



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA  
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI  
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

***Seedbed* di Vito Acconci (1972):  
una performance tra pubblico e privato, desiderio e repulsione**

*Seedbed* by Vito Acconci (1972):  
a performance between public and private, desire and repulsion

Relatore: Prof. Guido Bartorelli

Laureanda: Lisa Biasuzzi  
Matricola: 2007255

Anno Accademico 2023/2024



Un sincero ringraziamento al Prof. Guido Bartorelli per la grande disponibilità  
e i preziosi consigli con i quali mi ha sostenuta e guidata  
nel percorso di stesura di questa tesi.



## INDICE

Introduzione	7
CAPITOLO 1 – Alcuni cenni biografici e l’attività artistica	11
CAPITOLO 2 – Seedbed	23
<i>2.1 La performance</i>	24
<i>2.2 Gli altri due ambienti: Transference Zone e Supply Room</i>	28
<i>2.3 Accoglienza critica di Seedbed</i>	33
CAPITOLO 3 – Seven Easy Pieces di Marina Abramović	44
<i>3.1 La re-performance di Seedbed</i>	50
Appendice iconografica	56
Bibliografia	74



## Introduzione

Tra le figure più significative nel panorama della Body Art, il poeta, performer e architetto americano Vito Acconci, a partire dagli anni Settanta, si impone nello scenario artistico newyorkese e non solo, alla ricerca di scoprire le potenzialità del foglio prima e del corpo e della materia poi, affrontando tematiche non sempre comode e tentando di mettere in discussione i tabù da sempre taciuti.

La tesi, di natura bibliografica, basa i suoi sviluppi sulla consultazione di diversi volumi e articoli tra i quali più rilevanti spiccano M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York, Out of London Press, 1975 e F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, London, Phaidon, 2002, essenziali per la ricerca biografica e per la scoperta dell'evoluzione artistica di Acconci, V. ACCONCI, *Vito Acconci: Diary of a body 1969-1973*, Milano, Charta, 2006, tracciato storico del lavoro dell'artista americano nel quale vengono presentate quasi duecento performance accompagnate non solo da fotografie ritraenti le stesse, ma anche da preziose annotazioni scritte dalla mano di Acconci, utili a comprendere al meglio il processo creativo che ha condotto l'artista alla realizzazione di un così ampio ed importante archivio e, infine, M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: un'autobiografia*, trad. it. a cura di A. PEZZOTTA, Milano, Bompiani, 2018, volume ricco di informazioni sulla vita e sulla carriera artistica di Marina Abramović.

Data la vastissima produzione artistica di Vito Acconci, questo elaborato vuole focalizzarsi principalmente sul periodo che va dal 1972 al 1974 in cui l'artista americano si avvicina, per poi immergersi completamente, nel mondo della *performance art* e, nello specifico, su *Seedbed*, una delle performance più importanti e provocatorie, ricordata per la grande capacità dimostrata nell'influenzare non solo la restante carriera artistica di Acconci, ma anche gran parte della generazione di artisti e performer che hanno seguito le orme dello stesso nei successivi anni.

Il primo capitolo della tesi cerca di mettere a fuoco nel miglior modo possibile la figura di Vito Acconci segnalando innanzitutto i traguardi più importanti da egli raggiunti in ambito accademico, per esaminare poi la ricca carriera artistico-lavorativa che lo caratterizza e che, avviata nel 1967, si conclude cinquant'anni più tardi a causa della scomparsa dell'artista. Essa si articola e si sviluppa in diverse tappe che sanciscono i diversi "terreni" sul quale Acconci opera. Interessato inizialmente alla fisicità della parola e al suo collocamento all'interno del campo del foglio, l'artista americano esordisce come poeta, per addentrarsi presto, spinto dalla volontà di evadere dai limitanti margini della pagina, nel mondo dell'*activity* prima e della *performance* poi, trasportando, quindi, le parole in precedenza solo scritte, nello spazio che lo circonda e sul suo corpo, trasformando le stesse in azioni, situazioni e comportamenti. L'evoluzione della ricerca di Acconci determinerà poi l'eclissi del corpo fisico dell'artista dalla scena e, quindi, il predominio della sua voce, percorso artistico che giungerà al termine nelle due dimensioni dell'installazione e dell'architettura.

All'interno del secondo capitolo spicca l'analisi di *Seedbed*, una performance presentata nel 1972 alla Sonnabend Gallery di New York da Vito Acconci, particolarmente rilevante per aver sgretolato i tabù dell'epoca giocando su una continua oscillazione tra dimensione pubblica e privata, tale da non consentire una chiara distinzione tra le due, e tra desiderio e repulsione in un contesto in cui le udibili fantasie erotiche dell'artista erano stimolate dallo spettatore che, più o meno consapevole del suo ruolo, poteva decidere di mettersi in ascolto o, al contrario, di fuggire da quella che Teresa Macrì definì "un'asfissiante scatola psicosessuale".

A seguito della descrizione di *Transference Zone* e di *Supply Room*, le due performance presentate insieme a *Seedbed* in occasione della mostra personale dell'artista alla Sonnabend Gallery, l'elaborato confronto le diverse posizioni critiche espresse da importanti personalità quali quelle di Germano Celant, RoseLee Goldberg, Edward Levine, Stephen Melville e Robert Pincus-Witten al fine di creare una panoramica quanto più ampia possibile dell'opera protagonista.

Come già accennato, la ricerca artistica di Acconci è stata tanto singolare e forte da aver avuto la capacità di influenzare molti giovani artisti che come lui intrapresero, negli anni a seguire, la strada della *performance art*.

In relazione a *Seedbed*, ad emergere è la figura di Marina Abramović, artista serba che nel 2005, spinta dalla volontà di celebrare le principali performance modellatrici della sua personalità artistica, propose al pubblico del Guggenheim Museum di New York una *re-performance* di sei lavori storici accompagnati da un personale inedito. Il terzo e ultimo capitolo della tesi si propone quindi di analizzare tale immenso progetto di Abramović chiamato *Seven Easy Pieces* e, nello specifico, vuole focalizzarsi sulla seconda serata delle complessive sette: quella in cui l'artista serba riesegue *Seedbed*. A supportare l'analisi, l'esperienza vissuta in prima persona da Theresa Smalec diviene necessaria non solo ad evidenziare le analogie e le differenze tra gli aspetti che definiscono la performance storica e quelli caratterizzanti, invece, la nuova proposta, ma anche per comprendere al meglio l'atmosfera che si respirava nel momento in cui si accedeva alla scatola psicosessuale di Marina Abramović.



## 1. Alcuni cenni biografici e l'attività artistica

«Once a writer always a writer»<sup>1</sup>

Poeta, performer e architetto americano, Vito Acconci è considerato uno dei padri fondatori della Body Art nonché forza trainante della vita newyorkese per decenni. Conosciuto per le sue pratiche provocatorie e radicali, l'artista si è espresso attraverso lavori, i *works*, che nel tempo si sono evoluti esplorando prima il foglio, poi l'*activity*, attraversando quindi performance, film e video, e terminando nei campi dell'installazione e della costruzione di architetture pubbliche<sup>2</sup>.

Vito Hannibal Acconci nasce nel Bronx il 24 gennaio 1940<sup>3</sup> da genitori newyorkesi italiani. Da bambino odia le sue origini italiane e definisce il suo nome come quello «di un animale domestico, un burattino, un bambino»<sup>4</sup>. Il forte spirito religioso della famiglia lo porta ad ottenere una rigida educazione impartitagli dalla frequentazione di scuole cattoliche private. Nel 1962 si laurea in letteratura al College of the Holy Cross e, successivamente, completa il suo percorso di studi con un Master of Fine Arts in letteratura e poesia presso l'Università dell'Iowa<sup>5</sup>.

Interessato ad analizzare la *physicality* della parola come suo connotato maggiore, Acconci avvia la sua carriera artistica come poeta. Esordisce nel 1967 con «0 to 9», rivista da lui co-fondata e che lo vede impegnato nei ruoli di editore e redattore. L'interesse della rivista, che in due anni, fino al 1969, propone sei numeri e un fascicolo speciale, era

---

<sup>1</sup> F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, London, Phaidon, 2002, p. 62.

<sup>2</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York, Out of London Press, 1975.

<sup>3</sup> Cfr. A. RUSSETH, *Vito Acconci, Whose Poetic, Menacing Work Forms Bedrock of Performance, Video Art, Dies at 77*, ARTnews, 2017, in <https://www.artnews.com/art-news/news/vito-acconci-dies-at-77-8205/>.

<sup>4</sup> Cfr. F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, London, Phaidon, 2002, p. 8.

<sup>5</sup> Cfr. Autore anonimo, *Vito Acconci*, 2009, in <https://videoinstallazione.blogspot.com/2009/10/vito-acconci.html>.

rivolto alla poesia/scrittura, dando in particolar modo rilievo a quella fondata su una scrittura spaziale o su testi-eventi, e quindi da agire come performance<sup>6</sup>.

Verso il 1968 mi resi conto con chiarezza che la cosa che più mi importava in poesia non era tanto il significato delle parole, quanto l'atto di leggere da sinistra a destra, dall'alto in basso su una pagina, da una pagina all'altra. Quindi quello che più mi interessava era l'attività sulla pagina. Appena compresi questo più chiaramente, diventò molto più naturale trasferirmi dalla pagina allo spazio reale come palcoscenico d'azione<sup>7</sup>.

La differenza che emerge tra i primi quattro numeri pubblicati, quasi tutti letterari, e gli ultimi due della serie caratterizzati, invece, dalla presenza di una considerevole quantità di testi di artisti<sup>8</sup>, sottolinea l'ampliarsi degli interessi di Acconci, elemento determinante per l'evolversi della sua ricerca in cui il concetto di fisicità renderà coerente il passaggio dalla scrittura all'attività<sup>9</sup>.

Considerazione fisica del materiale linguistico, pragmatismo dei procedimenti nella scrittura, formalismo del prodotto testuale, e a tratti polisensismo verbale, connotano dunque la 'poesia' di Acconci, e ciò dà la misura del suo 'minimalismo'<sup>10</sup>, tendenza che opera da sfondo agli iniziali lavori del poeta<sup>11</sup>.

Pur non avendo un passato da scultore o pittore, Acconci tende ad omologare il linguaggio verbale alle modalità di quello delle due arti figurative contemporanee: l'obiettivo dell'operazione letteraria è fondamentalmente 'plastico'; un avvicinamento alle arti visive performative, e viceversa un allontanamento dalla letteratura, è ulteriormente evidenziato dall'assenza dell'oralità caratteristica della poesia americana degli anni Cinquanta e Sessanta<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 14.

<sup>7</sup> A. BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola: dialoghi d'artista*, 1968-2008, Milano, Skira, 2008, p. 27.

<sup>8</sup> *Le Sentences on Conceptual Art* di Sol Lewitt nel n. 5, e i lavori di di Robert Smithson, Lawrence Weiner; Bernar Venet, Robert Barry, Douglas Heubler e Sol Lewitt, oltre a *Sketchbook notes* di Jasper Johns, nel n. 6.

<sup>9</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York, Out of London Press, 1975, p. 15.

<sup>10</sup> Ivi, p. 21.

<sup>11</sup> Cfr. F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 34.

<sup>12</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 21.

Dalla fine degli anni Sessanta al 1974, Acconci sperimenta lo spazio ‘reale’ della performance, a volte servendosi anche di film e video. È una fase in cui il corpo dell’artista diventa uno dei principali luoghi nel quale condurre gli esperimenti artistici<sup>13</sup>, prove atte a definire lo stesso corpo come campo sul quale intervenire per ritrovare e riattivare sensibilità estreme<sup>14</sup>.

La transizione ai *body works*, termine che per Gillo Dorfles viene utilizzato dallo stesso Acconci per evitare qualsiasi connotazione estetizzante rivolta ai suoi lavori ne deriverebbe, invece, dall’utilizzo del nome Body Art<sup>15</sup>, inizia con le *Due Situazioni* del marzo/maggio 1969, e si compie definitivamente con gli *Street Works* dello stesso periodo.

È il momento in cui la scrittura, insieme alle sue prassi e ai suoi ruoli, cambia: viene abbandonato il precedente linguaggio attivato da *pattern* spaziali e da manipolazioni semantiche-sintattiche-grammaticali per lasciare spazio alla lingua neutra dell’informazione e della documentazione. Si tratta di una trasformazione dettata dallo spostamento della costruzione dell’opera dal testo letterario all’attività del corpo, materiale impermanente<sup>16</sup> che, diventando lo strumento principale dell’agire formale-espressivo, porta la scrittura ad assumere l’inedita funzione del reportage.

Riguardo l’espressione *body work*, non tutti i critici abbracciano le considerazioni di Dorfles; Mario Diacono, ad esempio, ritiene che Acconci non abbia mai esplicitamente utilizzato i due termini, anche se, allo stesso tempo, lo ritiene l’artista che per eccellenza utilizza il body come potenziale sistema di ‘segni’, come agente di comportamenti da esplorare analiticamente, piuttosto che come strumento per creare situazione contenutistiche iconografiche. Diacono, quindi, specifica che il termine può definire solo l’attività che l’artista conduce tra l’autunno del 1969 e la fine del 1971, escludendo la fase precedente, che vede il corpo come *statement* concettuale, e quella successiva, dove

---

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, p. 24.

<sup>14</sup> T. MACRÌ, *Il corpo postorganico: sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996, p. 17.

<sup>15</sup> Cfr. R. BARILLI, G. DORFLES, F. MENNA, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, Body Art, concettualismo*, VII, Milano, Fabbri, 1980, p. 246.

<sup>16</sup> M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 23.

l'opera costituisce delle metafore talmente complesse da considerare il corpo stesso come mero elemento base referenziale<sup>17</sup>.

Interessante, allora, è considerare l'utilizzo, da parte di Acconci, di una terminologia abbastanza elaborata per designare i suoi *works*, lessico che, oltretutto, segna le diverse tappe artistiche della sua ricerca. *Activities*, *photo pieces* e *audiotape pieces* caratterizzano la fase iniziale dell'esperienza artistica di Acconci, *performances*, *performance situations*, *performance spaces* e *performance sets* la fase centrale, e le *installations* la fase ultima, il *post-body*<sup>18</sup>. A definire in modo esauriente il vocabolario acconciano è Mario Diacono:

*Activity*: un'azione-attività, in un luogo chiuso o all'aperto, di una durata indeterminata, e non relata a un pubblico specifico.

*Performance*: un'azione il cui luogo è specificamente il corpo dell'artista, ma compiuta in funzione del pubblico presente.

*Performance situation*: un'azione compiuta in una durata e costruita in una forma predeterminante, in un luogo chiuso o all'aperto, in cui l'artista interagisce con il pubblico.

*Performance space*: un luogo modificato per denotare la presenza o l'attività dell'artista, ma in cui l'artista non appare fisicamente durante il tempo stabilito per la fruizione da parte del pubblico (è il pubblico che deve 'agire' lo spazio).

*Photo, film, audiotape e videotape piece*: azioni-attività registrate in un medium e svolte specificamente in funzione della loro presentazione attraverso tale medium.

*Performance set*: un'azione che ha luogo in una galleria, per una durata predeterminata, dove l'artista figura assieme e in mezzo a dei *props* che accennano a una situazione socio-psicologica, e dove la coscienza dell'artista parla attraverso degli *audiotape* diffusi da altoparlanti.

*Installation*: un habitat costruito mediante la disposizione di *props*, dove l'artista non è presente, ma indica la funzione dell'*habitat* al pubblico attraverso *audiotape* e/o *videotape* e/o diapositive<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 31.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 27-28.

A determinare in modo definitivo lo spostamento di Acconci dall'ambito della letteratura a quello delle arti visive, ponendo fine, quindi, alla documentazione solo verbale, è stata l'assunzione di fotografia, film e video a veicoli della sua opera, strumenti che, per artisti come Nauman e Serra<sup>20</sup>, erano importanti mezzi di espressione da ormai diversi anni. Acconci decide di approcciare al nuovo mondo dei media confrontandosi innanzitutto con il mezzo fotografico, producendo documenti che però, almeno inizialmente, elevavano la registrazione a vero scopo dell'opera, mentre l'uso della fotografia veniva esclusivamente destinato all'esplorazione di un linguaggio operativo non-verbale. In *Rear view*<sup>21</sup>, ad esempio, la quale realizzazione avvenne il primo agosto 1969, la fotografia non è la registrazione dell'attività, bensì il suo prodotto; qui il fulcro del lavoro non è tanto la persona, quanto più la relazione tra la persona e lo spazio, avvenimento che può essere documentato minuziosamente solo attraverso la parola<sup>22</sup>.

Nella prima fase del *body work* di Acconci, infatti, il corpo, l'azione, non ha ancora preso il sopravvento sul linguaggio; l'attività si presenta piuttosto come pre-testo della performance linguistica e serve a giustificare la riduzione della lingua a vocabolario<sup>23</sup>. In queste prime *activities*, l'esperienza in quanto interazione tra uomo e ambiente, insieme alla sua analisi fenomenologica, costituiscono il materiale dell'opera, mentre foto e descrizione verbale ne sono il mezzo di comunicazione.

*Ice piece*<sup>24</sup>, eseguito nell'ottobre del 1969, è considerato da Diacono il primo *body work* e, insieme, la prima performance di Acconci. Il lavoro consiste nella performance di due espressioni verbali: *On ice* ("in frigo"), *On thin ice* ("in una situazione delicata, o pericolosa"). *Ice piece* stabilisce così il modello della performance di Acconci fino ad almeno tutto il 1971: erano attività che comportavano una modificazione fisica del corpo, creavano una rete di relazioni simboliche per il pubblico, esplicitavano un'espressione

---

<sup>20</sup> Per approfondire si consultino almeno P. PLAGENS, *Bruce Nauman. The True Artist*, Phaidon, 2014; R. SERRA, H. FOSTER, *Conversation about Sculpture*, Yale University Press, 2018.

<sup>21</sup> Per approfondire si consulti almeno V. ACCONCI, *Vito Acconci: Diary of a body 1969-1973*, Milano, Charta, 2006.

<sup>22</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 28.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 25.

<sup>24</sup> Per approfondire tutte le opere di seguito citate, si consulti almeno V. ACCONCI, *Vito Acconci: Diary ...*, cit.

verbale o usavano la stessa come punto di partenza per il lavoro e definivano l'artista come una vittima, come un soggetto d'autopunizione<sup>25</sup>.

Tra le varie esperienze, Acconci si è interrogato sull'altro inventando una relazione con l'esterno: in *Following Piece*, del 1969, ogni giorno per un mese, ha pedinato una persona scelta in modo casuale per la strada, fino a quando la stessa, entrando in un luogo a lui non accessibile, lo costringeva a terminare il suo inseguimento; in *Proximity Piece*, 1970, entrava nello spazio personale dei visitatori di un museo, quasi sfiorandoli, con l'intento di giocare sul piano simbolico della stessa istituzione che, come vuole il patto stipulato al suo ingresso, proibisce qualsiasi forma di contatto<sup>26</sup>.

Questi iniziali inseguimenti e avvicinamenti hanno portato poi, nel 1970, a *Pier Piece*, lavoro in cui Acconci entra realmente in contatto con gli altri. Esso si svolse in un magazzino recintato di un molo newyorkese, ogni notte per un mese, e consisteva nell'attesa dell'artista che qualcuno, reclutato tramite inserzioni sul giornale, andasse ad incontrarlo. Solo nel caso in cui l'appuntamento avvenisse, Acconci gli avrebbe rivelato un segreto su di sé, un qualcosa che chiunque avrebbe potuto usare per ricattarlo.

Nei lavori torna spesso il tema dello sforzo: in *Fall*, del 1969, l'artista cadeva in avanti reiteratamente nel tentativo di afferrare una fotografia; in *See Through*, 1970, prendeva a pugni il proprio riflesso nello specchio fino a causarne la rottura; in *Trademarks*, 1970, si mordeva tutte le parti del corpo raggiungibili con la bocca.

Nel tempo sottopose sé stesso a numerose forme di stress, tali da portarlo anche all'esaurimento (*Soap and Eyes*, 1970), trasferì gli oggetti domestici dal suo appartamento in una galleria a ottanta isolati di distanza (*Room Piece [Room Situation: A Situation Using A Room]*, 1970), e si fece consegnare la posta al Museum of Modern Art (*Service Area*, 1970). Si concentrò duramente su altre cose e persone (*Performance Test*, 1969), cercò di trasformarsi in una donna (*Conversion I, II and III*, 1971), si barricò in uno spazio ristretto difendendolo violentemente (*Claim*, 1971), e usò il video per parlare con e di sé stesso (*Memory Box*, 1972)<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 29-31.

<sup>26</sup> Cfr. F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 24.

<sup>27</sup> Cfr. *ibidem*.

A delineare per la prima volta il passaggio dal *body work* (attività diretta sul proprio corpo) alla *performance* (attività del corpo in uno spazio rettificato) è *Seedbed*, del gennaio 1972<sup>28</sup>, opera simbolo di Vito Acconci, sicuramente tra le più controverse e provocatorie, nonché d'ispirazione per gli artisti che, nel tempo, lo hanno succeduto. È un'importante cambiamento che sancisce anche l'abbandono dell'attività in strada per avviare, invece, l'immersione in galleria, uno spazio sempre disegnato appositamente in relazione alla performance che vi si deve eseguire.

Nonostante la grande diversità che caratterizza e rende uniche e riconoscibili ognuna delle opere citate, emerge un filo comune tra queste, un tema, che svela una delle principali riflessioni dell'artista: la costante oscillazione tra dimensione pubblica e privata, tale da non consentire una chiara distinzione tra le due, aventi confini in continua fase di negoziazione. L'effetto ottenuto attraverso queste azioni è quello di mettere in discussione e sfidare il modello classico e moderno delle relazioni tra pubblico e privato da un lato, e il sé dall'altro. Secondo questo modello, il sé si forma privatamente, spesso all'interno dei confini familiari, ed esce poi in pubblico, momento in cui viene testato e legittimato dallo stesso. Al contrario, per Acconci, il sé è una categoria sociale che viene costruita e modificata a seconda delle condizioni sociali che includono, ad esempio, l'organizzazione del comportamento in termini di distinzioni tra pubblico e privato<sup>29</sup>.

Mario Diacono ritiene che il *body work* di Acconci si formi attraverso una performance del corpo, così come i suoi testi si costituivano in performance di linguaggio; i due termini, *body work* e *performance*, risultano allora reciprocamente in relazione, a livello di svolgimento dell'opera, sia nei lavori realizzati tra il 1969 e il 1971, sia in quelli nati tra il 1972 e il 1973.

La nozione di *performance*, però, non tarda a complicarsi: non appena il *body work* acconciano nel 1972 entra in galleria, modificandone la neutralità iniziale, lo spazio inizia a trasformarsi in un habitat metaforico-cerimoniale che dà avvio ad una presentazione più complessa del fenomeno esperienziale. L'alterazione dello spazio della galleria raggiungerà poi, nei successivi anni, livelli di metaforicità tali da portare Acconci a

---

<sup>28</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 38.

<sup>29</sup> Cfr. F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 24-25.

considerarla auto-espressiva e, quindi, capace di pronunciarsi sa sola, senza la necessità della performance dell'artista<sup>30</sup>.

Il processo che ha portato al ritirarsi del corpo di Acconci dall'interazione con il pubblico è avvenuto gradualmente. Esso è iniziato nel 1972 con *Memory Box* e le *Four Support Room*, lavori in cui l'introduzione dell'*audiotape* ha facilitato la separazione della voce dal corpo dell'artista, rendendo la prima, nel tempo, dominante nella performance: quando la 'voce-dell'artista' diventerà l'epicentro della performance/metafora, il 'corpo-dell'artista' potrà ritirarsi definitivamente dalla scena<sup>31</sup>.

Tutto ciò è messo a punto alla fine del 1973 con *Scenes from this side of the camp*, opera in cui la correzione dello spazio raggiunge il suo scopo solo grazie alla presenza della voce che, agendo da filo conduttore per lo spettatore che si trova in labirinti di strutture allusive e metaforiche, funge da elemento unificatore utile alla comprensione del lavoro; terminata la performance, i *props* torneranno ad essere unità anonime, an-artistiche, e della stessa performance, ormai *installation*, non rimarrà che un'eco documentaria nell'*audiotape* e nelle fotografie.

Lo sviluppo del lavoro di Acconci potrebbe essere percepito anche in relazione alla distanza, non solo cerimoniale ma anche estetica, tra performer e pubblico. Nei lavori del 1969, quest'ultimo, appare termine di riferimento 'reale'; dalle varie *Situazioni* e *Performance Test* è l'interazione formale con il pubblico a determinare struttura e dimensione dell'opera, che si traduce in un'aggressione visuale-cerimoniale dello spettatore: Acconci costringe le persone ad interagire con lui, a riconoscere la sua 'presenza', quindi a verificarne e socializzarne l'esistenza. Nel 1970 tale aggressione diventa concettuale, indiretta: l'artista ora dirige l'aggressione verso sé stesso, e tutte le forme di autoaggressione e autosofferenza si leggono socialmente come esplicitazione della condizione masturbatoria dell'artista, come desiderio di violenza contro la società, come strategia per imporre la propria identità esistenziale attraverso azioni 'rituali'.

*Seedbed* è l'opera in cui questo atteggiamento raggiunge l'apice. Si tratta del primo lavoro che Acconci 'disegna' appositamente per una galleria e, per questo, esso stabilisce il

---

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 32-34.

<sup>31</sup> Cfr. *ibidem*.

modello di quello che deve essere il ruolo del pubblico nelle performance di Acconci per tutti i lavori successivi: in particolare esso è chiamato ad interagire solo simbolicamente con il performer-artista<sup>32</sup>.

Acconci ama particolarmente l'idea dello spettatore che veste i panni di una spia. Questi, assistendo perlopiù ad un qualcosa di privato e, quindi, non ricoprendo più la posizione di un normale spettatore, si sente quasi a disagio:

Quel che m'interessa è l'idea di me che svolgo un'attività privata, mentre gli altri agiscono come delle spie o (...) dei voyeur. Suppongo di considerare il mio lavoro quasi come dei possibili esempi, o modelli di comportamento. Una persona che si avvicina al mio lavoro ha la possibilità di vedere quello che faccio, e può decidere di entrare nella stessa attività di concentrazione, o di andarsene, di non farlo. Si tratta quindi di attività private e soggettive, che però vengono presentate come possibile tipo di attività intersoggettiva, come modelli per un'eventuale emulazione o assimilazione da parte degli altri<sup>33</sup>.

Nonostante l'avvio della fase galleristica dell'artista abbia spostato la qualità della distanza artista-pubblico, lo spazio proprio della galleria non si è mantenuto neutro, di pura esposizione della performance. Nell'opera di Acconci, il formato di un lavoro dipende dall'articolazione spaziale della galleria: è proprio questa che determina la dimensione visuale della performance. L'artista inoltre, a differenza dei colleghi minimalisti e concettuali, che concepivano pareti, pavimento, volumi della galleria come un semplice supporto, sostitutivo della tela, usa gli stessi valori come un habitat in cui la sua azione esercita una determinata interazione con gli 'altri'. Sono i *props*, elementi strutturali-scolturali non fruibili al di fuori di una particolare performance, a trasformare lo spazio dalla sua natura astratta a metafora esperenziale.

---

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 42.

<sup>33</sup> A. BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola: ...*, cit., p.30.

La stessa tipologia di ruolo/distanza tra artista e spettatore si mantiene a partire dal 1974, quando Acconci cessa di presenziare fisicamente nella performance per demandare il ruolo di interlocutore con il pubblico agli *audiotape*<sup>34</sup>.

Come già accennato, Acconci smette definitivamente di esibirsi nel 1974. Egli cercò di allontanarsi dal “culto della personalità che cresceva con la sua visibilità nel mondo dell’arte”, rimuovendo sé stesso e la sua immagine dalle diverse situazioni da sottoporre al pubblico<sup>35</sup>.

Tra il 1974 e il 1979, sfruttando gli spazi delle gallerie, realizzò una serie di installazioni utilizzando suono e video: furono anni in cui la voce dell’artista divenne quella di un disc jockey all-night (*Other Voices for a Second Sight*, 1974), nei quali trasformò lo spazio galleristico in quello di una narrazione senza fine (*Plot*, 1974), inviò in Europa un oggetto simile ad una scultura minimalista come regalo (*The American Gift*, 1976), e fece spostare da una località olandese all’altra un camion trasportatore di altoparlanti portatili per accogliere i terroristi (*The Peoplemobile*, 1979)<sup>36</sup>.

In questi anni il lavoro di Acconci cambia: i suoi pezzi si dirigono dalla dimensione delle interazioni interpersonali a quella del regno pubblico, con lo scopo di analizzare le modalità di creazione del ‘sé’ all’interno dello stesso.

Tale volontà di immergersi e di esaminare lo spazio pubblico, però, subisce presto una deviazione attraverso le forme più abituali della privacy. Negli anni Ottanta l’artista rivolge infatti la sua attenzione ad una serie di opere che coinvolge installazioni interattive, sculture e mobili capaci di smantellare i comfort ideologici della casa; tra queste, ad emergere come opere centrali, sono le “case” attivate dagli stessi spettatori che si scoprono in *Instant House* (1980) e in *Bad Dream House* (1984), opere che trattano il tema dell’individualismo americano racchiuso in potenti segni di un’identità collettiva<sup>37</sup>.

Nel febbraio del 1988, al The Museum of Modern Art a New York, si inaugura «Public Places», una mostra di Acconci che, oltre ad includere le seconde versioni di tre opere

---

<sup>34</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 43.

<sup>35</sup> F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 45.

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, p. 32-33.

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, p. 49-50.

significative di inizio decennio, avvia lo stesso artista alla carriera di ideatore di progetti pubblici nell'impresa collaborativa che, nel tempo, diventerà uno studio di progettazione architettonica: l'Acconci Studio<sup>38</sup>, un *think-tank* d'arte e architettura<sup>39</sup> che coinvolge, insieme a lui, diversi giovani progettisti nella realizzazione di opere pubbliche, edifici e giardini, alcuni mai compiuti<sup>40</sup>.

Prima di quella mostra, nessuno mi ha chiesto di proporre progetti per luoghi pubblici; certo, c'erano uno o due esempi isolati, ma non ero nella "lista" che comprendeva Siah Armajani, Mary Miss, Richard Fleischner, Doug Hollis<sup>41</sup>.

Nel 2000 l'Acconci Studio comprende otto collaboratori. Acconci descrive così il metodo di lavoro del gruppo:

Acconci Studio è partito dal bisogno: i progetti non potevano essere fatti senza persone che conoscessero i materiali, la struttura, l'ingegneria - e un bisogno più pressante: i progetti non potevano essere realizzati fino a quando non si fosse formato un pubblico nella realizzazione effettiva dei progetti ... dopo un po' è impossibile dire quale idea è di chi comunque<sup>42</sup>.

Si tratta di un'attività collaborativa che, dal punto di vista temporale, si differenzia notevolmente da ogni precedente lavoro di Acconci. In questo senso, infatti, i diversi progetti potrebbero essere proposti come risposta ad una richiesta, o inseriti in un concorso, e, se accettati e portati avanti, sarebbero necessari molti anni prima di poter effettivamente costruire qualcosa. Ciò si distanzia dall'immediatezza caratteristica della precedente performance in cui, come sostiene lo stesso artista, il fare e il presentare erano la stessa cosa e nella quale, inoltre, la revisione, la correzione dell'eventuale errore e il

---

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 52.

<sup>39</sup> Cfr. Autore anonimo, *Vito Acconci*, 2009, in <https://videoinstallazione.blogspot.com/2009/10/vito-acconci.html>.

<sup>40</sup> Cfr. Autore anonimo, *Vito Acconci*, in <https://galleriafumagalli.com/artisti-esposti/vito-acconci/>.

<sup>41</sup> F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 52.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

rifacimento dell'opera non erano opzioni, possibilità che, invece, lo sviluppo del progetto architettonico permette<sup>43</sup>.

Protagonista di una ricca carriera artistica contraddistinta dalla realizzazione di numerosissime opere, dalla partecipazione a diverse mostre, la prima personale nel 1969 alla Rhode Island School of Design di Providence, dalla vittoria di tre borse di studio e dal raggiungimento di premi come il Lifetime Achievement Award dell'International Sculpture Center (1997) e due New York City Art Commission Awards for Excellence in Design (1999 e 2004), Vito Acconci si spegne il 27 aprile 2017 a New York all'età di 77 anni<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 55.

<sup>44</sup> Cfr. Autore anonimo, *Vito Acconci*, in <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/vito-acconci>.

## 2. Seedbed

Galleria Sonnabend, New York City.

15-29 gennaio 1972.

Due volte la settimana, otto ore al giorno.

Una bassa rampa di legno che finisce congiungendosi al pavimento; inizia appoggiata contro una parete, ed alta 60 centimetri, poi scende obliqua per tutta la larghezza della stanza fino al centro del pavimento. (Lo spettatore entra nella stanza, l'attraversa, sale sulla rampa, la mia voce sale da sotto di lui).

*“... Quello che sto facendo lo faccio con te, adesso ... tu mi stai di fronte ... ti giri intorno ... io m'avanzo verso di te, mi piego su di te ...”*

*Sotto la rampa: mi muovo da un punto all'altro dell'intero pavimento (l'intenzione era di produrre seme, di lasciare del seme per tutta l'area coperta).*

*Mi rivolgo a me stesso: attacco me stesso: contatto costante con il mio corpo (sfrego il mio corpo per staccarlo via da me, sfrego qualcosa via da esso, lo lascio per terra e vado avanti): mi masturbo: devo continuare tutto il giorno – coprire di sperma il pavimento, seminare il pavimento.*

*Mediante gli spettatori: a causa degli spettatori: posso sentire i loro passi, loro mi stanno camminando sopra, di fianco – io li sto raggiungendo – mi sto concentrando su uno di loro: posso formarmi un'immagine di te, sognare di te, lavorare su di te.*

*“... mi stai a sinistra ... ti stai allontanando ma io premo il mio corpo contro il tuo, ti stringo nell'angolo ... tu stai chinando giù la testa, sopra di me ... io premo gli occhi sui tuoi capelli ...”*

*Posso continuare così pensando a te, tu puoi aumentare la mia eccitazione, servirmi da mezzo (il seme gettato nel pavimento è un risultato congiunto della tua presenza e della mia). Tu puoi ascoltarmi; voglio che tu rimanga qui; puoi camminarmi intorno; sorpassarmi; tornare; sederti qui; giacermi accanto; camminare di nuovo con me.<sup>45</sup>*

---

<sup>45</sup> M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 168.

## 2.1 La performance

Considerata una delle performance più importanti degli anni Settanta per la sua capacità provocatoria di sgretolare i solidi tabù dell'epoca, *Seedbed*, insieme a *Transference Zone* e a *Supply Room*, è parte di un gruppo di tre installazioni performative che nel gennaio del 1972 vennero presentate da Vito Acconci alla Sonnabend Gallery di New York in occasione di una sua personale mostra<sup>46</sup>.

L'opera si dichiarava come un'installazione prototipo, un'intrusione costruita nello spazio bianco ed incontaminato della galleria<sup>47</sup>. È il primo lavoro che Acconci pensa e disegna appositamente per uno spazio galleristico, il quale, quello della Sonnabend, al momento della mostra, si costituiva di tre spazi espositivi articolati in due principali gallerie e in un'area di transizione più piccola collocata accanto al banco della reception. Al fine di rendere i tre spazi a disposizione attivi, l'artista decise di condurre tre performance separate, ognuna delle quali venne proposta al pubblico in determinati orari nel corso delle settimane di mostra<sup>48</sup>.

Acconci collocò la performance *Seedbed* in uno dei due spazi principali della galleria, che allestì in un modo tanto singolare quanto significativo. In una stanza dalle pareti bianche le quali dimensioni misuravano circa 8 metri in larghezza e 11 metri in lunghezza<sup>49</sup>, l'artista modificò l'assetto del pavimento in legno creando, a partire dalla metà della sua lunghezza, un innalzamento di poco meno di un metro che raggiungeva la parete di fondo a creare una rampa dello stesso materiale e sotto la quale, nei due giorni a settimana di attivazione dell'opera, il mercoledì e il sabato, dalle 10:00 alle 18:00, l'artista, nascosto agli occhi dei visitatori, era impegnato a masturbarsi per otto ore consecutive<sup>50</sup>. Lo spazio *underground* occupato dall'artista presentava una serie di assi che, utili al sostenimento dell'impalcatura obliqua, permettevano all'artista un limitato

---

<sup>46</sup> Cfr. R. TAYLOR, *Seedbed, Vito Acconci, 1972*, 2008, in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>.

<sup>47</sup> K. LINKER, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 44.

<sup>48</sup> Cfr. R. TAYLOR, *Seedbed, Vito Acconci, 1972*, ..., cit.

<sup>49</sup> Cfr. V. ACCONCI, *Vito Acconci: Diary ...*, cit., p. 286.

<sup>50</sup> Cfr. F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 40; T. MACRÌ, *Il corpo postorganico*, cit., p. 18.

ma continuo movimento, sancito dalla percezione di presenze nell'ambiente superiore, dalla volontà di seguirle al fine di creare con loro un rapporto, e, quindi, di spargere il suo seme su tutto il pavimento.

Lo spettatore che entrava in galleria, dunque, camminava inconsapevolmente sul corpo non visibile di Acconci ascoltando la sua voce che, amplificata da due altoparlanti collocati negli angoli della stanza, unici focus visivi della performance, esprimevano fantasie sessuali, parlate in un microfono, scatenate proprio dal passaggio delle persone sulla rampa appositamente costruita. La voce, a tratti incomprensibile nell'articolazione delle parole, proponeva scene sessuali che coinvolgevano lo stesso Acconci e il suo visitatore, scatenando così nel pubblico reazioni diverse. A tal proposito, significative sono le opposte risposte alla performance date dai critici Peter Schjeldahl e David Bourdon: il primo racconta di essere fuggito dalla stanza inorridito dall'atteggiamento d'ascolto assunto da alcuni spettatori presenti; il secondo, invece, più giocoso ed empirico, racconta di aver addirittura calpestato la rampa più volte, producendo lamenti supplicanti e percepibili nelle parole «Oh, calpestami, calpestami più forte»<sup>51</sup>.

Si creava così un ambiente che la critica d'arte Teresa Macrì definisce come «un'asfissiante scatola psicosessuale» in cui, in un costante climax erotico, la temperatura hard cresceva sempre più<sup>52</sup>.

Alla domanda «Perché consideri *Seedbed* il tuo lavoro più importante?» Acconci rispose:

La situazione fisica di *Seedbed* mi ha permesso di stare con un pubblico, con un potenziale spettatore, più di qualsiasi situazione mai incontrata prima - in primo luogo, essendo costantemente presente fisicamente, nel senso di essere udibile - anche se suppongo che uno spettatore avrebbe potuto pensare che non ero davvero lì, che era solo un nastro. In secondo luogo, a livello più psicologico, in un modo che ha a che fare con l'intreccio delle aree. Se la loro presenza, i loro passi, dovessero causare le mie fantasie, dovrei essere attratto da loro per fantasticare<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Cfr. B. GREENMAN, *Seedbed and the Wedge of Chastity: The erotic play of interpretation*, in «Journal of the Scottish Society for Art History», Vol. 16, 2011, p. 30.

<sup>52</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>53</sup> F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 98.

Per Bourdon l'artificio della performance, elemento al quale il pubblico che entrava in galleria, probabilmente inconsapevole della partecipazione ad una tale prova, doveva necessariamente sottostare, sarebbe diventato chiaro nel momento in cui l'attività si sarebbe svolta. Tale attività sessuale, solitaria e nascosta dell'artista, di cui non si possiede che una testimonianza uditiva, si esplicita nella produzione di seme che, piantato nel pavimento, diventa il risultato congiunto della presenza di Acconci e di quella del visitatore il quale, fornendo lo stimolo, produce una costante eccitazione nell'artista. La relazione che si crea tra quest'ultimo e lo spettatore non è ciò che superficialmente si potrebbe definire come una mera trasmissione di fantasie sessuali ma, piuttosto, come metafora della seminazione che coinvolge tanto l'artefice dell'azione quanto il destinatario<sup>54</sup>.

Se sto facendo questo tutto il giorno, ci sono momenti in cui sto cercando un suono di una persona, di uno spettatore, in modo da poter reagire contro di esso. Ci sono stati giorni in cui probabilmente stavo ascoltando una segretaria o qualcuno perché non c'era nessun altro<sup>55</sup>.

Proponendo allo spettatore di partecipare ad un momento solitamente intimo e privato e, viceversa, esponendo lo stesso allo spazio pubblico della galleria, Vito Acconci rompe le leggi del comportamento che di norma si assumono nella dimensione pubblica e in quella privata. Come altri lavori, anche *Seedbed* ha testato la capacità, la resistenza e i limiti dell'artista.

Per Acconci era importante raggiungere la postazione performativa addirittura prima dell'apertura della galleria e, allo stesso modo, era essenziale che vi rimanesse fino all'orario di chiusura poiché riteneva non corretto, ai fini del lavoro, rischiare di incontrare il pubblico che appena qualche istante prima stava ascoltando i suoi gemiti; l'obiettivo dell'artista era quello di diventare parte dell'architettura. L'elemento di *Seedbed* che maggiormente gratificava Acconci era l'idea che, anche abbandonando temporaneamente la rampa per esibirsi i seguenti giorni in altri spazi della galleria, le

---

<sup>54</sup> Cfr. B. GREENMAN, *Seedbed and the Wedge of Chastity: The erotic*, cit., p. 30.

<sup>55</sup> F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, cit., p. 40.

tracce della sua presenza sarebbero comunque rimaste nel luogo, vuoto, sotto forma di seme<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Cfr. *Ibidem*.

## 2.2 Gli altri due ambienti: *Transference Zone* e *Supply Room*

Poiché i tre spazi fanno parte di un'unica galleria, uno spazio non può non essere visto in relazione all'altro. Nella sala A (*Seedbed*) sono sotto il pavimento, faccio parte dell'architettura della stanza, mentre nella sala C (*Transference Zone*) sono all'interno di un punto, una cabina, nell'angolo, mentre nella sala B (*Supply Room*) sono lì solo perché non ci sia, solo perché possa essere portato via, solo perché possa essere rapito.

Tutte le stanze sono luoghi di sosta (non sono sempre qui, ci vengo solo in certi momenti durante la durata della mostra). La stanza A è il presente (*Seedbed*: posso avere una relazione ora, non posso nemmeno vederti, non ci sono vincoli), mentre la stanza C è il passato (*Transference Zone*: persone di primo piano nella mia vita), mentre la stanza B è il futuro (*Supply Room*: la vita di Kathy senza di me).

(Citato nella corrispondenza di David A. Ross, Albion Gallery, 21 luglio 2008.)<sup>57</sup>

TRANSFERENCE ZONE  
Galleria Sonnabend, New York City.  
15-29 gennaio 1972.  
Due volte la settimana, otto ore al giorno.

Un piccolo recinto in un angolo; nell'angolo opposto, una zona d'attesa - sedie, tappeti, cuscini - dove lo spettatore può ritirarsi dalla tensione della camera, prendersi il tempo per valutare se entrare o meno.

Del gruppo composto dalle tre installazioni performative proposte nel 1972 da Acconci alla Sonnabend Gallery, *Transference Zone*, come *Seedbed*, occupò uno dei due grandi spazi della galleria. Tale spazio, al suo interno, si suddivideva in due ambienti distinti, i quali, collocati alle due estremità opposte della stanza, rappresentavano il primo una sala d'attesa con sedie, tappeti e cuscini, il secondo una piccola "camera di isolamento" nella quale l'artista stesso risiedeva per tutta la durata della performance.

---

<sup>57</sup> R. TAYLOR, *Seedbed*, Vito Acconci, cit., in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>.

La piccola camera, costruita da Acconci in uno degli angoli del grande ambiente, fungeva da sorta di “stanza della storia”<sup>58</sup> in cui diverse fotografie e vari oggetti appartenenti a sette persone fondamentali della vita dell’artista americano erano esibiti.

Il martedì e il venerdì, i due giorni destinati alla performance in esame, Acconci si chiudeva quindi all’interno del piccolo ‘recinto’ immergendosi completamente nelle immagini e negli oggetti scelti al fine di assorbire l’essenza degli stessi e immedesimarsi nelle persone a lui più care, ricordarne episodi specifici e parlare con sé stesso di loro, come se fossero lì, insieme a lui<sup>59</sup>.

Uno per volta, il pubblico in sala d’attesa poteva avvicinarsi alla camera e bussare alla porta di Acconci per provare ad entrare nel suo spazio più intimo; la presenza delle persone da lui ricordate si incarnava allora nei visitatori della galleria che avevano accesso al piccolo recinto e verso i quali l’artista reagiva come se fossero le persone fotografate<sup>60</sup>.

[...] a questo punto dovrei essere talmente assorbito dalla persona principale da trasferire la sua immagine e i miei sentimenti per lui allo spettatore. [...]<sup>61</sup>.

La durata dell’incontro tra l’artista e il singolo era decisa da quest’ultimo, il quale, afferma Acconci, «potrebbe non volersene andare; potrebbe restare un’ora<sup>62</sup>». Entrato nella camera lo spettatore era tenuto a rispondere alle sollecitazioni dell’artista, a sprofondare nei vestiti delle persone scelte, a sentirsi chiamare con un nome diverso, ad ascoltare episodi di vita altrui. Attraverso tali stimoli, l’artista voleva raggiungere una sorta di personificazione dello spettatore nella ‘persona importante’ da egli stesso scelta per il singolo appartenente al pubblico: «lo spettatore potrebbe sentirsi cadere nella persona principale - potrebbe rispondermi come avrebbe risposto la persona principale. (Io mi avvicino alla prima persona e ricevo la sua influenza: lo spettatore si avvicina a me: lo spettatore è coinvolto nel campo di potere della prima persona)<sup>63</sup>».

---

<sup>58</sup> V. ACCONCI, Vito Acconci: Diary ..., cit., p. 292.

<sup>59</sup> Cfr. V. ACCONCI, Vito Acconci: Diary ..., cit., p. 292; R. TAYLOR, *Seedbed, Vito Acconci*, cit., in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>.

<sup>60</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>61</sup> Cfr. V. ACCONCI, Vito Acconci: Diary ..., cit., p. 292.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Fuori dalla camera, borbottii amplificati; di tanto in tanto si distingue una parola, una frase; la camera dovrebbe esercitare una sorta di attrazione gravitazionale in tutta la stanza più grande; uno spettatore cammina intorno alla camera - la pedina - indietreggia, si ritira nell'area di attesa - si siede lì, guardando la camera - torna verso di essa, esitante - si ferma, cercando di ascoltare, vicino alla porta<sup>64</sup>.

#### SUPPLY ROOM

Galleria Sonnabend, New York City.

15-29 gennaio 1972.

Una volta a settimana, sei ore al giorno (eseguito con Kathy Dillon)<sup>65</sup>.

*Supply Room* venne proposta al pubblico il giovedì nello spazio più limitato della Sonnabend Gallery. È un lavoro che riflette sul rapporto tra Acconci e una donna, Kathy Dillon, sua compagna e collaboratrice nella realizzazione di una serie di altri *body works* (*Applications*, 1970; *Pryings*, 1971; *Remote Control*, 1971)<sup>66</sup>, nonché soggetto importante per l'attuazione dei lavori dell'artista in quanto rappresentante *l'altro*, il co-attante che costituisce il *tu* con cui poter interagire<sup>67</sup>.

Un angolo dello spazio era schermato da una rete verde che, appesa al soffitto, pendeva verso il basso fino a toccare il pavimento; all'angolo opposto, appoggiati al pavimento, una rete nera accartocciata, tre tamburi, alcuni cuscini e un registratore. La performance si attivava non appena Acconci, in piedi e bendato, avesse raggiunto la sua postazione dietro la sottile rete verde, mentre Kathy si posizionava seduta alla batteria<sup>68</sup>.

La benda sugli occhi si rivela un elemento piuttosto ricorrente nei lavori<sup>69</sup> dell'artista americano. L'oggetto oscurante, per Diacono, potrebbe fungere infatti da unità annullante la relazione personale Acconci-osservatore, per elevare, invece, in senso sociologico la relazione artista-società, e in senso psicologico la condizione di vittima e di alienazione<sup>70</sup>.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> V. ACCONCI, Vito Acconci: Diary ..., cit., p. 288.

<sup>66</sup> Cfr. R. TAYLOR, *Seedbed*, Vito Acconci, cit., in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/acconci-seedbed-t13176>.

<sup>67</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 48.

<sup>68</sup> Cfr. V. ACCONCI, Vito Acconci: Diary ..., cit., p. 288.

<sup>69</sup> Il riferimento è a *Blindfolded Catching*, *Claim*, *Association Area*, *Security Zone*, *Private Property*, *Directions*, *Cross Fronts*.

<sup>70</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., p. 38.

La voce di Kathy, sempre seduta alla batteria, si udiva in un monologo preregistrato le cui parole, riprodotte in continuazione attraverso il registratore, sviluppavano motivi di risentimento nei confronti di Acconci e invitavano le donne all'interno dello spazio performativo a rapire lo stesso artista al fine di renderlo loro prigioniero.

La voce di Kathy ripeteva:

*In questo momento, nell'angolo, Vito è nella posizione di un prigioniero. Voglio estendere questo concetto: voglio che si spaventi, che si trasformi in un vero prigioniero.*

*Quindi questo messaggio è una chiamata alle armi: suggerisco che una donna, o un gruppo di donne, si avvicini e lo faccia prigioniero - lo porti via, lo metta a sua disposizione.*

*Questa stanza, quindi, può essere considerata un terreno di caccia; la preda è già messa all'angolo. Da qui potete portarlo via, confinarlo, metterlo sotto custodia.*

*Ora tocca a voi, potete occuparvi di lui da sole. E quello che voglio fare è darvi le ragioni per farlo - e dare a me stessa le ragioni per volerlo fare. Voglio conquistarlo, averlo dalla mia parte. Voglio convincermi di meritare di averlo al mio fianco.*

*Il mio ruolo è quindi quello di suggeritore, di istigatore. Non posso essere coinvolta nella cattura vera e propria: voglio lavorare per sentirmi libera da lui, liberata da lui - e libera da qualsiasi senso di colpa la sua prigionia potrebbe causare. Perciò ora mi rivolgo ad altre donne e vi chiedo di farlo per me, lasciandomi fuori.*

*Quindi bisogna prendere la cosa sul serio. La mia speranza è che non si tratti solo di un gioco; la mia speranza è che intendiate soggiogarlo, tenerlo confinato. Mi sto appellando a qualsiasi risentimento possiate avere in generale; questi risentimenti, ora, possono essere concentrati su di lui.*

*Ma bisogna ricordare la sua posizione: potrebbe avere il desiderio di entrare in empatia con me - potrebbe rendersi conto del mio desiderio di equilibrare i nostri ruoli, di annullare il dominio che è stato così facile per lui assumere - e quindi ha scelto di essere collocato qui. Abbiamo preparato questa dichiarazione insieme, quindi in teoria capisce il mio punto di vista.*

*Ma ricordate che anche la sua intenzione - affinché l'attività si svolga appieno - è che voi prendiate sul serio questo punto. Quindi deve essere spaventato: non può essere sicuro di ciò che avrete in serbo per lui - quindi vorrà mantenere la sua libertà - non vorrà perdere la sua posizione di controllo maschile - combatterà con voi, si opporrà alla cattura.*

*Devo essere chiara: sto rivolgendo questo messaggio solo alle donne. Non voglio che nessun uomo si occupi di questo: impedirò a qualsiasi uomo di farlo.*

*Perché le mie motivazioni qui non riguardano solo Vito: piuttosto, voglio liberarmi dalla dipendenza dagli uomini, liberarmi dal controllo degli uomini.*

*Quindi mi rivolgo solo alle donne: voglio che solo voi svolgiate questo compito per me. Continuerò a ripetere ciò che ho detto. Questo può essere un modo per iniziare a convincere me stessa, per indurmi all'odio e al desiderio di liberazione<sup>71</sup>.*

Acconci, nel frattempo, stava di guardia privo di vista ma consapevole dei rumori e dei movimenti dei passanti. L'artista sostiene che talvolta avrebbe potuto obiettare le parole della compagna poiché non d'accordo con quanto da lei espresso ma, aggiunge, tale decisione sarebbe subito sfociata in una discussione che lo avrebbe distratto dal suo obiettivo primo: quello di «tenere l'attenzione fissa sui potenziali rapitori»<sup>72</sup>.

Lo spazio in cui *Supply Room* venne eseguita era purtroppo molto piccolo; esso si rivelò presto inadatto per la corretta esecuzione della performance: i due soggetti protagonisti, infatti, si distanziavano solamente di venticinque metri quando il progetto iniziale ne richiedeva almeno un centinaio; l'ambiente ristretto costringeva gli spettatori ad appoggiarsi al muro assumendo una posizione statica che portava gli stessi ad osservare ciò che si svolgeva dinnanzi ai loro occhi come se fossero pubblico di teatro, quando, invece, lo stesso progetto li immaginava come soggetti passanti e aventi la possibilità di camminare tra Acconci e Kathy. Tali dinamiche richiedevano sicuramente un ambiente più ampio, una calma maggiore e un tempo di riflessione più esteso utile a scandire in modo adeguato i vari momenti della performance: Kathy avrebbe dovuto poter alzarsi a suo piacimento, avvicinarsi al compagno, allontanarsi dallo stesso, sedersi da sola, in silenzio, riflettere; Acconci doveva invece rappresentare una sorta di mobile d'angolo, un elemento che gli spettatori avrebbero potuto osservare e dimenticare<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> V. ACCONCI, Vito Acconci: *Diary ...*, cit., pp. 288-291.

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, p. 288.

<sup>73</sup> Cfr. *ivi*, p. 291.

### 2.3 Accoglienza critica di *Seedbed*

Diversi sono stati i critici d'arte che, nel tempo, sull'onda dell'enorme impatto che ebbe *Seedbed* sul grande pubblico, hanno indagato e commentato le componenti teoriche ed estetiche della stessa performance, anticipando in parte quello che l'autrice e critica Kate Linker avrebbe affermato nel 1994, ovvero l'essere del lavoro in oggetto probabilmente l'opera d'arte più famosa dei primi anni Settanta<sup>74</sup>.

A soli tre anni dalla realizzazione di *Seedbed*, nel 1975, la storica dell'arte, critica e curatrice di fama mondiale RoseLee Goldberg<sup>75</sup> pubblica "Space as Praxis", un articolo che vuole indagare gli atteggiamenti di tutti quegli artisti che negli anni Settanta hanno promosso un processo di produzione artistica responsabile dell'offuscamento delle distinzioni tra performance, scrittura e arte concettuale. La storica dell'arte definisce la performance come la materializzazione della teoria dell'arte, come arena per il corpo e come esperienza soggettiva volta a testare le nozioni teoriche dello spazio, elemento particolarmente rilevante per Goldberg, tanto da differenziarne le varie concezioni attraverso l'analisi del lavoro svolto dai diversi artisti. Tra le personalità prese in considerazione dalla critica d'arte, emerge proprio quella di Vito Acconci, artista che, a suo dire, utilizza il corpo non tanto come elemento narrativo o come mezzo per andare oltre l'oggetto, quanto più per descrivere un'area che egli stesso definisce *powerfield*. Si tratta di una nozione appresa dallo studio di un principio elaborato nel libro *The Principles of Topological Psychology* dallo psicologo Kurt Lewin, nel quale si presuppone l'esistenza di un campo di potere in cui poter agire, e di conseguenza includere, ogni possibile interazione nello spazio fisico<sup>76</sup>. In questo senso, sostiene Goldberg, Acconci, nei suoi lavori, si è maggiormente interessato al coinvolgimento delle persone nello

---

<sup>74</sup> K. LINKER, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publication, 1994, p. 44.

<sup>75</sup> Per approfondire le considerazioni della storica dell'arte si consulti almeno R. GOLDBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Harry N Abrams Inc, 1988.

<sup>76</sup> K. LEWIN, *The Principles of Topological Psychology*, New York, 1936. Lewin menziona tre tipologie di interazione tra le regioni: la prima è da lui definita locomozione, la seconda è la comunicazione, mentre la terza è un *powerfield* (campo di potere) in cui un cerchio o un ovale si sviluppa coprendo entrambe le regioni A e B; quest'ultima, quindi, sarebbe la più inclusiva delle tre.

spazio prescelto, attraverso la loro e la sua stessa azione, piuttosto che al collocamento del proprio corpo nello spazio<sup>77</sup>.

Non desiderava che il pubblico si limitasse ad immedesimarsi in lui, ma si preoccupava di “creare un campo in cui il pubblico si trovasse, in modo tale da diventare parte di ciò che stavo facendo... diventare parte dello spazio fisico in cui mi muovo”<sup>78</sup>.

Ciò che emerge tra le righe di “Space as Praxis” è, allora, un particolare interessamento nei confronti della curiosa interazione che nasce tra Acconci e il suo pubblico nel momento in cui l’artista propone la sua performance: egli, costantemente presente fisicamente, coinvolgeva il suo visitatore in un atto che solitamente sarebbe stato eseguito in privato poiché, in pubblico, considerato di cattivo gusto.

Goldberg sostiene inoltre che l’essere *underground* della posizione dell’artista<sup>79</sup>, e insieme il gioco di parole *seedbed* (letto di semina), abbia dato non solo una maggiore consapevolezza del luogo e dello spazio sia al pubblico che allo stesso Acconci, ma abbia anche implicitamente evidenziato il senso di crescita che il titolo esprime.

Di recente ho sentito il bisogno di trovare un’alternativa alla performance dal vivo, perché sembra che un *powerfield* possa esistere anche senza la mia presenza fisica. Un modo per far sì che questo accada è che lo spazio sia progettato, orientato direttamente per il mio uso potenziale in modo che quando una persona entra nello spazio sia coinvolta nella mia presenza ... questo interesse non è stato del tutto privo di un contesto artistico. È sempre stato come rendere praticabile un’area espositiva ... per rendere “difficili” questi interessi spaziali<sup>80</sup>.

«[...] dentro e fuori, pornografia e sessualità, visibilità e invisibilità...»<sup>81</sup>.

Edward Levine, presidente del dipartimento artistico della Wright State University, Ohio, nel 1977 pubblica “In Pursuit of Acconci”, un articolo che riflette sui principali lavori di

---

<sup>77</sup> Cfr. R. GOLDBERG, *Space as Praxis*, in «The Grammar of the Exhibition», Manifesta Journal, Journal of contemporary curatorship, n°7, 2009/2010, p. 55.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Acconci era fisicamente all’interno di una rampa sottostante il pavimento.

<sup>80</sup> R. GOLDBERG, *Space as Praxis*, in «The Grammar ...», cit., p. 56.

<sup>81</sup> Cfr. E. LEVINE, *In Pursuit of Acconci*, in “Artforum”, 15, 1977, in <https://www.artforum.com/features/in-pursuit-of-acconci-209427/>.

Acconci e, in particolare, su una capacità che lo ha sempre caratterizzato: quella di mettere in discussione i convenzionali concetti di spettatore e di interprete attraverso l'esplorazione dei campi che collegano le due parti. Per Levine, infatti, Acconci non solo amplia le due nozioni ma, addirittura, le capovolge portando il pubblico a non essere più mero spettatore davanti ad un artista-performer il quale, allo stesso modo, al fine di raggiungere un nuovo tipo di comunione con il percettore, non si esibisce in modo freddo e distaccato, ma diventa coinvolgente, travolgente e totalizzante.

L'autore dell'articolo avanza allora un confronto tra le due nozioni di performance e di teatro, la quale maggior differenza risiede nell'impossibilità di riproduzione della prima e nella certezza di replica del secondo, analizzando in particolar modo il confine, più o meno netto, che si crea tra lo spazio della rappresentazione e quello dello spettatore nelle due diverse situazioni. Tale «dissociazione della sensibilità» si rivela molto chiara nella maggior parte delle rappresentazioni teatrali e dell'arte esposta nelle gallerie e nei musei, separazione che, invece, viene assolutamente sovvertita nei lavori di Acconci, tanto da emergere come elemento centrale nell'analisi dell'operato del grande artista<sup>82</sup>.

Le sue performance riguardano i fattori personali e sociali che stabiliscono la distanza tra l'artista e il pubblico. La sua arte è costantemente coinvolta nell'esplorazione di tali relazioni e delle situazioni psicologiche e metaforiche ad esse inerenti<sup>83</sup>.

Levine sostiene che nonostante *Seedbed* rappresenti una delle performance che maggiormente esprimono il tema della sessualità, essa sia allo stesso tempo una delle più crude e scultoree opere di Acconci, nonché uno dei pezzi più compiuti e completi, intriso di una carica erotica capace di rimandare ai primi sforzi di Acconci verso l'unione, tipici, ad esempio, di *Following Piece*<sup>84</sup>.

L'artista si rimuove dalla scena ma ne rimane comunque pienamente presente. L'interazione che si crea tra artista e visitatori ricalca le modalità dello sguardo di creare

---

<sup>82</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>83</sup> E. LEVINE, *In Pursuit of Acconci*, cit., in <https://www.artforum.com/features/in-pursuit-of-acconci-2094-27/>.

<sup>84</sup> Cfr. *ibidem*.

la dialettica di *Performance Test*: dato lo spazio completamente vuoto della galleria, tale da stabilire una certa austerità, immagine che oltretutto potrebbe rimandare alle origini minimaliste di Acconci, lo spettatore è costretto a concentrarsi sui suoni amplificati emessi dall'attività dell'artista; così, il pubblico ascolta il suono della voce di Acconci fantasticare, fantasie che sono a loro volta stimolate dalla presenza udibile dello spettatore in galleria<sup>85</sup>.

Sebbene l'artista sembri separato dal pubblico, i confini tra privato e pubblico sono ora più vaghi e mutevoli. Acconci ha saputo strutturare il lavoro per consentire la sua presenza così come la sua assenza. È allo stesso tempo l'attore al centro dell'attenzione e l'autore fuori dalla scena.

[...] Il monologo interiore diventa evento pubblico, l'esperienza interiore diventa comunicazione condivisa. Acconci è riuscito a esplorare ed esternare le proprie fantasie coinvolgendo il pubblico nel suo mondo privato strutturando l'ambiente in modo tale che l'individuo debba confrontarsi sia con sé stesso che con l'artista a un livello più istintivo. Grazie alla rampa, lo spazio della galleria si trasforma in un palcoscenico senza attori, tranne nella misura in cui il pubblico spettatore diventa partecipe dell'evento<sup>86</sup>.

Sfruttando le tensioni psicologiche della situazione, Acconci è riuscito quindi a realizzare quel tipo di scambio con il pubblico che la maggior parte delle rappresentazioni teatrali ha sempre e solo tentato, fallimento dovuto alla preclusione della partecipazione nelle stesse. Centrale permane la preoccupazione per il rapporto che si instaura tra il proprio spazio, quello dell'artista, e lo spazio dello spettatore:

Volevo essere una presenza che fosse più di un punto: volevo essere parte dello spazio in cui si trovava lo spettatore... Quindi, anche se la struttura generale poteva essere determinata dalla situazione dello spazio pubblico della galleria, l'attività stessa era una combinazione dello spazio e dei termini per la situazione: le parole fornivano l'attività<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Nel 1980 *Seedbed* appare citata e analizzata anche in “Dirty Acconci”, un articolo scritto dal critico d’arte italiano Germano Celant<sup>88</sup>. Il testo evidenzia innanzitutto come l’arte sia stata per molto tempo uno strumento utile alle classi più alte della società a diffondere un’immagine quanto più positiva della stessa, nascondendo tutte quelle imperfezioni che, considerate elementi minacciosi, potevano evolversi in momenti di trasgressione e di ribellione. In tal senso, lo sforzo che la società attua nel ripulire costantemente la propria immagine è sintomo di un’economia funzionalista basata sulla circolazione di nuovi beni, la cui diffusione può essere ostacolata dalla presenza di rifiuti e feccia. Ecco allora che l’arte, insieme ad altri strumenti, diventa un mezzo per liberarsi dal caso, dal caos e dalla sporcizia, e utile, invece, a promuovere l’ordine, il pulito e il bello, la triade dei bisogni fondamentali della civiltà<sup>89</sup> così definita da Freud<sup>90</sup>.

Per raggiungere tali risultati l’arte si è avvalsa di superfici riflettenti, figure geometriche, piani semplici, materiali industriali, specchi, carte lucide, tessuti decorati, citazioni filosofiche e altre entità, elementi che Acconci, non condividendo l’ostentazione del potere purificatore dell’arte, ha sempre respinto nel tentativo, invece, di confrontarsi proprio con quella “sporcizia” che tanto mise in crisi l’ordine<sup>91</sup>.

Tutto il suo lavoro mi sembra portare alla squalifica del formale e del visivo, a favore di tutto ciò che infastidisce la forma e la visione<sup>92</sup>.

Celant ritiene che Acconci, nelle sue performance, abbia attuato una commercializzazione del privato che, sostiene,

ha senso nella misura in cui l’arte è il luogo in cui le persone svolgono attività “reali” e quindi emettono emozioni “reali”<sup>93</sup>.

---

<sup>88</sup> Per approfondire le considerazioni del critico d’arte si consulti almeno G. CELANT (a cura di), *Ambiente/-Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, 2020.

<sup>89</sup> Per approfondire si consulti S. FREUD, *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, 1985.

<sup>90</sup> Cfr. G. CELANT, *Dirty Acconci*, in “Artforum”, 19, 1980, in <https://www.artforum.com/features/dirty-acconci-208800/>.

<sup>91</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

Anche in “Dirty Acconci” *Seedbed* è considerata una performance che vuole tentare il contatto tra gli individui coinvolti, accoppiamento che riflette la soddisfazione del vero desiderio che, però, non soddisfa entrambe le parti: la fede nell’arte come espressione dei piaceri della comunità (bellezza, ordine e pulizia), afferma Celant, è allora semplicemente masturbazione, azione che non ha uno scopo funzionale in quanto il seme che emerge da essa si disperde senza produrre nulla, proprio come l’arte e, oltretutto, non è utile al processo sociale.

*Seedbed* è una macchina celibe per eccellenza, come il *Grande Vetro* di Marcel Duchamp. Sessuale e meccanico, *Seedbed* è anche un coito fallito, dove l’atto creativo è solo una fantasia di piacere e l’altro è solo fantasma, invisibile e irraggiungibile. L’artista, sotto vetro (a terra e quindi sporco), sogna una penetrazione impossibile, che “attraversi” il vetro/legno e gli permette di unirsi alla folla. Il desiderio inesprimibile è invisibile ma attrae perché insalubre. Lo scambio artista/pubblico, infatti, non esiste. L’atto creativo è solitario<sup>94</sup>.

*Seedbed* congiunge sesso e arte in una costante oscillazione tra erotismo, definito da Celant come un flusso vitale di primaria necessità culturale, attraverso la quale svelare una preoccupazione per il piacere e che si sprigiona in energia creativa, e pornografia.

Mostrandosi nella sua totalità vitale, dice Celant, Acconci si è opposto alla morale che vieta di vedere e di manifestare il vero desiderio giungendo, quindi, ad un’arte che si rivela sotto forma di scrittura sul corpo. «Certamente c’è stata molta santificazione fallica nelle opere eseguite»<sup>95</sup>, volontà intenta ad annunciare un piacere personale capace, anche nel momento dell’effettiva performance, di esaminare la sfera privata dell’artista, quindi le sue paure, i suoi amori, i suoi difetti e il suo sesso.

Diverso da quanto appena detto è, tuttavia, il particolare caso di *Seedbed*, opera in cui, tentando di assimilare il pubblico al piacere reale, si dà avvio ad un impulso inorganico che conduce la stessa performance a riflettere l’arte/sesso come processo di seduzione e di pornografia. Il critico d’arte, perciò, tenta di comprendere le due diverse relazioni che potrebbero legare da un lato *Seedbed* al desiderio esibito e privo di violazione dell’altro

---

<sup>94</sup> G. CELANT, *Dirty Acconci*, cit., in <https://www.artforum.com/features/dirty-acconci-208800/>.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

tipico dell'erotismo e, dall'altro, alle caratteristiche distruttive della pornografia, che obbligano il pubblico a diventare l'oggetto delle sensazioni e del piacere del suo consumatore. L'arte che vuole sedurre e avere potere sugli altri diventa pornografia perché compie una violenza affettiva che paralizza i desideri altrui: è un'operazione aggressiva ed egoistica che riduce il partner a vittima poiché trasformato in possesso, in merce<sup>96</sup>.

È in questo momento filosofico che Acconci si toglie dalla scena e va in esilio; intuisce che l'artista è un esibizionista osceno che si diverte a intrappolare gli altri. Ecco il vero "sporco": il ruolo della conoscenza e dell'arte sta nella tentazione di intrappolare il pubblico e di trarne piacere come territorio penetrato e invaso.

Acconci allora nasconde il suo corpo per lasciare solo il suo seme, metafora concreta del suo passaggio, e omaggia l'"erotismo sociale"<sup>97</sup> in cui l'arte è piacevole come corpo autonomo.

La circolazione del seme e dell'arte riguarda il fenomeno brutale dell'esistenza. Dipende dai contatti diretti tra individui o gruppi di persone all'interno della stessa cultura. L'interazione e il movimento dell'uno verso l'altro sono alla base del possesso. Questo dialogo è una prova di forza e il piacere si trova nell'insediamento e nell'invasione del corpo dell'altro<sup>98</sup>.

Un critico d'arte americano che, come il precedente Germano Celant, vede nel lavoro di Acconci un forte rimando all'arte duchampiana, è Robert Pincus-Witten, figura di rilievo poiché, tra le altre cose, coniò il termine *Postminimalismo*<sup>99</sup> identificandolo come un vero e proprio movimento artistico<sup>100</sup>. Convinto sostenitore della generazione di artisti contraddistinta da grandi personalità quali, ad esempio, quelle di Sol LeWitt, Richard Serra e Dennis Oppenheim, Pincus-Witten si occupò di indagare anche l'operato di Vito

---

<sup>96</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Per approfondire si legga almeno R. PINCUS-WITTEN, *Postminimalism*, Out of London Pr, 1981.

<sup>100</sup> Cfr. S. LEE, *The Critical Writings of Robert Pincus-Witten*, Studies in Art Education, vol. 36, no. 2, 1995, p. 97. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1320741>.

Acconci definendolo come l'artista che, attivo nella ricerca di associare Postminimalismo e performance concettuale, più degli altri alleò posizioni anarchiche con l'impresa astratta e riduttiva del Minimalismo<sup>101</sup>.

Fu l'unione del carattere minimalista al pensiero e al comportamento duchampiano la formula che permise ad Acconci di ottenere tale sconcertante e costrittiva alleanza che, però, data la natura antitetica delle due posizioni, non ha certezze di sopravvivenza e che si esplicita proprio nella performance concettuale, espressione che, per Diacono, viene utilizzata da Pincus-Witten con intenzioni vagamente denigratorie poiché colpevole di valutare l'opera di Acconci come una semplice estensione dell'atteggiamento concettuale, trascurando però l'opposizione, almeno in parte, alla pratica formale del 'concettualismo' dimostrata dalla nozione di 'performance'<sup>102</sup>. A fronte dello scetticismo iniziale, afferma Pincus-Witten, Acconci inizia ad operare con una tale meticolosità e, allo stesso tempo, intensità, da far percepire le sue azioni come affini alla dimensione artistica o, almeno, a quel lato dell'arte che nasce dall'esistenza di un focus ossessivo<sup>103</sup>.

Acconci afferma:

[...] il mio lavoro sembra riguardare principalmente ciò che credo si possa chiamare "attenzione" o "concentrazione"; come se mi concentrassi sul mio corpo o su una parte del mio corpo, questa intensa concentrazione su di esso, questa intensa canalizzazione verso di esso porterebbe a una sorta di ripiegamento su sé stessi, che è una specie di masochismo. Ma questi aspetti sono solo elementi secondari o sottoprodotti di questo tipo di attenzione o concentrazione. Allo stesso modo, se mi concentro su quest'altra persona o sulla mia azione con quest'altra persona, una versione esagerata di questo sarà ciò che si può chiamare sadismo<sup>104</sup>.

Pincus-Witten riporta allora parte della descrizione di *Seedbed* pubblicata da Vito Acconci. Essa si presenta formulata in quattro punti, due dei quali (il secondo e il quarto), si caratterizzano di ellissi poetiche utili ad evidenziare la metafora agricola che trasforma

---

<sup>101</sup> Cfr. R. PINCUS-WITTEN, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, 1972, in <https://www.artforum.com/features/vito-acconci-and-the-conceptual-performance-210089/>.

<sup>102</sup> Cfr. M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione ...*, cit., pp. 31-32.

<sup>103</sup> Cfr. R. PINCUS-WITTEN, *Vito Acconci and ...*, cit., in <https://www.artforum.com/features/vito-acconci-and-the-conceptual-performance-210089/>.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

lo sperma in seme giocata dall'artista nella stessa performance. In tal senso emerge un parallelo con Marcel Duchamp<sup>105</sup>, nello specifico in riferimento all'opera *Il grande vetro* (1915-1923), il quale sottotitolo è, per l'appunto, "macchina agricola"<sup>106</sup>.

La stanza è attivata dalla mia presenza sottoterra, sotto i piedi, dal mio movimento da un punto all'altro della rampa.

L'obiettivo della mia attività è la produzione di semi, la dispersione di semi nell'area sotterranea. (Il mio scopo è concentrarmi sul mio obiettivo, essere totalmente racchiuso nel mio obiettivo).

Il mezzo per raggiungere questo obiettivo è l'attività sessuale privata. (Il mio tentativo è quello di mantenere l'attività per tutto il giorno, in modo da produrre il massimo del seme; il mio obiettivo è quello di avere un contatto costante con il mio corpo, in modo da produrre il massimo del seme; il mio obiettivo è quello di avere un contatto costante con il mio corpo, in modo da portare all'esterno un effetto del mio corpo).

I miei aiuti sono i visitatori della galleria - nella mia solitudine, posso avere immagini private di loro, parlare con me stesso di loro: le mie fantasie su di loro possono eccitarmi, entusiasmarmi per sostenere - e riprendere - la mia attività sessuale privata. (Il seme "piantato" sul pavimento, quindi, è il risultato congiunto della mia e della loro performance)<sup>107</sup>.

Ad un occhio superficiale *Seedbed* potrebbe rappresentare una fantasia di sottomissione sadomasochistica in cui lo spettatore, più o meno consapevolmente, cammina sulla figura prona di un "servo" che si sta dando piacere. Tale lettura appare estremamente riduttiva in quanto colpevole di non considerare l'aspetto realmente interessante della performance ovvero, come già accennato nelle precedenti righe, il fatto che, nel caso di Acconci, la performance concettuale possa essere la fusione tra la posizione minimalista nella scultura e una rinnovata comprensione delle implicazioni erotiche nelle opere sessuali di Duchamp di cui Acconci era a conoscenza. Il pavimento a rampa a forma di cuneo della performance acconciiana viene allora preso in esame da Pincus-Witten nel tentativo di

---

<sup>105</sup> Per approfondire si consulti almeno A. SCHWARZ, *Duchamp, collana le grandi monografie: pittori d'oggi*, Fabbri, 1968.

<sup>106</sup> Cfr. R. PINCUS-WITTEN, *Vito Acconci and ...*, cit., in <https://www.artforum-.com/features/vito-acconci-and-the-conceptual-performance-210089/>.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

legarlo al significato di cuneo come fusione di maschile e femminile nel terzo oggetto sessuale di Duchamp: *Il cuneo di castità* (1951). La cifra minimalista comunque permane: il pavimento a rampa costruito per *Seedbed* rimanda alle numerose opere cuneiformi senza titolo di Robert Morris<sup>108</sup> del 1965-1968.

Il critico d'arte americano sostiene di avere informazioni stilistiche sufficienti per affermare che «Acconci, [...], abbia a che fare con un rapporto esagerato e non oggettivato con l'eredità erotica di Duchamp»<sup>109</sup>.

In *Seedbed* lo spettatore, interpretando la parte di voyeur solo nella componente uditiva ad egli proposta, potrebbe non comprendere mai l'attività che si sta svolgendo sotto i suoi piedi a partire dal momento in cui decide di accedere allo spazio galleristico. Tale incapacità di prendere coscienza della situazione, può purtroppo neutralizzare la forte enfasi sessuale che la performance, nella sua versione mai realizzata non nasconde agli occhi del pubblico, potrebbe invece suscitare<sup>110</sup>.

L'adozione di un tabù estremo nel contesto di una galleria neutralizza di fatto la sua enfasi sessuale, così come neutralizza la nozione stessa di tabù<sup>111</sup>.

Per il professor Stephen Melville<sup>112</sup>, *Seedbed* è l'opera che permette il compimento della serie «live, I-you», un numero di pezzi che, insieme, compongono il periodo di autocoinvolgimento narcisistico e psicologico di Acconci. L'artista, nella performance del 1972, nega al suo pubblico la possibilità del *face to face* nel tentativo di creare una relazione che Melville definisce fondamentalmente fantastica in quanto basata sul costringere lo spettatore a riconoscere che lo stesso Acconci, nella sua azione masturbatoria, stia pensando proprio a lui, a renderlo innegabile: la fantasia centrale sembra essere allora quella della fantasia dello spettatore su di lui<sup>113</sup>. Inoltre, mette in

---

<sup>108</sup> Per approfondire la figura dell'artista si consulti almeno J. WEISS, R. MORRIS, B. CEYSSON, C. FISKE, S. FORTI, *Robert Morris: The Perceiving Body*, Mousse Magazine & Publishing, 2020.

<sup>109</sup> R. PINCUS-WITTEN, *Vito Acconci and ...*, cit., in <https://www.artforum.com/features/vito-acconci-and-the-conceptual-performance-210089/>.

<sup>110</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Per maggiori informazioni si consulti il sito dell'Ohio State University in <https://history-of-art.osu.edu/people/melville.3>.

<sup>113</sup> Cfr. S. MELVILLE, *How Should Acconci Count for Us? Notes on a Retrospect*, October, vol. 18, 1981, p. 85. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/778412>.

evidenza come per Acconci la metafora sia un elemento fondamentale e necessario per la costruzione della relazione umana e dell'individualità.

In "How Should Acconci Count for Us? Notes on a Retrospective", 1981, il professore afferma, tuttavia, che il gioco di coinvolgimenti messo in atto da Acconci, « quanti sono i giocatori in questo gioco? »<sup>114</sup> si chiede Melville, avviene indipendentemente dallo spettatore perché, come ha sempre ampiamente dimostrato l'artista americano nelle sue opere, egli compie un processo di astrazione del suo pubblico.

La sessualità che osa *Seedbed*, aggiunge Melville, rimane semplicemente un inserimento del privato nel pubblico<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> *Ibidem.*

<sup>115</sup> *Ibidem.*

### 3. Seven Easy Pieces di Marina Abramović

Nudità ed erotismo, violenza e aggressività, scandalo e sorpresa: sono questi gli elementi che caratterizzano *Seven Easy Pieces*, un progetto performativo presentato in sette serate, dal 9 al 15 novembre 2005, dall'inconfondibile artista serba naturalizzata statunitense Marina Abramović nella rotonda di Frank Lloyd Wright al Guggenheim Museum di New York<sup>116</sup>.

Il progetto, sul quale l'artista rifletteva già da dodici anni senza mai riuscire a trovare le giuste circostanze per realizzarlo<sup>117</sup>, proponeva l'esecuzione di sette performance di cui sei si impegnavano a rievocare delle performance fondamentali appartenenti agli anni Sessanta e Settanta, una delle quali della stessa Abramović, e importanti per aver mosso gli sviluppi della *performance art*, accompagnate dalla presentazione di un nuovo lavoro dell'artista serba ideato e realizzato appositamente per l'occasione.

I lavori inizialmente scelti da Abramović furono *Body Pressure* (1974) di Bruce Nauman<sup>118</sup>, *Seedbed* (1972) di Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) di Valie Export<sup>119</sup>, *The Conditioning, First Action of Self-Portraits* (1973) di Gina Pane<sup>120</sup>, *Trans-fixed* (1974) di Chris Burden<sup>121</sup>, *Rhythm 0* (1974) e il nuovo *Entering the Other Side* (2005)<sup>122</sup>, entrambi di Marina Abramović.

---

<sup>116</sup> Cfr. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>.

<sup>117</sup> Cfr. A. DANNATT, *Interview with Marina Abramovic on her reperformances at the Guggenheim: Back to the classics*, in «The Art Newspaper», 1 novembre 2005, in [https://www.theartnewspaper.com/2005/11/01/interview-with-marina-abramovic-on-her-reperformances-at-the-guggenheim-back-to-the-classics\\_](https://www.theartnewspaper.com/2005/11/01/interview-with-marina-abramovic-on-her-reperformances-at-the-guggenheim-back-to-the-classics_).

<sup>118</sup> Per approfondire la figura dell'artista si consulti almeno B. NAUMAN, R. C. MORGAN (a cura di), *Bruce Nauman* Johns Hopkins Univ Pr, 2002.

<sup>119</sup> Per approfondire la figura dell'artista si consulti almeno Y. DZIEWIOR – K. SAUERLINDER (a cura di), *Valie Export: In Her Own Words*, Walther König, 2023.

<sup>120</sup> Per approfondire la figura dell'artista si consulti almeno S. DUPLAIX, *Gina Pane: Terre, Artiste, Ciel*, Actes Sud Editions, 2012.

<sup>121</sup> Per approfondire la figura dell'artista si consulti almeno L. LE FEUVRE, P. SCHIMMEL, K. STILES, R. STORR, F. HOFFMAN (a cura di), *Chris Burden*, Thames & Hudson, 2007.

<sup>122</sup> M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: un'autobiografia*, trad. it. a cura di A. PEZZOTTA, Milano, Bompiani, 2018, p. 311.

Per poter procedere alla realizzazione del progetto, Abramović ritenne innanzitutto necessario chiedere l'autorizzazione all'artista ideatore della performance storica o, in caso di morte dello stesso, alla fondazione o agli eredi corrispondenti, passaggio che però, talvolta, si rivelò davvero complesso. È il caso di *Trans-fixed*, un lavoro in cui Chris Burden si fece crocifiggere con dei chiodi d'oro sul tettuccio di una Volkswagen e per il quale, nonostante le diverse insistenze, l'artista serba ricevette risposte sempre negative e prive di spiegazione, atteggiamento che la fece desistere da ogni tentativo di trattativa con l'artista statunitense e che la condusse alla travagliata ricerca di altre possibilità da proporre al pubblico durante la quinta giornata di performance.

Abramović prese allora in considerazione Joseph Beuys e, in particolare, la sua esibizione di *How to Explain Pictures to a Dead Hare* in cui l'artista, con la testa coperta di miele e foglie d'oro, stava seduto come una Pietà del ventesimo secolo sussurrando parole all'orecchio di una lepre morta che cullava tra le braccia. Anche in questo caso Abramović, rivoltasi alla vedova Beuys, ricevette in principio un riscontro negativo, decisione che però, fortunatamente, a seguito di un incontro tra le due donne utile alla comprensione delle reali intenzioni dell'artista serba non volte al lucro, si modificò trasformandosi in un 'via libera' alla sua riesecuzione<sup>123</sup>.

Cedere una royalty agli artisti creatori delle opere scelte e fare di queste una nuova interpretazione chiarendo la fonte e mettendo a disposizione video e materiali originali, furono altre importanti condizioni utili all'esecuzione delle performance storiche.

Un altro ostacolo che presto Abramović dovette affrontare fu l'impossibilità di utilizzo della pistola necessaria nella sua *Rhythm 0*, impedimento che le costò l'abbandono dell'idea iniziale e che la costrinse ad optare per *Thomas Lips* (1975), performance personale che, in occasione di *Seven Easy Pieces*, divenne ancora più complessa e autobiografica, con riferimenti ad episodi vissuti nel corso della sua vita come gli stivali e il bastone, utilizzati per camminare sulla Grande Muraglia, il berretto da partigiana con la stella rosa della madre e la canzone di Olivera Katarina usata in *Balkan Erotic Epic* (2005). Nonostante i lavori originali avessero un'estensione temporale talvolta ridotta, le sette performance proposte da Abramović, una al giorno, al Guggenheim ebbero tutte una durata di sette ore, dalle 17:00 a mezzanotte. Fu così che nell'impegnativo *Thomas Lips*

---

<sup>123</sup> Cfr. *ibidem*.

del 2005, la quale performance originale aveva una durata di sessanta minuti, l'artista, ogni ora, si incise con una lametta una stella sulla pancia per poi sdraiarsi nuda su dei blocchi di ghiaccio<sup>124</sup>.

Eliminando la componente di esplicito coinvolgimento del pubblico caratteristica dell'originale *Body Pressure*, Abramović reinterpretò la performance di Nauman in solitaria posizionandosi su una piattaforma circolare rialzata nell'atrio del Guggenheim e premendo il suo corpo contro una parete di vetro appositamente collocata di fronte a lei. Nell'eseguire i movimenti di pressione, l'artista serba seguì i comandi espressi dalla sua voce preregistrata e diffusa in tutto l'ambiente grazie ad altoparlanti, indicazioni ricavate dal testo dello stesso Nauman<sup>125</sup>.

La terza serata, proposta in data 11 novembre, giorno dedicato ai reduci di guerra, prevedeva la riesecuzione di *Action Pants: Genital Panic* di Valie Export, performance in cui Abramović, a volte seduta, a volte in piedi, mostrava le sue parti intime poiché vestita con dei pantaloni di pelle privi di cavallo, mentre impugnava una mitragliatrice puntandola verso il pubblico. Difficile fu anche la realizzazione di *The Conditioning* di Gina Pane, lavoro in cui l'artista doveva sdraiarsi su un telaio metallico posizionato al di sopra di diverse candele accese<sup>126</sup>.

Il settimo pezzo fu *Entering the Other Side*, nuova performance in cui Abramović, in mezzo alla rotonda del Guggenheim, stava in piedi su una piattaforma alta sei metri indossando un vestito blu donatole dallo stilista olandese Aziz e caratterizzato dal possedere una gigantesca gonna a forma di spirale, richiamo alle forme della struttura museale, che cadeva verso il basso a coprire completamente la piattaforma. Lassù Abramović, nel silenzio più completo, muoveva le braccia con gesti lenti e ripetuti. L'artista ricorda di essersi sforzata molto nel cercare di restare sveglia: era così stanca da aver rischiato più volte di addormentarsi e quindi, poiché priva di un'imbragatura, di

---

<sup>124</sup> Cfr. M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: un'autobiografia*, trad. it. a cura di A. PEZZOTTA, Milano, Bompiani, 2018, p. 313.

<sup>125</sup> J. SANTONE, *Marina Abramović's 'Seven Easy Pieces': Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History*, Leonardo, vol. 41, n. 2, 2008, p. 148. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20206555>.

<sup>126</sup> Cfr. M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: ..., cit.*, p. 314.

cadere dalla piattaforma. Alla fine dell'ultima performance, poco prima della mezzanotte, parlò<sup>127</sup>:

Per favore, chiedo un attimo della vostra attenzione. Io sono qui e ora, e voi siete qui e ora con me. Il tempo non esiste<sup>128</sup>.

Il suono di un gong segnalò lo scoccare della mezzanotte. Abramović discese all'interno della gonna per riemergere poi, sommersa da applausi commossi, a salutare il suo pubblico.

Il progetto performativo di Abramović riscosse un notevole apprezzamento da parte del pubblico; l'artista stessa afferma di essere riuscita, solo attraverso *Seven Easy Pieces*, a riportare in vita la fiorente comunità che negli anni Settanta si era creata attorno alla *performance art* e alla quale sentiva di appartenere e che, purtroppo, si era perduta a partire dagli anni Duemila a causa dell'avvento di altri strumenti mediali e forme di comunicazione (pubblicità, videoclip, film hollywoodiani, ...) colpevoli, oltretutto, di aver rubato e riusato elementi ed immagini dell'arte performativa senza chiederne l'autorizzazione<sup>129</sup>. In un periodo in cui la performance non era più frequentata come un tempo e, oltretutto, non considerata con l'opportuna serietà, Abramović voleva quindi elevare la sua corrente artistica al fine di restituirle nuovamente la meritata dignità.

Avvolti dall'immensa positività sprigionata da *Seven easy Pieces*, occorre ora porsi un quesito: il rifacimento di performance passate è un'azione da considerare minacciosa nei confronti delle regole che da sempre definiscono e distinguono la *performance art*?

Il termine *performance* indica una particolare forma di esibizione artistica che, attivata considerando determinati fattori peculiari, quali l'improvvisazione, l'imprevedibilità, il coinvolgimento del pubblico, si distingue nel possedere una natura irripetibile. A tal proposito l'autrice Peggy Phelan spiega in *Unmarked: The Politics of Performance*, che:

L'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata, documentata o altrimenti partecipare alla circolazione di rappresentazioni di

---

<sup>127</sup> Cfr. *ivi*, p. 315.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>129</sup> Cfr. *ivi*, p. 310.

rappresentazioni: una volta fatta, diventa qualcosa di diverso dalla performance [...] Il documento di una performance allora è solo uno stimolo alla memoria, un incoraggiamento della memoria a farsi presente.

[...] La performance onora l'idea che un numero limitato di persone in un tempo e in un luogo specifici possa avere un'esperienza di valore che non lascia alcuna traccia visibile in seguito<sup>130</sup>.

Contraria rispetto quanto scritto da Phelan, Abramović non opera attraverso ‘stimoli alla memoria’ in quanto interprete di performance a cui, per la maggior parte, non ha potuto assistere in prima persona: il risultato raggiunto è infatti il frutto dell’accurato studio della documentazione originale delle opere, già presente in circolazione, e dell’esperienza dell’artista serba, la quale, dopo ormai trent’anni di carriera, sentiva la necessità di raccontare la storia della *performance art* rispettando certamente il passato ma, allo stesso tempo, lasciando spazio alle possibilità di reinterpretazione, volte anche alla tutela del loro ricordo e utili ad ispirare un nuovo pubblico come residente nella ‘copia’.

Se da un lato le sue *re-performance* fungono da ulteriore documentazione, capace di consentire un rapporto più corporeo e partecipato con il pubblico rispetto a quanto offerto dai documenti cartacei passati, dall’altro lato le opere che Abramović ripropone sono anche raccontate (nella pubblicità), videoregistrate, fotografate, anche dal Guggenheim Museum stesso, e addirittura filmate, su autorizzazione dell’artista allo scopo di realizzare un documentario sull’evento<sup>131</sup>, dalla regista e fotografa francese Babette Mangolte. In questo caso, quindi, la documentazione della storia della *performance art* è sia performativa – nei gesti ripetitivi e rituali messi in scena ogni sera – sia controllata e tecnologicamente aumentata poiché eseguita, oltre che da Abramović, anche dal museo e dalla troupe della stessa artista. Ad emergere sono allora i diversi strati di documentazione, tutti generati dal rapporto che si crea tra il metodo documentaristico scelto e l’originale richiamato all’attenzione<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> P. PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londra, Routledge, 2017, pp. 146-149.

<sup>131</sup> Riferimento a B. MANGOLTE, *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*, sceneggiatura e performance di Marina Abramović, HD Cam tape 5.1 sound, videoregistrazione (93 min.), 2007.

<sup>132</sup> Cfr. J. SANTONE, *Marina Abramović's 'Seven Easy Pieces' ...*, cit., p. 148.

In un'intervista di Luisa Castellini, Renato Barilli evidenzia come *Seven Easy Pieces* abbia avuto la forza di riformulare i principi fondanti della performance scardinando ogni convinzione ritenesse quest'arte da consumarsi nell'attimo fuggente e contraria a qualsiasi modalità di fissare la produzione attraverso l'utilizzo di materiali solidi. Se in principio queste caratteristiche di irripetibilità venivano considerate qualità utili ad elevare l'opera ad evento unico, fruibile solo ai 'fortunati' conoscitori dell'appuntamento performativo, ben presto si ritenne doveroso fare i conti con la certezza che, senza l'ausilio di strumenti di registrazione, tale arte si sarebbe dissolta nell'aria rimanendo apprezzabile solo nella memoria dei pochi presenti. La volontà di far sopravvivere la storia della *performance art* spinse allora critici d'arte e artisti a superare la pretesa di quel purismo che da sempre aveva caratterizzato la stessa corrente, e a permettere, quindi, la sua conservazione<sup>133</sup>.

Abramović, però, andò oltre dichiarando di aver discusso la possibilità di trattare la *performance art* alla stregua di una composizione musicale o di un balletto, utile a consentire anche ad altri artisti di intervenire rendendo proprio il materiale, e, insieme, di aver esaminato il modo migliore per conservarla<sup>134</sup>; l'artista infatti non propone al suo pubblico una copia fedele delle performance storiche scelte bensì le riconsidera attraverso i suoi occhi, la sua vita privata, la sua esperienza artistica: le rende quindi proprie cucendole sulla sua pelle, così

[...] come autrice di nuovi documenti performativi di queste opere, Abramović è sia una lettrice che un'interprete di altri documenti, mettendo in scena il suo ruolo di ricercatrice della storia della *performance art*.

Queste reinterpretazioni agiscono come riverberi di singoli momenti passati piuttosto che come re-incorporazioni complete delle opere<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Cfr. autore anonimo, *Lady Performance: Marina Abramović. Bologna. Intervista a Renato Barilli di Luisa Castellini*, Redazione di Espoarte, 26 gennaio 2011. <https://www.espoarte.net/arte/lady-performance/>.

<sup>134</sup> Cfr. M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: ...*, cit., p. 310; cfr. T. SMALEC, *Seedbed by Marina Abramović*, in «Giornale del teatro», vol. 58, n. 2, 2006, p. 339. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25069-834>.

<sup>135</sup> J. SANTONE, *Marina Abramović's 'Seven Easy ...*, cit., p. 148.

### 3.1 La re-performance di *Seedbed*

Ebbi otto orgasmi, ed ero così stanca che dovetti fare appello a tutta la mia energia, e a qualcosa di più, per interpretare il giorno dopo *Action Pants: Genital Panic* di Valie Export<sup>136</sup>.

Il 10 novembre 2005, alle 17 in punto, collocata sotto una piattaforma circolare al centro della rotonda del Guggenheim Museum, Marina Abramović diede inizio alla sua re-performance di *Seedbed* di Vito Acconci.

Come già annunciato, la possibilità per un artista di rieseguire una performance in passato già sottoposta al pubblico, deriva dalla sua consapevolezza di dover modificare alcune condizioni dell'opera originale.

Abramović, pienamente cosciente di quanto appena detto, sottopose *Seedbed* di Acconci a dei cambiamenti tanto importanti da risultare addirittura disorientanti per alcuni spettatori, i quali, solo avvicinandosi alla struttura appositamente creata per la performance, si accorsero di ciò che stava avvenendo. L'operazione di modifica interessò soprattutto gli elementi del tempo e dello spazio, il quale primo, in questo caso, si ridusse a 'sole' sette ore rispetto al totale decisamente più alto raggiunto dall'artista americano, mentre il secondo elemento, lo spazio, si avvicinò maggiormente, nelle dimensioni, alla struttura costruita da Acconci per differenziarsi, invece, nella forma: a rampa nel 1972; circolare con principio di spirale nel 2005.

La rampa che nascondeva il corpo di Acconci creava, nell'intersezione con il pavimento, un angolo acuto che inferiormente costringeva l'artista a movimenti più limitati, mentre nella parte superiore obbligava i visitatori a camminare sopra di lui in obliquo, scelta formale che per Acconci si rivelò utile a collocare sé stesso in una posizione di dominio psicologico nei confronti del suo pubblico anche se fisicamente collocato *underground*. La performance di Acconci, oltretutto, si consumava all'interno di una grande stanza appositamente riservata per l'occasione e isolata da qualsiasi altra azione umana, scelta

---

<sup>136</sup> M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: ...*, cit., p. 314.

che garantiva una completa attenzione alla sua azione, ulteriormente ricercata attraverso l'eliminazione di qualsiasi altro elemento potesse deviarla.

Diversa è, invece, la proposta di Abramović, la quale progetta una struttura circolare leggermente rialzata rispetto alla pavimentazione del museo, utile ad accoglierla al suo interno, caratterizzata da basse pareti bianche e alla quale vi si accedeva, a gruppi di venti persone, salendo sei scalini. Mentre Acconci non permetteva allo spettatore di nascondersi, Abramović cercò di isolare parte dello spazio del Guggenheim per creare una sorta di santuario all'interno del quale le persone potevano sentirsi protette ed erano invitate ad abbandonarsi alle sue parole che, diffuse nell'ambiente circostante, esprimevano le fantasie sessuali della donna:

Non voglio chiederti il nome, o chi sei, o cosa vuoi. Riconosco che hai lo stesso calore, lo stesso desiderio. [...] Dove sono i passi? Ho bisogno di sentire i passi [...] Vengo, solo per te<sup>137</sup>.

Theresa Smalec, studiosa ed insegnante presso il College of Art and Sciences, espone ai suoi lettori l'esperienza che ha vissuto al Guggenheim Museum a contatto con la performance di Abramović e racconta di come sia stata la componente sonora l'elemento per lei più disorientante. Se, infatti, all'interno della Galleria Sonnabend gli unici punti di focalizzazione dell'attenzione erano rappresentati da due altoparlanti, scelta che creava un ambiente nel quale a diffondersi erano solo i gemiti e le parole di Acconci, Abramović collocò la sua azione all'interno di uno spazio molto più caotico e dispersivo. Intensa fu la presenza vocale di Acconci nel Settantadue, assente, invece, nel 2005 poiché soffocata dal frastuono del grande numero di visitatori che, volenterosi di scoprire sia la singola performance in esame, sia il museo nella sua totalità, si muovevano continuamente salendo e scendendo le scale della rotonda;

[...], appena raggiungo la terza fila di rampe, non sento più Abramović. [...] Sorpresa da questo contrasto tra ciò che l'archivio descrive come il primato della presenza udibile di

---

<sup>137</sup> T. SMALEC, *Seedbed by Marina Abramović*, in «Giornale del teatro», vol. 58, n. 2, 2006, p. 339. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25069-834>.

Acconci e la natura attenuata delle autoaffermazioni di Abramović, mi unisco alla fila per accedere al suo interno»<sup>138</sup>.

Trovatasi nella performance, Smalec fu subito colpita dalla luminosità dei riflettori che rendevano viva e calda la scena. Le fantasie di Abramović accoglievano il nuovo pubblico, le sue parole lo avvolgevano, le vibrazioni delle sillabe lo penetravano.

L'artista condivise il suo orgasmo con gli spettatori che, disarmati e cullati dalle melodie ipnotiche emesse dalla stessa, sorrisero al raggiungimento del piacere. Il cerchio divenne uno spazio di scambio reciproco; l'artista serba non era antagonista nei confronti del pubblico, come invece si accusò Acconci di essere stato in quanto 'sfruttatore' dei passi delle persone da Lui stesso ritenute interventi passivi. I passi non bastavano ad Abramović: era necessario dare vita ad un legame autentico tra l'artista e il singolo presente al piano superiore.

Ad accompagnare e sostenere il completo abbandono di uomini e donne al suo piacere, i suggerimenti di Marina:

Chiudi gli occhi e tienili chiusi. Dimentica di essere al museo. Non aver paura. Non vergognarti. Dammi tutto ciò che desideri<sup>139</sup>.

La studiosa racconta allora di essersi dedicata alle immaginazioni carnali espresse dall'artista e, così facendo, di non aver avuto la sensazione di essere usata o costretta al coinvolgimento nel vortice erotico-emotivo; sostiene, anzi, che i suoi sforzi nel cercare una connessione con il piano sottostante furono del tutto volontari e sorprendentemente piacevoli<sup>140</sup>.

Il rispetto di Marina Abramović nei confronti della performance di Vito Acconci, e l'importanza storica ad essa impartita, spinse la stessa artista a voler riflettere sulla

---

<sup>138</sup> T. SMALEC, *Not What It Seems: The Politics of Re-Performing Vito Acconci's Seedbed (1972)*, New York University, 2006. <https://pmc.iath.virginia.edu/issue.906/17.1smalec.html>.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

capacità di produzione della donna, quindi sulla metafora della creazione attraverso un corpo non più maschile, bensì femminile.

Tuttavia, stabilite le nobili intenzioni di Abramović, affiorarono subito, a partire dallo stesso nome della performance, *Seedbed*, gli ostacoli che una donna deve affrontare nel tentativo di rieseguire un simile lavoro.

Possiamo ancora chiamarlo *Seedbed* se sul pavimento “bed” della Galleria non rimane una scia di “seme”?<sup>141</sup>

Abramović risponde positivamente a tale quesito in quanto non interessata a rilasciare sul terreno una prova tangibile delle sue azioni gratificanti, quanto più a parlare in termini metaforici della figura dell’artista in veste di produttore di qualcosa, in questo caso di umidità e calore<sup>142</sup>.

In un’intervista con Karen Rosenberg Marina Abramović racconta di aver riscontrato non pochi ostacoli nella fase di ricerca del materiale originale da studiare per poter, poi, realizzare la performance. Afferma di essersi sentita un’archeologa alla ricerca di una maggiore comprensione di cosa fosse realmente accaduto nel lontano 1972 in quanto l’archivio messo a disposizione si componeva di soli tre minuti di registrazione non autorizzata e, oltretutto, priva di suono. Tali difficoltà iniziali si riscontrarono, poi, anche nella fase dell’effettiva *re-performance* di *Seedbed*; l’artista assicura, infatti, che lo stato di eccitazione, culminate nei momenti di massimo piacere, non fu una condizione semplice da raggiungere: nonostante la consapevolezza del dover riporre ogni suo sforzo nel catturare con attenzione ogni suono prodotto dagli spettatori sopra di lei e del dover sfruttare solo questi elementi per il suo scopo, la mancanza dello sguardo del pubblico, quindi del contatto diretto con esso, rese più ardua la realizzazione dell’impresa erotico-artistica, che la stessa Abramović afferma essere stata del tutto autentica<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> K. ROSENBERG, *Provocateur: Marina Abramović*, in «New York», 1 dicembre 2005. <https://nymag.com/nymetro/arts/art/15228/>.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

Sottoposta al grande pubblico in due periodi storici assai diversi, in un clima di trasformazioni ed entusiasmo prima, e in un mondo più moderno ma non privo dei tabù già riscontrati negli anni Settanta poi, *Seedbed* dimostrò di essere una perfetta performance capace di coinvolgere completamente lo spettatore nell'esperienza proposta.

Mediante l'attivazione di tutti i cinque sensi, in particolar modo dell'udito e del tatto, il pubblico poté compiere un vero e proprio viaggio all'interno della dimensione erotica, sessuale e sensuale di Vito Acconci nel 1972 e di Marina Abramović nel 2005, costruendo con entrambi gli artisti una relazione singolare e privata che mise in evidenza i caratteri e i tratti personali di entrambe le parti coinvolte, in un continuo gioco di potere nel quale i passi dello spettatore fungevano da motore alla performance, presenza che, però, persisteva al di sopra dell'artista poiché catturata dalle melodie proibite ma ammalianti espresse dallo stesso.

Attraverso un viaggio alla scoperta delle due dimensioni che caratterizzano l'esistenza dell'uomo, quella pubblica e quella privata, della loro lontananza o, al contrario, della loro inaspettata mescolanza, *Seedbed* indaga metaforicamente sul ruolo dell'artista come produttore, esplorando, attraverso il pubblico, i due sentimenti di desiderio e repulsione spesso associati alla sfera erotica.



## Appendice iconografica



Figura 1

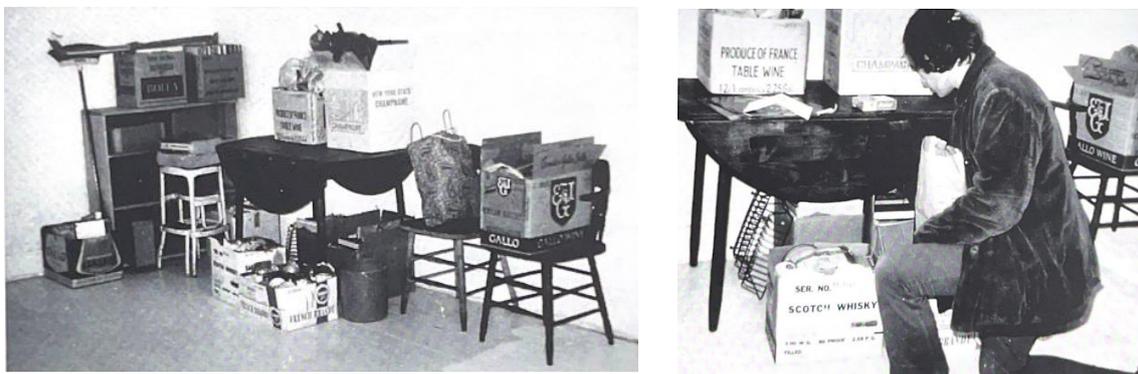


Figura 2

Fig. 1. V. ACCONCI, *Following Piece*, 3-25 ottobre 1969. Attività, “Street Works IV”, Lega di Architettura. New York. Fotografia da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona: Ed. Poligrafa, 2001, p. 79.

Fig. 2. V. ACCONCI, *Room Piece (Room Situation: A Situation Using Room)*, gennaio 1970. Installazione/Attività. Arredamenti per la casa, articoli per la casa, scatole di cartone e fogli per appunti, 152,4 × 91,44 × 304,8 cm. New York, Gain Ground Gallery. Fotografie da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona: Ed. Poligrafa, 2001, p. 85.

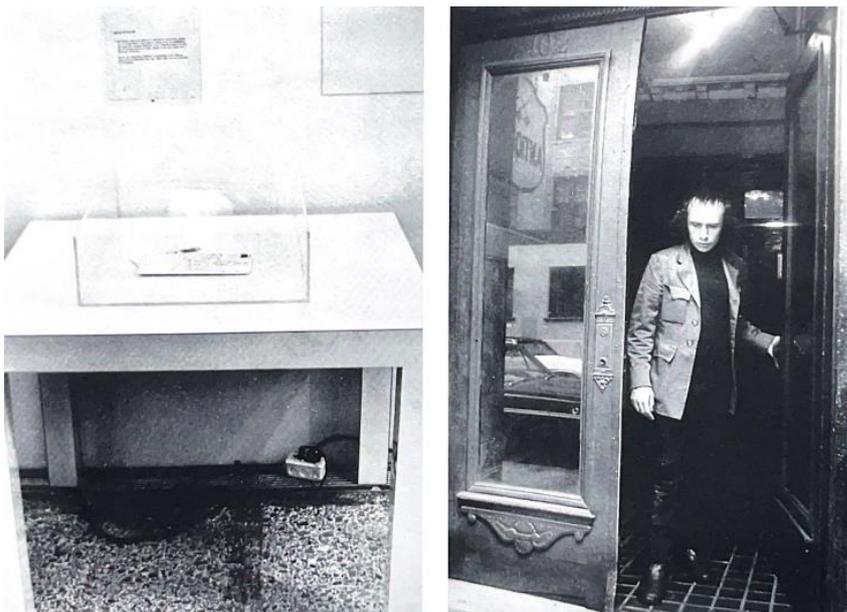


Figura 3

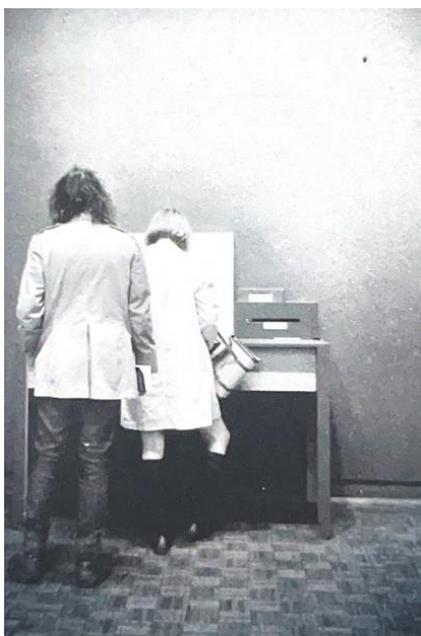


Figura 4

Fig. 3. V. ACCONCI, *Service Area*, giugno-settembre 1970. Installazione/Attività. Tavolo in plastica, scatola in plexiglass, calendario di carta e posta, 182,88 × 60,96 × 60,96 cm. “Information”, New York, The Museum of Modern Art. Fotografie da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona: Ed. Poligrafa, 2001, p. 86.

Fig. 4. V. ACCONCI, *Proximity Piece*, 10 settembre – 8 novembre 1970. Attività. “Software”, New York, The Jewish Museum. Fotografia da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona: Ed. Poligrafa, 2001, p. 81.



Figura 5

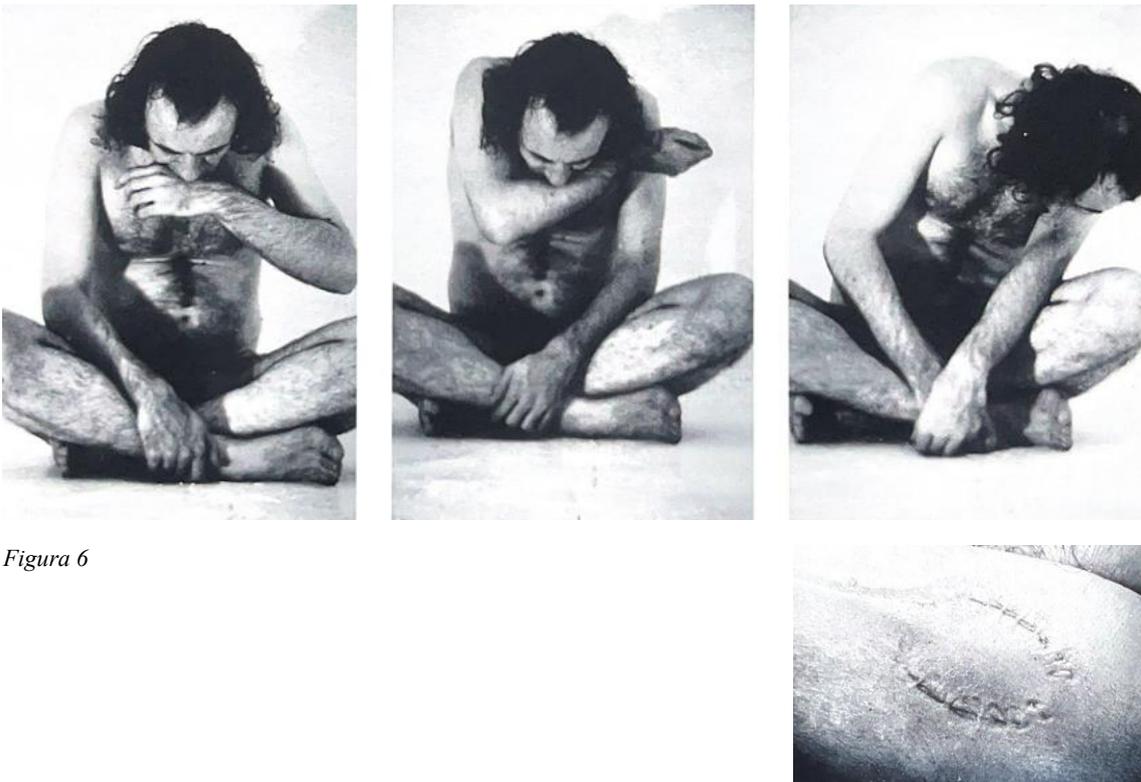


Figura 6

Fig. 5. V. ACCONCI, *Adaptation Study (Soap and Eyes)*, giugno 1970. Film, Super-8, bianco e nero, muto, 3 minuti.

Fig. 6. V. ACCONCI, *Trademarks*, settembre 1970. Attività fotografata/Stampa d'inchiostro. Fotografie di Bill Beckley. Fotografie da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona: Ed. Poligrafa, 2001, pp. 109-111.



Figura 7



Figura 8

Fig. 7. V. ACCONCI, *Performance Test*, dicembre 1969. Performance, 15 minuti. New York, Emanu-el YM-YWHA.

Fig 8. V. ACCONCI, *Security Zone*, febbraio 1971. Attività. "Projects: Pier 18", New York. Secondo performer: Lee Jaffe. Fotografia da K. LINKER, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 40.

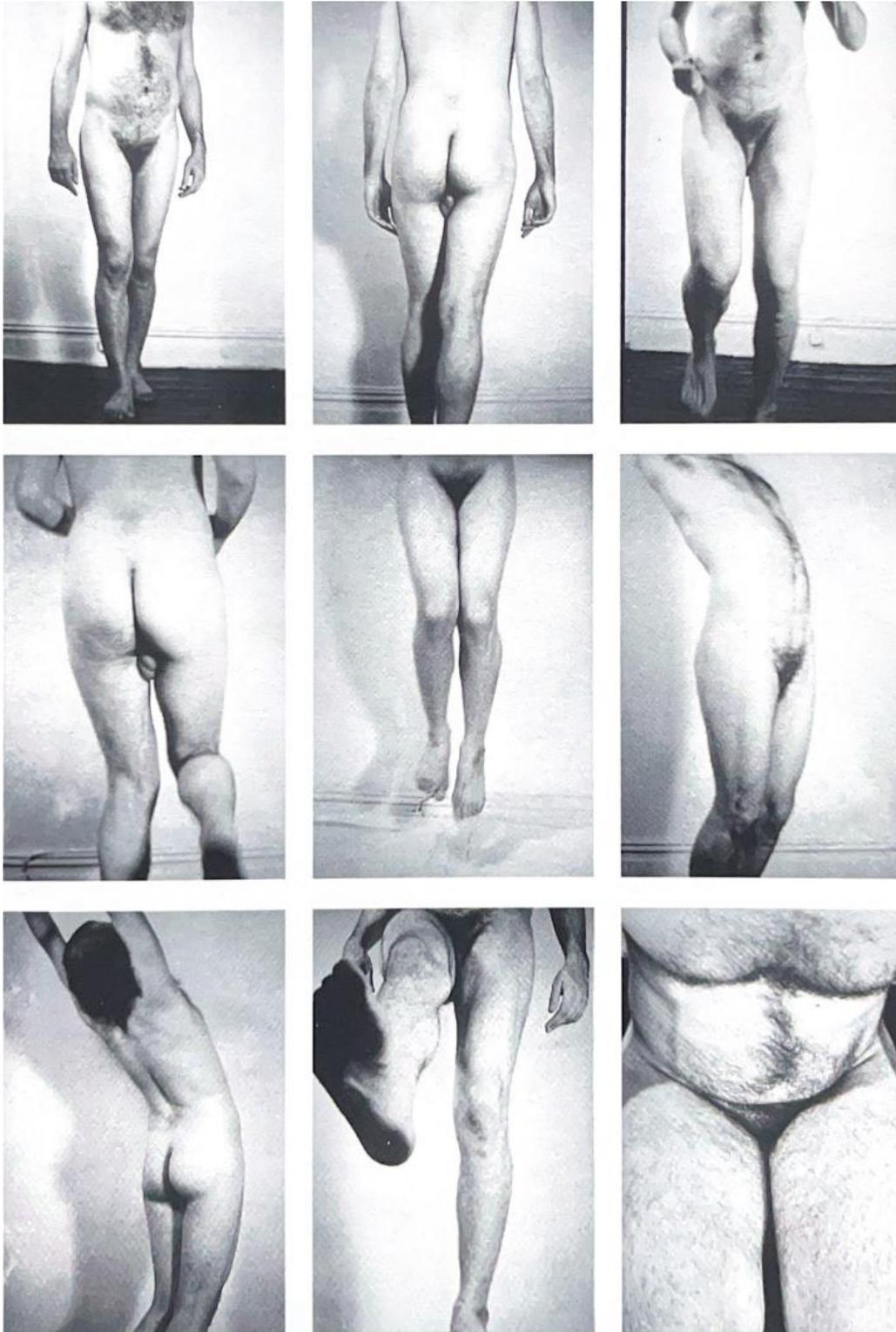


Figura 9

Fig. 9. V. ACCONCI, *Conversion II*, agosto-settembre 1971. Film, Super-8, bianco e nero, muto, 18 minuti. Camera: Kathy Dillon. Fotografia da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona: Ed. Poligrafa, 2001, p. 118.



Figura 10

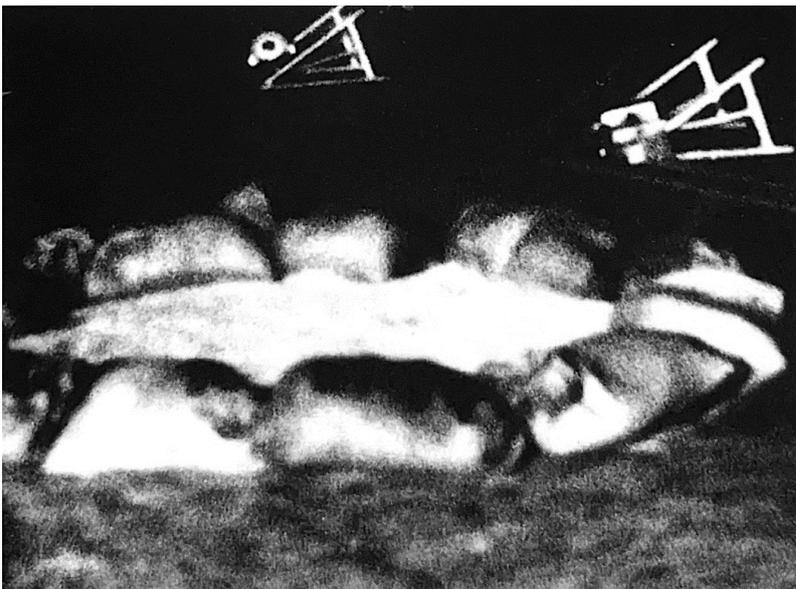


Figura 11

Fig. 10. V. ACCONCI, *Claim*, settembre 1971. Performance, videotape, bianco e nero, sonoro, 62 minuti. Basamento, palanchino, tubo di piombo, benda. New York, 93 Grand Street. Fotografia da K. LINKER, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 47.

Fig. 11. V. ACCONCI, *Scenes From this Side of the Camp*, novembre 1973 – febbraio 1974. Installazione. Costruzioni in legno, sacchi di sabbia, sacchi a pelo, riflettori, diapositive e audiotape. 3,04 × 10,36 × 12, 80 m. Roma, “Contemporanea”, Villa Borghese. Fotografia da K. LINKER, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 59.



*Figura 12*

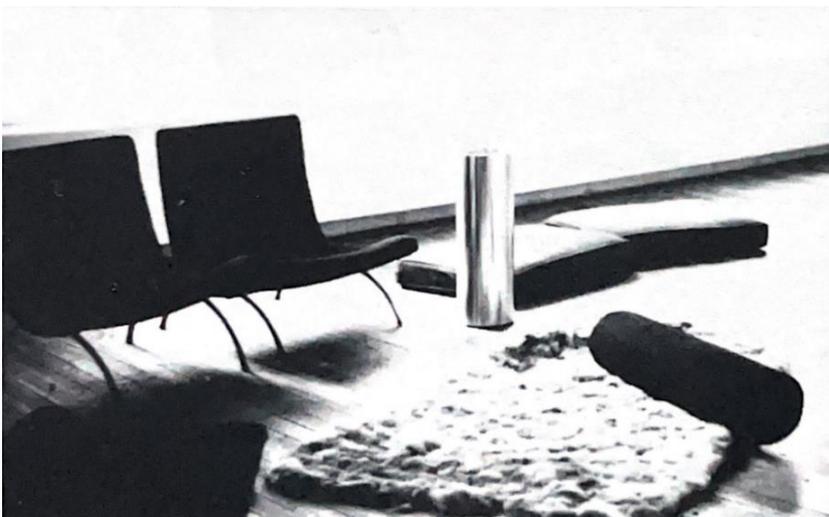


*Figura 13*

Fig. 12, 13. V. ACCONCI, *Seedbed*, 1972. Legno, rampa e altoparlante, 76,2 × 670,56 × 914,4 cm. New York, Sonnabend Gallery. Fotografia di E. WINGATE e B. MAYER.



*Figura 14*



*Figura 15*

Fig. 14. V. ACCONCI, *Seedbed*, 1972. Legno, rampa e altoparlante, 76,2 × 670,56 × 914,4 cm. New York, Sonnabend Gallery. Fotografia di E. WINGATE e B. MAYER.

Fig. 15. V. ACCONCI, *Transference Zone*, 1972. Installazione/performance. Armadio in legno, fotografie, vestiti, oggetti personali e arredamento, 3,05 × 7,01 × 14,02 m. New York, Sonnabend Gallery. Fotografia da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona, Ed. Poligrafa, 2001, p. 157.



Figura 16



Figura 17

Fig. 16, 17. V. ACCONCI, *Transference Zone*, 1972. Installazione/performance. Armadio in legno, fotografie, vestiti, oggetti personali e arredamento, 3,05 × 7,01 × 14,02 m. New York, Sonnabend Gallery. Fotografia da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona, Ed. Poligrafa, 2001, p. 157.



Figura 18

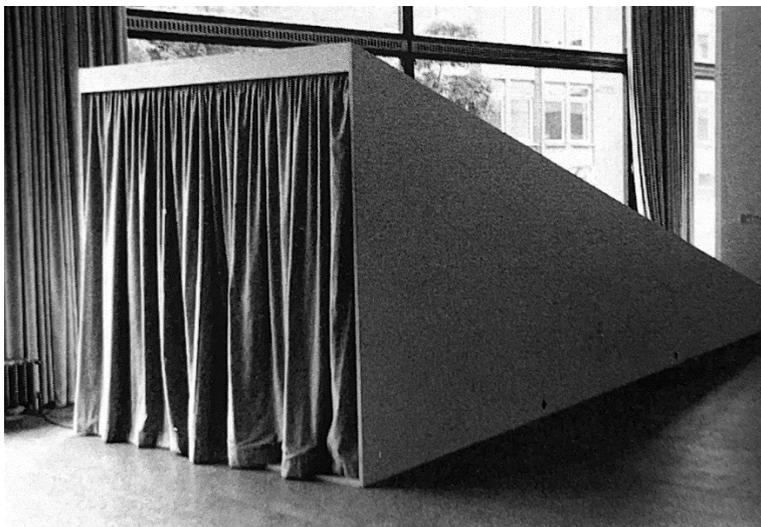


Figura 19

Fig. 18. V. ACCONCI, *Supply Room*, 1972. Performance/installazione. Rete, batteria e benda, 304,8 × 701,04 × 822,96 cm. New York, Sonnabend Gallery. Seconda performer: Kathy Dillon. Fotografia da K. LINKER *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 38.

Fig. 19. V. ACCONCI, *Memory Box III (Vanishing Point)*, giugno 1974. Installazione. Letto in schiuma di legno, tenda, diapositive e audiotape, 213,36 × 213,36 × 762 cm. Germania, Colonia, "Projekt 74: Kunst bleibt Kunst", Kunsthalle. Fotografia da K. LINKER *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 64.



Figura 20



Figura 21

Fig. 20. V. ACCONCI, *Other Voices for a Second Sight*, ottobre 1974 – gennaio 1975. Installazione. Costruzione di una stanza, legno, plastica, pannelli acustici, sedia girevole, lampadina, apparecchiatura audio, diapositive e audiotape, 243,84 × 243,84 × 822,96 cm. New York, “Eight Contemporary Artists”, The Museum of Modern Art. Fotografie da K. LINKER *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 67.

Fig. 21. V. ACCONCI, *Plot*, dicembre 1974 – gennaio 1975. Installazione. Legno, acciaio, lampadine a colori, segatura, tessuto, diapositive e audiotape, 4,28 × 10,67 × 14,02 m. Milano, Galleria A. Castelli. Fotografia da K. LINKER *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 73.

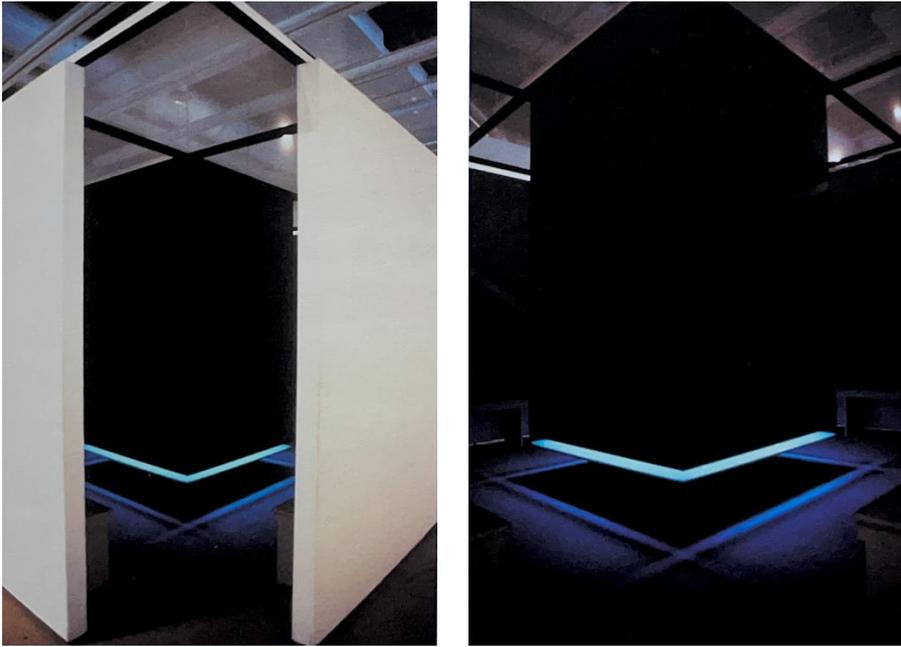


Figura 22



Figura 23

Fig. 22. V. ACCONCI, *The American Gift*, 1976. Installazione. Legno, luce blu, audio a due canali, 304,8 × 365,76 × 365,76 cm. Installazione originale: CAPC, Bordeaux; installata in modo permanente: Centre Pompidou, Parigi. Fotografia da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona, Ed. Poligrafa, 2001, p. 183.

Fig. 23. V. ACCONCI, *The Peoplemobile*, maggio-giugno 1979. Installazione mobile. Camion, acciaio, vinile e audiotape, 24 pannelli, ognuno di 5,08 × 60,96 × 243,84 cm; dimensioni variabili. Disegni e fotografie dell'installazione ad Amsterdam. Fotografia da K. LINKER *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 109.

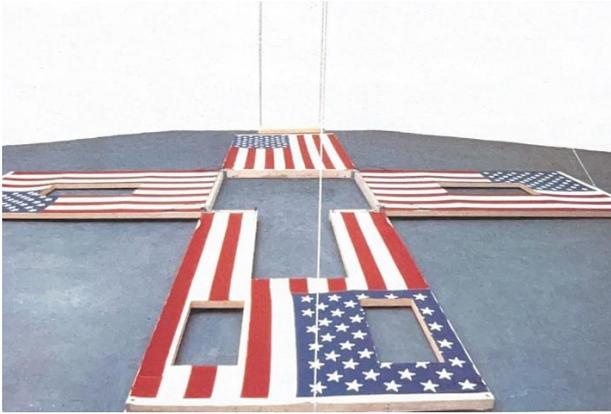


Figura 24

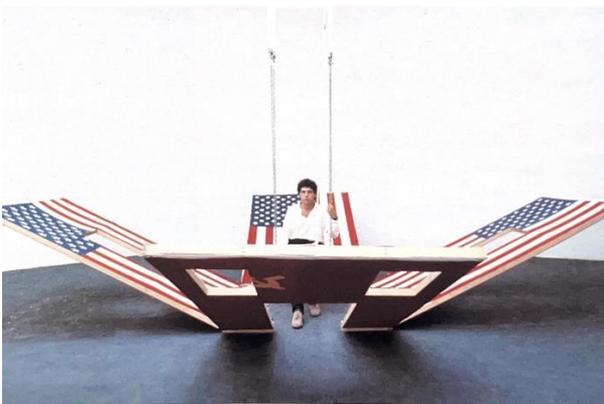


Figura 25

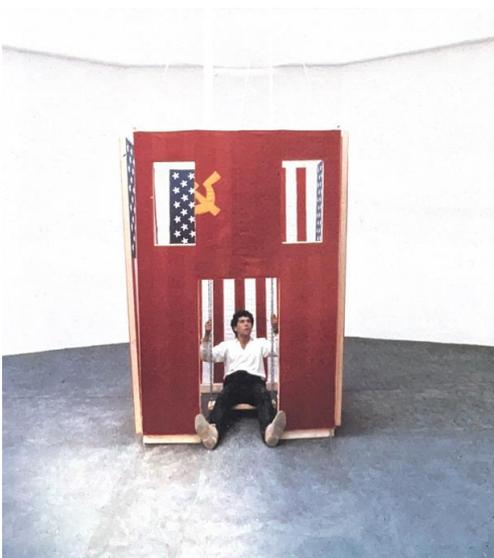


Figura 26

Fig. 24, 25, 26. V. ACCONCI, *Instant House*, 1980. Scultura (unità architettonica auto-montabile). Bandiere, legno, catene, molle, cavi e carrucole, 243,84 × 640,08 × 640,08 cm. San Diego, Museum of Contemporary Art. Fotografie da G. MOURE, *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*, Barcellona, Ed. Poligrafa, 2001, p. 211.

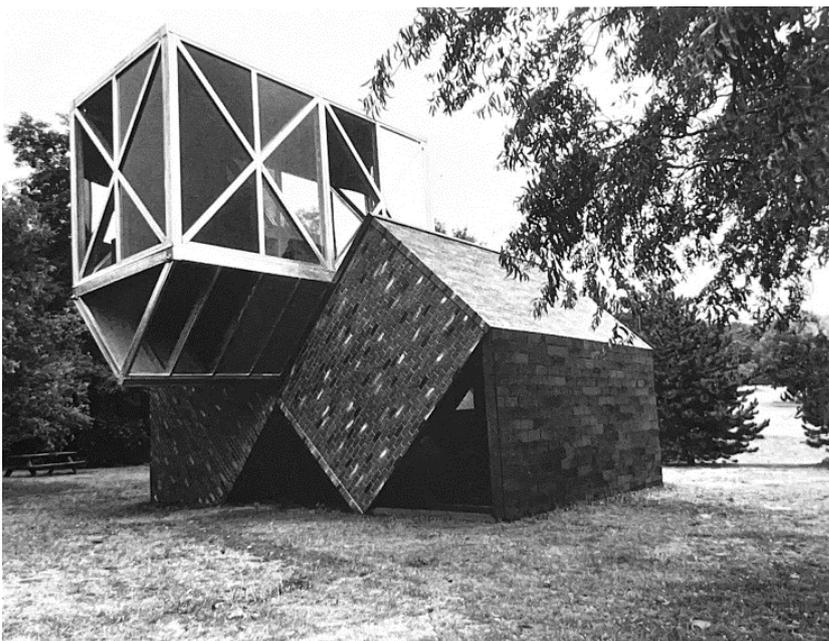


Figura 27



Figura 28

Fig. 27. V. ACCONCI, *Bad Dream House*, 1984. Scultura (unità architettonica praticabile). Mattoni, tegole, plexiglas, pannelli e legno, 548,64 × 731,52 × 762 cm. New York, Lewiston, Artpark. Fotografia da K. LINKER *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994, p. 142.

Fig. 28. M. ABRAMOVIĆ esegue *Body Pressure* (1974) di Bruce Nauman, 9 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim.



*Figura 29*



*Figura 30*

Fig. 29. M. ABRAMOVIĆ esegue *Seedbed* (1972) di Vito Acconci, 10 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim. Fotografia di K. CARR.

Fig. 30. M. ABRAMOVIĆ esegue *Action Pants: Genital Panic* (1969) di Valie Export, 11 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim.



Figura 31



Figura 32

Fig. 31. M. ABRAMOVIĆ esegue *The Conditioning, First Action of Self-Portraits* (1973) di Gina Pane, 12 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim.

Fig. 32. M. ABRAMOVIĆ esegue *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) di Joseph Beuys, 13 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim.



Figura 33



Figura 34

Fig. 33. M. ABRAMOVIĆ riesegue la sua *Thomas Lips* (1975), 14 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim.

Fig. 34. M. ABRAMOVIĆ, *Entering the Other Side*, 15 novembre 2005. New York, Museo Solomon R. Guggenheim.



## Bibliografia

### Testi a stampa

M. DIACONO, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York, Out of London Press, 1975.

R. BARILLI, G. DORFLES, F. MENNA, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, Body Art, concettualismo*, VII, Milano, Fabbri, 1980.

K. LINKER, *Vito Acconci*, New York, Rizzoli International Publications, 1994.

T. MACRÌ, *Il corpo postorganico: sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

F. WARD, M. C. TAYLOR, J. BLOOMER, *Vito Acconci*, London, Phaidon, 2002.

V. ACCONCI, *Vito Acconci: Diary of a body 1969-1973*, Milano, Charta, 2006.

A. BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola: dialoghi d'artista, 1968-2008*, Milano, Skira, 2008.

P. PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londra, Routledge, 2017.

M. ABRAMOVIĆ, J. KAPLAN, *Attraversare i muri: un'autobiografia*, trad. it. a cura di A. PEZZOTTA, Milano, Bompiani, 2018.

## Articoli

S. MELVILLE, *How Should Acconci Count for Us? Notes on a Retrospect*, October, vol. 18, 1981, p. 85. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/778412>.

S. LEE, *The Critical Writings of Robert Pincus-Witten*, Studies in Art Education, vol. 36, no. 2, 1995, p. 97. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1320741>.

T. SMALEC, *Seedbed by Marina Abramović*, in «Giornale del teatro», vol. 58, n. 2, 2006, p. 339. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25069-834>.

J. SANTONE, *Marina Abramović's 'Seven Easy Pieces': Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History*, Leonardo, vol. 41, n. 2, 2008, p. 148. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/-20206555>.

R. TAYLOR, *Seedbed, Vito Acconci, 1972, 2008*, in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/-acconci-seedbed-t13176>.

R. GOLDBERG, *Space as Praxis*, in «The Grammar of the Exhibition», Manifesta Journal, Journal of contemporary curatorship, n°7, 2009/2010.

B. GREENMAN, *Seedbed and the Wedge of Chastity: The erotic play of interpretation*, in «Journal of the Scottish Society for Art History», Vol. 16, 2011-2012.

## Sitografia

R. PINCUS-WITTEN, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, 1972, in <https://www.artforum.com/features/vito-acconci-and-the-conceptual-performance-210-089/>.

E. LEVINE, *In Pursuit of Acconci*, in “Artforum”, 15, 1977, in <https://www.artforum.com/features/in-pursuit-of-acconci-209427/>.

G. CELANT, *Dirty Acconci*, in “Artforum”, 19, 1980, in <https://www.artforum.com/features/dirty-ac-conci-208800/>.

A. DANNATT, *Interview with Marina Abramovic on her reperformances at the Guggenheim: Back to the classics*, in «The Art Newspaper», 1 novembre 2005, in <https://www.theartnewspaper.com/2005/-11/-01/interview-with-marina-abramovic-on-her-reperformances-at-the-guggenheim-back-to-the-classics>.

T. SMALEC, *Not What It Seems: The Politics of Re-Performing Vito Acconci's Seedbed (1972)*, New York University, 2006. <https://pmc.iath.virginia.edu/issue.906/17.1smalec.-html>.

Autore anonimo, *Vito Acconci*, 2009, in <https://videoinstallazione.blogspot.com/2009/10-/vito-acconci.html>.

Autore anonimo, *Lady Performance: Marina Abramović. Bologna. Intervista a Renato Barilli di Luisa Castellini*, Redazione di Espoarte, 26 gennaio 2011. <https://www.espoarte.net/arte/lady-performan-ce/>.

A. RUSSETH, *Vito Acconci, Whose Poetic, Menacing Work Forms Bedrock of Performance, Video Art, Dies at 77*, ARTnews, 2017, in <https://www.artnews.com/art-news/news/vito-acconci-dies-at-77-8205/>.

Autore anonimo, *Vito Acconci*, in <https://galleriafumagalli.com/artisti-esposti/vito-acconci/>.

Autore anonimo, *Vito Acconci*, in <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/vito-acconci>.