificar palavras como “public”, “landscape”, “information”, “body”. Assim, para o artista, edifícios são como textos, e o ato de escrever – também na arquitetura e na paisagem – é colocar algo em movimento, como em um ato performático.

Em última análise, a dimensão artística da paisagem contemporânea, no trabalho de Acconci, se realiza como um jogo que se funda na própria dinâmica da realidade, onde o artista atua como partícipe. Em palavras suas:

Penso na arte como algo instrumental (...) Quando digo ‘fazer arte’ não me refiro a uma arte em si, mas a uma arte como esse tipo de *instrumento* no mundo.

2 Krauss, Rosalind. A escultura no campo ampliado (1979) (tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 91.

3 “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo. Um mapa é uma questão de *performance*, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’”. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. Introdução: Rizoma. In _____. *Mil Platôs*. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 22.

4 Id., *ibid.*, p. 37.

5 Acconci, Vito. Some notes on peopled space (1977). In *Luces, cámara, acción (...) Corten!* (cat.) IVAM, Centre Julio Gonzalez, València. [s.d.]

O artista se torna um tipo de guerrilheiro: a galeria é tratada como um terreno a explorar (a galeria é um signo, um modelo da cultura onde está) – Eu programo uma peça de acordo com o terreno (...). Uma vez que a galeria e o espaço do museu são lugares onde pessoas estão juntas, o espaço pode ser utilizado como um lugar de encontro (...) A galeria é utilizada como praça (...) A questão óbvia é: por que não fazer o mesmo em uma praça pública real?⁵

Partiremos dessa questão de Acconci, explorando alguns de seus trabalhos em galeria, além de suas *performances*, em busca de pontos de contato com a prática arquitetônica. Um dos focos principais é o lugar do artista/arquiteto no processo de concepção e recepção do trabalho.

Abordando a reversibilidade entre público e privado, destacamos a atividade/instalação *Room Piece*, realizada por Acconci, em janeiro de 1970, durante três semanas na Galeria Gain Ground. Semanalmente, o próprio artista expunha em uma sala da galeria os móveis e objetos de um cômodo de sua casa (cozinha, sala de estar, quarto, banheiro e escritório). Sempre que precisava de algo que estivesse na galeria, Acconci se deslocava de um ponto a outro de “seus apartamentos”, distanciados 80 quarteirões, tomava o objeto por empréstimo pelo tempo de uso e o devolvia. Na última semana de “exposição”, algumas das caixas são marcadas com um “x” para informar que poderiam ser levadas por quem quer que as desejasse. Assim, o espaço privado do artista torna-se público, e se questiona a relação de determinação entre as definições espaciais e seu uso específico (casa e museu – lugares do artista).

A mesma questão é problematizada na *performance* que se desenrola em tempo real realizada por Gordon Matta-Clark, registrada no filme *Clockshower* (1973, 14min): o artista se pendura no relógio do arranha-céu Clocktower, em Nova York, faz a barba e toma banho, tudo isso no alto da agitada Broadway Avenue. Onde o lugar da arte? Aqui, a própria paisagem, a cidade e seus ícones.

Acconci também parte para as *performances* no espaço urbano, mas incorporando à noção de paisagem a presença de outros agentes humanos. Realizada das cinco às seis da tarde do dia 18 de abril de 1969, na esquina das ruas 14, 15 e 16, em Nova York, o artista traduz sua idéia como “*performing myself through another agent*”, ou seja, atuar, em *peopled spaces*, por intermédio de outro agente:

Uma situação usando ruas, andando, correndo (...)

Eu fico de pé na esquina – escolho uma pessoa andando daquela esquina para a próxima – corro até a esquina e a aguardo chegar.

Rua: *stratus, sternere*, para expandir (a esquina como um sumário da rua, uma rua que se expande se torna um ponto) – Eu estou correndo

à frente de outra pessoa, nós estamos separados (estaremos juntos, em um ponto, na esquina).⁶

6 Acconci, Vito. Peopled Space – performing myself through another agent. *Avalanche Magazine*, n.6, inverno 1972, p. 30.

Acconci destaca a referência espacial como fator relacional entre os agentes do espaço. Mais ainda, o artista expõe a situação de um eu que se referencia a partir de um outro; crê em uma postura artística em que o outro é co-partícipe de suas próprias ações, evidenciando-o como fator determinante para que se estabeleça uma relação.

Razões para se mover:

Mover-se até outra pessoa – mover-se contra outra pessoa – mover-se sobre outra pessoa – mover-se dentro de outra pessoa – mover-se cruzando outra pessoa – mover-se por intermédio de outra pessoa – mover-se ao redor de outra pessoa – mover-se passando por outra pessoa. (...)

Razões para se mover:

Mover-se de acordo com os movimentos de outro agente – mover-se na direção de outro agente.⁷

7 Id., *ibid.*

Em seus trabalhos, Acconci explora o caráter dinâmico e contraditório do espaço público, que entende não como um tipo de espaço teatral em que ação e público se separam; ao contrário, apropria-se do urbano como o faz com o espaço da galeria onde realiza suas *performances*. Uma arte que se dá não em um espaço, mas *através* do espaço: “background: where the pieces were live”⁸ – fundo de cena ou, melhor, campo: onde peças e personagens estão vivas. O espaço é aberto à apropriação do público em sua *performance* cotidiana.

8 Acconci, Some notes... Op. cit.

Assim vemos na instalação-carro *Peoplemobile*⁹ (1979): uma caminhonete com altofalantes e uma estrutura de painéis montáveis que configuram diversas “arquiteturas”. Acconci ganha as ruas de cidades holandesas, entre elas Amsterdam, e pára em determinado lugar, por um período de três dias, para oferecer aos cidadãos um “endereço público”. É o espaço público que se propõe como privado ou, melhor, como um *entre* público e privado [Fig. 1]. A disposição em arquibancada permite, ao mesmo tempo, assistir-se ao “espetáculo” da *performance* urbana e dele participar.

9 Vito Acconci. *Peoplemobile*, 1979. Holanda. Caminhonete, painéis de aço, vinil, áudio. 24 painéis; dimensão de cada painel: 2”x 5’x 7’.

Corroborando a sensibilidade de Acconci, Matta-Clark defende atitude alternativa de construir, para além da ‘containerização’ de um espaço a ser utilizado. “Pensamos mais em vazios metafóricos, brechas, sobras de espaço, lugares que não foram desenvolvidos... Por exemplo, os lugares onde se pára para amarrar os cadarços do sapato, lugares que são apenas interrupções em nosso movimento diário”.¹⁰

10 Gordon Matta-Clark, apud Schulz-Dornburg, Julia. *Arte y Arquitectura – nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 15. Assim como Acconci, Matta-Clark se preocupa em chamar atenção para os espaços cotidianos normalmente negligenciados e para o modo como são apropriados pelo público. Na intervenção *Open House*, 1972, o artista constrói três corredores com diversas portas transformando o interior de um *container* industrial, que foi colocado na rua Greene para que os passantes a experimentassem.

Assumindo a *performance* e o caráter teatral dos espaços urbanos, Acconci ainda investiga seu limite com a ficção. “Vindo de qualquer lugar, vindo de lugar algum [People-

11 “Keep telling yourself: it’s only a dream ... it’s only a novel ... it’s only a movie ... it’s only a video game ... Keep telling yourself: it can happen here, this is a public space”. Vito Acconci, apud *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2004, p. 10.

12 Acconci, Public Space in a private time. In *Vito Hannibal Acconci Studio*. 1ed. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2004, p. 424.

mobile], pode fazer um convite aos outros, àqueles que não têm lugar, os que podem querer esconder-se.”¹¹ O áudio produz o som de buzinas e incute um sentido imaginário ao espaço público, sugerindo um diálogo com terroristas. Para Acconci, trata-se de evocar um sentido irônico, questionando o real, como podemos perceber em sua declaração sobre a natureza do espaço público: “Continue dizendo a si mesmo: isto é só um sonho ... é só um romance ... é só um filme ... é só um *videogame*. Continue dizendo a si mesmo: isso pode acontecer aqui, este é um espaço público.”¹²

Arte, teatralidade, ações cotidianas, ficção e realidade se misturam em sua poética do espaço. A crítica é instigante: como, dependendo do modo de teatralização, situações urbanas podem engendrar os comportamentos dos agentes. Acconci quer um teatro de ação livre e espontânea, não determinada e coerciva.

Em prol de um despertar da consciência de sua posição e ação no espaço, interpretamos a instalação *Middle of the world* (1976, Fine Arts Gallery, Ohio). Partindo da apropriação do dispositivo espacial pelos “atores”, Acconci monta uma plataforma quadrada, ligada a quatro escadas de corda, em um vão de mezanino, criando um nível intermediário entre os dois pavimentos da galeria. “Essa posição *half-way* é ao mesmo tempo estável e instável: os visitantes podem escalá-la a partir dos dois níveis; escalando, balança-se a plataforma; atingindo a plataforma, ele se assenta e a estabiliza”, diz o artista. O áudio, porém, é fator desestabilizador. Quatro alto-falantes, em diferentes posições, emitem o som de perguntas: “O que você sabe? Você sabe o que eles dizem? Você sabe o que eles dizem de você? Você se importa?”. Várias vozes ao mesmo tempo: “Nós sabemos onde nós estamos, nós sabemos onde nós estamos”. Depois de breve estabilização, uma das vozes fala mais alto: “Corta!”, e as perguntas recomeçam.¹³ Provocação à participação espacial, também mental.

13 *Vito Hannibal Acconci Studio*, p. 333.

A mesma sensação de participar de uma encenação é explorada na vídeoinstalação *Command performance* (1974, 50min, Nova York). Acconci usa o espaço da galeria, marcado por três colunas, como referencial espacial para uma “linha de transmissão” de imagens. Na base da primeira coluna, há um monitor de tevê e à sua frente, na segunda coluna, um banco sobre o qual incide um *spot* de luz – a imagem de quem nele senta é captada por uma câmera de vídeo; na terceira coluna, à entrada da galeria, configurando um espaço de onde se pode apreciar o *show* (é, aliás, colocado inclusive um tapete), outro monitor mostra a imagem de quem está no banco. Um vídeo com a imagem de Acconci é exibido no primeiro monitor, estabelecendo comunicação com aquele que está sendo filmado; entre as frases ditas pelo artista, ouvia-se: “você deve ser mais público”.¹⁴

14 *Ibid*, p. 287-288.

Essa abordagem da relação público/privado através da imagem virtual também está presente em um projeto para o ZKM Museu de Arte e Tecnologia de Mídia, Karlsruhe, Alemanha, 1989, do arquiteto Rem Koolhaas. Rompendo os limites entre interior e exterior, uma das fachadas possui fina e transparente superfície metálica, que serve

como tela de projeção em que poderiam ser expostas imagens do interior do edifício: as atividades nos laboratórios ou na circulação da ala norte, onde as pessoas sobem e descem os vários níveis do museu.¹⁵ O próprio museu não seria um espaço público? Há claro questionamento dos limites entre público e privado: a *performance* de quem está no interior do edifício é vista por aqueles que transitam nas ruas. A atividade cotidiana é exposta em seu caráter de ação, e o espaço público, como também deseja Acconci, como espaço de *performance*.

15 Koolhaas, Rem. *Conversa com estudantes*. Tradução de Mônica Trindade. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 31.

Além disso, uma fachada que se revela como dinâmica reforça a imagem não fixa do próprio espaço urbano, sugerindo, em última instância, a própria paisagem como espaço de *performance*, de uma ação que se desenrola e modifica no tempo e em função de seus agentes.

E, para Acconci, há espaço na paisagem para a ficção, para o imaginário.

Referenciado às novas tecnologias e à proliferação das imagens, muitas vezes explorando um caráter ficcional, o grupo Archigram lança, na década de 1960, uma crítica à noção tradicional de *programa* arquitetônico ao propor redesenhar a paisagem como um lugar de nomadismo, emancipação social, troca, interação, prazer e diversão. Tal como nas propostas do Archigram, a mistura de ficção e tecnologia está presente no projeto não realizado de Acconci *A City that rides the garbage dump*, 1999. O trabalho propõe a conversão de um depósito de lixo urbano, de Breda, na Holanda, em uma “cidade de tapetes mágicos”. Alimentada energeticamente a partir do gás metano emitido pelo lixo, a cidade seria um conjunto de tapetes constituídos de semi-esferas, suspensas, deixando livre no nível térreo uma praça pública, na verdade, o depósito de lixo coberto por pedras. Os tapetes, que descem como naves espaciais com o passar do tempo, são de três tipos: tapetes de água, tapetes de verde e tapetes de edifícios. Uma proposta que poderia ser descrita como um *entre* arquitetura e paisagem.

Mais objetivamente, em projetos realizados em parceria com arquitetos ou em “*site specifics* arquitetônicos”, Acconci procura ligar a experiência da impermanência da paisagem à abertura de fluxos dos atores-agentes de um espaço. Isto em prol de múltiplas possibilidades de apropriação, oferecendo maior liberdade de “ação” e significações espaciais.¹⁶

Assim, em *Galeria Store-Front* (1994, Nova York) [Fig. 2], criada em parceria com o arquiteto Steven Holl, é claro o desejo de questionar os limites do espaço da galeria, uma reivindicação também do lugar da arte na vida, na paisagem. A obra é uma fachada no nível da rua que se desdobra em painéis giratórios criando *entre* espaços interior e exterior, um convite para que a paisagem da rua fosse incorporada à percepção das obras e que a circulação da rua pudesse converter-se na circulação da galeria, criando uma relação ambígua entre os espaços público e privado. A fachada deixa de proteger o

16 Na década de 1970, o grupo austríaco Haus-Rucker-Co propôs que a arquitetura cumprisse uma função de apoio e não de protagonista, deixando aos habitantes da cidade, que chamavam de “atores”, a tarefa de definir o uso do objeto construído. Não seria o arquiteto, nem a estrutura do espaço que definiria seu uso. A idéia do grupo claramente expressa uma visão pública da apropriação do espaço, propondo a experimentação também para redefinir os usos da cidade. Essa visão encontra paralelo na visão de Acconci em que a arte surge como um “instrumento” no mundo; questiona-se a importância da definição de uma função para um espaço.

17 Acconci, *Public Space in a private time*, p. 423. (T.A.).

espaço privado da arte, tornando-se permeável. Para o artista, as obras de arte públicas são uma “desculpa para o tempo, tempo para que as pessoas olhem ao redor, tateiem e encontrem coisas fora delas mesmas”.¹⁷ O fato de os painéis serem “espelhados” reforça esse sentido, evocando a reversibilidade entre um eu e o outro, ambos partícipes vivos de um *background*.

É através da consciência desse caráter teatral que o artista questiona o uso dos espaços públicos (a instituição, a praça, a fachada de um edifício) e sua apropriação pelos que nele não só transitam, mas vivem cotidianamente.

Trata-se de projetar e entender os cenários urbanos como palcos de *performances* que se realizam *entre* as esferas pública e privada. Cenários cujo apelo é inclusive sensível. Em *More Balls for Klapper Hall Plaza* (1995, Queens College, EUA) [Fig. 3], a luz é importante elemento atrativo: sete esferas de concreto de tamanhos diferentes e iluminadas de seu interior formam, a partir de recortes de superfície, dispositivos de mobiliário urbano diferenciados para serem utilizados pelos habitantes. O motivo esfera é apropriado de dois elementos preexistentes no entorno edificado. As novas esferas extrapolam a função meramente decorativa para se tornar partícipes da cena urbana, instrumentos das *performances* cotidianas: ler, comer, namorar etc. O artista/arquiteto intenciona questionar a apropriação dos espaços públicos de praça por seus usuários e, ao mesmo tempo, evidenciar o caráter público da exposição cênica de suas atividades. Indo além, seria um modo de questionar a instalação de equipamentos públicos estritamente funcionais, seriais e sem qualquer diálogo estético com uma situação de paisagem existente. Em Kappler, é possível desvendar e modificar o “jogo das esferas”.

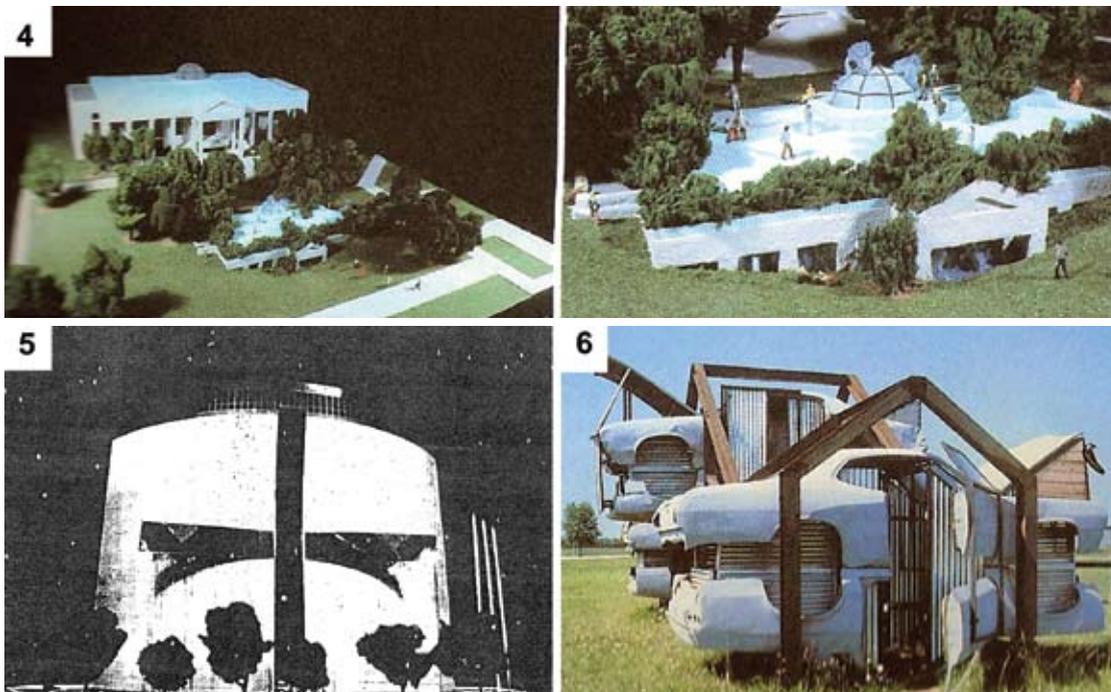
Cumprе salientar que, para Acconci, um lugar é *público* quando:

- 1) suas formas são públicas, quando são publicamente usáveis, quando se pode nelas sentar, andar, engatinhar, percorrer, viver; 2) seu significado é público, seus significados são publicamente acessíveis, o lugar é constituído de convenções, imagens, sinais, objetos que qualquer um de qualquer cultura possa reconhecer automaticamente, naturalmente; 3) seu efeito é público, seus efeitos são publicamente instrumentais, o lugar forma tanto o público que o utiliza quanto o agente público que o organiza (...) Um espaço é público quando mantém a ordem pública ou modifica a ordem pública.¹⁸

18 *Ibid.*, p. 421. (T.A.).

Assim, lugares públicos podem funcionar tanto como “prisão” – garantindo a ordem – quanto como “fórum” – onde suas convenções, imagens e sinais são invertidos, colidem uns com os outros, são quebrados em partes, de modo que convenções são desestabilizadas e ao mesmo tempo expostas: “o espaço faz-se ocasião para discussão, que se pode tornar um argumento, que se pode tornar uma revolução”.¹⁹

19 *Id.*, *ibid.*



É o que se vê ao analisar a intervenção proposta (não realizada) por Acconci para *State Court Lawn* (1989, Carson City) [Fig. 4]: uma réplica do edifício existente, com metade do tamanho real, enterrada no gramado em frente, cujo telhado seria um pátio de uso público. O “seu” edifício da Suprema Corte funciona como um *landscape* construído como uma espécie de parque, onde se pode andar e sentar em diferentes níveis da cobertura (algo que se poderia dizer, naquelas circunstâncias, imprevisível). Nas palavras do próprio artista: “O público se concentra em dois tipos de espaço. O primeiro é um espaço que é público, um lugar em que o público se reúne porque tem o direito de estar ali; o segundo é um espaço que se torna público, um lugar em que o público se concentra precisamente porque não tem direito – um lugar que se tornou público à força”.²⁰ Em última instância, é possível identificar uma crítica à própria instituição questionando-a como um espaço público.

20 Id., *ibid.*, p. 419.

O arquiteto Robert Venturi identifica na Pop Art um potencial de transformação da relação entre arquitetura e paisagem, que podemos atribuir também ao trabalho de Acconci.

Algumas das brilhantes lições da Pop Art, envolvendo contradições de escala e contexto, deveriam ter despertado os arquitetos dos afetados sonhos de ordem pura que, lamentavelmente, são impostos nas fáceis unidades gestaltistas dos projetos de renovação urbana

da arquitetura moderna institucional, mas que felizmente são, na realidade, impossíveis de realizar em grande escala. E talvez seja na paisagem cotidiana, vulgar e menosprezada, que possamos extrair a ordem complexa e contraditória, que é válida e vital para nossa arquitetura como um todo urbanístico.²¹

21 Venturi, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 147.

22 Venturi, Robert et al. *Aprendendo com Las Vegas – o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica* (1977). São Paulo: Cosac-Naif, 2003. Em recente entrevista a Rem Koolhaas, Venturi diferencia Las Vegas de 25 anos atrás, que representava a expansão da iconografia, do signo, da cultura pop, do crescimento urbano, e a Las Vegas atual, que se converteu em Disneylândia, cenográfica e com densa ocupação. Robert Venturi, apud Relearning from Las Vegas (entrevista com Robert Venturi e Denise Scotch Brown). In Content/Amoma/Rem Koolhaas/ &&&. Alemanha: Taschen, 2004. p. 150-157.

23 Acconci, Public Space in a private time, p. 421. (T.A.).

24 Vidler, *Warped Space...* Op. cit. (T.A.).

No livro *Aprendendo com Las Vegas*,²² Venturi ironicamente questiona o *status* monumental da arquitetura em seu discurso, ora extremamente formalista, ora extremamente enrijecido pelos modelos tipológicos e iconológicos.

Foi o que fez Acconci em *State Court* e o que propõe para *City Hall* de Las Vegas (1989) [Fig. 5], fixando à frente do edifício uma gigante cruz feita de espelhos, como que descolada da própria fachada em curva, restando somente concreto bruto, do qual se desprendem gotas que caem em espelho d'água. Um eixo monumental é criado como caminho que leva à cruz. O questionamento do caráter público da instituição se dá a partir da ambigüidade instaurada quando a expectativa de acesso ao edifício é frustrada. “O caminho leva à cruz como em direção à entrada do edifício. A entrada é falsa: ela não se abre para o edifício. Em vez disso, ela abre o edifício para o exterior; traz para dentro do edifício as imagens da cidade e das pessoas, refletidas como em uma *funhouse*.”²³ Porque faz referência direta à imagem da cruz, a prefeitura pode ser lida como espaço sagrado, que reflete ainda os letreiros dos cassinos do entorno, criando diferentes níveis de significação.

Reforçando esse perfil crítico de Acconci, o historiador Anthony Vidler aponta o papel paradigmático de seu trabalho que, a partir da década de 1980, teria desafiado o lugar comum da arquitetura: “Na grande escala da instituição pública, Acconci segue o caminho subversivo, delineado primeiro por Bataille, que entende a monumentalidade arquitetônica como uma cristalização do crescimento do poder e cultura, quase como um fenômeno geológico.”²⁴

Assim, a apropriação do espaço pelo público sugere que os usuários reconheçam como livres o espaço e as possibilidades de agir e pensar, questionando a ordem do real; mais ainda, sugere que leiam e decodifiquem a arquitetura como uma “desordem poética”, como define Lillian Pfaff:

Os trabalhos arquitetônicos de Acconci são situações modelo que se poderia descrever metaforicamente como *playgrounds*, uma vez que são sujeitos a certas regras que permitem que alguém atue como um ator em um palco. É o teatral da Minimal Art que Acconci toma para si e anuncia, seguindo o ‘nascimento do espectador’ de Deitcher, o nascimento do usuário em arquitetura. A oposição entre trabalho e espectador não mais é mantida intacta, ao contrário (...) é compre-

endida como parte de um *continuum* espaço-temporal. O que também implica a dissolução das fronteiras entre público e privado.²⁵

A operação do artista sugere uma espécie de jogo, em que a arquitetura surge como um dos partícipes, instigando seus usuários. O sentido de *perform* ou *play* pode ser compreendido amplamente, tanto em seu caráter teatral como lúdico ou irônico, o que o aproximaria mais uma vez do caráter Pop.

Podemos buscar mais fios interpretativos do trabalho de Acconci via Pop Art, partindo de sua importância em um processo de crítica do valor da obra de arte e de sua participação no campo da cultura, identificando como comum desejo de “completar uma lacuna entre arte e vida”. Segundo Arthur Danto,

A Pop se recusou a permitir a distinção entre requintado e comercial, ou entre artes eruditas e artes populares. Minimalistas fizeram arte de materiais industriais – madeira compensada, lâmina de vidro, pedaços de casas pré-fabricadas, isopor, fórmica. Realistas como George Segal e Claes Oldenburg se emocionaram ao constatar quão extraordinário é o comum: nada feito por um artista poderia conter significados mais profundos que aqueles evocados por roupas do dia-a-dia, *fast food*, partes de carros, placas de trânsito. Cada um destes esforços estava direcionado a trazer a arte para o mundo terreno, transfigurando, por consciência artística, o que todos já sabem.²⁶

A inusitada *House of Cars* (1983, São Francisco, CA) [Fig. 6] manifesta o modo como Acconci questiona a relação uso-espaço-forma através de uma referência *pop* ao carro, objeto-mor de consumo da cidade da modernidade, espaço que habitamos grande parte do tempo, aqui transformado em casa. Três conjuntos de carcaças de automóveis – acopladas duas a duas nas partes inferiores – são arranjadas de modo a configurar as áreas fechadas de cozinha, sala e quarto com sanitário, interligadas por duas escadas ao ar livre. Em uma placa, no alto do conjunto, lê-se: *Life out of this world*. O artista não inventa a forma arquitetônica; literalmente, a recolhe do cotidiano e opera sobre ela, unindo, cortando, acoplando. A *ambigüidade* com uma residência tradicional “paira no ar”, porque uma estrutura metálica aberta envolve os veículos e as escadas, evocando, ironicamente, o contorno de uma casa com telhado de duas águas. Os carros são interiores privados conectados pelas escadas que, por sua vez públicas, expõem o trânsito de uma a outra ala.

Trata-se, evidentemente, de uma experimentação arquitetônica que questiona a rigidez das tipologias e de definições formais puramente funcionalistas.

Voltando-se mais uma vez para a casa, Acconci realiza uma arquitetura negativa em *Sub-Urb*²⁷ (1983) [Fig. 7], que reinventa a “condição natural” da arquitetura tal como

25 Pfaff, Lilian. *The Building is a Text*. Vito Acconci. In *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004, p. 402. (T.A.).

26 “A idéia de trazer as Artes Eruditas para o mundo terreno (...) estava baseada integralmente no espírito Dadá, que foi o primeiro dos movimentos do século a produzir uma arte que era contrária às Artes Eruditas de todas as maneiras. O espírito do Dadá era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição da beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito”. Danto, Arthur. *O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia*. In *O que é Fluxus? O que não é! O porquê* (cat.), Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 25 et. seq.

27 Vito Acconci. *Sub-Urb*, Artpark Lewiston, NY, 1983. Madeira pintada e estrutura de aço e *astro turf*.



na vizinhança tradicional dos *suburbs* americanos. A referência do título é intencional: *Sub-Urb* é uma arquitetura totalmente subterrânea; os acessos ao interior são feitos pelo teto que é composto por placas que deslizam, e nas quais são colocadas as letras do título do trabalho para evidenciar seu caráter irônico. A obra propõe outro modo de morar; mais ainda, questiona o ato de construir como um modo de *status* no campo visual da paisagem – assim, tangencia uma não-arquitetura no esquema de Krauss.

28 Acconci, Public Space... Op. cit., p. 423.

Acconci afirma: “a função da arte pública é o *de-design*”.²⁸ Nesse sentido, sugere que a arquitetura poderia converter-se em toca, caverna ou mesmo em uma cápsula acoplável a uma parede vazia (por exemplo, dando abrigo a pessoas sem acesso ao interior de um edifício). Trata-se de abertura à noção de “projeto” que acolha a imprevisibilidade dos usos e necessidades espaciais e questione a postura de autoria em que o artista/arquiteto implementa soluções prontas ou até mesmo arbitrárias.

É através de uma relação dialógica, como o fazia nas *performances*, que Acconci interpreta e se aproxima de uma situação espacial, física e cênica, mas também social específica.

Félix Guattari defende que a prática do arquiteto deve ter como base o exame das situações em sua singularidade, construindo no real e no possível, aberto a mudanças futuras. Entende a transdisciplinaridade entre urbanismo, arquitetura e ciências sociais,

humanas e ecológicas como o modo de reorientar e transformar hábitos e mentalidades coletivas no cruzamento de questões econômicas, sociais e culturais.²⁹ Propõe a instauração de uma “cidade subjetiva” diante do que chama de realidade desterritorializada da cidade capitalista.

Não se trata, sob pretexto de estética, de naufragar num ecletismo que renunciaria a toda visão social! É o *socius* em toda a sua complexidade, que exige ser re-singularizado, re-trabalhado, re-experimentado.

O artista polissêmico, polifônico, que o arquiteto e o urbanista devem se tornar, trabalha com a matéria humana que não é universal, com projetos individuais e coletivos que evoluem cada vez mais rápido e cuja singularidade, inclusive estética, deve ser atualizada através de uma verdadeira maiêutica, implicando em particular, procedimentos de análise institucional e de explorações de formações coletivas do inconsciente. Nessas condições, o projeto deve ser considerado em seu movimento, em sua dialética.³⁰

Nessa operação, o artista lida com a subjetividade coletiva de modo constitutivo, evocando a participação do público em uma estética que une arte e vida. Lidando com múltiplos fatores de modo flexível e adaptativo – como condições ambientais, tecnológicas e humanas em diversidade – essa postura poderia ser compreendida como uma “abertura” ao real, uma modalidade de “externalidade” – reflexo do entendimento da paisagem como *multiplicidade*.

Eis o que justifica o interesse pelo processo e o resultado crítico da poética de Vito Acconci em sua ênfase na noção de *performance* que se desdobra como modo relacional entre uma intervenção e seus usuários.

No Projeto ArteCidade 2002³¹ [Fig. 8], foi proposta ao artista a reapropriação do Largo do Glicério: um lugar de passagem, um “nó” urbano, espaço intersticial entre grandes estruturas viárias e edificações institucionais – entre elas um esqueleto vazio de propriedade municipal que é incorporado ao projeto, assim como os postes de iluminação. Partindo desse não-lugar, o artista implanta um “dispositivo urbano-arquitetônico” para “abrigar” a população sem domicílio fixo já residente no local, incorporando sua ocupação nômade e transitória. O artista considera que seu ponto de partida de intervenção é o tipo de ocupação desses agentes do espaço público:

Os ossos de um prédio ainda por vir, os ossos de um prédio que nunca será: é o que resta no local – é o que agora é usado como base de um povoado, uma “vila” (...) Cada poste contém um “local”, uma “habitação”, um “parque” da vila (...) No topo de cada poste encontra-se

29 “A cidade produz o destino da humanidade: suas promoções, assim como suas segregações, a formação de suas elites, o futuro da inovação social, da criação de todos os domínios. Constatamos muito frequentemente um desconhecimento desse aspecto global das problemáticas urbanas como meio de produção de subjetividade”. Guattari, Felix. *Restauração da Cidade Subjetiva*. In _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed.34, 1992, p.173.

30 Id., *ibid.*, p. 176-177.

31 “ArteCidade é um projeto de intervenções urbanas que se realiza em São Paulo desde 1994 (...) Reunindo artistas e arquitetos, internacionais e brasileiros, voltados para situações urbanas complexas, o projeto visa desenvolver repertório – técnico, estético e institucional – para práticas artísticas e urbanísticas não convencionais.” ArteCidade. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade>> Acesso em: 04/03/2006.

um coletor de água pluvial, no formato parecido a um guarda-chuva virado para baixo. O material usado é policarbonato, fibra de vidro e plástico corrugado. Sua função é colher água para a vila, água para as instalações internas do próprio prédio (...) O prédio também funciona como o setor mais privativo da vila. Unidades sanitárias – cubículos com privadas - são instaladas no primeiro e segundo andar. As unidades são como cápsulas acopladas às bordas de cada andar, estando cada uma pela metade para fora da fachada. Essas cápsulas são feitas de fibra de vidro corrugada translúcida, de modo que é possível notar um vulto dentro dela, mesmo com a porta fechada. No último piso (aberto) há uma canaleta com água corrente para se lavar. Essa água e a dos banheiros são fornecidas pelos coletores de água nos topos dos postes. Canos levam a água ao prédio inacabado. A vila é iluminada pelos postes. A luz atravessa os guarda-chuvas virados de fibra de vidro corrugado e ilumina os anfiteatros e a mesa circular. Dentro do prédio um sistema de espelhos possibilita que a mesma luz ilumine esta área.³²

32 (Descrição do projeto pela equipe). Ibid.

A “vila” que se espalha pelo tecido da cidade e rompe a separação convencional entre arquitetura e espaço urbano, seria um *entre* uma não-arquitetura e paisagem, isso considerando o edifício, os postes e o viaduto existentes como paisagem construída; ou, então, tomando esses elementos como arquitetônicos, configurando um *entre* arquitetura e não-arquitetura. Porque as estruturas são semitransparentes e não vedadas, os banheiros, tanques e locais de refeição e lazer são abertos, e o acesso, livre em toda a área, as fronteiras entre público e privado tornam-se praticamente inexistentes. Não há limites convencionais como fachada e espaços compartimentados e confinados.

Acconci não tenta esconder a condição de vida dos moradores de rua nem tenta criar para eles uma privacidade que não possuem; o artista evidencia a exposição pública a que estão sujeitos. As práticas precárias dos usuários são referências para a proposição de soluções viáveis e que lhes garantam auto-suficiência, a exemplo do recolhimento da água da chuva feito através de “instalações” nos postes. São as próprias condições da vida nas ruas que geram o *programa*. Intervenções dessa ordem podem ser descritas por Acconci como “para-sites”, uma alusão à ocupação temporária de lugares com sistemas que se unem aos sítios existentes, sem subverter suas estruturas, apenas se acoplando e criando usos alternativos.³³

33 Pfaff, op. cit., p.397.

Acconci questiona quaisquer esquemas preestabelecidos e soluções prontas – assim como questionava sua posição como *autoridade* determinante do trabalho artístico. Agir como um dispositivo aberto e flexível, que busca as demandas de um público que não é visto como estereotipado. No caso da proposta mencionada para os sem domicílio fixo, a necessidade de auto-sustentação e o modo público de viver são constituintes do trabalho de uma estética da precariedade.

Em projetos dessa ordem, pontuais, assim como em locais sem apelo espetacular, o resultado é uma prática não monumental, que evidencia a realidade fragmentada da cidade. O termo “non-u-mental” (paródia de monumental) define para o grupo “Anarchitecture” de Matta-Clark uma arquitetura adaptável à flutuação da vida urbana, multifuncional e em constante transformação por oposição a uma arquitetura sólida, estática e imutável.

Nas palavras do arquiteto Rem Koolhaas, se um novo urbanismo é possível, não se tratará mais da disposição de objetos mais ou menos permanentes, mas da *irrigação de territórios*,³⁴ uma ação que busca não a cristalização de novas estruturas, mas sim a aceitação da *multiplicidade* como parte da condição da dinâmica da cidade em transformação. Isso a partir de intervenções que não se restrinjam à inserção de novos objetos, mas sejam o engendrar de um novo modo de discutir os projetos urbanos como alternativa às soluções programáticas centralizadoras das grandes corporações.

Os trabalhos de *performance*, instalações e experimentações arquitetônicas de Vito Acconci por discutirem os limites entre público e privado, são contribuições à reflexão crítica da arquitetura como propostas não de instaurar projetos a serem difundidos como norma, mas sim de reivindicar uma ação *através* da cidade, *através* da paisagem: uma prática artística continuamente estimulante e aberta às mais diversas situações socioespaciais, uma ação artística em *multiplicidade*.

Fabiola do Valle Zonno é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UFRJ (2000), especialista em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio (2004), mestre em História Social da Cultura da PUC-Rio (2006) onde desenvolveu, na linha de pesquisa de História da Arte e da Arquitetura, a dissertação *Arquitetura entre escultura: uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea*. Desde 2006 é doutoranda desse mesmo programa com o objetivo de ampliar a pesquisa desenvolvida. Atualmente, é professora substituta do Instituto de Artes da Uerj e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

34 ArteCidade. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade>. Koolhaas também participa do mesmo ArteCidade 2002 com uma proposta para o edifício São Vito, zona leste, único edifício modernista da região que sofreu rápida degradação, transformando-se em um grande cortiço vertical, superpovoado localizado em área de intensa circulação viária. Koolhaas não o interpreta como exemplar da arquitetura moderna, mas sim como elemento de verticalização. O arquiteto propõe a instalação de um elevador dotado dos mais avançados recursos técnicos como modo de incrementar a conexão da edificação com a área urbana e facilitar os acessos permitindo o surgimento de outras formas de ocupação da edificação, dando mais oportunidades de seu aproveitamento pelos próprios moradores. O elevador, que não foi instalado, gerou um problema de aceitação na esfera pública. Mas, para Koolhaas, mais importante que a instalação do elevador seria a mobilização de moradores, empresas, poder público, arquitetos e a mídia.