

Vito Acconci: spazi pubblici

di Linda Shearer con la collaborazione di Lynn Zelevansky

Per quasi vent'anni Vito Acconci ha shockato, intrattenuto e irritato il pubblico dell'arte. In modo costante, è stato uno dei critici più scaltri della nostra realtà sociale, pur nella sua costante dimensione paradossale. Il suo non è, e non è mai stato, un messaggio diretto o facilmente definibile; al contrario, egli ricerca una pluralità di significati la cui ambiguità provocatoria è volta a minare alla base le convenzioni artistiche e sociali.

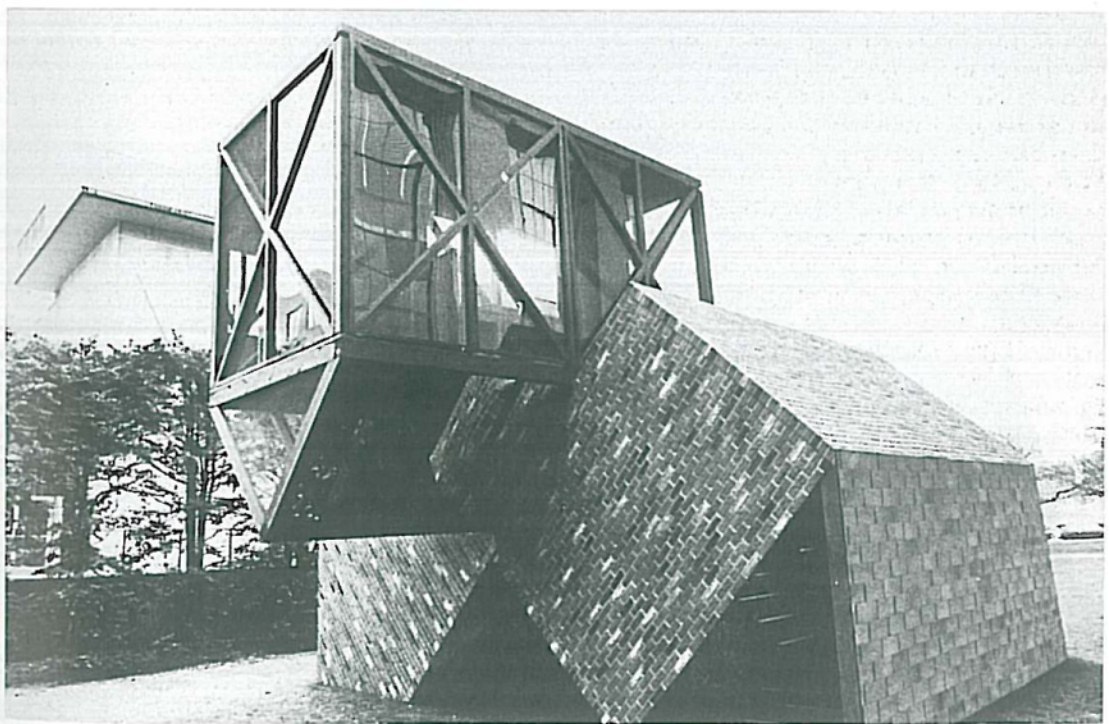
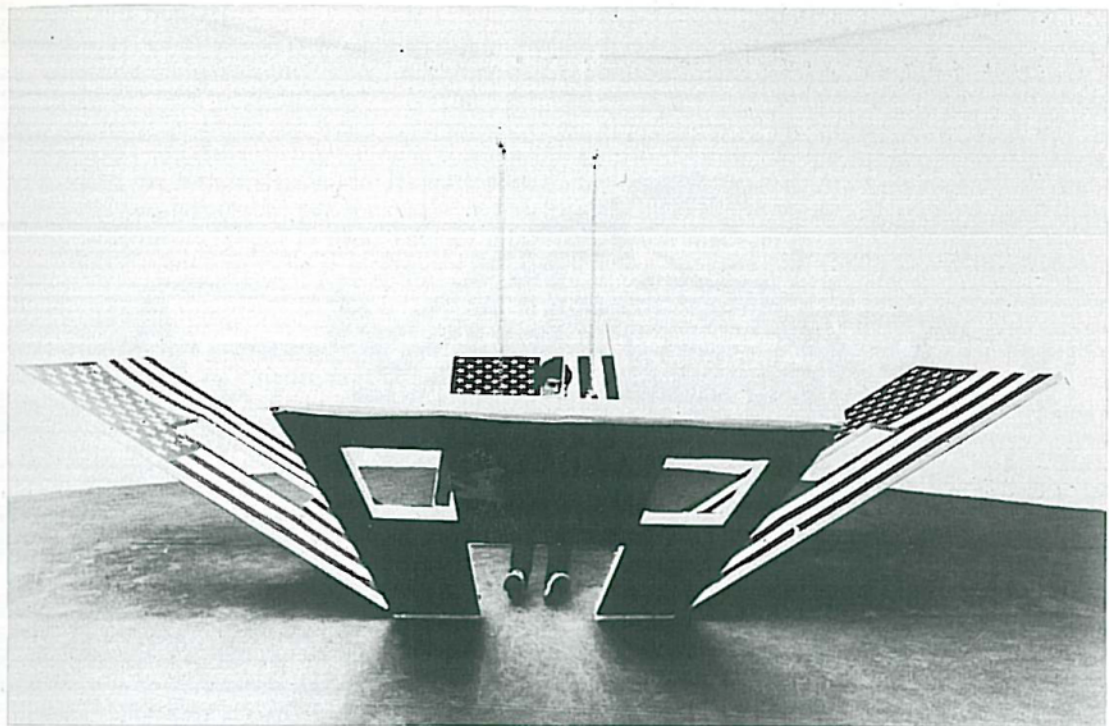
Acconci è un artista interdisciplinare. Roland Barthes, il filosofo francese del quale Acconci riconosce l'influsso, ha suggerito che il concetto di interdisciplinarietà è sovversivo in quanto sconvolge « la calma di una facile sicurezza ».¹ Le opere d'arte moderna parlano spesso un linguaggio loro proprio, molto personale, ma la maggior parte di queste opere, di difficile comprensione, si inserisce almeno all'interno di una qualche categoria definita — come la pittura, la scultura, il disegno, il cinema — offrendo così un punto di vista riconoscibile. Privato perfino di questa gamma di riferimenti, lo spettatore si può sentire insicuro o addirittura angosciato: eludendo tali categorie convenzionali, Acconci, con il suo lavoro suscita sensazioni di sconcerto.

Acconci, che è nato nel 1940, iniziò la sua carriera come poeta, ma nel 1969 cominciò a utilizzare la fotografia come integrazione al linguaggio verbale, per documentare azioni semplici, come quella di toccare le proprie scarpe in *Toe-Touch* [Tocco delle dita] (1969), o di lanciare una palla in *Throw* [Tiro], (1969). Nei primi anni Settanta prese a utilizzare video e film insieme al linguaggio verbale per documentare lavori più ambiziosi nei quali manipolava il proprio corpo. Rabbia e divertimento sono presenti in queste opere in cui vediamo Acconci agire da trasgressore e lottare contro forze ineluttabili come il sesso. Per esempio, in *Conversions I* [Conversioni I] (1970-71) egli prima si bruciava i peli del petto e poi cominciava a tirarsi i capezzoli, in « un futile tentativo di sviluppare un seno femminile ».²

Nel 1971 già combinava la performance con le installazioni nelle gallerie. Il famoso *Seedbed* [Semenzaio], del 1972, fornisce una prima dimostrazione: la rampa sotto la quale giaceva Acconci — che era una specie di scultura minimalista — e il suo monologo azionato dal visitatore nascosto sopra di lui e portato avanti mentre l'artista si masturbava, costituivano le componenti della performance. Gli anni compresi fra il 1974 e il 1979 li ha interamente passati lavorando a combinare registrazioni video e/o sonore con l'installazione e la scultura, mentre negli anni Ottanta si è occupato soprattutto di scultura. Nelle opere recenti continua a utilizzare il linguaggio verbale, ma in un ruolo subordinato, sotto forma di titoli e commenti che l'artista scrive per molti dei suoi lavori.

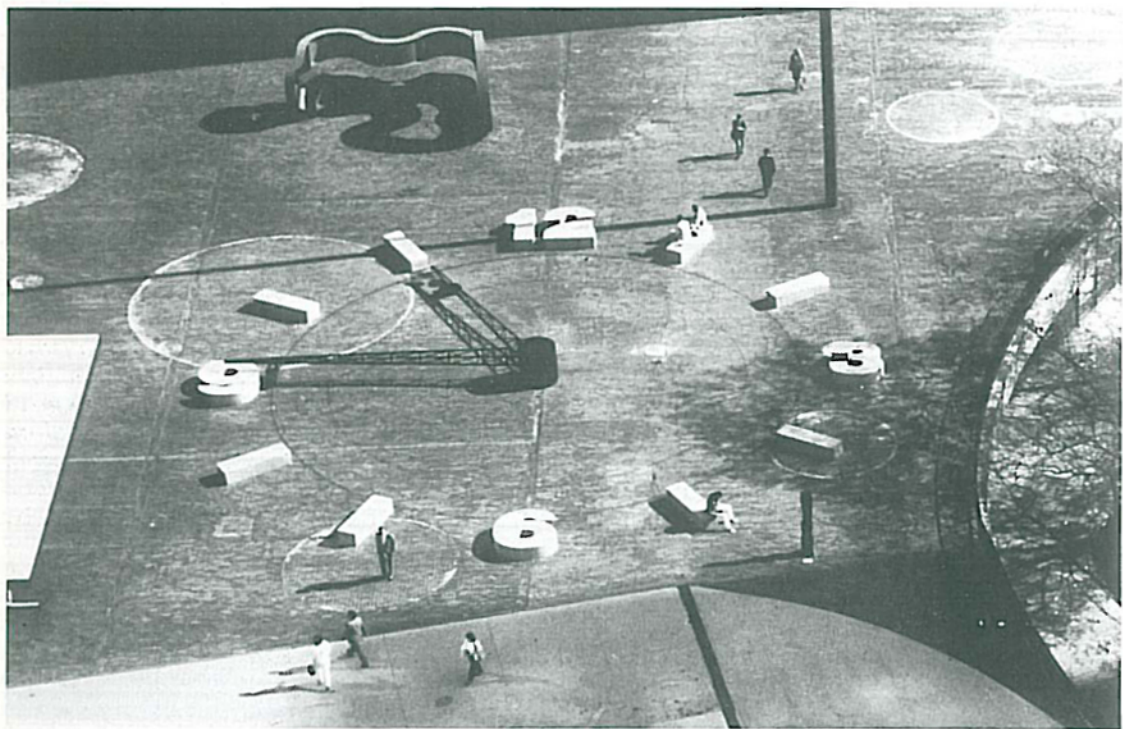
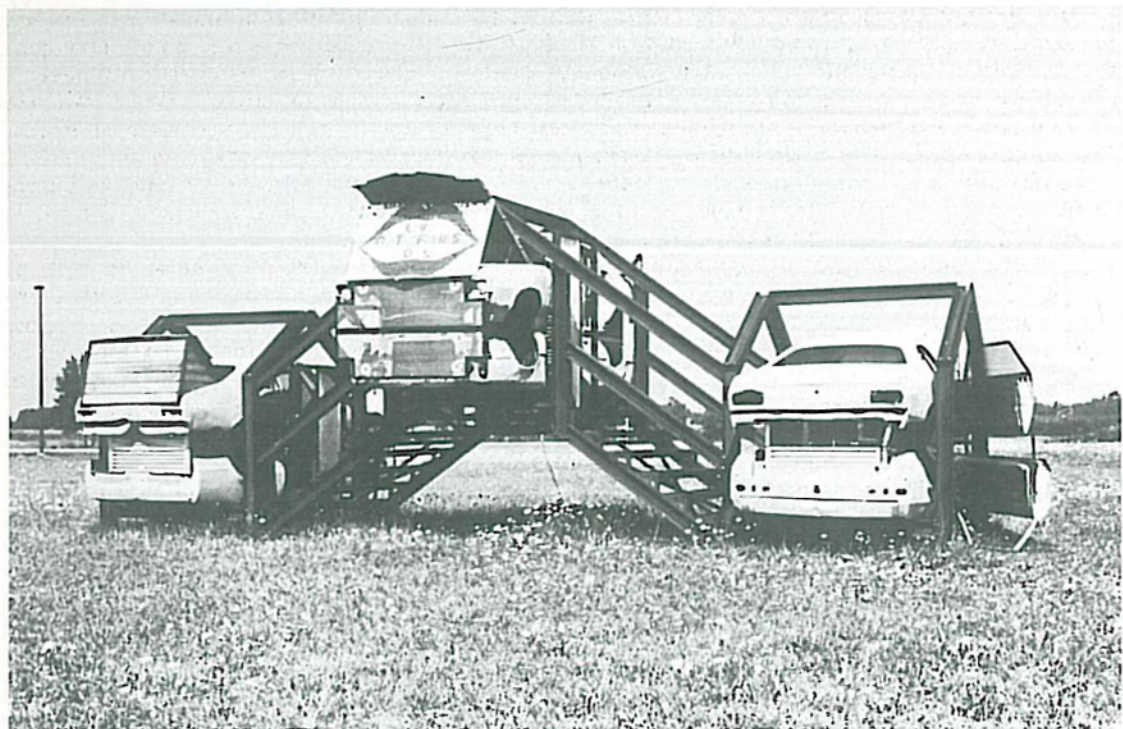
A partire dal 1974 Acconci ha eliminato la sua persona fisica dalle sue opere, prova forse di un sempre crescente interesse per lo spettatore, come figura contrapposta all'artista. Questo slittamento si accorda con il famoso saggio di Barthes *La morte dell'autore* (1968), nel quale asserisce la supremazia creativa del lettore sull'autore. Nei suoi primi lavori Acconci faceva di se stesso il punto focale, e il significato emanava esclusivamente dalla sua persona: aveva abbracciato l'immagine romantica dell'artista come ribelle solitario, che è un aspetto sotto cui si manifesta il culto dell'individuo. Ma quando la sua opera è maturata, è divenuto piuttosto compito dello spettatore definirne e ridefinirne continuamente il significato.

Nondimeno, anche se Acconci sembra molto sensibile nei confronti di tali analisi teoriche, in fondo le rifiuta. A dispetto del suo crescente interesse nei confronti dello spettatore in quanto fonte di



6. Vito Acconci, *Instant House*, 1980.

7. Vito Acconci, *Bad Dream House*, 1984.



8. Vito Acconci, *House of Cars n. 2*, 1988.

9. Vito Acconci, *Floor Clock*, 1989.

potere, egli non arriva mai a negare la sua stessa soggettività, oppure a rinunciare alle proprie prerogative. Crede che il ruolo dell'artista sia quello di lanciare una sfida al sistema politico vigente.³ Assume una posizione di contrapposizione nei confronti della società, sentendosi obbligato a fare un'arte che « vibri un colpo »: « Non potrei essere interessato realmente a nessuna relazione che non causi fastidio a me stesso e, potenzialmente, al prossimo ».⁴ Per questo tentativo di liberare se stesso e noi dalle costrizioni delle convenzioni sociali ed estetiche, egli rimane un antagonista, un *outsider*, un eterno vagabondo. Il sentimento di alienazione che ne risulta è essenziale per l'esperienza del suo lavoro. Se, per Barthes, « la nascita del Lettore deve verificarsi anche a costo della morte dell'Autore »,⁵ per Acconci l'artista non muore quasi mai.

Qualcuno ha suggerito che le posizioni scomode richieste ai partecipanti dalle sue sculture d'ambiente, e la sistemazione molto ravvicinata dei posti a sedere, sono latrici del messaggio di un'identità imposta e di una « socievolezza forzata ».⁶ Nonostante ciò, Acconci non è un cinico e possiede uno stimolo genuino, persino idealista, nei confronti della comunità, e anche se non crede che un tale ideale sia facilmente raggiungibile, tuttavia non desiste mai. Sebbene egli abbia avuto un grande influsso sugli artisti più giovani, non ha mai appoggiato realmente il senso di frammentazione derivato per lo più dalla teoria strutturalista e post-strutturalista che caratterizza molta arte postmoderna.

La presenza di un autentico sentimento di fiducia nella comunità e del concomitante timore del conformismo da questa imposto, trova espressione nei tipici paradossi che caratterizzano la sua arte: gioca con questa incertezza. L'idea di casa, per esempio, implica significati particolari che in parte ispirano l'uso che egli fa, in molte sculture, del motivo « casa ». Agli occhi di Acconci la casa è piena di associazioni spesso contraddittorie — private al suo interno, pubbliche al suo esterno — che sono evocate dalle convenzioni architettoniche. La casa rappresenta sicurezza, riparo, protezione; è un santuario, il luogo in cui cresciamo e che dovremo alla fine lasciare, per non ritornarci mai veramente. Essa è anche un luogo costrittivo. Sebbene, anche se in una visione idealizzata, egli abbia nostalgia della casa, tuttavia non accetta mai veramente l'autorità dei genitori che essa implica, da lui percepita come repressiva. Così, lo stile architettonico da chalet svizzero di *House Up the Wall* [Casa sul muro] (1985) suggerisce una certa comodità invitante, un'aria caratteristica ma, all'interno, risulta troppo stretta per starci seduti dentro.

Politicamente, Acconci mantiene una posizione ugualmente ambigua. Il visitatore attiva *Instant House* [Casa istantanea] (1980) mettendosi seduto sopra un'altalena sospesa al centro di quattro pannelli che sembrano fondali teatrali, e che sono adagiati sul pavimento. In questo modo i pannelli, legati con delle corde, vengono sollevati, diventando pareti che racchiudono la persona. L'interno delle pareti è foderato con la bandiera americana, ma la persona che ha messo in moto tutto questo non può vedere che anche la falce e il martello sono stati innalzati, essendo disegnati all'esterno della scultura. Vittime di un gioco apparentemente innocente, i partecipanti diventano, da un certo punto di vista, fantocci all'interno della casa che loro stessi hanno costruito, inconsapevoli di essere complici, in quanto diffusori di una tale propaganda. D'altra parte, Acconci rende interscambiabili i simboli nazionali di URSS e USA, neutralizzando il linguaggio simbolico delle istituzioni politiche. L'opera dimostra la sua riluttanza ad adottare un'ideologia ortodossa e manifesta anche l'influsso riconosciuto dell'architetto Robert Venturi, che preferisce il *signage* ** allo stile modernista perché è « una comunicazione esplicita, denotativa ».⁷ Venturi osserva come l'architettura e i segni siano spesso combinati a Las Vegas, dove la facciata di un casinò agisce come grande unico segno, e si chiede: « La costruzione è il segno oppure il segno è la costruzione? »;⁸ una domanda pertinente anche per *Instant House*. Attirato, come Venturi, verso le forme dell'architettura popolare americana, Acconci è anche sollecitato dalla storia che le ha forgiate.

Acconci ha sempre dimostrato un interesse costante per la piazza cittadina, aspirando a creare quella che è chiamata « arte pubblica ». Gli è peculiare l'interpretazione del termine « pubblico » in quanto portatore della « nozione di un certo tipo di piazza cittadina, come luogo di discussione, di argomentazione, un luogo da cui può insorgere una rivoluzione ».⁹ In America la piazza cittadi-

* N.d.T.: in inglese *enforced* ha un significato duplice: "forzato" e "rafforzato".

** N.d.T.: per Venturi, il caposcuola dell'architettura post-moderna americana, *signage* è una citazione decontestualizzata. Paolo Portoghesi in *Dopo l'architettura moderna* (Bari, Laterza, 1987) scrive: « Venturi rinuncia e alla rielaborazione plastica delle forme storiche e alla loro attualizzazione, ottenuta semplificando o trasfigurando i modelli; riferendosi però non alla loro definizione aulica e manualistica, ma alla loro immagine degradata attraverso la fantasia popolare ».

na, che deriva dal *green* e dal *common* *** del villaggio, si identifica con l'idea di rivoluzione. Le milizie, sia quelle britanniche che quelle coloniali, si addestrarono sui terreni dei villaggi americani, e i volontari si riunirono sulla piazza di Lexington, nel Massachusetts: questi luoghi sono il simbolo delle città da cui è originata la rivoluzione.¹⁰

Inoltre, la piazza cittadina ricorda una forma di comunità ideale e più semplice, in quanto il *green* era proprietà comune e tutti lo potevano utilizzare. Attenendosi a questa visione, l'installazione ideata da Acconci per la direzione generale della Coca-Cola ad Atlanta, *Garden of Columns* [Giardino di colonne] (1987), il cui sottotitolo è *Town Square for Workers* [Piazza cittadina per i lavoratori], è essenzialmente priva di ordine gerarchico. L'installazione consiste di una struttura formata da colonne di differenti altezze, al cui interno sono alloggiate alcune piante e dei sedili intagliati a forma di busto umano. Acconci rifiuta le sofisticate tecniche di sistemazione dei giardini, simbolo del potere imperialistico. Quest'opera, commissionata dalla Coca-Cola, sembra piuttosto un giardino selvaggio che suggerisce la dispersione e il decentramento del potere, un concetto potenzialmente sedizioso, specialmente se riferito a un'area di riposo per gli impiegati di una società.

Si dice che Acconci ammira enormemente le regie di John Ford; è affascinato dai suoi racconti romantici che parlano dei pionieri alla conquista del West perché, a suo avviso, esprimono un « bisogno quasi disperato di possedere una casa ». I film di Ford sono il modello a cui si rifanno le strutture iconiche di Acconci e la sua idea di piazza cittadina — con il deserto e quell'aria selvaggia tipica del West, proprio al di là del limite cittadino — che costantemente minacciano la visione: « Ricordo sempre quella scena di *My Darling Clementine*, in cui ci sono quei palazzi costruiti a metà che sono proprio quello che si intende per la Chiesa, il Tribunale. Si vedono queste costruzioni incompiute, quindi la cinepresa si allarga sulla vastità del vuoto ».

Sebbene il concetto di comunità possa essere un ideale destinato al fallimento, tuttavia, Acconci non lo perde mai di vista. Egli sembra aver fede nelle dinamiche che accomunano le persone, qualunque conseguenza comportino. Le sue recenti sculture di cui egli parla come « occasioni per promuovere l'interazione »,¹¹ possono essere considerate come arene pubbliche potenzialmente ricche di stimoli, dove siamo liberi di confrontare le nostre speranze e le nostre paure. Come è stato detto anche di Ford, Acconci è attirato « dalle piazze pubbliche dove gli uomini rivelano apertamente il proprio pensiero ».¹²

Questo ideale di piazza cittadina e il concetto di opera d'arte come luogo di incontro sono, in qualche modo, sviluppi recenti e aiutano a spiegare il mutamento dell'attuale poetica dell'artista. Negli ultimi anni l'opera di Acconci si è liberata di molti degli elementi di confronto che le sono solitamente associati. Egli dice di aver smesso di fare performance e *body works* perché « mi sembrava che fino a quando io fossi stato lì, vivo, il lavoro non sarebbe andato oltre la mia propria personalità. Mentre all'inizio concepivo i miei lavori in quanto 'persona che incontra un'altra persona', a poco a poco ho cominciato a capire che si trattava invece dello 'spettatore che incontra la star'. Ero sempre stato contrario al culto e all'arte come religione, all'arte come oggetto sacro. Il mio passaggio, quindi, è stato da una specie di 'io' psicologico a un 'io' sociologico ».¹³

Dopo il 1974, la sua voce cupa e « sinistra » resta come vestigio della sua persona fisica; nelle sue registrazioni sonore della metà e della fine degli anni Settanta, la sua voce disincarnata sembrava avviluppare il visitatore e delimitare lo spazio. Ma, ora, la sua « presenza » è totalmente assente dal suo lavoro. Il linguaggio verbale stesso, così critico nei confronti del suo stesso lavoro — in quanto poesia, suono, significante visuale — è oggi anch'esso sparito, se si fa eccezione per i titoli d'effetto.

Oggi i suoi messaggi, tuttora aggressivi, sono comunicati in modo meno abrasivo, tenendo in considerazione le aspettative di un pubblico più ampio e generalizzato. Le installazioni temporanee hanno lasciato il posto a oggetti di carattere scultoreo e d'ambiente per un uso pubblico prolungato; i monologhi si sono trasformati in dialoghi, il privato è divenuto pubblico.

Questi cambiamenti sembrano fratture radicali con il passato, ma tutto il lavoro di Acconci è un'unica opera e quest'ultima fase ne è uno sviluppo del tutto logico, sebbene distinto. L'humour, di cui si parla raramente, è stato un elemento sempre presente nel suo lavoro. I suoi primi monologhi richiamano alla mente lo spirito rude e aggressivo del vecchio Lenny Bruce, soprattutto quando Acconci sceglie di comportarsi da trasgressore; come avveniva con Bruce, quello che alcuni consideravano osceno era da intendersi come satira sociale. Alcune sue opere recenti tentano la via della mera assurdità, similmente ad alcuni suoi lavori precedenti, come *Trappings* [Trappole] (1971),

*** N.d.T.: *common*: terreno di proprietà comune o pascolo demaniale; *green*: spiazzo erboso al centro del villaggio.

dove egli parlava con il suo pene abbigliato come una bambola; o come *GangBang* (1980), nel quale enormi palloni gonfiabili a forma di pene erano montati sul tetto di alcune macchine alla rincorsa di un enorme seno, gonfiabile anch'esso, per le strade di Spoleto. Le sue costruzioni pubbliche sono il segno premonitore di un più oscuro senso di follia. In *Sexopath/Parting of the Ways* [Sentiero del sesso/Bivio] del 1985, una figura vestita, metà uomo e metà donna, è divisa in due da un viottolo. È questa una sensibilità che ha origine dagli scherzi giovanili per trasformarsi in un humour profondamente sinistro. *Face of the Earth* [Volto della terra] (1984) è, allo stesso tempo, una simpatica lanterna dentro e sopra la quale possiamo entrare e sederci e uno spaventoso teschio, e formiche che strisciano dentro e fuori dalle sue orbite vuote.¹⁴

Il carattere terribile e oltraggioso dell'umorismo di Acconci, a differenza di quello di Bruce, è stato tollerato: Acconci è stato protetto dal mondo dell'arte — un mondo che lo ha affascinato perché, nonostante sia governato da regole abbastanza rigide, è tuttavia libero da molti pregiudizi di tipo tradizionale. Le sue performance classiche, infatti, erano incoraggiate dalla comunità degli artisti, apparentemente per soddisfare il loro bisogno di una manifestazione di ribellione.

Il gioco, che implica contemporaneamente divertimento e manipolazione, è un altro tema frequente nell'opera di Acconci. Secondo Jacques Derrida, il gioco è associato con l'ansietà, dal momento che esso implica che il mondo non possiede strutture fisse e stabili.¹⁵ Acconci gioca con gli slittamenti di significato e con il senso di instabilità e tensione che essi generano. In *Following Piece* [Inseguimento] (1969), per esempio, egli si dedicava ad un'attività considerata di solito pericolosa e perversa: si metteva a pedinare gli sconosciuti fino a che questi entravano in un luogo privato in cui egli non poteva seguirli. Ma quando l'artista documentò quest'attività e la mostrò sfacciatamente nel contesto di una galleria, la nostra comprensione del significato di queste azioni e di parole come « pericolo » e « perversità » cominciò a vacillare.

Sebbene i giochi di Acconci richiedano un lavoro progettuale, essi sono anche ludici nel senso tradizionale del termine. Molti suoi lavori corrispondono ai giochi e agli sport praticati da adulti e bambini: *Following Piece* corrispondeva a « Seguiamo il capo »; *Broadjump 71* [Salto in lungo] (1971) simulava una vera gara con un vero premio. Questa si svolse ad Atlantic City (la città che ospita la parata per Miss America) e Acconci agiva da Master of Cerimonies invitando gli uomini a partecipare alla tradizionale gara di atletica leggera. Il vincitore se ne andava con un "ingrandimento" scelto fra le due fotografie di donne messe in evidenza nell'installazione. Nel regno di quella che Acconci definisce « un'architettura che si auto-erige », *Peeling House* [Casa da sbucciare] (1981) richiede la collaborazione di quattro visitatori (come « giocatori ») al fine di rivelare il significato profondo del lavoro.

I giochi di Acconci erano originalmente praticati da lui stesso insieme forse a pochi altri, in luoghi piccoli e ristretti (stanzini, cantine, all'interno dei confini segnati dalle inquadrature fotografiche, video o cinematografiche). Alcuni di questi spazi hanno la qualità propria del confessionale e la confessione è un altro dei temi ricorrenti dell'opera di Acconci. In *Untitled Project for Pier 17* [Progetto senza titolo per il molo n° 17] (1971), Acconci trascorse un'ora, ogni notte per un mese, dall'1.00 alle 2.00, su un molo abbandonato. A chiunque lo andasse a incontrare egli svelava un segreto che, se rivelato, avrebbe procurato all'artista imbarazzo o difficoltà di qualche genere. Acconci ritiene che soltanto attraverso l'esposizione dell'aspetto peggiore di se stesso, il più sadico, o quello più sessualmente spinto, questi elementi possano essere depurati. Oggi le attività private e "confessionali" di Acconci sono state trasformate in giochi pubblici, praticati da estranei in grandi spazi come quelli dei campi da gioco.

Quando egli è passato dallo psicodramma, che si identifica con le sue prime cose, a questo coinvolgimento con lo spettatore, il ruolo e l'immagine del corpo umano sono rimasti come leitmotiv. Interesse di Acconci è stata l'identificazione del corpo umano come metafora primaria del potere secondo la teoria elaborata da Michel Foucault, che citava la presenza fisica del corpo del re nel XVII secolo e l'idea di un corpo sociale costituito da un'universalità di pensieri nel XIX secolo, come indicative del significato di questo concetto.¹⁶

Fin quasi dagli inizi, Acconci ha utilizzato il suo corpo e quello altrui come medium attraverso cui rivelare i meccanismi di una cultura maschilista e il rifiuto dei suoi tabù. *Broadjump 71*, per esempio, fa una caricatura offensiva del gioco delle prerogative maschili. Le due donne, presenti soltanto come immagini silenziose, sono qui messe alla mercé di una serie di regole che permettono all'uomo di vivere le sue fantasie a loro spese. Acconci mima e, quindi, dimostra come una società fallocentrica rappresenti la donna-passiva, testimonianza di un potere che non detiene. Nei lavori successivi le immagini del corpo umano funzionano spesso nello stesso modo dei corpi reali e

delle loro fotografie in *Broadjump 71*. Per esempio, gli specchi forgiati come parti del corpo umano sono un elemento importante in *Palladium Underground / Garden of Bodies* [Palladium sotterraneo / Giardino di colonne] del 1986, una struttura grande e complessa a forma di caverna, su cui ci si può sedere, installata nel seminterrato di una discoteca di New York. La fase dello specchio, secondo Jacques Lacan, rappresenta la prima elaborazione del concetto di "io" da parte del bambino. In questo stadio il bambino, frustrato dalle sue limitate capacità motorie, crede che la sua immagine sia più perfetta di se stesso.¹⁷ Inizia in tal modo una lotta, che dura per tutta la vita, fra l'immagine e l'immagine che si ha di se stessi; le prime lotte per il controllo di sé prefigurano anche le successive lotte per conquistare il controllo sull'ambiente. Gli specchi a forma di parti di corpi smembrati servono a ricordarci la violenza che è sottesa a queste lotte. *Bodies in the Park* [Corpi nel parco] (1985) esprime questa violenza in modo più diretto. Le sue figure, ricoperte di tralci di vite, funzionano come mobili da giardino di alta classe, ma posso sembrare anche, per un istante, cadaveri mimitizzati.

Oltre al corpo umano in sé, sono gli spazi che il corpo occupa, e il loro confini, che interessano Acconci. I lavori della fine degli anni Settanta, gli spazi claustrofobici di opere come *Claim* [Rivendicazione] (1971), dove Acconci sedeva nel fondo di una cantina nell'atto di minacciare le persone che si avvicinavano con due tubi di piombo e un piede di porco, erano stati trasformati in oggetti che, aprendosi e chiudendosi, definivano la relazione che intercorre fra il visitatore e se stesso, fra questi e gli altri o ancora fra questi e l'ambiente circostante. Continuava ad esercitare il suo controllo insistendo sulle difficoltà del visitatore a penetrare il significato dell'opera. In lavori come *Community House* [Casa della comunità] (1981), una persona poteva intrappolarne un'altra all'interno dell'opera; chiunque entrasse al suo interno doveva aver fiducia che l'altro riattivasse il congegno per lasciarlo uscire.

È sorprendente, alla luce degli elementi di verifica che sono sempre stati essenziali nel suo lavoro, che Acconci abbia cominciato a preoccuparsi del fatto che vittimizzava le persone, insistendo perché fossero esse stesse a mettere in moto le sue sculture. Era anche preoccupato a causa dei guasti meccanici che rendevano impossibile la piena espressione e quindi valutazione di un lavoro. *Room Dividers* [Pareti divisorie] (1982) è il primo a suggerire una certa insoddisfazione da parte dell'autore nei confronti delle opere che miravano aggressivamente a controllare l'interazione di diverse persone. Per azionarla si richiede l'intervento di una sola persona e c'è bisogno di un semplice spostamento delle pareti che scivolano come le porte di un patio. *Room Dividers*, in modo eloquente ma anche didattico, chiarisce lo svilupparsi degli interessi di Acconci verso la creazione di spazi architettonici che possano essere popolati o abitati e che diano l'opportunità alla gente di riunirsi e interagire in modo più autonomo. Ciò ha richiesto un suo più grande coinvolgimento, dal punto di vista grafico, nel dividere lo spazio. Ma, come tutte le opere di Acconci, anche questa crea un senso di disorientamento, confusione e disagio. Noi non siamo veramente a nostro agio in spazi che si spostano in continuazione.

Room Dividers ha rappresentato un passo avanti verso un maggiore coinvolgimento negli spazi pubblici, pur esercitando un controllo minore rispetto alle opere precedenti. Per Acconci gli spazi pubblici, per definizione, dovrebbero divenire spazi urbani, fuori dal contesto di una galleria d'arte o di un museo. *The Peoplenobile* [La gentemobile] (1979) consisteva in un camper che viaggiava attraverso cinque città olandesi ed era uno dei primi lavori che manifestava la continuità dei suoi interessi. Il lavoro riguardava la versione europea del luogo d'incontro archetipico americano, in quanto il camper sostava per tre giorni nella piazza principale di ogni città. Acconci animava queste piazze cittadine in un modo sorprendentemente provocatorio. Ogni giorno venivano create strutture diverse (panchine, cubicoli, tavoli, sedie) con l'aiuto di pannelli di acciaio trasportati sul camper. Per tre ore ogni giorno, la voce di Acconci, con tono piuttosto minaccioso, intonava frasi ossessive in inglese e in olandese, alternativamente minacciando e dando il benvenuto ai terroristi:

LADies and GENTLEmen...

DAMES EN HEREN-...

IS there a TERRORIST in the CROWD?...

IS ER EEN TERRORIST ONDER U-?...

Signore e SIGNOri...

C'E' un TERRORista nella FOLLA?...

LADies and GENTLEmen...

DAMES EN HEREN-...

Signore e SIGNOri...

I have COME for your TERRORist
IK BEN GEKOMEN ON UW TERRORI-
STEN TE VINDEN-

WTACH me: I can LOOK at your
TERRORist STRAIGHT in the EYE
LET OP MIJ: IK KAN UW TERRORISTEN
RECHT IN DE OGEN KIJKEN-

(secondo giorno)
WELcome, WELcome...
WELKOM, WELKOM-...

WELcome, TERRORists...
WELKOM, TERRORISTEN-

PRESENTing: a TARget for
TERRORists...
VAL AAN, TERRORISTEN-...

I PROMise you: THIS time we're
READY for you...
IK VERZEKER U: DEZE KEER STAAN
WE VOOR U KLAAR-...

BANG your HEADS against our WALL...
BEUK JE HOOFD TEGEN ONZE MUUR
AAN-...

Sono VENUTO per il vostro TERRORista

GUARDATEmi: posso
GUARDARE il vostro
TERRORista DRITTO negli OCCHI

BENvenuti, BENvenuti...

BENvenuti, TERRORisti...

SI PRESENTA: un BERSaglio
per TERRORisti...

VI PROMetto: QUESTA volta
siamo PRONTi per voi...

SBATTETE le TESTE contro il
nostro MURO...

The Peoplemobile è stata un'opera cardine, i cui pannelli d'acciaio, con le loro configurazioni mutevoli, anticipavano l'interesse attuale di Acconci nei riguardi degli elementi architettonici che, visti da una diversa angolazione, funzionano anche come arredamento. Inoltre, questo lavoro genera ansietà, giocando con un soggetto pericoloso e presentando attitudini e immagini (un furgone camuffato) che suggeriscono gli eventi storici più violenti associati alle piazze cittadine europee, dalla Rivoluzione Francese alla Seconda Guerra Mondiale. L'opera capovolge l'idea di discorso civile, normalmente connessa a un luogo d'incontro sociale convenuto. Essa illustra il modo in cui l'utilizzo delle convenzioni architettoniche e dei relativi luoghi culturali (piazza cittadina, studio di registrazione, casa di periferia, parco memorialistico) sia direttamente collegato all'interesse di Acconci di minare alla base le nozioni acquisite di ordine e autorità.

Con atteggiamento critico nei confronti di tale processo, la prima scultura pubblica veramente imponente di Acconci è stata *Sub-Urb* [Città sotterranea], creata nel 1983 per Artpark, a Lewiston, nello stato di New York. L'artista prese una casa di grandezza standard, lunga circa 30 metri, e la capovolse in modo che il suo tetto a punta si trovasse sottoterra. Si accedeva alla casa attraverso il pavimento, realizzato con pannelli scorrevoli, come quelli visti in *Room Dividers*. Qui i pannelli erano orizzontali e allo stesso livello del terreno. Una volta rimossi i pannelli verso il centro, si scopriva una scala nascosta che permetteva l'accesso alla struttura del livello inferiore. Anche se Acconci pensa che l'opera sia stata un fallimento sotto molti punti di vista — le lettere stampigliate sui pannelli, che formavano parole diverse a seconda della posizione di questi, potevano essere decifrate in effetti soltanto da chi volasse su un aereo a bassa quota — *Sub-Urb* indicava la direzione che l'artista avrebbe esplorato fino ad oggi.

Sub-Urb sviluppava in maniera embrionale la relazione fra il corpo umano, i suoi bisogni specifici (stare seduti, interagire) e l'architettura che lo accoglie. Quest'opera proseguiva da dove *The Peoplemobile* si era fermata, mescolando architettura e arredamento; nell'opera più recente, infatti, fu costruita una sedia sotto le scale come parte integrante dell'architettura. Per Acconci « il tavolo e la sedia erano una specie di luogo di incontro per la comunità », ma era particolarmente interessante « l'idea dell'arredamento che diventa parte dell'architettura e, a sua volta, della persona che diventa quasi parte dell'architettura secondo l'uso che ne fa ».

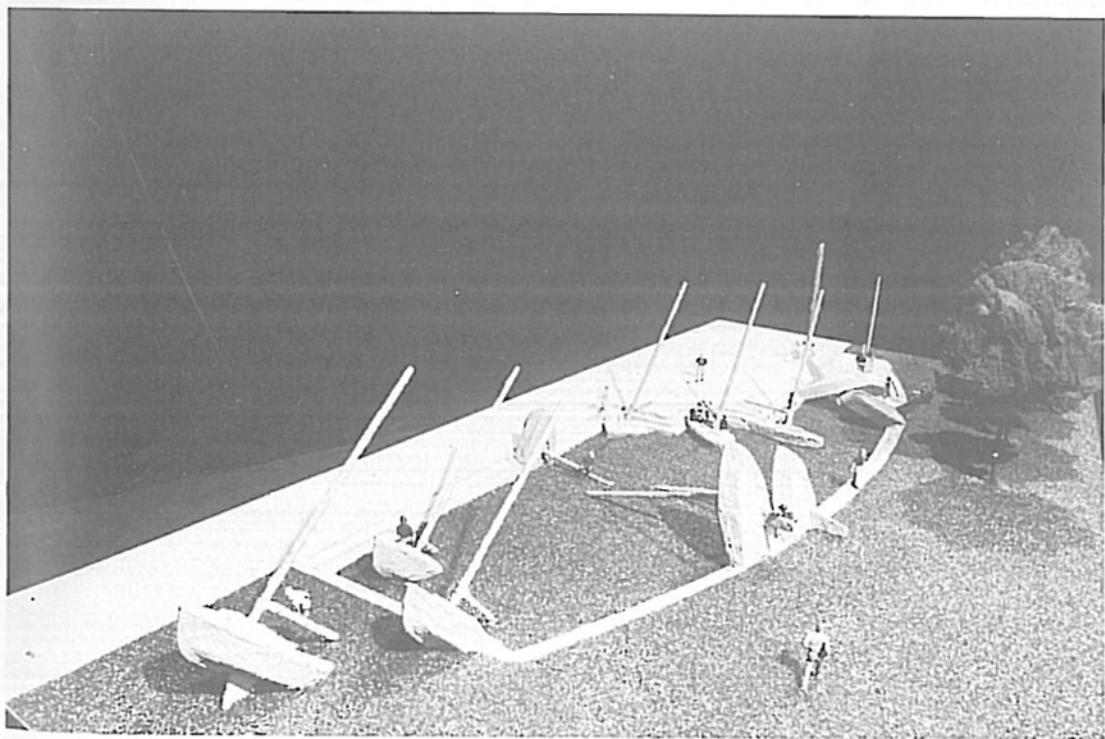
Il messaggio di *Sub-Urb* cambia a seconda della posizione dell'osservatore e del fatto che sia in piedi o seduto. In questo modo diventa una realizzazione fisica del concetto di gioco: rende visibile lo slittamento di significato dei segni. Sulle pareti delle stanze della casa sono dipinte parole di significato relativamente neutro accoppiate con altre che esprimono più oscure associazioni: *evolution/revolution* ("evoluzione/evoluzione"), *soldier/guerrilla* ("soldato/guerriglia"), *father/patricide* (padre, parricidio); da una posizione si possono leggere le parole più neutre, da un'altra si possono leggere quelle più provocatorie. Lo stesso luogo, Artpark, così lontano dalla città, pone Acconci nella posizione di meditare sulle origini dei sobborghi, considerati come « un modo di scacciare la gente dalle città perché, quando le persone abitano in città, può scaturirne una rivoluzione ». Così, entrambe le idee di repressione e rivoluzione permeano una struttura illogica e apparentemente inoffensiva come *Sub-Urb*, un lavoro che esprime le idee di Acconci circa l'autorità di coloro che hanno il potere di controllare il nostro destino.

Sebbene non abbia ricevuto molte commissioni da parte degli enti pubblici, Acconci ha un profondo interesse per la natura pubblica dell'arte. La mostra "Public Places" poneva l'accento su questo aspetto, raccogliendo tre opere che sfidano lo spazio convenzionale di una galleria. *House of Cars* [Casa di macchine] (1983), *Bad Dream House* [La casa dell'incubo] (1984) e *Face of the Hearth* (1984) sono sculture da esterni, pensate per mostre permanenti, precedentemente installate in esposizioni temporanee. Per questa occasione ne sono state realizzate nuove versioni, finanche un modello per *Garden of Columns* (*Town Square for Workers*) del 1987. Quest'ultimo, insieme a *House in the Ground* [Casa nella terra] (1986), costituisce a tutt'oggi l'unica commissione per opere permanenti installate rispettivamente nella direzione generale della Coca-Cola, ad Atlanta e alla New Mexico State University di Las Cruces. *Landing* [Atterraggio/Approdo] (1986-87), ha funzionato da prototipo per un altro progetto pubblico, *Proposal for Spanish Landing* [Proposta per un aeroporto spagnolo] (1987).

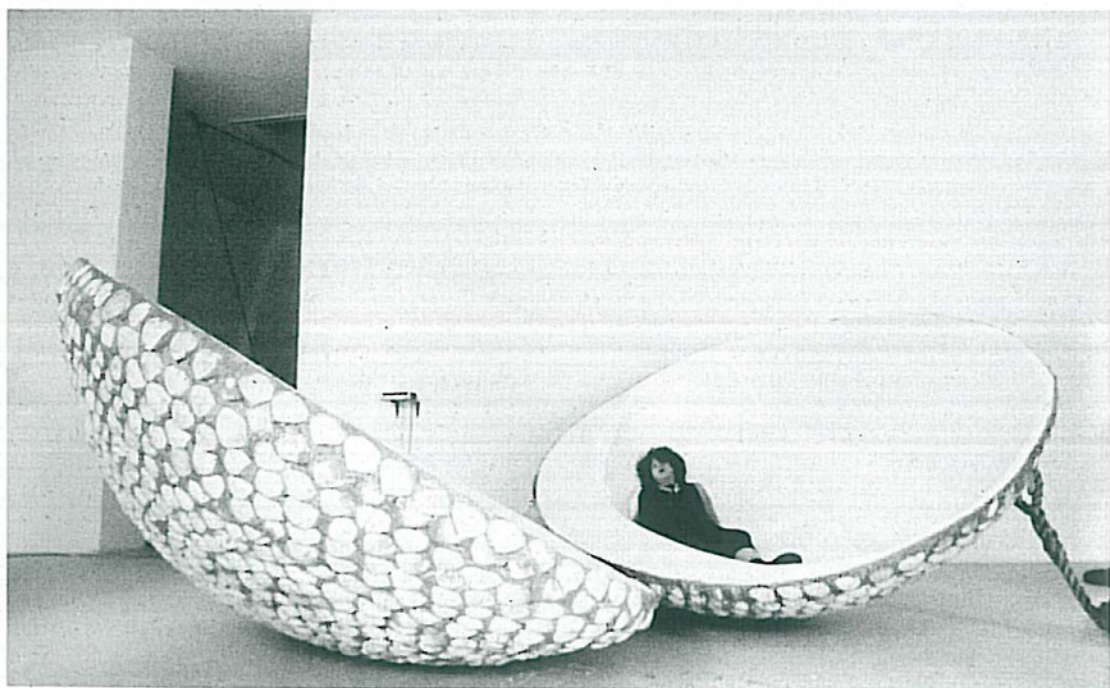
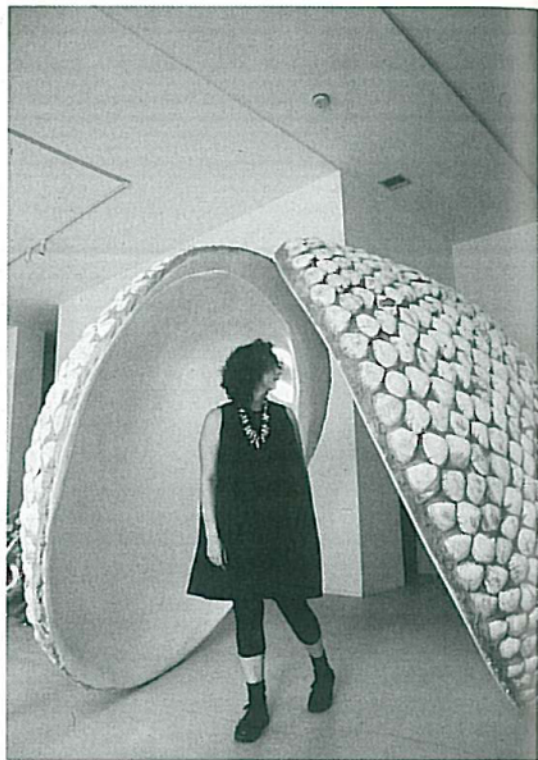
Acconci respinge le dimensioni monumentali, considerando autoritaria l'estensione verticale dei monumenti che fanno sembrare nani gli osservatori. Questo, insieme al suo atteggiamento nei confronti della stabilità, può in parte spiegare il fatto che la maggior parte delle sue opere non ha ancora trovato una collocazione permanente. Ad Acconci non interessano gli oggetti progettati per durare all'infinito e tende a misurare il tempo coi parametri della vita umana. La sua proposta è che l'arte pubblica sia realizzata con « i materiali a cui le persone sono abituate, che hanno già manipolato: quelli con cui sono normalmente costruite le case o i mobili. L'arte pubblica dovrebbe essere intesa per durare soltanto il tempo che normalmente dura una casa ». Suggestisce persino che il suo lavoro possa essere restaurato « con la consapevolezza che sarà restaurato con i materiali e le tecniche del futuro ».¹⁸

La mostra "Public Places" include anche *Proposal for a Playground* [Proposta per un campo da gioco] del 1983. Altralene, dondoli, scivoli sono tutti collocati all'interno di attrezzi sportivi fuori scala: un'enorme maschera da ricevitore per il baseball, elmetti da football e da hockey. Nelle misure normali questi oggetti hanno una funzione protettiva, ma ingranditi assomigliano a gabbie e prigioni. In effetti, per molti, certi sport altamente conflittuali come l'hockey e il football sembrano di per sé repressivi e militareschi. Eppure il loro status, il ruolo che svolgono in quanto rito di iniziazione per gli adolescenti, rende la critica a queste attività prettamente americane, equivalente a una critica alla propria cultura. Questo è ciò che ha fatto Acconci. Dipingendo di rosa le enormi maschere e gli elmetti, egli ha oltraggiato la inviolabilità degli sport competitivi da essi rappresentati e parodiato la violenza di questi rituali che rafforzano i vincoli maschili. Sembra che il messaggio subliminale di Acconci sia giunto effettivamente agli eventuali costruttori di campi da gioco, che sono rimasti piuttosto freddi davanti all'opera. A dispetto di questa attraente allegoria di facciata, questo progetto è rimasto irrealizzato.

Dal punto di vista cronologico, le proposte di Acconci per il campo da gioco si situano fra *House of Cars* e *Bad Dream House*, che possono essere entrambi considerati campi da gioco metaforici. *House of Cars*, definito da Acconci una « unità abitativa da utilizzare », è composto di automobili che sono state svuotate e quindi saldate insieme. Il piano terra e il secondo piano sono collegati da scale. L'interno di ogni macchina, dipinto con un solo colore, contiene sedili sistemati in modo originale, tavoli, scaffali, perfino un materasso. Nella sua configurazione originaria l'opera era costituita da quattro automobili ridotte in rottami che erano state dipinte color alluminio ed era situata in uno degli appezzamenti liberi di San Francisco. Ispirato ai film *Road Warrior* e a *Mad Max*, entrambi del regista australiano George Miller, *House of Cars* condivide con questi l'idea di una vita di espedienti in mezzo al collasso sociale (in questo caso, urbano). L'attuale versione di quest'opera comprende sei automobili. Per quanto il contesto dato dal museo possa modificare il suo significato, il lavoro dovrebbe mantenere il carattere essenziale di un rifugio abbandonato. Il fatto di essere un luogo



10. Vito Acconci, *Proposal for City Hall, Las Vegas*, 1989.
11. Vito Acconci, *Land of boats, St. Aubin Park, Detroit*, 1990.



12-14. Vito Acconci, *Convertible Clam Shelter*, 1990.

potenzialmente abitabile viene comunicato attraverso il coinvolgimento fisico del visitatore, che si suppone possa salirci sopra. *House of Cars* diventa una dichiarazione sulla sopravvivenza nelle città. Per Acconci, *Bad Dream House*, esposto per la prima volta a Zone, nella città di Springfield nel Massachusetts, nel 1984, cristallizzava molte delle idee latenti in *House of Cars*: « Aveva a che fare con lavori concepiti secondo convenzioni ben conosciute che, pervertite, si ritorcevano e si capovolvevano; che è letteralmente quello che accade in *Bad Dream House* ». Il lavoro consiste di due strutture di legno con il tetto a punta tradizionale, capovolte e sistemate una accanto all'altra, con una terza, simile a una serra, anch'essa invertita e con il vertice nascosto. È come un puzzle architettonico (nella nuova versione, più simile a un caleidoscopio). Le stanze sono collegate, come in *House of Cars* ma, qui, muovendoci attraverso la struttura, sperimentiamo la distinzione fra interno ed esterno trasferita da dentro a fuori. Permeata dalle contraddizioni caratteristiche di Acconci, l'opera somiglia ad un disegno tridimensionale di Maurits Cornelis Escher.

Naturalmente i visitatori riconoscono la differenza fra una casa "vera" e una "pervertita" ma in quest'opera, le convenzioni architettoniche che intrigano così tanto Acconci evocano altre associazioni che sono di carattere sociologico e psicologico. *Bad Dream House* e le case convenzionali a cui fa riferimento sono quelli che egli chiama « luoghi di sogno, luoghi del desiderio ». Acconci si occupa di come l'immagine di ciò che desideriamo sia costruita dalle aspettative sociali; crede che, nella nostra società dedita ai consumi, ci si aspetti che tutti noi desideriamo la casa di proprietà, la macchina di proprietà e che queste siano « desiderate in modo convenzionale e in modo convenzionale... possedute da una persona ». Ma *Bad Dream House* è in qualche modo ambigua per il linguaggio del desiderio che essa parla. Con la sua facciata priva di gusto, fatta di mattoni artificiali, può sembrare un brutto sogno a causa della sua instabilità verso l'alto, ma si accosta anche all'immagine familiare di una modesta casa di periferia che viene forse sognata dalle persone normali. Inoltre, essa è costruita in modo a dir poco precario ed è incombente, come un incubo. *House of Cars*, anche in virtù del gioco di parole con *house of cards* ("casa fatta con le carte"), è ugualmente precaria. Entrambi i lavori ci spingono a riconoscere l'instabilità di un mondo che normalmente ci sembra stabile e solido.

Acconci sottolinea quanto le convenzioni architettoniche (e, per estensione, altri insiemi di regole) organizzino il nostro modo di vedere le cose secondo norme sociali acquisite, rendendo inoltre chiaro il meccanismo psicologico che ci fa aggrappare a queste convenzioni. *Bad Dream House* simbolizza la "casa" che è così importante per l'artista. La presenza nelle sculture di Acconci di convenzioni architettoniche familiari libera in noi le pulsioni del desiderio, non tanto per possedere letteralmente la casa ma, piuttosto, per riunirci al nostro passato, per ritrovare la sicurezza dell'infanzia, tanto ambita ma irraggiungibile da parte degli adulti in un mondo così incerto. Acconci ci mette di fronte ai nostri desideri repressi; allora, costruendo case tanto precarie, minando le loro stesse strutture, egli sottolinea tanto l'impossibilità di recuperare quella sicurezza così sospirata, quanto la sua ambivalenza verso il vero concetto di casa.

In alcune opere, attraverso l'incoraggiamento a interagire, Acconci tiene aperta la possibilità che la comunità aiuti a compensare la perdita della sicurezza propria dell'infanzia. Mentre *House of Cars* e *Bad Dream House* aderiscono strettamente all'idea di abitazione privata, *Face of the Earth*, insieme ad altri lavori legati al paesaggio, è un mini-parco e quindi, fin dall'inizio, un'entità pubblica e diretta alla comunità. *Face of the Earth* funziona come una panchina da giardino, è un posto dove sedersi. In ogni occhio si può sedere una persona, sul naso se ne possono sedere due, faccia a faccia, e nella bocca se ne possono accomodare diverse. Al principio, il lavoro è stato a lungo in mostra, prima a Zone, a Springfield, poi al New York's City Hall Park, quindi a St. Louis, al Laumeier Sculpture Park. La sua superficie, ricoperta di erba artificiale, ha sofferto della lunga esposizione alle intemperie; oggi l'opera non è più esposta all'aperto, ma ci sono progetti per realizzarla nuovamente.

All'interno, *House of Cars*, *Bad Dream House* e *Face of the Earth* sono come piante da serra, sradicate dal loro ambiente naturale e isolate nell'atmosfera rarefatta di un museo. Questa incongruenza si addice molto al bisogno di Acconci di creare una situazione nella quale nessuno è mai interamente a suo agio. Fa parte, quindi, del suo modo di pensare per paradossi — a volte perverso — che, nella versione al chiuso di *Face of the Earth*, ci siano pietre ed erba naturali invece che artificiali. In esterni, sullo sfondo di un paesaggio naturale, l'erba artificiale assumeva un aspetto artificiale esagerato, rendendo più acuta la frattura tra arte e realtà ordinaria. All'interno del museo, il contrasto fra gli elementi naturali e lo spazio bianco originario della galleria inverte tale senso di artificialità. Ma, proprio come l'erba artificiale si deteriora all'esterno, l'erba naturale non sopravvive in interni.

Landing presenta lo stesso tipo di assurdità legata al rapporto dentro/fuori. Tre barche a remi di alluminio, adiacenti l'una all'altra, invece di galleggiare sull'acqua ospitano al loro interno grandi pesci dorati che nuotano tranquillamente sotto i sedili in un'acqua blu profondo. Le barche sono sorrette da piante che evocano un ambiente lacustre, subito smentito dal perimetro della galleria. Con il suo *Proposal for Spanish Landing*, Acconci vinse una gara pubblica per la realizzazione di un'opera d'arte a San Diego, ma è tuttora coinvolto in una controversia che interessa l'intera città sull'appropriatezza del luogo destinato ad essa, tra l'oceano e l'aeroporto. L'opera prevedeva alcune barche a vela immerse in un ambiente erboso, come se stessero fluttuando nell'acqua, circondate da "isole" a forma di aeroplano. Data la prossimità con l'aeroporto, la si è interpretata come uno scherzo crudele — un disastro aereo — ma, per Acconci, gli elementi della scultura sono gli stessi del paesaggio circostante, e ad esso la collegano. Gli aeroplani dovevano essere « occasioni di attività ».¹⁹ Uno doveva essere riempito di sabbia, un altro doveva contenere un laghetto da guardare e il terzo poteva essere scalato; nelle barche si poteva prendere posto a sedere.

Anche se si è tentati di attribuire i problemi creati intorno al progetto di San Diego al carattere provocatorio dell'artista — un tratto che sembra impossibile reprimere, nonostante le sue dichiarazioni — è altresì vero che tutte le altre commissioni pubbliche per opere d'arte hanno avuto problemi simili, e di alcune si è molto parlato. Un articolo del 1982 su *Art News*, "Does the Public Want Public Art?" ("Il pubblico desidera un'arte pubblica?"), suona come una litania per progetti mai realizzati.²⁰ Gli artisti coinvolti andavano da Robert Motherwell a Claes Oldenburg a Frank Stella. Attualmente si sta svolgendo un acceso dibattito a Charlotte, nella Carolina del Nord, riguardo a una scultura di Joel Shapiro, che minaccia di far annullare uno stanziamento locale in favore di opere artistiche pubbliche che ammonta all'uno per cento del budget destinato all'edilizia.

Albert Elsen ha notato che nelle democrazie l'arte pubblica è sempre oggetto di controversie. Sotto i regimi autoritari non c'è spazio per dibattiti circa l'appropriatezza di un'opera d'arte a un luogo, « ma quando i regimi vengono rovesciati lo stesso avviene per le loro statue, come si è visto in tempi recenti anche a Praga, a Teheran e in Rhodesia ».²¹ Elsen nota che negli ultimi anni della repubblica fiorentina il *David* di Michelangelo fu oggetto di lanci di pietre lungo il percorso verso Palazzo Vecchio.

Tuttavia, sembra che durante l'Ottocento esistesse una logica legata alla scultura pubblica, basata sulla sua natura commemorativa e sul fatto che essa parlava in modo simbolico dell'uso e del significato del luogo in cui era posta.²² Con il modernismo quella logica è svanita; come già accadeva al tempo di Rodin. Elsen suggerisce che lo scalpore critico a favore e contro *Il pensatore* fornisca « un modello dei dilemmi affrontati da coloro che vivono sotto governi democratici e che vorrebbero installare opere d'arte moderna in luoghi pubblici ».²³

La scultura modernista è in larga parte auto-referenziale ed estranea a ogni rappresentazione temporale e spaziale. Spesso richiede da parte dell'osservatore la conoscenza di un "linguaggio" specifico che è ancora sconosciuto a molte persone. Certamente tutte queste caratteristiche spiegano in buona misura l'ostilità che essa genera. Inoltre, la scultura pubblica è nata come ornamento all'architettura, ma l'architettura del Novecento, largamente priva di ornamentazione, ha offerto scarse possibilità di far sorgere una tradizione modernista che avrebbe aiutato a rendere l'arte pubblica gradita al grande pubblico.

Per lungo tempo, la scultura è stata presa in considerazione per arricchire l'esterno di un palazzo moderno, e veniva scelta dall'architetto dopo il completamento del progetto. Spesso, insensibili alla scultura, gli architetti facevano scelte sbagliate, così le grandi sculture moderniste che occupano le facciate dei grattacieli urbani, senza curarsi di ciò che li circonda, si sono meritate l'epiteto di *blob art*.

Quantunque ci sia stato un confronto costruttivo fra gli addetti ai lavori, che in generale ha portato ad un miglioramento della qualità delle opere destinate all'esterno, la collettività rimane per lo più ostile a molti progetti pubblici. Qualche volta il tempo aiuta. *La Grande Vitesse* di Alexander Calder, creata nel 1969 per Grand Rapids, nel Michigan, fu subito contestata, eppure, da allora, è divenuta una specie di simbolo della città stessa.²⁴ Ma, come dice Acconci, « la memoria dell'arte pubblica è la tradizione del dominio: il monumento è più grande di una persona e sta sopra un piedistallo sovrastando le persone ».²⁵ Troppo spesso i monumenti contemporanei, imposti ad una comunità senza prima averla consultata, sono visti come simboli dell'autorità e fatti oggetto di atti vandalici.

Un certo numero di artisti contemporanei si stanno occupando di questo aspetto, attraverso una nuova definizione del proprio programma estetico in termini architettonici. Siah Armajani dice:

« Il nostro lavoro non intende magnificare l'architettura, oppure alterarla, ma vuole essere l'uno dentro l'altra, come acqua in un bicchiere. Il luogo pubblico ci racchiude entrambi ».²⁶ Egli crede che l'artista e l'architetto debbano collaborare. Al fine di raggiungere l'ambita simbiosi con l'architettura, sia Armajani che Scott Burton sentono il bisogno di ridefinire il ruolo dell'artista. Lavorare in ambito pubblico significa liberarsi di certi miti circa l'artista e da parte dell'artista significa, in qualche modo, liberarsi del proprio ego. Scott Burton crede che « in quanto artista pubblico, si ha il dovere di lavorare nel rispetto del gusto del pubblico ».²⁷

Nonostante le ovvie somiglianze fra Acconci ed altri ugualmente interessati all'arte pubblica, possono risultare più significativi i tratti che lo rendono differente. Ragioni prevalenti dettano che un'opera sia collocata in un luogo preciso e non semplicemente "piazzata", come decorazione o ornamento di una costruzione moderna, anche se la descrizione fatta da Acconci stesso di *Face of the Earth* indica che la scultura « può essere sistemata praticamente ovunque (sull'erba o sul cemento), preferibilmente in uno spazio urbano ».

Di gran lunga più importante del luogo sono invece la situazione e le dinamiche sociali e culturali da essa generate. Acconci prende in considerazione la possibilità di modificare un suo lavoro per favorire una situazione particolare: « Credo che l'arte pubblica debba essere pubblica — dovrebbe comportare qualche discussione fra me, se sono io a essere scelto per realizzare l'opera, e alcuni membri della comunità. Io sono dichiaratamente un *outsider* e potrei non essere a conoscenza delle abitudini e della mentalità di questo posto ».²⁸ Questo atteggiamento è coerente con le sue inclinazioni nei riguardi dell'ambito pubblico. Tuttavia, potrebbe risultargli difficile sopprimere le proprie personali espressioni, nel modo raccomandato da Burton e Armajani, al fine di adattarsi al concetto di pubblico decoro. Tale idea è estranea alla sua visione del ruolo dell'artista. Per esempio, l'atteggiamento ambivalente di Acconci nei confronti della permanenza non può accattivarsi i gusti dei mecenati. Per lui « l'arte pubblica anticipa la sua stessa storia e intravede la rivoluzione che essa stessa metterà in atto contro di essa ».²⁹ La transitorietà non è nuova all'arte pubblica. Nella Britannia sud-occidentale, nel parco del Kerguelennec Estate, Richard Long ha recentemente installato nel mezzo di un viottolo un ammasso di rami e ramoscelli che, quasi immediatamente, ha cominciato a scomparire, sopraffatto da muschio, felci e fiori selvatici.³⁰ Altri artisti hanno realizzato cose simili negli ultimi decenni e oggi siamo in grado di metterli a confronto. Ma, per Acconci, l'arte pubblica « non può limitarsi ad andare e venire, altrimenti si tratta di una performance, di una dimostrazione. Ha bisogno di esistere nello stesso modo in cui esiste una strada cittadina: qualcosa a cui possiamo tornare, anni dopo ».³¹ Tuttavia, non può essere realizzata in acciaio o in bronzo, a causa delle inevitabili associazioni con l'autoritarismo suggerite da questi materiali. Concepisce un'arte destinata a durare tanto quanto un normale edificio, anche se ciò che propone è ancora privo di un modello, a meno che non lo si consideri come una obsolescenza pianificata: un'arte quasi-permanente.

A dispetto di coloro a cui sfugge il carattere più contestatario dei primi lavori di Acconci, sembra lecito sostenere che, sostanzialmente, egli è cambiato molto per rimanere sempre lo stesso. Permangono le ossessioni — per le interazioni reciproche fra pubblico e privato, per le contraddizioni, l'autorità e il controllo. La sua arte ha un carattere estremista e sovversivo, come sempre. La sua visione romantica del ruolo dell'artista e il suo modo di afferrare i paradossi lo conducono facilmente a minare alla base gli scopi che egli stesso si è dato. E, forse, mentre egli prosegue nel tentativo di irrompere nel mondo dell'arte pubblica, rimane egli stesso il suo peggiore nemico. Il ribelle non può essere cacciato.

In: Linda Shearer, *Vito Acconci: Public Places*, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 1988.

Traduzione dall'inglese di Michela Giovannelli.

Note

¹ R. Barthes, "Du livre au texte", in *Revue d'Esthétique*, n. 3, 1971.

² V. Acconci, "Conversions", in J. Russi Kirshner, *Vito Acconci: A Retrospective, 1969-1980*, catalogo della mostra, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1980, p. 15.

³ G. Melrod, "Face to Face", in *Eye*, ottobre 1986, p. 22.

⁴ J. Avgikos, "Interview: Vito Acconci", in *Art Papers*, gennaio-febbraio, p. 3.

⁵ R. Barthes, "La mort de l'auteur", in *Mantéa*, V, 1968.

- 6 K. Linker, "Vito Acconci's Address to the Viewer or, How Do I Work This Chair?", in *Vito Acconci: The House and Furnishings as Social Metaphor*, catalogo della mostra, Tampa, University of South Florida, 1986, p. 7.
- 7 R. Venturi, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, p. 100.
- 8 R. Venturi, *op. cit.*, p. 73.
- 9 Intervista di Linda Shearer, 23 maggio 1987. Quando non sono segnalate diversamente, tutte le citazioni di Vito Acconci sono tratte da questa intervista.
- 10 H. Arendt, *On Revolution*, Harmondsworth, England, Penguin, 1965, pp. 165-67.
- 11 V. Acconci, commento su *Maze Table*, pubblicato in A. Miller-Keller, *Vito Acconci: Matrix 87*, brochure, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1985.
- 12 A. Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, New York, Dutton, 1968, p. 45.
- 13 E. Schwartz, "I Want to Put the Viewer on Shaky Ground", in *Art News*, estate 1981, p. 98.
- 14 M. Brenson, "What's New Around Town in Outdoor Sculpture?" in *New York Times*, 19 luglio, 1985, p. C23.
- 15 J. Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", in *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 279.
- 16 M. Foucault, "Body/Power", in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, New York, Pantheon, 1980, p. 55.
- 17 Per una lettura femminista dell'interpretazione di Jacques Lacan dello stadio dello specchio, e una considerazione sulle sue relazioni con l'immaginario visivo, vedi L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", e K. Linker, "Representation and Sexuality", entrambe in Brian Wallis (a cura di), "Art after Modernism: Rethinking Representation", New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- 18 V. Acconci, "Public Space (The Street and the Park)", in *Vito Acconci ...*, *op. cit.*, p. 20.
- 19 P. Lister Schupp, "Acconci Doesn't Like Airplanes Crashing Either", in *San Diego Daily Transcript*, 5 giugno, 1987, p. 4A.
- 20 D. Hawthorne, "Does the Public Want Public Sculpture?", in *Art News*, maggio 1982, pp. 56-63.
- 21 A.E. Elsen, *Rodin's "Thinker" and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985, p. 112.
- 22 R.E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", in H. Foster (a cura di) *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983, p. 33.
- 23 A.E. Elsen, *ibidem*.
- 24 D. Hawthorne, *op. cit.*, p. 61.
- 25 V. Acconci, *ibidem*.
- 26 C. Tomkins, "Like Water in a Glass", in *The New Yorker*, 21 marzo, 1983, p. 92.
- 27 C. Tomkins, *op. cit.*, p. 97.
- 28 P.L. Schupp, *ibidem*.
- 29 V. Acconci, *ibidem*.
- 30 K. Kertess, "In Nature's Shadow", in *Art in America*, settembre 1987, p. 58.
- 31 V. Acconci, *ibidem*.