



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado

*El cuerpo como conflicto: presencia, exposición  
y desaparición en la obra performativa de Vito  
Acconci*

Lucía Mira Gálvez

Tutor: Pedro de Llano Neira

Curso 2024/2025

*“Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis”*

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945).

## **Resumen**

Entre 1969 y 1974, Vito Acconci desarrolló un conjunto de performances que convirtieron su cuerpo en superficie de conflicto, exposición y disolución. Su trayectoria parte de la poesía conceptual y las prácticas textuales, desde donde evoluciona hacia una acción performativa centrada en la experiencia física, la autorrepresentación y el espacio. Considerado uno de los pioneros del arte corporal, su obra se inscribe en un contexto de agitación social y crítica institucional, donde el cuerpo adquiere una dimensión política y simbólica.

En sus acciones, Acconci incorpora medios como la fotografía, el vídeo y el lenguaje para activar estrategias como la vigilancia, el narcisismo, la autoagresión o la provocación. Estas operaciones no buscan afirmar una identidad sino desestabilizarla, explorando su progresiva desaparición en el acto performativo. En este proceso, también cuestiona la figura del sujeto masculino moderno, dialogando de forma directa con la emergencia de las prácticas y teorías feministas.

La mirada del espectador se ve constantemente interpelada, arrastrada a un juego de presencias y ausencias donde el cuerpo ya no es garantía de identidad, sino un lugar ambiguo de negociación simbólica, vulnerabilidad y resistencia.

## **Palabras clave**

Performance, subjetividad, espectador, *body art*, cuerpo.

## **Resumo**

Entre 1969 e 1974, Vito Acconci desenvolveu un conxunto de performances que converteron o seu corpo en superficie de conflito, exposición e disolución. A súa traxectoria parte da poesía conceptual e as prácticas textuais, dende onde evoluciona cara unha acción performativa centrada na experiencia física, a autorrepresentación e o espazo. Considerado un dos pioneiros da arte corporal, a súa obra inscríbese nun contexto de axitación social e crítica institucional, onde o corpo adquiere unha dimensión política e simbólica. Nas súas accións, Acconci incorpora medios coma a fotografía, o vídeo ou a linguaxe para activar estratexias coma a vixilancia, o narcisismo, a autoagresión ou a provocación. Estas operacións non buscan afirmar unha identidade senón desestabilizala,

explorando a súa progresiva desaparición no acto performativo. Neste proceso, Acconci cuestiona a figura do suxeito masculino moderno, dialogando de forma directa ca emerxencia das prácticas e teorías feministas.

A ollada do espectador vese constantemente interpelada, arrastrada a un xogo de presenzas e ausencias onde o corpo xa non é garantía de identidade, senón un lugar ambiguo de negociación simbólica, vulnerabilidade e resistencia.

### **Palabras chave**

Performance, subxectividade, espectador, *body art*, corpo.

### **Abstract**

Between 1969 and 1974, Vito Acconci developed a series of performance that turned his body into a site of conflict, exposure, and dissolution. His trajectory began with conceptual poetry and textual practices, gradually evolving into a performative approach focused on physical experience, self-representation, and spatial dynamics. Considered one of the pioneers of body art, his work emerged in a context of social unrest and institutional critique, where the body acquired a political and symbolic dimension.

In his actions, Acconci incorporated media such as photography, video, and language to activate strategies like surveillance, narcissism, self-aggression, and provocation. These operations do not seek to affirm a stable identity, but rather to destabilize it, exploring its gradual disappearance within the performative act. In this process, he also questions the figure of the modern male subject, engaging directly with the rise of feminist practices and theories.

The viewer's gaze is constantly challenged, drawn into a game of presences and absences where the body is no longer a guarantee of identity, but becomes an ambiguous site of symbolic negotiation, vulnerability, and resistance.

### **Key words**

Performance, subjectivity, viewer, body art, body.

## ÍNDICE:

Introducción y objetivos .....	1
Metodología.....	1
Estado de la cuestión .....	2
Bloque I: Contexto cultural y biográfico.....	3
1. Contexto histórico-artístico .....	3
2. Biografía del artista .....	9
Bloque II: Análisis de su obra (1969-1974) .....	13
3. Fases en la obra performativa de Vito Acconci: .....	13
4. Estrategias y marco teórico en la obra de Acconci.....	15
4.1 Performance y <i>body art</i> .....	16
4.2 Del sujeto al espectador:.....	18
4.3 Narcisismo y sadomasoquismo .....	24
4.4 Estrategias mediáticas.....	28
5. Selección de obras .....	31
5.1 <i>Following Piece</i> : el cuerpo entre el seguimiento y la amenaza.....	31
5.2 <i>Marking the Self</i> : relación, manipulación y transformación del cuerpo. .....	33
5.3 <i>Disappearing Presence</i> : últimas performances y desaparición del cuerpo .....	39
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	44
Webgrafía.....	47
Anexos.....	48

## **Introducción y objetivos**

Este trabajo se adentra en el periodo temprano de la performance de Vito Acconci, procedente del ámbito de la poesía experimental, cuando comienza a explorar las posibilidades del cuerpo como lugar de exposición y desaparición, desdibujando las fronteras entre el “Yo” y el “Otro”, entre la presencia y la ausencia.

A lo largo de esta etapa, Acconci desarrolla una obra performativa caracterizada por estrategias como la autovigilancia o el narcisismo, en la que el espacio, ya sea público o privado, actúa como agente activo y el espectador se convierte en parte implicada. Más que un análisis pormenorizado de sus obras, este trabajo busca comprender el papel central del cuerpo en la obra del artista italoamericano, destacando por conseguir una organicidad difícil de encontrar en otros creadores contemporáneos, subrayando la relevancia de las estrategias y fundamentos teóricos que sustentan su práctica. Se propone aquí una aproximación crítica en diálogo con pensadores como Merleau-Ponty, Erving Goffman o Kurt Lewin, así como con artistas como Jasper Johns y teóricas del arte como Amelia Jones.

La hipótesis que vertebra esta investigación se guía en las performances de Acconci y cómo activamente tensionan las nociones modernistas de autoría, subjetividad y experiencia estética, lo que le permitió abrir nuevas vías para pensar el cuerpo y su inscripción en el marco del arte de los años setenta.

## **Metodología**

El desarrollo del trabajo se dividirá en dos grandes bloques: el bloque primero servirá como base e introducción en el mundo que rodea la obra de Acconci. En un primer lugar se hará un necesario contexto histórico-artístico. Desde la irrupción del legado de Pollock en los años cincuenta en América a diferentes movimientos de los sesenta; las consecuencias de hechos históricos como Mayo del 68, que dan pie y lugar al arte Conceptual...; o el contexto del auge y florecimiento de teorías y filosofías que, de forma inequívoca, dan pie a nuevos planteamientos sobre el sujeto y el objeto, el artista y su lugar, el papel del espectador, incluso el replanteamiento del propio cuerpo y sus consecuencias en el espacio.

*Lucía Mira Gálvez*

A su vez, se hará un necesario recorrido biográfico por la vida del artista para así cerrar este primer bloque de contextualización de su obra, que servirá de enlace con el siguiente bloque.

En un segundo bloque, centrado ya en el propio artista y su obra, primeramente se hará un breve repaso por las estrategias utilizadas por el artista para construir su obra: desde los nuevos medios (fotografía y vídeo); pasando por bases más teóricas como el narcisismo, el masoquismo o la autovigilancia. Finalmente, se realizará un acercamiento a una selección de obras, contextualizándolas y desarrollándolas individualmente, agrupadas en diferentes apartados en función de las estrategias utilizadas. La selección se ha hecho pensando no solo en las que mejor puedan representar el discurso aquí planteado, sino también la capacidad para mostrar la diversidad que tiene el artista para dialogar con una misma idea y propósito.

Todo ello se verá pautado en gran parte por las ideas expuestas en los escritos del propio artista, casi a modo de manifiestos, que permiten un análisis mucho más próximo a las ideas e intenciones que buscaba tener con sus obras. Los textos y entrevistas, a parte de un gran aporte filosófico y pensamiento artístico, ofrecen la visión de él mismo, conectada a la realidad artística y no tanto desde una fuente de poder crítica.

### **Estado de la cuestión**

La obra de Vito Acconci ha sido objeto de múltiples estudios, e integrada como caso ejemplar en numerosas investigaciones, especialmente desde los años noventa. Autoras como Kate Linker han destacado la dimensión política y espacial de su práctica, en un análisis profundo y amplio de su trabajo; mientras que Amelia Jones, en *Body art: Performing the Subject* ofrece, especialmente en lo que aquí nos concierne, una lectura sumamente rica, centrada en recursos como la atención al cuerpo, el narcisismo o la performatividad del sujeto desde una perspectiva feminista clave. A estos aportes se suman las lecturas de Christine Poggi, Elise Archias, Claire Bishop, Kathy O'Dell o Gloria Moure, quienes abordan diferentes aspectos y perspectivas de su obra, desde el deseo, el uso del video o la teatralidad.

Resulta significativo que gran parte de estas investigaciones de referencia provengan de autoras, lo que permite poner en valor el trabajo de grandes críticas y teóricas que han

construido un enfoque donde el cuerpo no se concibe solo como objeto de representación, sino como superficie atravesada por tensiones subjetivas, políticas y afectivas.

## **Bloque I: Contexto cultural y biográfico**

### **1. Contexto histórico-artístico**

A finales de la década de los sesenta el curso del arte contemporáneo experimenta un giro radical en el que la obra dejaría de estar necesariamente ligada a un objeto material, y se redefine como proceso e idea. La noción arrastrada hasta entonces de la obra como objeto cerrado, autónomo y estable (Lippard, 2004, p.12) fue puesta en duda por una nueva generación de artistas que desplazaron el foco hacia el proceso y la acción, así como hacia la experiencia y espacios contingentes que rodeaban a la obra de arte. Es en este escenario donde surge la práctica performativa de Vito Acconci, profundamente enraizada en estas tensiones.

Esta reconfiguración artística debe entenderse atendiendo a las fracturas que se venían gestando desde la década anterior. Tras la muerte de Jackson Pollock en 1956 y el auge del Pop Art, el panorama formalista estadounidense comenzó a mostrar signos de agotamiento (Kaprow, 1993, p.2), donde el énfasis formal del Expresionismo Abstracto, tanto en su vertiente gestual (Pollock) como colorista de legado matissiano (Color Field Painting), empezó a desdibujarse (Crow, 1996, p.181) a favor de nuevas corrientes que cuestionaban los modelos dominantes.

En paralelo a esta transformación artística tuvieron lugar importantes acontecimientos históricos y cambios sociales, políticos y culturales, particularmente en los Estados Unidos, a los que el arte no permaneció ajeno. Partiendo del gradual aperturismo de los años cincuenta asociado al Pop Art (Crow, 1996, p.197), se avanza hacia un contexto cada vez más revolucionario a partir de mediados de los sesenta. Ciudades como Nueva York o Los Ángeles se consolidan entonces como escenarios privilegiados para una redefinición del arte, donde se gestan muchas de las propuestas más radicales del periodo. Es con el inicio del Expresionismo Abstracto que el foco del arte contemporáneo se fue desplazando cada vez más hacia Nueva York (Crow, 1996,

p.39), como retrata Serge Guilbaut en *How New York stole the Idea of Modern Art*<sup>1</sup>, dejando poco a poco atrás la influencia de París y Europa como lugar hegemónico del arte emergente. Nueva York concentró no únicamente la experimentación artística de los años sesenta y setenta, sino que se nutría a su vez de un ambiente efervescente joven y revolucionario, que no presentaba antecedente alguno en el que basarse.

El arte de finales de los sesenta, representado por el Minimal, el Land Art, y los primeros esbozos del arte Conceptual, está estrechamente vinculado con su contexto histórico (Lippard, 2004, p.11), pudiendo decirse que es respuesta y reflejo de la política del momento. Por un lado, los Estados Unidos, todavía sumidos en plena Guerra Fría (1947-1991), protagonizaban una intensa rivalidad tecnológica y espacial con la Unión Soviética que culminó, en términos simbólicos y mediáticos, con la llegada de Neil Armstrong a la Luna en 1969. Por otro lado, la segunda mitad de los años sesenta representan los años más complicados de la Guerra de Vietnam (1955-1975). A finales de la década, entre 1968 y 1970, la lucha social que implicó a todo el pueblo americano tuvo su consecuente impulso hacia una sociedad cada vez más libertaria y abierta al diálogo entre diversas ideologías (Ward, 2002, p.26). El espíritu de apertura se refleja en el ejemplo paradigmático de Yayoi Kusama con el surgimiento de los *happenings* (Kaprow, 1993, p.18): llegada desde Japón, protagonizó acciones urbanas en Nueva York encarnando ideales de liberación sexual, protesta política y pacifismo (Jones, 1998, p.7).

Este clima revolucionario acaba por culminar en las revueltas del Mayo del 68 francés (Guasch, 2000, p.119). Estas protestas no solo cuestionaban las estructuras de poder político, educativo y económico, sino también los mecanismos de representación. La Guerra de Vietnam materializó la discrepancia entre lo que estaba realmente ocurriendo frente a lo que estaba siendo mostrado y representado por los distintos personajes de poder. Como señala O'Dell (1998, p.11), se privilegia lo que se dice (significante) sobre lo que significa (referente)<sup>2</sup>, generando un desgaste en la confianza

---

<sup>1</sup> En este libro, publicado en 1983, Serge Guilbaut expone afinadamente el ambiente artístico vivido en los años cincuenta y el gradual proceso en el que París fue perdiendo la hegemonía que venía ostentando desde finales del siglo XIX, tomada ahora por la ciudad neoyorquina gracias, en parte, al Expresionismo Abstracto y figuras de críticos como Clement Greenberg.

<sup>2</sup> Esta idea señalada por O'Dell remite a una estrategia, dentro de este “contrato” entre ciudadano y Estado, en la que lo que trasciende es lo aparentemente dicho (significante), aunque vaciado de su

en la relación ciudadano-Estado. A partir de aquí surge una nueva necesidad de alejarse de este modelo dominante y crear nuevas formas de expresión y presencia.

Como precedente en el campo del arte, cabe destacar la recuperación de la obra de Duchamp (Lippard, 2004, p.10), que había quedado aislada y desplazada a partir de su hiato artístico desde principios de los años veinte, a través de la exposición de sus *ready-made* en la Colección Arensberg en Philadelphia<sup>3</sup>. Esto permitió que muchos artistas pudiesen acceder a su obra, estudiarla, y aprender de las rompedoras propuestas, sobre todo la posibilidad de establecer la idea como obra de arte, y aplicarlas a los nuevos tiempos.

En 1966 Robert Morris publica *Notes on Sculpture I* que, junto a *Anti-Form* (1968), marcarían la influencia del arte Minimal y Postminimal en la realidad artística estadounidense (Guasch, 2000, p.39). El Minimal, junto a la obra de los cincuenta de Jasper Johns, y el arte Conceptual de los sesenta en su rama más lingüística (Crow, 1996, p.196), constituirán un trampolín hacia el desarrollo de la obra performativa de Acconci.

Esta corriente proponía un nuevo entendimiento de la obra y su relación con el espacio a través del uso de materiales y procesos industriales que eliminaban traza alguna de una posible subjetividad (Mariño, 1999, p.64). De tal manera, todo el valor de la obra residía en la experiencia del espectador, generando lo que el crítico Michael Fried denominaría en su texto, *Art and Objecthood* (1967), “teatralidad”. Aun siendo una crítica y oposición evidente a este tipo de arte, logró descifrar y definir perfectamente el efecto producido por el arte Minimal. La teatralidad (en parte ya iniciada por Pollock) tiene su significado en que la obra depende de un cuerpo presente con la obra, una concepción donde la obra ocupa el espacio del escenario y el espectador el de la audiencia (Poggi, 1999, p.269)<sup>4</sup>. Esa experiencia de la presencia ante la obra deriva de la expansión

---

significado real (referente). El lenguaje aquí se utiliza como arma que opera desde el continente pero se desliga de su contenido, sus promesas e intenciones.

<sup>3</sup> Para más información acerca de la figura y recuperación crítica de Duchamp véanse Francis M. Naumann (1999), *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* y Calvin Tomkins (1996), *Duchamp: A Biography*.

<sup>4</sup> Michael Fried tacha al arte Minimalista, o lo que el denominó como literalista, por depender de un cuerpo presente para activar su significado, lo que, según él, convierte la obra en una forma de teatro, condición que denominó como “*presence... a kind of 'stage' presence*” (O’Dell, 1998, p.7). Esta “teatralidad” contradecía, para Fried, la idea de presencialidad y autonomía que debía alcanzar el arte.

centrífuga, una expansión hacia fuera y no hacia adentro de la obra, para así incluir a “Otro”, no para ser absorbido sino para convertirse en sujeto en relación a la imagen como objeto (Mariño, 1999, p.64). Una idea que recoge Dennis Oppenheim en 1969: “este desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la contribución más importante del arte minimalista” (Lippard, 2004, p.26), que está en estrecha relación con la filosofía fenomenológica de Merleau-Ponty, especialmente en su concepción del cuerpo en cuanto a la relación y movimiento de este en el entorno.

En esta transición hacia una práctica más autorreflexiva, la obra de Jasper Johns resulta un precedente clave, sobre todo para Acconci, quien reconoció su influencia en varias entrevistas (Wright, 2008). Aunque Johns no estuvo vinculado directamente a la performance ni al arte conceptual, su tratamiento del signo abrió nuevas vías de reflexión sobre la literalidad y el papel activo del espectador. Al anular la separación entre representación y objeto representado, su trabajo creó un sistema en el que imagen, objeto y signo tienden a fundirse. Los elementos que utilizaba procedían del mundo real, no tanto de su interioridad como artista, aunque seguían dejando rastros de gestualidad propios de la pintura tradicional (Archias, 2016, p. 138). Esta misma preocupación por la materialidad aparecería en los primeros trabajos de Acconci, donde la escritura deja de ser solo un medio expresivo para convertirse en una acción en sí misma. El dualismo cartesiano mente-cuerpo se ponía en duda aceptando la contingencia de los términos y la posibilidad de que existan filtraciones entre ambos. Al igual que proponía John Cage con su silencio, este nuevo significado permitió que las nociones extradiscursivas, hasta ese momento ignoradas, emergiesen (Katz, 1999, p.173).

Andando la década de los sesenta, el arte comenzó a “querer expresar más con menos” (Lippard, 2004, p.15), en un giro profundamente ligado con el clima sociopolítico de la época, donde la idea toma el relevo frente a la materialidad. Artistas como Sol LeWitt desempeñaron un papel fundamental en esta transformación, no desde una oposición frontal a las instituciones, sino a través de una reformulación de un modelo artístico en el que se desplazaba el foco desde la obra final hacia el concepto que la generaba. El mundo del arte contemporáneo se estaba “desmaterializando” -usando el

célebre término de Lippard<sup>5</sup>-, o al menos esa era la intención inicial, al ejercer tensiones en los formatos hasta entonces establecidos para exponer y comprender las obras. En 1969 Sol LeWitt publica en *0 to 9*, revista coeditada por Acconci, las *Sentences on conceptual art*, como una serie de 35 frases “acerca del arte sin ser arte”<sup>6</sup> (Alberro, A., Stimson, B.,1999, p.108), afirmaciones que reflexionan sobre el arte que toma la idea como “máquina que hace el arte [...], un arte intuitivo [...], que interactúa con la mente del espectador más que con sus ojos y emociones”<sup>7</sup> (Alberro, A., Stimson, B.,1999, p.12).

Paralelamente, se inauguraban una serie de exposiciones profundamente relevantes, actuando como propulsoras de este nuevo arte. Ya en 1967 la Dwan Gallery iniciaba sus exposiciones anuales *Language* (1967-1970), que ejemplificaban la intersección entre el lenguaje y el arte de finales de la década (Lippard, 2004, p.48). El Kunsthalle de Berna acogía *When Attitudes Become Form* (1969), una muestra decisiva en la transición hacia un arte de ideas, procesos y desmaterialización del objeto (Lippard, 2004, p.81). Un año más tarde, el MoMA presentaba *Information*, siendo la primera gran exposición institucional dedicada al arte Conceptual en Norteamérica (Lippard, 2004, p.178). En su deriva destaca la primera gran exposición del *body art* en los Estados Unidos, *Bodyworks* (1975), en el Museum of Contemporary Art de Chicago (Guasch, 2000, p.92), en la que Acconci participaría junto a otros artistas contemporáneos como Chris Burden, Bruce Nauman o Gina Pane.

El arte Conceptual, además de consolidarse a través de las exposiciones, fue a su vez acogido e impulsado por numerosas revistas (Guasch, 2000, p.91), muchas de ellas fundadas por los propios artistas, ofreciendo un espacio para la publicación de sus obras y a las de otros compañeros del campo. En 1970, Willoughby Sharp, junto a Liza Bear, fundaba *Avalanche* (1970-1976), una de las revistas más importantes para la difusión del arte Conceptual, la performance y el *body art*. En su primer número, *Body Works*, Sharp

---

<sup>5</sup> Lucy Lippard publica en 1973 *6 Years: The Desmaterialization of the Art Object*, utilizando el término de “desmaterialización” entendiendo el contexto y visión de que la obra dependía cada vez menos de la materialidad y se inclinaba cada vez más por elementos abstractos, físicamente hablando, el uso del lenguaje, el cuerpo, la instantaneidad... Intentando escapar de las redes de museos y galerías, su afán por la mercantilización del arte y, en gran parte, por escapar de los sistemas de poder (en un contexto como el de la Guerra de Vietnam).

<sup>6</sup> Frase 35: “These sentences comment on art, but are not art”.

<sup>7</sup> “The idea becomes a machine that makes art [...], it is intuitive [...], is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions”.

*Lucía Mira Gálvez*

resumía el reciente trabajo de los artistas con su cuerpo como medio, un texto que retomaremos más adelante. Acconci participaría en esta revista en el nº 6 (1972), al que se le dedica un espacio casi monográfico. En paralelo, en Europa, se fundó *arTitudes* (1971-1978), revista creada por François Pluchart en el contexto francófono.

\* \* \*

La obra performativa y corporal aflora inicialmente impulsada por las transformaciones críticas llegadas desde el feminismo. Desde principios de los años sesenta reconocidas artistas como Yoko Ono o Carolee Schneemann, entre otras, comenzaron a desarrollar una serie de obras en las que sus cuerpos no solo se convertían en soporte sino en campo de batalla simbólico. La performance feminista emerge así como una revolución contra las convenciones eminentemente masculinizadas, en obras como *Vagina Painting* (1965) [Fig.1] de Shigeko Kubota, constituyéndose como respuesta crítica al legado cultural y simbólico del Expresionismo Abstracto encarnado en la figura de Jackson Pollock. Convertido en emblema del americanismo de posguerra parecía condensar, a través de los gestos violentos y el movimiento cuasi espermático de los *drippings*, una narrativa hegemónica del arte que potenciaba aún más la afirmación del sujeto masculino. Esta concepción falocéntrica no solo consolidaba la imagen heroica del genio artístico, sino que marginaba sistemáticamente a mujeres y otros discursos no normativos, excluyéndolos del canon discursivo del arte.

La performance surgió como un medio de politización del cuerpo, utilizando su presencia como forma de resistencia a las narrativas dominantes de género e identidad. En palabras de Phelan: “employing the body metonymically, performance is capable of resisting the reproduction of metaphor, [...] the metaphor of gender, a metaphor which upholds the vertical hierarchy of value” (1993, p.151). La afirmación “lo personal es político” se torna aquí en elemento clave para entender la politización del cuerpo femenino, cómo las experiencias individuales, encarnadas a través del cuerpo femenino, pasan a inscribirse como actos públicos de reivindicación. De forma paradójicamente narcisista, las artistas se abren al mundo y su cuerpo al dominio público (Jones, 1998, p.47) al proclamar sus preocupaciones personales y necesidades como sujetos.

A través del desafío del sujeto moderno cartesiano, el *body art* surge como una práctica procesada de manera diferente por los cuerpos de los hombres y las mujeres: la

práctica feminista actúa de una forma más retadora al exponer su narcisismo mediante cuerpos sexualizados y explícitos, concebidos como sujetos provisionales y contingentes, como en la performance *Meat Joy* (1964) [Fig.2] de Schneemann; mientras que el cuerpo masculino, aunque abierto a la otredad, tiende a negar su narcisismo y a reforzar dinámicas de autoridad tradicional (Jones, 1998, p.48). Siguiendo la afirmación de Butler (1993, p.10), según la cual “el sexo es tanto producido como desestabilizado”, puede entenderse que las prácticas feministas del *body art*, al exponer su cuerpo como medio para la problematización del sujeto cartesiano (masculino, blanco, normativo), terminaron derivando en un conflicto teórico: mientras buscaban subvertir los mecanismos de representación dominantes, sus obras seguían operando dentro de las lógicas visuales que construyen socialmente el cuerpo femenino como objeto y producto de la *male gaze*. Acconci reconoce la influencia decisiva de las mujeres performers y la base que sentaron para el desarrollo del arte de la performance, especialmente en su vertiente más conceptual de los años setenta. Tal como afirmaba: “el performance art podría no haber aparecido si no fuera por la revolución contra las convenciones del poder masculino en torno a la abstracción, el orden y la distancia pública” (Acconci, en Moure, 1989-2001, p.355).

Todo este contexto fue canalizado, en mayor o menor medida, por los artistas a través de nuevas formas de concebir, procesar, y experimentar el arte. Una de ellas fue el uso del propio cuerpo como medio expresivo. El caso de Acconci resulta particularmente interesante para comprender cómo las transformaciones en torno al arte, el cuerpo y la figura del espectador, se materializaron en prácticas autorreflexivas que cuestionaban los límites entre obra, acción y presencia.

## **2. Biografía del artista**

Vito Hannibal Acconci nació en 1940 en el distrito de Bronx, Nueva York, en una familia católica marcada por la experiencia migrante. Su madre era estadounidense de ascendencia italiana y su padre había emigrado desde Italia a los once años.

Acconci realizaría sus primeros estudios en Our Lady of Mercy Grammar School en la misma ciudad. Su formación jesuítica introdujo tempranamente al joven Acconci en el mundo de la literatura, sobre todo de corte clásico con figuras como Homero o Virgilio

(Linker, 1994, p.11). Destacó académicamente durante toda su etapa escolar, obteniendo becas de instituciones para estudiar en el Amherst College, Columbia, Harvard o Yale University. Finalmente se decidió por el College of the Holy Cross en Worcester, Massachusetts, donde se graduaría en Literatura Inglesa en 1962, realizando también una especialización en estudios clásicos. Inicialmente planeó continuar sus estudios en literatura inglesa medieval en la Yale University, pero tan solo tres semanas antes de comenzar el curso decidió replantear su trayectoria, pues no quería que su vida estuviese centrada y marcada únicamente por los estudios (Linker, 1994, p.12). Así, decide inscribirse en el Writers' Workshop de la University of Iowa.

En 1964 Acconci estaría de vuelta a la ciudad neoyorquina donde residió en la zona de Brooklyn para, un año más tarde, trasladarse a Manhattan. Para mantenerse, impartía cursos de literatura para la universidad mientras daba comienzo su camino en el campo de la poesía. Hasta 1967 se sumergió en un ambiente artístico e intelectual fértil, rodeado de arte, galerías, lecturas y debates que acabarían nutriendo y conformando los fundamentos de este emergente artista. Sería en 1967 cuando daría comienzo a la revista *0 to 9*<sup>8</sup>, coeditada junto a Bernadette Mayer. Esta publicación experimental tendría tan solo dos años de duración, hasta 1969, año en el que abandona el espacio de la página. La revista estaba concebida como su nombre indica, para abarcar 10 números (del cero al nueve), aunque únicamente llegarían a publicarse los seis primeros (Wedell, 2015, s.p). Durante este breve periodo de tiempo Acconci trabajó con influencias que había recogido desde su formación: escritores como Samuel Beckett y la influencia de la poesía concreta de los años sesenta, la materialización del lenguaje, la literalidad de las palabras y las frases, en composiciones en las que jugaba con el propio espacio de la página y el movimiento dentro de este [Fig.3], “una superficie sobre la que viajar” (Morgan et al., 2002, s.p). Como ha señalado Guasch (2000, p.95), en sus composiciones ya no importaba tanto el valor dignificante de las palabras como su configuración formal. Quería romper con el ilusionismo tradicional en la creación del texto, en el que el mundo real es sustituido, por momentos, por el mundo ficticio de la obra escrita. De esta manera, lo

---

<sup>8</sup> Es interesante apuntar el nombre con el que se bautizó a la revista *0 to 9* por su similitud con la serie *0 through 9* de Jasper Johns. A pesar de ello, Acconci la negó como influencia determinante para el título de su publicación (Wright, 2009).

transforma en un sistema autorreferencial (Solfa, 2022, p.330), siguiendo la estela de los planteamientos literalistas minimalistas de la misma década. Como él mismo lo define: “[the space of the poem constituted] a model space, a performance area in miniature or abstract form” (Linker, 1994, p.14). Una formulación esquemática pero reveladora de su voluntad de concebir la página como un espacio físico en el que el texto se comporta como objeto.

Aunque Acconci dejase la poesía a un lado, la poesía nunca le dejaría a él por completo. Acconci integrará la escritura como parte esencial y clave de sus performances, junto a las fotografías y documentos. Así, lo que antes era texto y página, es ahora voz y cuerpo. La transición hacia el campo del arte performativo, las instalaciones y, en última instancia arquitectura, nunca fue un cambio abrupto y repentino sino todo lo contrario. Las distintas fases de su trayectoria se desdibujan y superponen, se retroalimentan, no se tratan de cortes tajantes sino desplazamientos de intereses. Más que una evolución lineal, su obra plantea una expansión de medios y lenguajes para explorar las mismas cuestiones esenciales sobre el entendimiento del mundo. Es precisamente el entendimiento del mundo, de naturaleza filosófica y existencial, lo que vertebra su trabajo bajo una serie de cuestiones: la construcción social del “Yo”; las relaciones entre el cuerpo y el espacio; y las relaciones entre el campo de lo público y lo privado (Ward, 2002, p.18).

El movimiento que había iniciado en el espacio de las páginas en blanco le resulta ahora insuficiente y siente la necesidad de abrirse al espacio del mundo “real”<sup>9</sup>. Es el año 1968 el que da comienzo a sus primeras performances, que podemos denominar bajo el término *performance situations*, siguiendo la clasificación de Linker (1994, p.14), que reflejan perfectamente ese tránsito de la poesía a la performance. Este segundo periodo del arte de la performance puede situarse bajo la horquilla cronológica de 1968, fecha de sus iniciales *performance situations*, y 1974, año de su última performance.

Sus primeras performances oficiales datan de 1969, inicialmente concebidas como extensión de las anteriores, siendo *Following Piece* [Fig.4] la más conocida y considerada como punto de partida de esta etapa. A partir de entonces, desarrolla un extenso corpus

---

<sup>9</sup> Es conveniente aquí reflexionar acerca de lo que es o no es “real”, cómo en gran parte de los casos los artistas de la performance y *body art* buscan (re)plantearse el mundo que les rodea, el *establishment* (Goldberg, 2011, p.152), las normas sociales, los códigos de representación, etc, evidenciando de manera paradójica la ruptura del sujeto cartesiano a través de su propio cuerpo (Jones, 1998, p.11).

centrado en su propio cuerpo en el que él era ambos receptor y emisor de las acciones, como *Trademarks* (1970) [Fig.5] o *Conversions* (1971). En sus primeros procesos de autoagresión, en la que el dolor, transformación y límites de su propio cuerpo, se convierten en los protagonistas de su investigación artística. Como él mismo reconocería más tarde, esta exposición extrema del cuerpo buscaba una forma de proximidad con el espectador, aunque el resultado fue contradictorio: “I thought that if I applied some stress to my body, if I made myself vulnerable, maybe the viewer would have more of an approach toward me. But that didn’t happen at all, the opposite happened” (Morgan, A., & Acconci, V. 2002, s.p). El creciente interés y necesidad de responder a la pregunta sobre cómo conseguir una mayor implicación del espectador en sus obras hizo que Acconci fuese alejándose del espacio activo y fundiéndose con el espacio expositivo. Esto lo haría sustituyendo su presencia física por cintas de voz, imágenes o sistemas audiovisuales. *Seedbed* (1972) [Fig.6] se entiende aquí como el paso gradual hacia su desaparición de la escena en vivo de la performance, en el que el artista está activo pero oculto, audible pero no localizable por el espectador. Creaba así un espacio de potencialidad de su presencia (Kunz, 1978, s.p). A partir de aquí Acconci entiende que debe ser el propio espectador quien se convierta en agente<sup>10</sup> activo y viva de primera mano la obra.

Ello supuso un punto de inflexión en su trabajo, iniciando un tercer periodo de instalaciones con obras como *Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)* [Fig.7] en 1975. Su presencia se mantiene de forma residual a través de textos, sonidos o estructuras dispuestas en el espacio.

Posteriormente, inicia una última etapa, la más amplia en el tiempo, vinculada al campo de la arquitectura. Dejaba atrás el espacio confinado de la galería para darse paso al espacio de las calles, intervenir en el espacio urbano compartido, el espacio habitado por las personas. Desde finales de la década de los años setenta, la obra de Acconci se orienta en un primer lugar a obras móviles e interactivas como puede ser *Instant House* (1980) [Fig.8], en el que él ya ha desaparecido por completo de la escena. Progresivamente las mecánicas y estructuras de las obras se fueron virando cada vez más

---

<sup>10</sup> Acconci utiliza las palabras *agent* o *instrument* como equivalentes a la persona del artista (Linker, 1994, p.20), aunque en ocasiones también para el espectador. Esto es porque la palabra “performer” la asociaba más bien a una práctica teatral.

complejas. Simultáneamente comenzó a explorar el campo escultórico, incursionando incluso en el mobiliario con obras como *Maze Table* (1985) [Fig.9].

A finales de la siguiente década, en 1988, fundará *Acconci Studio*. En este gran proyecto multidisciplinar convergirán sus ideas acerca de la poesía, arquitectura, el espacio y medioambiente, lo digital, el espectador... (Corinne, 2004, p.11). Desarrollando ideas y planes de gran escala, influyendo directamente en el espacio urbano en ciudades de todo el mundo. Ejemplos como *Park up a Building* (1996) [Fig.10], llevado a cabo en el CGAC<sup>11</sup>, *Screens for Walkway Between Buildings & Buses & Cars* (2000) [Fig.11] en Shibuya o *Waterfall Outside-&-Inside* (2011) [Fig. 12] en Nueva York.

La trayectoria de Acconci, atravesada por una búsqueda constante de la interacción y desestabilización de los límites entre disciplinas, se cierra en el año 2017, tras más de 50 años en activo, tras su fallecimiento. Esta trayectoria, en constante transformación, lo consolidó como una de las grandes figuras clave en la redefinición del arte contemporáneo desde finales del siglo XX, cuyo legado sigue reverberando en el arte más actual<sup>12</sup>.

## **Bloque II: Análisis de su obra (1969-1974)**

Este segundo bloque se adentrará en la obra performativa de Acconci (1969-1974). En un primer punto se establecerán las fases por las que pasará el artista para así derivar en las estrategias artísticas y teóricas más relevantes que definen su obra y, en un último punto, la selección de obras ejemplificará con toda la información anteriormente señalada, un análisis mucho más completo.

### **3. Fases en la obra performativa de Vito Acconci:**

Moure (2001, p.24) identifica un primer bienio, 1969-1970, en el que pasa por una fase de autoidentificación y autolocalización. La fotografía es empleada en este momento no como discurso estético sino como una retina adicional.

---

<sup>11</sup> Esta intervención fue una de las primeras presentaciones del trabajo de Acconci en el contexto institucional español, contribuyendo a su recepción a nivel nacional y gallego.

<sup>12</sup> Una muestra de la vigencia del trabajo de Acconci en el panorama artístico actual puede verse en la exposición *Vito Acconci/Sergio Prego: YOU* (abril 2025-septiembre 2025) comisariada por Manuel Cirauqui, en el Museo Guggenheim de Bilbao. Para profundizar en estas conexiones se puede consultar la conversación inaugural, disponible en línea: [link](#).

En esta primera etapa, como señala también Moure (2001, p.24), Acconci articula dos formas complementarias de entender su cuerpo: por un lado, como sujeto activo que actúa en el espacio, desplazándose y enfrentándose a los códigos sociales y políticos que lo atraviesan (*the body in space*); y, por otro, como objeto que produce huella, no tanto como desde una ocupación del espacio, sino una superficie de inscripción que genera su propio espacio a partir de su materialidad (*the space of the body*). Es en este momento cuando podemos insertar el inicio de sus actividades sadomasoquistas, en las que es simultáneamente el agredido y agresor. *Performance Test* (1970) [Fig. 13], realizada en el Emanuel YM-TMHA (Archias, 2016, p.147), ejemplifica esta tensión: sentado en el centro del escenario, Acconci dedicaba 30 segundos a cada espectador en los que aguantaba la mirada, invirtiendo el rol tradicional de contemplación en el que ellos mantienen ese rol pasivo. Lejos de mantener la distancia habitual entre performer y audiencia, la mirada se convierte en herramienta de exposición mutua e interferencia en su entorno (Linker, 1994, p.34). Entre 1970 y 1971 su obra entra en una fase de vulnerabilidad y privacidad, de narcisismo, en la que ya se observan acciones sobre su propio cuerpo, usándose a sí mismo como punto de partida. Se trata de piezas profundamente cerradas en sí mismas, piezas autorreferenciales en las que el espectador quedaba relegado a una tercera persona, sin juicio ni acción.

A partir de 1971 comienza a incorporar un segundo agente dentro de sus acciones, como en *Pull* (1971)<sup>13</sup> [Fig.14], abriendo progresivamente la posibilidad al espectador. En este punto adopta un papel más sádico, él es ahora quien ejerce el papel agresor. Sin embargo, pronto reconoce (Kunz, 1978, s.p) que incorporar en sus obras la figura de un segundo agente no rompía el aislamiento del espectador, sino que simplemente lo ampliaba. De ahí que, poco a poco irá desplazándose hacia afuera de sí mismo, para dejar paso al espectador como protagonista activo.

En 1973 comienza a exponer y a viajar por Europa, hecho que supuso una influencia evidente en su obra. Él mismo explica (Kunz, 1978, s.p) que, durante sus exposiciones, se vio obligado a utilizar la voz debido a las barreras idiomáticas. Empezó así a recurrir

---

<sup>13</sup> En esta pieza Acconci, junto a Kathy Dillon, se establece una relación de influencias entre ambos participantes. Acconci, que camina sobre un cuadrado, mantiene el contacto visual con Dillon, quien gira sobre sí misma en el centro del espacio. Ambos tratan de empujarse [*Pull*] y accionar sobre el "Otro" (Poggi, 1999, p.268).

a cintas de voz y vídeo grabadas varios días antes, lo que suponía dejar de estar físicamente presente en las obras y el formato de estas. Como resultado en las obras se reproducía su voz original, en primera persona, pero también su voz traducida, refiriéndose a él en tercera persona, generando de tal forma una primera separación respecto a su identidad. Estas experiencias lo guiaron, inconscientemente, a desarrollar un trabajo más introspectivo, en el que se vio empujado a una reflexión sobre su “Yo” desdoblado. Sus obras comenzaban de nuevo a apuntarle a él mismo pero esta vez ya no desde la exposición corporal sino desde una vulnerabilidad psicológica, en un registro mucho más autobiográfico.

A partir de 1974, año de su última performance, *Ballroom* [Fig.17], Acconci toma conciencia del límite al que había llegado. Queriendo ceder el protagonismo al espectador llegó a la conclusión de que, hasta el momento en el que él no desapareciese de la escena, permanecería como el centro de atención y la performance continuaría ligada inevitablemente a su persona. Él mismo reflexiona años más tarde sobre este hecho y habla así de la performance: “Odiábamos la palabra “performance” [...]. No queríamos que vosotros vinieseis hacia nosotros y estuvieseis *en* nuestro “mundo” [...]. Queríamos, por el contrario, una región que fuera una sección del mundo habitual [...]” (Acconci, en Moure, 1989-2001, p.352).

Este hecho marcó el tránsito hacia otras formas de presencia desplazada, donde su cuerpo ya no es expuesto, aun permaneciendo, de cierta manera, vinculado al espacio. La conclusión de su etapa performativa, como la de otros artistas como Bruce Nauman o Dan Graham, se produjo entre 1974 y 1975, coincidiendo con los momentos finales de la Guerra de Vietnam (O’Dell, 1998, p.75).

#### **4. Estrategias y marco teórico en la obra de Acconci**

A partir de esta evolución interna, en la que se pasa del cuerpo mostrado a su retirada, podemos identificar varias estrategias recurrentes en su práctica artística. Son estas estrategias las que se desarrollan en el apartado siguiente: la performance y *body art*; el paso del sujeto al espectador; estrategias como el narcisismo o los roles sadomasoquistas; y el uso de los medios como la fotografía y el vídeo. Todo ello entrelazado con distintas teorías que sostienen conceptualmente el discurso de su práctica.

#### 4.1 Performance y *body art*

La práctica performativa es habitualmente entendida como motor de los cambios artísticos y sociales sucedidos entre las décadas de 1960 y 1970. Sin embargo, más que una causa autónoma, puede leerse como ejemplificación de una respuesta a múltiples factores: una sociedad cada vez más convulsa y disconforme, las tensiones de poder, la Guerra de Vietnam y el cuestionamiento de la relación simbiótica entre sujeto y objeto.

Tal como plantea Amelia Jones (1998, p.1), estas prácticas condensan el proceso de descentralización del sujeto moderno cartesiano (razón-cuerpo), en un momento donde el cuerpo emerge como lugar de conflicto con la sexualidad y el género. Aunque el término “performance” abarca acciones más amplias, como las dadaístas, encontramos sus formas más conocidas en propuestas más cerradas, como las de los años setenta (Jones, 1998, p.13). Es en esta segunda acepción donde podemos situar el trabajo de Vito Acconci.

La performance es un ejemplo más del agotamiento del sujeto moderno que deja paso a la nueva sensibilidad posmoderna, donde la relación entre sujeto y objeto pasa a ser una relación contingente y ambigua. En esta lógica el cuerpo surge como *locus* del “Yo” desintegrado (Jones, 1998, p.13), donde se problematizan y disuelven las fronteras entre identidad, cuerpo y representación. Desde este giro, el modo de representación tradicional se ve desplazada: encontramos prácticas que no buscan representar un significado cerrado sino habitar el presente y resistir su fijación. El sujeto se mantiene en lo irreproducible (Phelan 1993, p.1), en aquello que escapa la obviedad de lo visible. La premisa inicial de la performance era la efimeridad. A diferencia del *body art*, que no exige necesariamente una vivencia en el presente (*presentness*), la promesa fundacional de la performance, de no dejar traza ni huellas tras de sí, acaba corrompida por el ávido sistema de circulación de capital económico del arte. En este sentido, la performance formula su ontología en una existencia que es afirmada en su propia desaparición, en su imposibilidad de repetición. Así lo expresa Phelan: “performance’s only life is in the present”, una vez ese presente es abandonado, “it becomes something other than performance”<sup>14</sup> (1993, p.146).

\* \* \*

---

<sup>14</sup> Phelan subraya que la esencia de la performance reside en su desaparición inmediata, en su resistencia al archivo y a la circulación mercantil. La progresiva documentación y comercialización de estas acciones supone, para ella, una traición a su ontología: al fijarse en soportes materiales, la performance deja de ser un acto presente y se transforma en un objeto más dentro del sistema de consumo artístico.

Habitualmente la performance es considerada como una suerte de “teatro”<sup>15</sup>, en el que el espectador suele tener un rol pasivo. A pesar de que pueda existir la interacción con el artista es poco común que ejerza el rol protagonista de la propia acción. La performance parte así de la idea de un público concreto y limitado que pueda ser testigo de una experiencia irrepetible (Phelan, 1993, p.149). A medida que se abría una grieta a través de la performance, surgían otros lenguajes en paralelo que afirmaban el cuerpo no solo como vehículo de presencia sino como lugar de inscripción y exposición.

En 1974, Pluchart publicaba *L'art corporel*, uno de los primeros manifiestos que intentaba dar respuesta a un nuevo tipo de acciones que, aunque compartían ciertas similitudes con la performance, encajaban más directamente con la lógica fragmentaria del sujeto y premisas del pensamiento posmoderno. Cuatro años antes la revista *Avalanche* publicaba su primer número bajo el título *Body Works*, en el que Sharp, bajo una explícita influencia de Michael Fried, categorizaba el uso del cuerpo por los distintos artistas bajo dos conceptos principales: *labor* (como herramienta de trabajo) y *theater* (como telón de fondo de una acción). Mencionaba también una tercera categoría, el cuerpo como objeto, únicamente enunciada para rechazarla por completo (O'Dell, 1998, p.7). Este rechazo de su objetualidad apunta aún más a esa huella crítica, ya mencionada, de Fried y su publicación de *Art and Objecthood*.

Si bien la performance es leída desde la acción efímera o teatralidad, el *body art* desplaza el foco hacia una inmediatez física del cuerpo. Como indica su nombre, plantea un enfoque centrado en el uso del cuerpo, cuyas prácticas suelen situarse en la privacidad del estudio con escasa o ninguna audiencia. A diferencia de la performance, como veíamos, el *body art* no busca tanto la transformación de la vida ni una aspiración utópica sino que, en palabras de Jones (1998, p.13), coloca el cuerpo dentro del campo de la estética como un dominio político.

En las obras corporales el cuerpo “significa” siempre en relación a otros. Aquí el *locus* de la identidad ya no reside en un sujeto unificado sino en su desintegración, en la disolución del sujeto. Bajo esta visión, el cuerpo no representa una idea externa sino que

---

<sup>15</sup> El propio Acconci se mostró más tarde crítico con el uso del término “performance” al considerarlo demasiado próximo a la experiencia teatral. En sus palabras: “el teatro era un objetivo, un lugar al que te dirigías y un espacio ocluido en el que te encerrabas” (Acconci, en Moure, 1989-2001, p.352).

se convierte en el *locus*, lugar donde se piensa y experimenta (Jones, 1998, p.13), una lógica que desmantela la dualidad moderna que opone cuerpo y mente como realidades separadas. Al negar esta separación Acconci ya no parte de una mente que domina un cuerpo pasivo, sino que el pensamiento es encarnado (*embodied*<sup>16</sup>) y, de este modo, la inicial relación jerárquica autor/emisor-espectador/receptor es puesta en crisis, exigiendo su reconfiguración. Así, el trabajo del *body art* anima a la propia institución arte a pensar los juicios como particulares y cambiantes, más que estables y definitivos (Jones, 1998, p.14). Las teorías y lógicas tradicionales del arte parten de una reacción asegurada del espectador, para quien se construye un sistema jerárquico de valor. El *body art*, en cambio, abre sus posibilidades a una intersubjetividad activa y contingente, donde el sentido se negocia en el momento mismo de la experiencia y no está garantizado de antemano.

Al contrario que otros artistas ceñidos a una sola práctica, Acconci transita entre ambos territorios de la performance y el *body art*, difuminando sus límites. Sus acciones más tempranas comparten premisas clave de ambos lenguajes: la vulnerabilidad como método, el cuerpo como superficie de inscripción, la constante tensión entre control y exposición como motor creativo... Este control y exposición del cuerpo que recorre la obra performativa de Acconci conecta con el concepto de la “representación fantasmática” de Phelan: “as a representation of the real the image is always, partially, phantasmatic” (1993, p.1). La imagen que busca representar lo real nunca lo hace por completo, sino que encierra en sí misma<sup>17</sup> una ausencia parcial, un resto que remite a aquello que ya no está.

#### 4.2 Del sujeto al espectador:

Tras haber establecido estas bases, resulta más sencillo comprender la transición de un arte contemplativo, de raíces formalistas, hacia un arte experiencial y contingente; es decir, el paso de un sujeto productor del sentido hacia un espectador activo e implicado.

---

<sup>16</sup> El término *embodied/embodiment* se mantiene en inglés porque transmite de forma más precisa la noción de corporalidad activa implícita en su raíz (*body*), mientras que en español la palabra “encarnación” pierde parte de esa carga física y procesual que se pretende enfatizar en estas obras y en su contexto teórico.

<sup>17</sup> Para una mayor profundización es interesante mencionar aquí la obra *Camera Lucida* (1980) de Roland Barthes, en la que se reflexiona sobre aquello irracional que parece escaparse de toda fotografía (*punctum*), aquello que ha estado allí pero que no está, en contraposición con el interés general de una imagen (*studium*).

En la obra de Acconci, este desplazamiento se vuelve especialmente evidente a través de una progresiva retirada del artista como centro de acción a favor del protagonismo del “Otro”, del espectador. Retomando la clasificación que proponía Ward et al. (2002, p.18), que organiza el análisis de la obra de Acconci en tres ejes: la construcción social del “Yo”, las relaciones entre el cuerpo y el espacio y las relaciones entre el campo de lo público y lo privado; se tomará como referencia para desarrollar este apartado centrado en las estrategias referidas al espectador.

#### **4.2.1 La construcción social del “Yo”:**

Tras el giro teórico propuesto por la teoría feminista que defiende que el cuerpo no debe entenderse como una entidad abstracta sino un nodo de determinaciones sociales y culturales (Bishop, 2005, p.69), el sujeto descentrado manifestaba una identidad cada vez más heterogénea. De forma paralela al creciente interés por la acción política en el ámbito artístico, se intensifica la preocupación por involucrar al espectador como parte activa de la obra (Bishop, 2005, p.102). Esta activación no es casual, pues se corresponde con una concepción del sujeto como entidad abierta y relacional que ya no actúa solo como emisor o receptor, sino como parte activa de la construcción de significado. Así, el énfasis en su participación responde también a una necesidad política: abrir el arte a lo común, a la acción compartida y a la circulación de discursos alternativos.

Como se ha reiterado a lo largo de este estudio, la nueva configuración interactiva de las obras afectará directamente al status del espectador, que tomará el relevo como protagonista. El concepto tradicional de espectador pasa a ser visto como una figura incluso peyorativa, asociada a la pasividad, la mera contemplación y el aislamiento mental, acusaciones que se reforzaban con la idea de una mirada voyeurística. Rancière denuncia que muchas críticas contemporáneas, aun queriendo subvertir esta figura, siguen operando bajo las mismas estructuras sensibles que ella misma reprochaba. Claire Bishop (2012, p.38) apunta en esta misma dirección al observar que la estructura persiste tanto si se desprecia al espectador por su nula actuación frente a la acción de los performers, como cuando se valora exclusivamente la contemplación por encima de quienes actúan. Ante esta situación, autores como Rancière optan por una igualdad de capacidades de percepción e interpretación recordando que “no hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado” (2010, p.23).

Inevitablemente, la reconsideración del espectador resuena con el otro gran pilar de la percepción: la autoría; que no solo se ve interpelada desde la experiencia física y perceptiva, sino también desde su propia legitimidad como figura central de la creación de sentido. Roland Barthes (1994) ya había advertido la carencia estructural que rodea al concepto de “autor”, una figura surgida en época moderna en el momento en que la sociedad empieza a prestigiar al individuo como centro de creación. Esa “carencia” revela el vacío del egocentrismo moderno, de aquel que dice ser sujeto de la obra y garante de su significado. Esta afirmación se alinea teóricamente con la evolución observada en Acconci, que ejemplifica una progresiva disolución del autor como figura central (Barthes, 1994, p.71) y que, lejos de negar la existencia de la autoría, la redefine para dejar paso a un sujeto descentralizado, cediendo el espacio al espectador como nuevo agente, como ocurre en obras como *Seedbed* o *Twelve Pictures* (1969) [Figs.6 y 16], donde revierte la lógica escénica al fotografiar al público en lugar de presentarse a sí mismo como objetivo (Acconci et al., 2006, p.14).

#### **4.2.2 Las relaciones entre el cuerpo y el espacio**

El nuevo lugar del espectador en el espacio reformula las asociaciones sobre cómo nos situamos y actuamos en él. Uno de los mayores exponentes que abordan esta teoría es la fenomenología de Merleau-Ponty, especialmente a partir de la publicación en 1945 de su *Fenomenología de la percepción*. En este texto el autor propone una vía intermedia entre el materialismo y el idealismo, en la que el cuerpo se sitúa como punto de confluencia entre mente y materia, no excluyendo a ninguno sino siendo ambos al mismo tiempo (Dasilva, 2010, p.94).

Dentro de este discurso que pretendía romper con el idealismo moderno, Merleau-Ponty reafirmaba la centralidad del cuerpo y su papel estructurante del espacio, un espacio que únicamente existe en relación al sujeto y a la conciencia. El cuerpo operante, que funciona como un entrelazado de visión y movimiento (Merleau-Ponty, 1986, p.15), aparece entonces como un campo de potencialidad en el que el espacio no es una abstracción en la que los objetos están en suspensión, sino que se encuentra dentro del sujeto y se articula como una conciencia espacial. Esta se genera a través del desplazamiento del cuerpo, en tanto que ese movimiento enlaza la fisicidad de la carne

con el pensamiento que le da significado y forma (Jones, 1998, p.123). El cuerpo deviene así una actitud orientada a una tarea posible, y el espacio, el medio para su realización (Dasilva, 2010, p.99); una conciencia extendida que no solo actúa sino que también anticipa y completa aquello que no se ve. El espacio y tiempo dejan de ser marcos externos para incorporarse como parte de la experiencia de la percepción. Jones (1998, p.39) recoge esta idea al citar a Merleau Ponty: “our body is not in space like things; it inhabits or haunts space”. Esta frase, que Acconci recordaría en 1971 como algo que le “hizo clic” (Poggi, 1999, p.257), resuena aquí con interés: los objetos no están aislados ni separados del resto, sino en constante relación con todo lo que los rodea. Cada objeto es un espejo de todos los otros; no hay aislamiento sino intersubjetividad. De esta manera, el espectador se convierte en cocreador de la obra al completar la información que necesita la obra para existir. No vemos solo con nuestros ojos, sino con todo nuestro ser, el mundo no se sitúa simplemente frente a nosotros, sino que nos rodea y nos implica. El cuerpo fenomenal acaba fundiendo el dualismo al actuar para sí mismo y para otros, funciona como sujeto y objeto simultáneamente (Jones, 1998, p.123).

Merleau-Ponty caracterizaba esta experiencia no como la de un espectador alienado de su realidad, sino como la de un *actor* situado (Dasilva, 2010, p.95). Subrayo aquí la palabra “actor” porque conecta de forma clara con las ideas del sociólogo Erving Goffman propuestas en *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Goffman investiga las interacciones sociales, y el comportamiento del “Yo” en contextos públicos, centrándose en los territorios del “Yo”. En esta publicación analiza cómo las personas se comportan en el espacio como si ejecutaran una performance en relación a otros. Tal como afirma: “the self does not derive from its possessor, but from the whole scene of his action” (Jones, 1998, p.39), es decir, el “Yo” no es una esencia interior sino algo que se configura a partir del contexto y de la escena social en la que se actúa. Cada individuo reclama, en términos de Goffman, una determinada *face*, un valor social que proyecta en una interacción social particular. De tal forma, la identidad deja de ser algo innato y se convierte en una construcción escénica ejecutada en el mundo exterior y en relación a otros. En consecuencia, el comportamiento es ritualizado mediante convenciones, normas, códigos, etc., que determinan el desarrollo de los “actores”, es decir, de cada persona.

Esta tensión entre percepción corporal, posición espacial y participación se encuentra una formalización directa en las acciones performativas de Acconci. Un ejemplo significativo es *Claim Excerpts* (1971) [Fig.17], realizada en el sótano del loft de Willoughby Sharp (Poggi, 1999, p.268). La imagen en vivo de Acconci, con los ojos vendados, blandiendo dos tuberías metálicas y amenazando verbalmente, aparecía en un monitor situado en la parte superior de las escaleras (van Beek, 2012, p.308): “I’m alone down here in the basement... I want to stay alone here... [...] I’ll stop anyone from coming down the stairs [...]” (Acconci, en Poggi, 1999, p.269). Ese reclamo [*claim*] del espacio, que da título a la pieza, remite simbólicamente al autoritarismo militar que se respiraba en el clima social de principios de los setenta (Poggi, 1999, p.268). Las dinámicas de poder aquí se ven atravesadas por una confusión entre la vulnerabilidad del artista de ser “atacado” por un “Otro”, por la mirada del espectador; y la agresividad sádica de él, como figura amenazante. Acconci pone en crisis la figura del artista-genio, al rechazar su posición como objeto de deseo, propio del sujeto masculino pollockiano, así como la del espectador neutral y desinteresado (Jones, 1998, p.133).

#### 4.2.3 Las relaciones entre el campo de lo público y lo privado

A través de sus obras, Acconci despliega una incursión en los territorios de la privacidad y exposición, tensionando no solo su propia vulnerabilidad sino también la del potencial espectador. Lejos de tratarse únicamente de una autorrepresentación íntima, sus acciones implican una apertura forzada del “Yo”, donde el cuerpo se convierte en un punto de fricción entre lo individual y lo colectivo. Esta exploración se extiende también a un ámbito compartido, fluctuando entre los espacios públicos y privados para así diluir los límites entre ambos. Un ejemplo significativo de ello es *Service Area* (1970) [Fig.18] donde Acconci, durante tres meses, reenvió su correo personal al MoMA, transformando el espacio expositivo en una “zona de transacción” (Linker, 1994, p.20). Esta oscilación responde a una crítica de las estructuras sociales que pretenden legitimar determinadas clasificaciones de roles e identidades. Acconci aludía a este cuestionamiento al afirmar que: “a lot of my work is involved in getting rid of these privacies... People don’t have to be limited by roles, they don’t have to be rigidly enclosed in categories” (Archias, 2016, p.131).

Esta disolución de fronteras entre lo íntimo y lo colectivo no solo reconfigura el espacio teórico sino también la posición de la audiencia, que deja de ser un testigo pasivo. Al incluir al espectador en la propia estructura de la obra, Acconci inaugura una configuración interactiva que desafía la lógica contemplativa tradicional y pone en cuestión la alienación propia de la relación entre obra y espectador. La intimidad deja de ser un espacio cerrado para volverse acontecimiento público, lo privado ya no se construye a solas, pues no hay gesto que en el momento de ser compartido no se vuelva público, no se abra a ser visto o juzgado (Moure, 2001, p.22). Esto responde a una reformulación del modelo según el cual el “Yo” se forma en el ámbito privado para luego ser expuesto y legitimado en el espacio público (Ward, 2002, p.26).

\* \* \*

Dentro de este último apartado resulta necesario incorporar un referente clave para comprender la concepción espacial de las obras de Acconci: Kurt Lewin. Su obra *Principles of Topological Psychology* (1936), reeditada tres décadas más tarde, resurgió como una influencia decisiva no solo en el ámbito de la psicología social, sino también en el arte contemporáneo, donde sus ideas sobre dinámica de fuerzas y espacio vital encontraron nuevas aplicaciones.

En este marco, Lewin desarrolla su conocida teoría del campo (*Field theory*), donde entiende el comportamiento humano como el resultado de una interacción dinámica entre el individuo y su entorno. Anticipándose a algunos postulados de la fenomenología de Merleau-Ponty, Lewin proponía aquí que las personas no existen aisladamente, sino que todo lo que conforma su identidad, decisiones y acciones se constituye en relación con su entorno físico, social y psicológico. Para explicar esta interacción, distingue tres grandes categorías dinámicas: movimiento, comunicación y campo de poder (*power field*) (Mariño, 1999, p.70). Es este último término el que más impacto tuvo en artistas y teóricos de otras disciplinas. Según Lewin, el *power field* describe cómo un área de comportamiento puede superponerse a otra mediante procesos de incitación, tensión y respuesta (Moure, 2001, p.27). Estas fuerzas no son visibles, pero estructuran la experiencia del sujeto, modelando su percepción, su conducta y su relación con el espacio. Acconci trasladaría esta noción a su trabajo performativo, concibiendo el espacio de sus acciones no como un escenario neutro, sino como un campo activo de tensiones

psicológicas donde tanto su cuerpo como el del espectador quedaban implicados y movilizados.

### 4.3 Narcisismo y sadomasoquismo

#### 4.3.1 Narcisismo

En el marco del arte corporal de los años sesenta y setenta, el sujeto deja de concebirse como una entidad autónoma, cerrada en sí misma, para revelarse como un “Yo” descentrado que necesita del “Otro” para afirmarse. Esta idea, desarrollada desde distintos ámbitos teóricos, plantea la identidad no como algo que se expresa desde un interior fijo, sino como una construcción que se produce en relación con imágenes externas, con el lenguaje y con la mirada ajena. Tal como sostienen pensadores como Lacan o Merleau-Ponty, la subjetividad se constituye desde fuera, a través de una *imago* del “Yo”, que permite al sujeto reconocerse y, al mismo tiempo, generar una distancia respecto a sí mismo (Jones, 1998, p.120).

A diferencia del modelo modernista (implícitamente masculino) que producía una obra desde un lugar aparentemente neutral y desinteresado (Jones, 1998, p.113), el *body art* expone un “Yo” atravesado por lo social, lo político y el deseo. Se deja atrás la figura del “genio heroico” para dar paso a un narcisismo performativo, encarnado (*embodied*) en artistas como Vito Acconci. Incluso cuando se busca esa apertura en la subjetividad, es un movimiento ambivalente, a pesar de dirigirse al exterior lo hace siempre para repensarse a sí mismo. En palabras de Merleau-Ponty: “since the seer is caught up in what he sees, it is still himself he sees” (en Jones, 1998, p.45), es decir, aquel que mira queda atrapado en aquello que ve y acaba reencontrándose consigo mismo. Esta introspección performativa no implica encierro sino que proyecta hacia afuera las estructuras internas de deseo, identificación y subjetividad. Aunque muchas de las obras de Acconci lo muestran actuando solo, sobre sí mismo, no se trata de un encierro egocéntrico, sino todo lo contrario. Su cuerpo está ahí para ser visto, pensado e interpretado por un “Otro”. En ese gesto de verse a través del “Otro”, el cuerpo se convierte en escenario de una tensión fundamentalmente narcisista. Esta dinámica se hace visible en *See Through* (1970) [Fig.19], donde Acconci protagoniza una especie de enfrentamiento físico con su propia

imagen reflejada en el espejo, en un intento simbólico de deshacerse de su presencia a través de sí mismo (Fameli, 2014, p.74).

\* \* \*

Esta proyección hacia el exterior revela una dimensión más profunda: la del deseo<sup>18</sup>. Un deseo que se manifiesta como necesidad estructural que empuja al sujeto hacia la otredad como forma de afirmación. De esta manera, Acconci desvela una voluntad dependiente, evidenciando la desestabilización del sujeto unificado, que actúa desde la carencia e insuficiencia del Ser hacia el deseo de un Ser completo. En palabras de Phelan: “performance uses the body to frame the lack of Being promised by and through the body” (1993, p.151). Esa falta no moviliza únicamente al artista, también al espectador, que proyecta en el cuerpo expuesto sus propios deseos no resueltos (Archias, 2016, p.136). En esta lógica narcisista, la identificación con el “Otro” solo es posible si este es percibido como una extensión de uno mismo. Se desvela así el circuito de deseo mutuo: al abrir sus cuerpos encarnados, el artista se abre al “Otro” y el “Otro” encarnado se abre al artista, proyectándose simbióticamente uno en el “Otro” (Jones, 1998, p.106). Se subraya así la necesidad del artista de nosotros como audiencia para que su obra exista y, por ende, como objetos de deseo, nos convierte en su razón para moverse (Archias, 2016, p.136).

Una versión más introspectiva y ambigua de esta lógica narcisista puede observarse en *Openings* (1970) [Fig.20]. En esta película, filmada en Super-8, Acconci se graba a sí mismo en un primer plano depilándose el vello alrededor del ombligo, en una actividad casi obsesiva (Rorimer, 2004, p.212). Un gesto aparentemente banal logra desarrollar un discurso marcado por el deseo, la vulnerabilidad y el poder, que va mucho más allá del acto físico. La retirada del vello, la “apertura” [*opening*] del ombligo, remite al deseo de abrirse al “Otro” (Jones, 1998, p.109), una aspiración de conexión que, sin embargo, está atravesada por el miedo a ser invadido. En una pretensión de abrirse a la mirada del espectador, sigue manteniendo una actitud autoritaria, posicionándose como único origen posible de la obra. Esto refuerza la impenetrabilidad del cuerpo masculino y reactiva las jerarquías tradicionales entre artista y espectador. En *Openings*, el performer activa un

---

<sup>18</sup> En la teoría del deseo lacaniana, el sujeto no desea algo concreto, sino que desea porque le falta algo. Esa falta es lo que lo empuja a buscar en el “Otro” una forma de completarse, a pesar de que vemos únicamente desde un punto en nuestra existencia somos mirados desde todos lados (Jones, 1998, p.119). El deseo es siempre hacia el “Otro”, porque es ahí donde el sujeto se afirma.

desdoblamiento entre la feminidad y masculinidad, partiendo de esta última para criticarla y problematizarla. El cuerpo convencionalmente reservado a la mirada y contemplación, el cuerpo femenino, es tomado por Acconci al apelar a lo que Jones denomina “spectorial vulnerability” (1998, p.108). El ombligo, eje de la acción, fue equiparado por el propio artista a una vagina: “[such that n]avel becomes vagina” (Jones, 1998, p.108), convirtiéndose en un sustituto simbólico del cuerpo femenino. Esta enigmática apertura, sin embargo, no se traduce en disponibilidad sino que más bien refuerza la opacidad del cuerpo masculino, que se muestra sin dejar de controlarse.

#### 4.3.2 Sadomasoquismo

Partiendo de esta lógica del deseo y el narcisismo performativo, el cuerpo en la obra de Acconci aparte de mostrarse, también se somete. El aspecto narcisista da paso a otra de las estrategias, más cruda y ambivalente: el sadomasoquismo<sup>19 20</sup>. Esta práctica no es puntual y aislada, pues gran parte de la práctica corporal de la década de los setenta fue formulada desde una base de violencia física y simbólica (O’Dell, 1998, p.2). Esta respondía tanto a las tensiones e inseguridades derivadas del clima revolucionario de finales de los sesenta, como a la violencia simbólica ejercida por el recrudecimiento de la Guerra de Vietnam. Estas prácticas traen a la superficie lo que O’Dell (1998, p.2) teorizó como un “contrato” entre audiencia y artista, entendido como una forma que revela las estructuras de poder que normalmente pasan desapercibidas. Al ofrecer el cuerpo como prueba y superficie de esas tensiones se evidencia que el poder<sup>21</sup> no reside únicamente en los actos, sino en los pactos simbólicos que los sostienen. Bajo esta teoría de O’Dell se articula una crítica al contrato moderno (separación entre significante-referente) en la que los artistas:

“responded to this social and political confusion in two ways. [...], they duplicated the painful

---

<sup>19</sup> Se indica aquí la diferencia entre el masoquismo, la práctica por la cual una persona es sometida por otra; y sadismo, en el que esa persona es la que ejerce el poder sobre otra. O’Dell refiere una tercera categoría “masoquismo reflexivo” en el que la práctica es conducida por un individuo sin buscar interacción física directa en ninguna otra persona (O’Dell, 1998, p.19).

<sup>20</sup> No se entiende aquí el sadomasoquismo como noción literal de las prácticas sexuales sino como estructura simbólica.

<sup>21</sup> Sobre la noción de poder como noción que no escapa a nuestros cuerpos, destacan publicaciones como la de Michel Foucault, *Discipline and Punish* (1975) o *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, donde se muestra cómo las normas sociales y políticas no solo regulan desde fuera, sino que se inscriben en lo corporal, configurando identidades, comportamientos y deseos.

effects of such a separation, and [...] they showed the paradoxical necessity of splitting the signifier and referent [...] to make sense of the representations that shape our lives” (1998, p.11).

A diferencia de O’Dell, que propone un análisis de estas prácticas como un hecho más neutral, Amelia Jones plantea una lectura marcada por el género y la sexualización del masoquismo (Jones, 1998, p.129), en el que Acconci parece cumplir un papel algo inusual. Desde un principio su obra es vertebrada por una tensión emocional y estructural entre el deseo, la alienación, la dependencia y la agresión (Archias, 2016, p.155); utilizando esta tendencia para interrogar su subjetividad y masculinidad. Frente a otros artistas que se adscriben a una práctica fija, Acconci trabaja fluctuando entre los actos sadistas y masoquistas, adoptando dinámicas de agresión y victimización incluso en una misma obra (Jones, 1998, p.126). Se evidencia aquí la clara dependencia de Acconci en el espectador/colaborador<sup>22</sup>.

\* \* \*

A su vez, sus acciones operan como crítica al modelo de genio artístico del legado de Pollock, posicionándose como objeto de deseo y adoración de la historiografía. Obras como *Pull* o *Pryings* (1971) [Figs.14 y 21], donde trata de abrir forzosamente los ojos de su compañera en un gesto que busca obligarla a ver (Jones, 1998, p.134), refuerzan esta lógica en la que Acconci se presenta como metáfora de sí mismo en tanto víctima de las estructuras violentas que configuran la subjetividad moderna, reclamando la atención del “Otro” para recordarle que el cuerpo no está fuera de dichas construcciones sino que es donde confluyen las distintas prácticas del poder (Archias, 2016, p.129).

De tal forma, y siguiendo la terminología de Archias (2016, p.159), la obra de Acconci puede dividirse en dos grandes manifestaciones: las *limit-testing works*, centradas en la fisicidad del cuerpo y el esfuerzo, en las que el espectador es consciente y testigo de las causas que generan las respuestas corporales del artista. Como ocurre en *Rubbing Piece* (1970) [Fig.22] donde Acconci frota repetidamente su brazo izquierdo con su mano derecha hasta provocarse una herida (Rorimer, 2004, p.212); y las *desiring works*, en las que la sensación física resulta más difícil de observar, no hay rastro visible

---

<sup>22</sup> A partir de 1971 su obra performativa se inclina a adoptar un rol sadista respecto a la audiencia y/o sus colaboradores. Kathy Dillon, su pareja en ese momento, fue la colaboradora más habitual, estableciendo a su vez un símil con los patrones de las relaciones heteronormativas.

del deseo sino únicamente los efectos de este. En *Theme Song* (1973) [Fig.23] el artista, tumbado, trata de seducir y flirtear con un potencial espectador acompañado por las letras de canciones que están sonando de fondo (Museum of Modern Art [MoMA], s.f).

#### 4.4 Estrategias mediáticas

El “Yo” contemporáneo nace de los medios que lo construyen: la publicidad, la televisión, la música y otros configuran el paisaje cultural desde mediados del siglo XX (Linker, 1994, p.8).

Durante su producción más temprana (1969-1970), empleó exclusivamente la fotografía como registro de sus acciones. Eran acciones privadas, de las que solo él era consciente y cuyos resultados quedaban reducidos a “souvenirs” (Acconci, en Moure, 1988-2001, p.348), como únicos documentos que confirmaban su existencia. En este bienio, la fotografía funcionaba como un medio de análisis fenomenológico de la visión, explorando la interacción del “Yo” con el mundo (Poggi, 1999, p.257). Una de sus primeras obras, *Blinks* (1969) [Fig.24], ejemplifica esta relación entre percepción y registro. La cámara aquí se configura como herramienta y punto de partida de la acción, en la que cada fotografía pretende recuperar lo que el ojo pierde en el instante del pestañeo, equiparando así ese parpadeo a la acción del obturador (Poggi, 1999, p.256). Esta atención al registro no solo apunta al uso experimental del medio, sino que revela una preocupación más amplia sobre la legitimación institucional del arte performativo. Esto pone de relieve la importancia de museos y galerías, así como la necesidad implícitamente impuesta de documentar las performances y así poder exponerlas. Él mismo reflexionaba sobre ello años más tarde: “I wonder if [...] there wasn’t the urge to prove myself as an artist [...], make my place in the art world: [...] I had to make a picture, since a picture was what a gallery and museum was meant to hold” (Acconci, en Moure, 1988-2001, p.348). De esta forma el espectador, ausente, quedaba reducido a una presencia potencial *post factum* (Manolescu, 2013, p.12) a través de la contemplación de las fotografías. A pesar de esa función principalmente documental, Acconci ya emplea la cámara como una suerte de retina adicional que capturaba instantáneas de sus acciones, integrándola simbióticamente en la configuración de la obra (Moure, 2001, p.22). En

*Rest: Lie of the Land* (1969) [Fig.25] esta relación entre cuerpo, mirada y dispositivo se intensifica, desplazando la cámara al mismo nivel físico que el cuerpo<sup>23</sup>.

\* \* \*

A partir de 1970 comenzaría a incorporar, indistintamente, el uso del vídeo y del Super-8 a la ejecución de sus obras (Linker, 1994, p.42). Desde ese momento, el vídeo se convierte en un medio que configura una relación cerrada entre cuerpo, mirada y el “Yo”. Como ha señalado Rosalind Krauss<sup>24</sup> (1976, p.45), el vídeo permite una retroalimentación inmediata, encerrando al performer en una lógica autorreflexiva. Esta autorreflexividad se hace especialmente evidente en *Air Time* (1973) [Fig.26], donde Acconci se sitúa entre la cámara y un gran espejo mientras establece un monólogo consigo mismo en el que los términos “tú” y “yo” quedan colapsados (Krauss, 1976, p.43). Se produce aquí una relación de dobles y autorreflexiones, siendo la imagen que aparece en el monitor un “yo” desplazado, un objeto del propio sujeto que se está refiriendo a sí mismo.

Una reformulación más crítica de esta lógica autorreflexiva puede encontrarse en *Centers* (1971) [Fig.27]. Frente al objetivo de una videocámara, Acconci se graba señalando al centro durante 22 minutos sin bajar el brazo en ningún momento (Linker, 1994, p.42). Esta obra retoma de forma directa lo que Krauss denomina el “egocentrismo endémico del vídeo” (1976, p.51), con la que parece encajar: la cámara y el monitor configuran aquí un circuito cerrado, donde el monitor actúa de forma inequívoca como un espejo, construyendo una imagen autorreferencial. Según esta teoría, el vídeo genera una estructura psicológica (el narcisismo) donde la relación con el “Otro” queda desplazada por la mirada del artista centrada en el “Yo” (Krauss, 1976, p.51). Sin embargo, este enfoque resulta algo limitado si atendemos al gesto concreto de *Centers*. Pese a establecer un punto de partida interesante, el sistema de “paréntesis” de Krauss parece querer neutralizar y olvidar la posibilidad de la existencia de una audiencia (Hudson, 2003, p.4). En este gesto Acconci no solo se apunta a sí mismo, también señala hacia afuera, hacia quien observa. Como subraya Wagner, ese gesto se abre tanto hacia el

---

<sup>23</sup> En esta pieza, Acconci se tumba sobre el césped y sitúa la cámara a la altura de distintas partes de su cuerpo, registrando la imagen desde una perspectiva inestable (Archias, 2016, p.144).

<sup>24</sup> Krauss en *Videoart: The Aesthetic of Narcissism* propone la teoría según la cual el vídeo actuaría como un paréntesis: se abre con la cámara, pasa por el sujeto [el performer en este caso] y se cierra con el monitor (Krauss, 1976, p.45).

interior como hacia el exterior, incluso cuando no hay nadie allí (2000, p.68), una señal dirigida al “Otro” que anticipa su presencia. Por lo tanto, esta acción no es un gesto hermético sino que pretende abrir la comunicación con el espectador al “Otro” lado de la pantalla (Hudson, 2003, p.8). La teoría de Krauss falla al no responder a las propuestas reales de Acconci: las de interpelar al espectador, dudar de su privacidad, jugar con su propio reflejo y colapsar las distancias.

\* \* \*

La preferencia de Acconci por el vídeo al film fue un tema sobre el que reflexionaría repetidas veces en sus notas. En este punto, el medio es casi tan importante como la propia acción. En el caso del vídeo, como ya se ha señalado, permite explorar y experimentar el presente de manera más inmediata, así como enfrentarse a la subjetividad de forma directa y sin intermediarios. Siguiendo la teoría de Krauss se puede concluir que el vídeo no es un medio para abrirse al mundo, sino para volverse sobre uno mismo. Frente al film, entendido por Acconci como “silencio y paisaje”, el vídeo era para él “sonido y primer plano” (Acconci, en Moure, 1974-2001, p.360). Mientras el film era un medio destinado a la observación distante, en el que el espectador permanecía alienado, el vídeo permitía reducir las distancias entre artista y espectador. Sin embargo, se mostraba cauto respecto a la forma en la que son expuestas esas cintas de vídeo e instalaciones, subrayando que, aun a pesar de esta cercanía, una gran audiencia generaría múltiples focos en los que él, metafóricamente, debía fijarse y conectarse, desembocando finalmente, al igual que el cine, en una lógica de espectáculo.

Estas prácticas ejemplifican un nuevo paradigma en el que se cuestiona tanto el acto contemplativo como la contingencia entre el “Yo” y el “Otro” (Poggi, 1999, p.270). Los medios se sitúan como máquinas dependientes del mundo y del deseo humano de observarlo, mediando entre el sujeto y su percepción (Archias, 2016, p.143). De tal forma, y retomando el diálogo que establece Acconci entre lo privado y lo público, el cuerpo existe cuando se fusiona con su entorno: pierde su privacidad para volverse público.

Al mismo tiempo, el vídeo o la fotografía se convierten en lo que Jones describe como “suplementos” (1998, p.107); es decir, no tanto como complementos de la performance sino sustitutos de la imagen, apuntando a una dinámica narcisista. En esta,

el cuerpo queda atrapado dentro de la imagen, postergando y transformando su presencia, creando distancia entre cuerpo y representación.

## 5. Selección de obras

Tras haber presentado el debido contexto y principales estrategias que articulan la práctica performativa de Vito Acconci, en este apartado se abordará un repaso por algunas de sus obras más destacadas. A través de ellas se busca examinar cómo dichas teorías y estrategias se manifiestan de manera específica. Este recorrido no pretende una lectura cronológica sino más bien temática, guiada por los núcleos conceptuales previamente desarrollados.

### 5.1 *Following Piece*: el cuerpo entre el seguimiento y la amenaza

*Following Piece* [Fig.4] se posiciona como una de las performances más relevantes y reconocidas de su corpus artístico: fue una de esas primeras performances o “poemas” concretizados en el espacio (Solfa, 2022, p.331), en las que se pone en práctica una reflexión sobre el espacio social. Dicha performance formó parte de la serie *Street Works* patrocinada por el Architectural League of New York, llevada a cabo en 1969. Previamente a *Following Piece* realizó *Street Works I (A Situation Using Streets, Walking, Glancing)* y *Street Works II (Situation Using Streets, Walking, Running)*<sup>25</sup>, en las que pasaba de un observación distanciada del transeúnte a la acción directa.

Para *Street Works IV, Following Piece*, desarrollada durante 23 días consecutivos, Acconci salía a la calle y escogía aleatoriamente a un viandante para seguirlo (Zbikowski, 2002, p.402), con una premisa: “each day I pick out, at random, a person walking in the street. [...] I keep following until that person enters a private space (home, office, etc.) where I can’t get in” (Acconci et al., 2006, p.77). Este recorrido azaroso convierte el espacio urbano en un territorio perceptivo, un campo de relaciones móviles que Acconci habita como una extensión de su cuerpo.

Acconci, casi a modo de *flâneur* moderno (Manolescu, 2013, p.9), recorre las calles neoyorquinas siguiendo a un desconocido que se convierte, sin saberlo, en agente

---

<sup>25</sup> Para *Street Works I* Acconci caminó una misma calle durante varias horas; en *Street Works II*, de una hora de duración, se detenía en una esquina de la calle, elegía a una persona al azar y corría delante de ella hasta la siguiente esquina, esperando a que llegase la otra persona, cronometrando los tiempos (Archias, 2016, p.141).

involuntario y activo de la obra (Solfa, 2022, p.332). Una obra imprevisible que escapaba al control del artista, pudiendo prolongarse durante horas o resolverse en minutos, demandando un nivel de esfuerzo físico mayor que en las *Street Works* anteriores. Como resume Archias: “putting off meeting his own needs until the followed person retreated to meet his” (2016, p.145). Desde este enfoque, *Following Piece* se construye así como un retrato social y cultural, una suerte de investigación sociológica del comportamiento contemporáneo en el contexto urbano, poniendo en práctica lecturas como la de Goffman.

Zbikowski (2002, p.402) identifica así dos experiencias obtenidas: en primer lugar, la renuncia a su propia voluntad y, en segundo lugar, la revelación del espacio urbano como lugar donde las barreras de la seguridad social pueden volverse potencialmente frágiles.

Lo que habitualmente se presenta como una pareja de antónimos, privado-público, queda aquí conjugado en una experiencia ambigua que borra y superpone sus límites. Esta fusión, aunque no intencionada por parte del artista, puede leerse en paralelo a ciertas prácticas feministas del momento, cuyas propuestas radicales cuestionaban a su vez la estructura del espacio y el género (Ward et al., 2002, p.27). Estas prácticas interrogan qué espacios se consideraban “femeninos” o “masculinos”, quién podía habitarlos y qué tipo de obras eran legitimadas dentro de ellos, especialmente en un contexto donde las mujeres quedaban relegadas al ámbito privado. Obras como *Washing/Tracks/Maintenance* (1973)<sup>26</sup> [Fig.28] de Mierle Ukeles, confronta roles femeninos tradicionales y el trabajo doméstico con las instituciones para transformarlo en acción artística.

\* \* \*

Por otro lado, la obra quedó registrada a través de archivos documentales escritos y, en algún caso, fotográficos. Desde este plano es posible reflexionar acerca de las dinámicas de contemplación. Siguiendo a Wagner (2000, p.63), la pieza involucra a cuatro agentes: en un primer instante, Acconci y la persona seguida; al referenciar el documento fotográfico se introduce un tercer agente, la fotógrafa, Betty Jackson; y, finalmente, es el propio espectador, a posteriori, quien observa y recrea esta cadena de relaciones y cierra

---

<sup>26</sup> Mierle Ukeles llevó a cabo esta acción en 1973 en el Wadsworth Atheneum Museum, donde limpió la entrada y suelos del museo como parte de una jornada laboral de ocho horas. La obra, parte de su serie de *Maintenance Art Performances*, buscaba visibilizar y dignificar el trabajo de cuidado y mantenimiento, históricamente atribuido a mujeres, dentro del contexto artístico e institucional.

el círculo de participación. Esta reactivación del sentido a partir de la mirada del espectador encarna la figura del “espectador emancipado”, introducida por Rancière (2010, p.25) para referirse a la disolución de la frontera entre quienes actúan y quienes observan. Lejos de permanecer como testigo pasivo, el receptor de *Following Piece* reconstruye la experiencia, completando el gesto performativo más allá del cuerpo de Acconci.

Finalmente, aunque podría leerse desde una lógica sadista, al implicar una persecución literal (Jones, 1998, p.126), formalmente se trataba de una performance silenciosa, sin espectadores, donde el propio artista se convertía, simultáneamente, en realizador y receptor de esta: “as if I was setting up a situation almost for me to be the viewer of” (Kunz, 1978, s.p). Este desplazamiento del artista hacia una posición ambigua, entre ejecutor y observador, pone en crisis la figura moderna del autor como garante único del sentido. Un modelo que únicamente puede concluir con su propia muerte: “la crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay más hombre que el que la escribe. El nacimiento del lector [espectador] se paga con la muerte del autor” (Barthes, 1994, p.71).

## **5.2 *Marking the Self*: relación, manipulación y transformación del cuerpo**

### **5.2.1 *Trademarks***

En un amplio conjunto de obras, desarrollado entre 1970 y 1971<sup>27</sup>, Acconci trató de convertir su cuerpo “en campo de batalla”, en punto de partida y llegada. En *Trademarks* [Fig.2], marcó su cuerpo con mordeduras a través de difíciles contorsiones, intentando alcanzar la mayor superficie de piel posible (Guasch, 2000, p.95). Un ejercicio que exigía su resistencia y esfuerzo continuo, ya que, al ser marcas temporales, debía insistir en el gesto para evitar que desapareciesen (Dasilva, 2022, p.334). Posteriormente aplicaría tinta sobre estas marcas/huellas para así registrarlas en papel, acompañadas de fotografías de todo el proceso, publicadas en la revista nº6 de *Avalanche* de 1972. Esta acción extrema convierte su cuerpo en superficie de inscripción, en un campo donde se inscribe el gesto. Acconci supo captar esta idea y ponerla en relación a la performance: “la performance

---

<sup>27</sup> Para 1972 Acconci ya había realizado más de 200 piezas performativas relacionadas con la práctica radical sobre el cuerpo (Zbikowski, 2002, p.402).

Lucía Mira Gálvez

era la encarnación (*embodiment*) literal de una idea; era una forma de negar la separación mente/cuerpo” (Acconci, en Moure, 1989-2001, p.353). Su vulnerabilidad no es un efecto colateral, sino un método creativo, el espacio activo donde se produce el pensamiento y se confronta el deseo.

En un acto narcisista, Acconci parecía olvidar la presencia del público, expresando su intención así: “circle in on myself, claim what’s mine, stake a claim on the body” (Mariño, 1999, p.66). Esta acción de autoagresión puede leerse también como síntoma de una dependencia en el “Otro” (el espectador), que se manifiesta como entrega, obediencia, victimización o castigo; revelando, además, la contingencia de la identidad masculina (Jones, 1998. p.116). Resuena aquí de nuevo la teoría de la feminización del cuerpo propuesta por Jones sobre la teatralidad femenina, en la que la exposición del cuerpo herido se vuelve espectáculo. Este repliegue forma parte de un circuito autorreferencial que representa la principal preocupación de Acconci durante estos primeros años: la búsqueda de su identidad (Jones, 1998, p.126), a través de la autoagresión para confirmar su cuerpo y su existencia.

\* \* \*

De cierta manera, Acconci siempre consigue incorporar al espectador en su discurso. En esta obra lo hace por medio de dos estrategias: por un lado el sadismo, simbólico, hacia su cuerpo; y, por otro, al sugerir la posibilidad del convertir su imagen en un bien intercambiable.

La primera estrategia se vincula con la obra de Jasper Johns, que aparece aquí con fuerza en referencia al tratamiento del cuerpo y objetos plásticamente, basado en la literalidad y los signos. En trabajos como *Target with Plaster Casts* (1955) o *Painting Bitten by a Man* (1961) [Figs. 29 y 30], Johns activaba la mirada del espectador como agresor, al ser implicado simbólicamente en la producción de las marcas (Poggi, 1999, p.267), planteando este gesto como “[...] a form of sadistic oral consumption” (Poggi, 1999, p.264). La mordedura se transforma en una analogía entre ver y morder, ver y consumir. En *Trademarks* esta lógica se traslada directamente sobre el cuerpo del performer, que se posiciona como un “target” [objetivo, diana] de la mirada del espectador. El propio Acconci reflexionaba sobre su rol consciente como “objetivo” de su obra: “[...] if an artwork becomes a target for the viewer, [...] couldn’t I treat myself

Lucía Mira Gálvez

[as] a target [?]” (Kunz, 1978, s.p). Él, al igual que Johns, colapsaba las nociones de sujeto y objeto al volverse él mismo ambos, tratándose simultáneamente como emisor y receptor de la acción (Poggi, 1999, p.260).

La segunda estrategia activa una lectura dirigida al mercado (y su crítica). Al marcarse [*mark*] el artista se estaba diferenciando del resto de cuerpos, estaba estableciendo una marca, un logo personal. Esto no es más que la representación de ese “contrato”, planteado por la teoría de O’Dell (1998, p.4), o la posibilidad del intercambio [*trade*] económico de sí mismo con el espectador. Se ofrece así como objeto de transacción, “problematizando la ironía de la relación entre arte, mercado y productos culturales” (Dasilva, 2022, p.334). No obstante, Acconci no optó por esa vía al completo, limitándola al publicar las fotografías y estampas, únicamente en la revista de *Avalanche*, sin crear un mercado de esos registros documentales.

En última instancia, el espectador y su mirada se revelan como agresores, cómplices de la pregunta latente de Acconci acerca de si su cuerpo estaba siendo consumido al ser mirado.

### 5.2.2 *Three Adaptation Studies*

Originalmente concebidas como obras independientes, *Hand & Mouth*, *Blindfolded Catching* y *Soap & Eyes*, se agrupan en un tríptico de performances bajo el título *Three Adaptation Studies* (1970). Estas tres acciones filmadas en Super-8, de ca. tres minutos cada una, fueron expuestas en el MoMA dentro de la exposición *Information* en el verano de 1970 (Archias, 2016, 121). Aunque estas tres acciones se desarrollan en ausencia de público, fueron pensadas para ser registradas y mostradas, resumiendo muchas de las tensiones que vertebran producción temprana de Acconci, quien, sobre todo en los dos primeros años de producción performativa, constituye un excelente ejemplo por su continuo titubeo entre el campo de lo público y lo privado.

Inicialmente fueron realizadas por separado y en ese orden, para luego reordenarlas como sigue: *Blindfolded Catching*, *Soap & Eyes* y, por último, *Hand & Mouth*. En 1975, tras leer el libro *The Stress of Life* (1956) de Hans Selye, el artista las renombraría de acuerdo con una interpretación de una tabla incluida en dicho ensayo, que representaba de cierta forma lo que ocurría en cada obra: *Alarm Stage*, *Adaptation Stage* y *Exhaustion* respectivamente (Archias, 2016, p.122). Así, las tres performance pueden leerse como

una progresión de adaptación física y psicológica. En ellas, Acconci se encomienda a sí mismo una serie de “tareas” (ya sea atrapar una pelota, mantener la mirada o adaptarse ante un esfuerzo) como pruebas de resistencia (Ward et al., 2002, p.41).

La primera pieza, *Blindfolded Catching* [Fig.31], muestra a Acconci de pie, con los ojos vendados, frente a la cámara. De un momento a otro comienzan a entrar en escena pequeñas pelotas lanzadas contra él, que intenta atrapar sin éxito. Su cuerpo en ningún momento se mantiene recto o quieto sino que se estremece y defiende (Archias, 2016, p.123), al mismo tiempo que se abre para poder cumplir su objetivo. Acconci se sitúa a sí mismo, de nuevo, como “target” (Ward et al., 2002, p.41), como blanco físico, de quien lanza las pelotas, y simbólico, de la mirada del espectador.

En la pieza central, *Soap & Eyes* [Fig.32] el encuadre de la cámara ocupa únicamente el torso y rostro del artista, creando una relación más cercana con aquel que lo mira. Es preciso decir mirar porque precisamente esa es la acción que Acconci intenta: mantener el contacto visual, con el que se inicia el film, después de salpicar y cubrirse la cara con agua enjabonada (Poggi, 1999, p.256). Una mirada sostenida en el tiempo hacia aquel que se sitúa al otro lado de la pantalla, una relación entre artista y espectador, en la que ambos se encuentran “eye to eye”<sup>28</sup> (Archias, 2016, p.125). Le vemos sufrir e incomodarse por el escozor del jabón, intentando resistir el impulso de cerrar sus ojos. La duración de esta pieza era indeterminada (Poggi, 1999, p.256), prologándose hasta que Acconci consiguiese restablecer su estado normal, pero a contrarreloj, ya que el cartucho del film seguía corriendo y agotándose. Acconci propone en esta tarea una limitación autoimpuesta, el reto proviene de su propio cuerpo que, al intentar proteger su vista, lo priva precisamente de aquello para lo que están diseñados: ver (Archias, 2016, p.125). Establece la investigación de la fenomenología de la visión y de su campo de interacción con el espectador potencial (ya que estas piezas son hechas para la cámara, sin público), que el mismo acaba resumiendo así: “looking at looking...exhaustion of looking” (Ward et al., 2002, p.41).

---

<sup>28</sup> Jugando aquí con el *idiom* anglosajón utilizado por Ward et. al (2002, p.41) “to see eye to eye”, que equivaldría a “estar de acuerdo” / “entenderse”, al mismo tiempo que en este caso puede hacer referencia a la relación física real de verse los ojos, que aquí resuena perfectamente.

Por último, en *Hand & Mouth* [Fig.33], le vemos en un primer plano, en un ejercicio repetitivo en el que intenta introducir su mano en su boca hasta provocar la reacción de su cuerpo con arcadas. A lo largo de los tres minutos de duración parece que su cuerpo no ofrece la posibilidad de adaptarse al ejercicio (Archias, 2016, p.126), sino que acorta el tiempo entre una arcada y otra, intensificando la violencia de la acción. Acconci pone a prueba su propio reflejo límite ante las náuseas, así como la del público potencial (Ward et al., 2002, p.41) empujándolo hasta llegar a ese culmen de “Exhaustion”, de la progresión de fatiga y adaptación del tríptico.

### 5.2.3 *Conversions*

Quizás la obra que mejor condensa este proceso y cuestionamiento de la masculinidad, el juego con la otredad, y su investigación sobre la identidad sea *Conversions* (1971), una performance grabada en Super-8 con una duración de 72 minutos (Ward et al. 2002, p.41). Casi a modo de obra de teatro, Acconci divide la pieza en tres escenas en las que más que buscar una metamorfosis (Linker, 1994, p.44) real en una mujer, lo que hace es convertirse en la *representación* de una (Ward et al. 2002, p.41). Lejos de consolidar el “Yo”, Acconci lo descompone y descentra, mostrando que su autorrepresentación no es una verdad interior, sino una ficción proyectada y siempre inestable. Así, se comprende mejor la lógica del narcisismo que aquí se activa: no como encierro autorreferencial ni como exaltación psicológica del “Yo”, sino como estrategia radical de exposición. El sujeto descentrado posmoderno no parte de la formación del sujeto en términos de estabilidad, sino desde la fragilidad y la contingencia (Archias, 2016, p.134).

En *Conversions I (Light, Reflection, Self Control)* [Fig.34], situado en una habitación oscura (*withdrawal chamber*<sup>29</sup>), Acconci graba en un primer plano de su torso cómo quema el vello de su pecho con una vela. Seguidamente, continúa manipulando su cuerpo al masajear sus propios pechos, tratando de desarrollar unos senos femeninos (Ward et al. 2002, p.41). Para *Conversions II (Insistence, Adaptation, Groundwork Display)* [Fig.35] Acconci trata de realizar toda una serie de ejercicios físicos (saltar, caminar, correr, sentarse, etc...) con su “nuevo cuerpo” (Ward et al. 2002, p.41). Ha escondido su pene

---

<sup>29</sup> La denominaría *withdrawal chamber* [cámara de retirada] “where he withdrew from his own image” (Ward et al. 2002, p. 41).

entre las piernas, de modo que su anatomía simula su ausencia, dando la apariencia de tener una vagina. Finalmente, culmina con *Conversions III (Association, Assistance, Dependence)* [Fig.36], en la que dos cuerpos desnudos se sitúan ante la cámara. Acconci, de pie, introduce su pene en la boca de la otra participante, Kathy Dillon, arrodillada detrás suya (Jones, 1998, p.143). A continuación, repite los mismos ejercicios físicos anteriores, pero ahora con su miembro confinado en la boca de ella, de tal manera que: “when I’m seen from the front, the woman disappears behind me and I have no penis, I become the woman I’ve cancelled out” (Jones, 1998, p.144).

En esta pieza, Acconci desarrolla un discurso en el que altera las fronteras sexuales, empujando su identidad sexual (Fameli, 2014, p.74) en una investigación, casi obsesiva (Jones, 1998, p.111), sobre la masculinidad, que requiere de la imitación de lo femenino<sup>30</sup>. Pone así en evidencia la fragilidad del sistema de la masculinidad moderna que, para afirmarse, rechaza y aplaza a la alteridad en una “continual (and always already failed) staging of plenitude” (Jones, 1998, p.144), donde el “Yo” solo existe desde la autonomía y alineación respecto al “Otro”. Justamente lo contrario de lo que Acconci procuraba en sus acciones: demostrar la intersubjetividad que imposibilita el sujeto autosuficiente, desmontando el mito del genio artístico autónomo (Jones, 1998, p.145).

Acconci va más allá al disponer el (su) pene directamente como “transferible” (Jones, 1998, p.144) es decir, un elemento del que se puede prescindir. De tal modo, el falo, como símbolo de autoridad, poder y unicidad, queda desprendido: él lo esconde e invalida su privilegio como genio artístico masculino (Jones, 1998, p.146). Este hecho conecta a su vez con lo que Butler (en Jones, 1998, p.108) o Ward (et al., 2002, p.42) describen como “pánico” masculino (heterosexual, blanco) frente a su vulnerabilidad, un temor de admitir que el hombre puede ser liberado de los roles de género, a ser visto como débil, como mujer, como sujeto que deja de ostentar poder. Jones (1998, p.145) puso en paralelo el control ejercido por el hombre hacia la mujer con el control del artista hacia el espectador. En estas primeras performances, Acconci, aun queriendo activar al espectador, se encontraba en una suerte de limbo entre su protagonismo y el del público en el que, sin

---

<sup>30</sup> Para una aproximación más amplia sobre el uso del cuerpo en la performance de Vito Acconci, especialmente en diálogo con las teorías feministas, véase Elise Archias (2008), *The Body as a Material in the Early Performance Work of Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, and Vito Acconci*.

saber muy bien de qué forma actuar, acababa exigiendo y necesitando al espectador para satisfacer su deseo de ser visto.

La última de las partes de *Conversions* generó cierta polémica entre algunos críticos del momento, que señalaron la acción como misógina o sexista hacia la colaboradora (Ward et al, 2002, p.42). En efecto, la escena, algo arriesgada, plantea una tensión contradictoria: al tiempo que Acconci preformaba esa conversión simbólica en mujer, sin enfrentarse a las consecuencias reales de serlo, también exponía su cuerpo en una posición de máxima vulnerabilidad (Ward et al., 2002, p.42). Establece así una dinámica compleja entre “the seeing body and the body that is seen” (Jones, 1998, p.145) que, lejos de resolverse, desestabiliza aún más las jerarquías entre sujeto y objeto. Lejos de ofrecer una conclusión cerrada, la escena encarna el conflicto central de su práctica: una búsqueda identitaria que expone y subvierte al mismo tiempo las estructuras de poder, tensionando los límites entre visibilidad, género y deseo.

### **5.3 *Disappearing Presence*: últimas performances y desaparición del cuerpo**

1973 marcaría el año de la última performance oficial de Vito Acconci. *Ballroom* [Fig.15] tuvo lugar en una galería de Florencia cuyo espacio, durante tres noches, fue transformado en una pista de baile (Linker, 1994, p.62). Rodeado del público, Acconci danzaba e interactuaba con las canciones y el diálogo con “un Tú específico”. En la tercera noche, una de las espectadoras confundió las intenciones sexuales (dramatizadas, no reales) de Acconci, e irrumpió en el espacio performativo (Acconci, en Moure, 1989-2001, p.354). Los efectos secundarios de este evento revelaron que pese a su intento de descentrarse, su deseo de desviar la atención de su persona seguía apuntando a la idea del “culto al artista” (Linker, 1994, p.62). Él mismo reflexionó sobre ello, concluyendo que *Ballroom* “fue la prueba de que las performances prometían más de lo que ellas (o yo) podíamos (o queríamos) ofrecer” (Acconci, en Moure, 1989-2001, p.355).

#### **5.3.1 Seedbed**

No obstante, esta salida del mundo de la performance no fue tan repentina como podría parecer, a pesar de que *Ballroom* culminase sus intenciones performativas. Obras anteriores como *Seedbed* (1972), ya insinuaban una progresiva retirada de la escena. Esta obra, que conjuga performance e instalación, tuvo lugar en la Sonnabend Gallery de

Nueva York (Fameli, 2014, p.75), donde durante tres días a la semana a lo largo de tres semanas, el artista, situado bajo una rampa de madera y oculto a la vista del público, simulaba su masturbación (a veces real), mientras emitía mediante dos altavoces una narración continua de fantasías dirigidas al espectador situado sobre él (Guasch, 2000, p.96).

*Seedbed* [Fig.6] funciona como un prototipo de instalación que interviene en el espacio blanco de la galería (Linker, 1994, p.44), con una acción mínima, el impacto fue máximo. Acconci aquí invocaba sin escrúpulos la complicidad del espectador, apelando directamente a su presencia como detonante de sus fantasías, sin la cual la obra perdería sentido. Aquello que normalmente es reservado para la intimidad se convierte aquí en algo público (Ward et. al, 2001, p.40), en protagonista. La presencia de Acconci oculta bajo la rampa, ahora es solamente audible, de tal forma que “[he] wanted to take a step back from performing ‘so there could be room for other selves [...]’ ” (Bishop, 2005, p.68).

De nuevo, Acconci establece un juego de palabras con el propio título de la obra, “Seedbed” [cama semilla], remitiendo directamente a aquellos *drippings* espermáticos de Pollock, representado como artista (masculino) canónico, que dejaba su “semilla” en el espacio artístico (Jones, 1998, p.138). Acconci parece proponer su propia versión de ese gesto fundacional: un espacio “fértil”, una obra “seminal”, solamente posible desde su posición de poder como sujeto masculino (Linker, 1994, p.44). Sin embargo, lejos de reafirmar ese privilegio, lo subvierte. Durante las ocho horas de duración de la acción, Acconci permanece únicamente en contacto con su cuerpo, estimulándolo; pero al hacerlo, terminaba por distanciarse de sí mismo, dirigiéndose a su cuerpo en segunda persona, como un “Tú”, su cuerpo como un extraño (Fameli, 2014, p. 75). La relación “chiásmica” con el espectador (Jones, 1998, p.136) revela, en última instancia, su necesidad de convertirse en objeto de deseo. Proyecta su deseo sobre el “Otro” y se sitúa, una vez más, en la posición femenina del patriarcado: la de quien desea el deseo del “Otro”, quien encarna “a desire to desire” (Jones, 1998, p.137). Es precisamente esa forma de exposición lo que convierte su narcisismo en una estructura abierta, al demostrar que el “Yo” no se afirma desde dentro, sino que se construye en la tensión con el “Otro”,

tal como afirma Jones: “narcissism interconnects the internal and external self as well as the self and the other” (Jones, 1998, p.46).

El espacio de la galería se vuelve un campo experimental compartido, un *power field*<sup>31</sup> en el que, según sus palabras: “ ‘I’ am part [of ] an overall space in which ‘You’ are in and this is the way how ‘I’ meet ‘You’ ” (Kunz, 1978, s.p). Allí, el artista transformaba el espacio y afectaba a quienes lo habitaban (momentáneamente), estableciéndolo como matriz de intercambio e influencia compartida. Esta operación actúa como una crítica directa a la neutralidad del sujeto minimalista, dramatizando y agudizando la relación teatral denunciada por Fried (Bishop, 2005, p. 66). A través de la erotización fenomenológica, el placer se convierte en forma de comunicación, un bucle de deseo continuo entre artista y espectador. Todo su gesto podría resumirse en una frase: “he was absent but wanted his presence to be known” (Acconci et al., 2006, p.12).

### Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha pretendido poner de relieve la etapa performativa de Vito Acconci, vertebrada no solo por el *body art*, sino por una compleja red de factores, influencias teóricas y filosóficas, que reflejan el espíritu de su tiempo. Desde el narcisismo al sadomasoquismo o la aparición del videoarte, pasando por los aportes de las teorías feministas, sociológicas y fenomenológicas, Acconci supo captar lo que le rodeaba, haciendo de su cuerpo un campo de experimentación radical.

Este recorrido, a través de sus obras más ejemplares, ha permitido evidenciar la extraordinaria capacidad del artista para transitar entre extremos: entre la exposición y la retirada, la afirmación del “Yo” y su disolución. Nunca se trata de una desaparición total sino de una transformación continua: entra y sale de escena, pero su presencia persiste. Este trabajo permite así enriquecer el estudio de la performance desde una perspectiva transversal que combina historia del arte, teoría del cuerpo y la filosofía del sujeto. A través de esta mirada se entiende la performance no como un simple acto físico o expresivo, sino como un dispositivo crítico que opera en los márgenes de lo visible, lo político y lo subjetivo. Lejos de limitarse a una práctica introspectiva, el trabajo de

---

<sup>31</sup> Acconci presentó esta obra en la revista *Avalanche* [Fig.37], de ese mismo año, con el subtítulo de: “Power Field-Exchange Points-Transformation” (Linker, 1994, p.46).

*Lucía Mira Gálvez*

Acconci evolucionó hacia una obra cada vez más integrada con sus componentes (espacio y espectador). Acconci, a la vez que se mostraba, nos involucraba, señalaba y convertía en parte del juego.

Aunque este estudio se ha centrado en el periodo comprendido entre 1969 y 1974, sería acertado ampliar su análisis sus intervenciones, donde el cuerpo sigue presente, aunque desplazado hacia lo estructural. La progresiva retirada del cuerpo en escena no supone un abandono de sus inquietudes, sino su desplazamiento hacia nuevas formas de ocupación espacial. Así, su transición hacia la arquitectura y el diseño de espacio públicos puede entenderse como una extensión coherente de su investigación performativa: del cuerpo como campo de acción al espacio como cuerpo expandido. En este sentido, este trabajo no pretende agotar la lectura de su obra, sino abrir nuevas preguntas en torno a las formas posmodernas de presencia, mediación y producción de la subjetividad.

El *leitmotiv* de la figura del “Yo” como objeto de deseo muta y es redefinido en cada obra. En *Trademarks*, el cuerpo es marcado y ofrecido como mercancía visual; en *Seedbed*, se erotiza desde la invisibilidad y se proyecta hacia el espectador como fuente de fantasía; en *Conversions* se desestabiliza la autoridad del cuerpo masculino para volverlo transferible. Estas variantes no solo revelan la fragilidad del sujeto moderno, sino que activan la relación especular con el “Otro”. La desestabilización del cuerpo masculino se materializa en Acconci como subversión a los códigos tradicionales de masculinidad moderna, desmontando sus atributos más canónicos (autoridad, poder y autonomía). En lugar del sujeto activo, dominante y productor de sentido, se nos presenta como un cuerpo vulnerable y fragmentado, que no posee sino que se ofrece. Su trabajo propone una nueva forma de subjetividad permeable, relacional y abierta al “Otro”.

Asimismo, se ha invitado a reconsiderar el papel del artista dentro del panorama artístico del arte de los años setenta, no como productor de objetos o imágenes sino situaciones que activan al espectador. A través de un conjunto de estrategias que demuestran su capacidad para adelantarse a su contexto y que serían utilizadas más adelante, Acconci logra situarse en conexión con varias generaciones de artistas posteriores. En su obra, la performance deja de ser una mera manifestación para convertirse en una forma de pensamiento, un campo relacional donde el cuerpo es tanto herramienta como mensaje. Y quizá ahí resida la potencia de su legado, no tanto en las

*Lucía Mira Gálvez*

acciones realizadas sino en lo que todavía nos obliga a preguntarnos: ¿Cómo se construye la presencia? ¿Qué papel asumimos en cada situación? ¿Quién mira, y qué se pone en juego en esa mirada? ¿Hasta qué punto no somos, también nosotros, más que un mero reflejo del “Otro”?

## Bibliografía

- Acconci, V., Basta, S., Ricciardi, G. (2006). *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*. Charta.
- Morgan, A., & Acconci, V. (2002). Revolution is sneakier: a conversation with Vito Acconci, *Sculpture* 21(7), 44-51. <https://sculpturemagazine.art/revolution-is-sneakier-conversation-with-vito-acconci/>
- Albarran, J. (2013). Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(2), 303-317. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2013.v25.n2.39074](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n2.39074)
- Alberro A., Stimson, B. [Eds.] (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. The MIT Press.
- Archias, E. (2016). Reasons to Move. Vito Acconci. En *The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci* (pp. 122-164). Yale University Press.
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En Barthes, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, pp. 65-71. Ediciones Paidós.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. I.B.Tauris.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Corinne, D., Loktev, J. (2004). *Vito Hannibal Acconci Studio*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- ros
- Dasilva, F. (2010). El pensamiento de Merleau Ponty: la importancia de la percepción. *Miríada*, 3(6), pp. 93-118. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miríada/article/view/25>
- Dworkin, C. (Ed.). (2006). *Language to cover a page. The early writings of Vito Acconci*. The MIT Press.

- Fameli, P. (2014). Vito Acconci e la sparizione dell'io. *Figure*, 2(2), pp. 71-78. <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4688>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (González, D. y Martínez, D., Trads.). Abada editores. (Obra original publicada en 2008).
- Freire, J. (2017). Manipulations, de Vito Acconci: un juego de espejos. *La Colmena*, 79, pp. 49-52. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5477>
- Guasch, A.M. (2000): *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present* (3ª ed.). Thames & Hudson.
- Hudson, S. (2003). Feedback: Vito Acconci and the Space of His Public. *Critical Matrix*, 14(8). <https://www.proquest.com/scholarly-journals/feedback-vito-acconci-space-his-public/docview/89070465/se-2>
- Jones, A. (1998). *Body art: Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press.
- Katz, J. (1999) Dismembership. Jasper Johns and the body politic. En Jones, A., Stephenson, A. *Performing the body/performing the text* (pp. 170-185). Taylor & Francis Group.
- Kaye, N. (2000). Embodying Site: Dennis Oppenheim and Vito Acconci. En *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation* (pp. 151-162). Routledge.
- Krauss, R. (1976). *Videoarte: la estética del narcisismo*. En VV. AA (2007). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* [Catálogo de exposición]. (pp. 43-60). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Kunz M. (1978). Interview with Vito Acconci About the Development of His Work Since 1966. En Eigenheer, M. y Kunz, M. (Eds.). *Vito Acconci. Cultural Space Pieces* [catálogo de exposición]. (s.p.). Kunsthalle, Lucerna.
- Linker, K. (1994). *Vito Acconci*. Rizzoli New York.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Rodríguez, M.L., Trad.). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1973).

- Manolescu, M. (2013). Vito Acconci. Spaces of Play [en línea]. *Transatlantica*. <http://journals.openedition.org/transatlantica/6612>
- Mariño, M. (1999). Body as Place: Vito Acconci's Gaze. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21(1), pp. 63-74. <https://doi.org/10.2307/3245983>
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu* (Romero, J., Trad.). Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1964).
- Moure, G. (2001). *Vito Acconci. Escritos, obras, proyectos*. Polígrafa.
- O'Dell, K. (1998). *Contract with the skin: masochism, performance art, and the 1970s*. University of Minnesota Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge.
- Poggi, C. (1999). Following Acconci/ Targeting vision. En Jones, A., Stephenson, A. *Performing the body/performing the text*. (pp. 255-272). Taylor & Francis Group.
- Rancière, J. (2010). *El Espectador emancipado* (Dilon, A., Trad.). Ediciones Manantial. (Obra original publicada en 2008).
- Rorimer, A. (2004). *New Art in the 60s and 70s: redefining reality*. Thames & Hudson.
- Solfa, M. (2022). Vito Acconci: da performance ao design. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 16(31), pp. 323-351. <http://doi.org/10.22409/1981-4062/v31i/466>
- Van Beek, P. (2012). "Some strange mix of public and private" - Vito Acconci's methodology of connecting the private with the public: Writing on the page - Following the casual passer-by - Inventing the city. *Ambiances in action/Ambiances en acte(s)* - International Congress on Ambiances, Montreal, Canadá. (pp.305-310). halshs-00745945.
- Wagner, A.M. (2000). Performance, video, and the rhetoric of presence. *October (Winter)*, 91, pp. 59-80.
- Ward, F. (2002). In Private and Public. En Ward, F., Taylor, C. J., Taylor, M.C., Bloomer, J. *Vito Acconci*. (pp. 16-65). Phaidon.
- Wedell, N. (2015). Writing through Space: the Literal Practices of Robert Morris and Vito Acconci. En K. Schneller y N. Wedell (Eds.), *Investigations: The Expanded*

Lucía Mira Gálvez

*Field of Writing in the Works of Robert Morris* (1-). ENS Éditions.  
<https://doi.org/10.4000/books.enseditions.3839>

Zbikowski, D. (2002). Tracking Systems: Vito Acconci. Following Piece. En *CTRL (Space): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. (pp. 402-405). The MIT Press.

### **Webgrafía**

Museum of Modern Art (s.f). *Theme Song*. Recuperado el 27 de mayo de 2025 en:  
<https://www.moma.org/collection/works/107279>

Wright, K. (14 de agosto de 2009). *Vito Acconci*. Interview Magazine.  
<https://www.interviewmagazine.com/art/vito-acconci-1>

**Anexos**



**Fig. 1. Shingeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965. Recuperado de MoMA.**



**Fig.2. Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964. Recuperado de Carolee Schneemann Foundation.**

Lucía Mira Gálvez

Once there was a man.

DO NOT READ THIS: "DO NOT READ THIS," I SAY

Twice there were two men

SKIP THIS: "SKIP THIS," I TELL YOU AND YOU

Thrice there were three men

Fig.3. Vito Acconci, *[Once there was a man]*, 1964-1968. Recuperado de Dworkin, 2006, p.10.



Fig.4. Vito Acconci, *Following Piece*, 1969. Recuperado de MoMA.

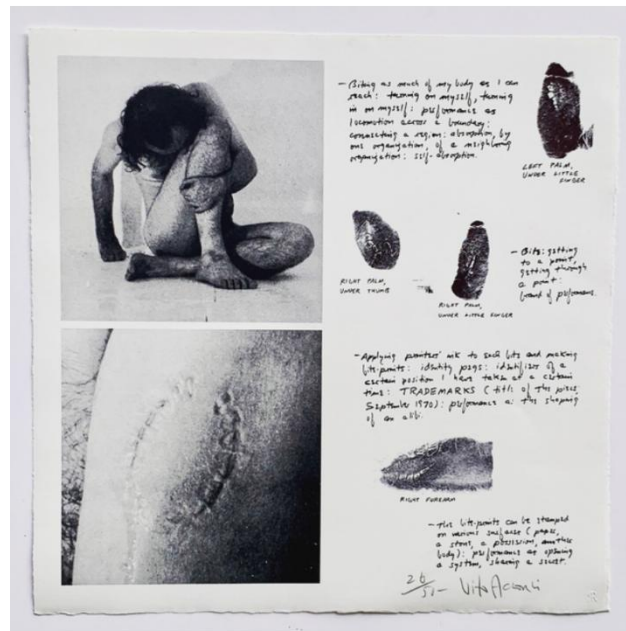


Fig.5. Vito Acconci, *Trademarks*, 1970. Recuperado de Artsy.

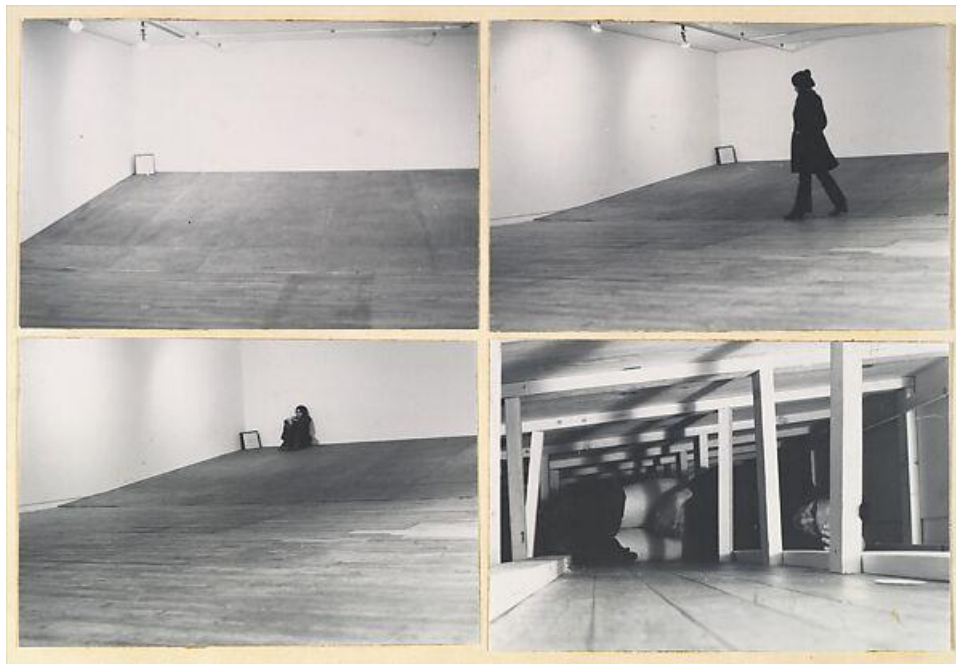


Fig.6. Cita: Vito Acconci, *Seedbed*, 1972. Recuperado de MET.



**Fig.7. Vito Acconci, *Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)*. Recuperado de SFAQ.**



**Fig.8. Vito Acconci, *Instant House*, 1980. Recuperado de Azure Magazine.**

Lucía Mira Gálvez



**Fig.9. Vito Acconci, *Maze Table*, 1985. Recuperado de Art Institute Chicago.**



**Fig.10. Vito Acconci, *Park up a Building*, 1996. Recuperado de Architectural Record.**



**Fig.11. Vito Acconci, *Screens for Walkway Between Buildings & Buses & Cars*, 2000. Recuperado de Architizer.**



**Fig.12. *Waterfall Outside-&-Inside*, 2011. Recuperado de Architizer.**



Fig.13. Vito Acconci, *Performance Test*, 1970. Recuperado de MutualArt.



Fig.14. Vito Acconci, *Pull*, 1971. Recuperado de MACBA.

Lucía Mira Gálvez

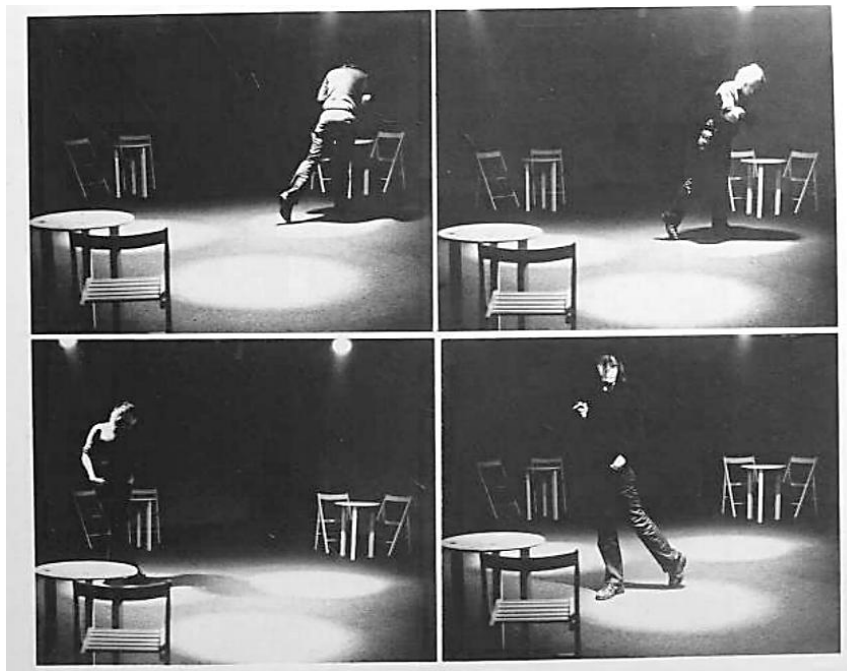


Fig.15. Vito Acconci, *Ballroom*, 1973. Recuperado de Moure, 2001, pp.160-161.



Fig.16. Vito Acconci, *Twelve Pictures*, 1969. Recuperado de MoMA.



**Fig.17. Vito Acconci, *Claim Excerpts*, 1971. Recuperado de [Stedelijk Museum](#).**



**Fig.18. Vito Acconci, *Service Area*, 1970. Recuperado de [Artsy](#).**

Lucía Mira Gálvez



Fig.19. Vito Acconci, *See through*, 1970. Recuperado de Castello di Rivoli.

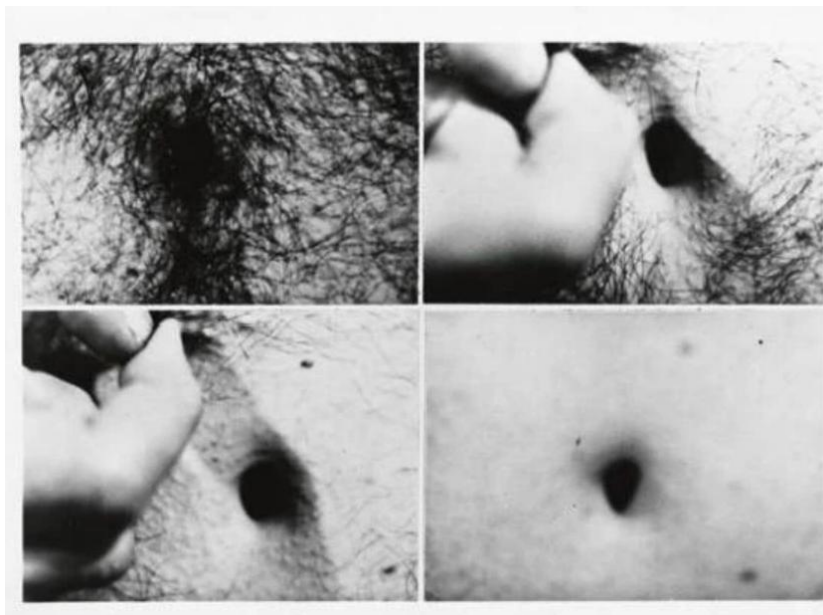


Fig.20. Vito Acconci, *Openings*, 1970. Recuperado de MutualArt.



Fig.21. Vito Acconci, *Pryings*, 1971. Recuperado de MACBA.

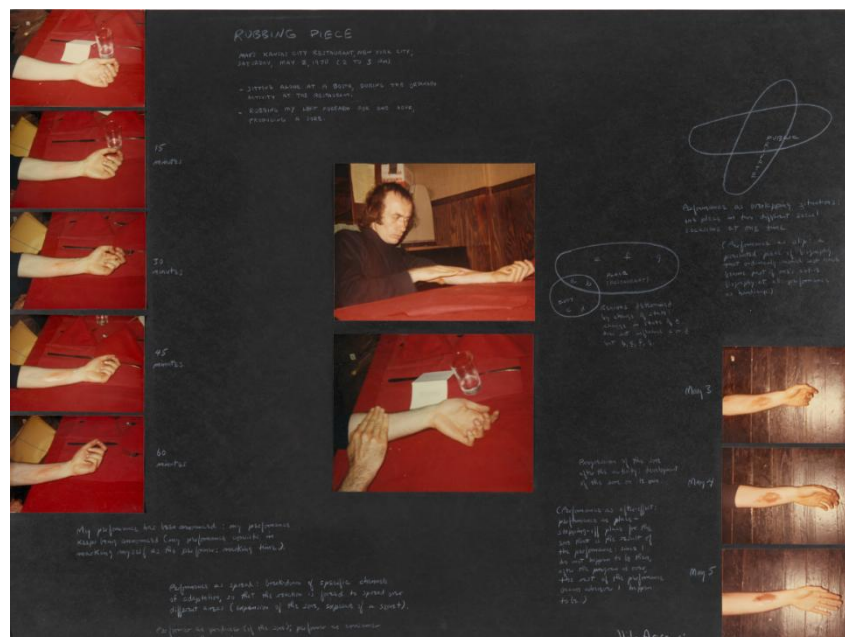


Fig.22. Vito Acconci, *Rubbing Piece*, 1970. Recuperado de MutualArt.

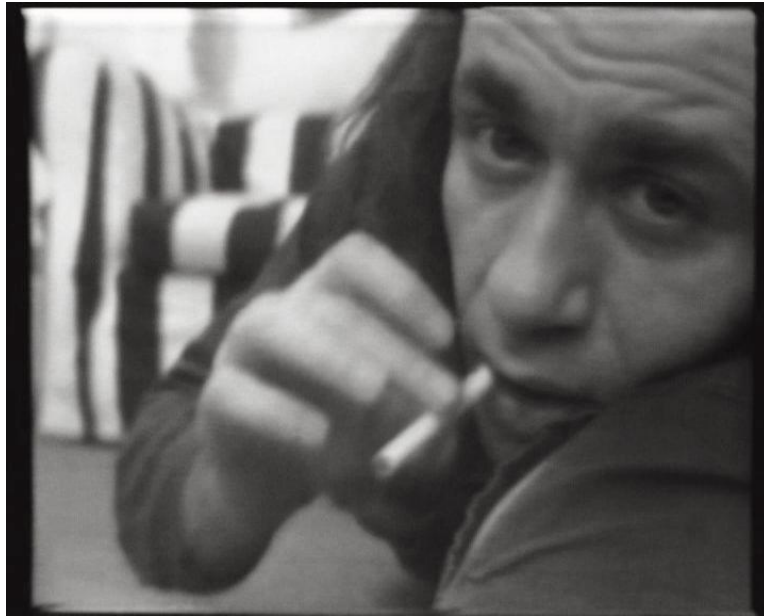


Fig.23. Vito Acconci, *Theme Song*, 1973. Recuperado de MACBA.

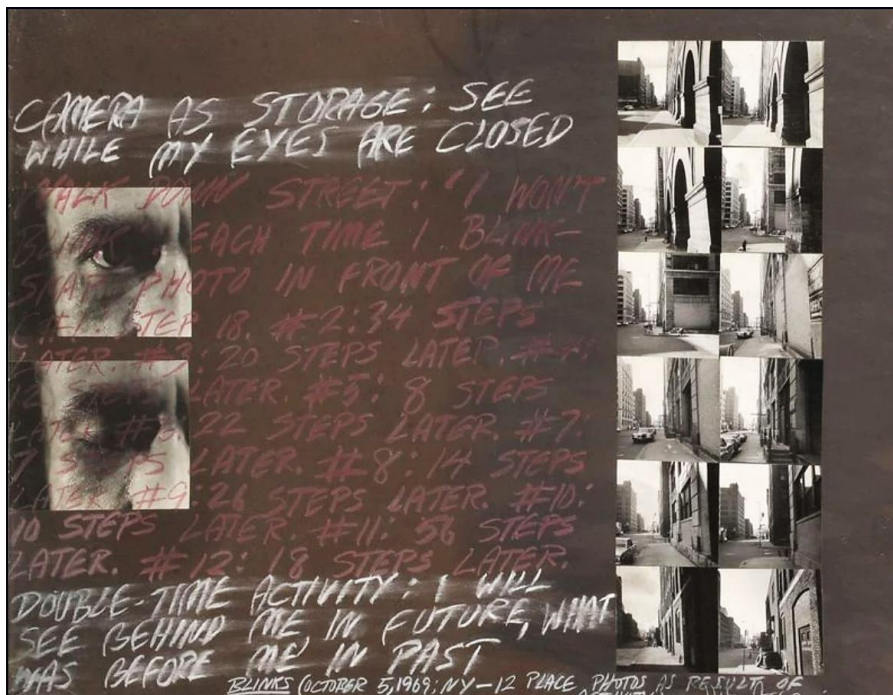


Fig.24. Vito Acconci, *Blinks*, 1969. Recuperado de MutualArt.

Lucía Mira Gálvez



Fig.25. Vito Acconci, *Rest: Lie of the Land*, 1969. Recuperado de MoMA.



Fig.26. Vito Acconci, *Airtime*, 1973. Recuperado de MACBA.

Lucía Mira Gálvez



Fig.27. Vito Acconci, *Centers*, 1971. Recuperado de Museo Nacional Centro Reina Sofía.



Fig.28. Mierle Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Inside*, 1973. Recuperado de Artsy.

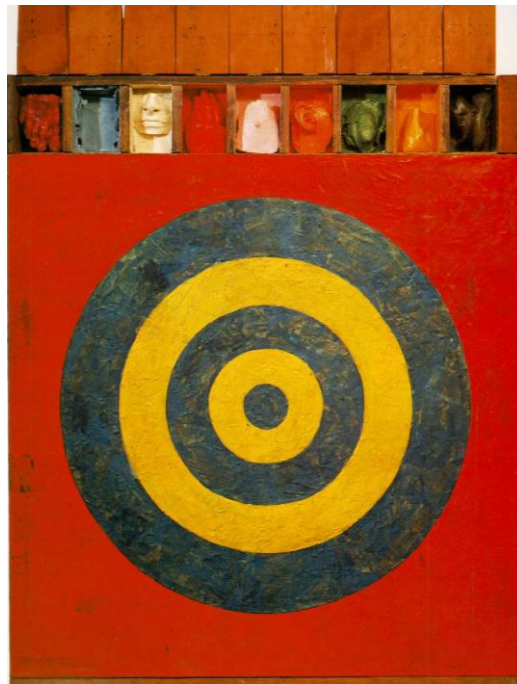


Fig.29. Jasper Johns, *Target with plaster casts*, 1955. Recuperado de Artchive.



Fig.30. Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man*, 1961. Recuperado de MoMA.



Fig.31. Vito Acconci, *Three Adaptation Studies: Blindfolded Catching*, 1970.

Recuperado de Slought.



Fig.32. Vito Acconci, *Three Adaptation Studies: Soap & Eyes*, 1970. Recuperado de Yale University Press.

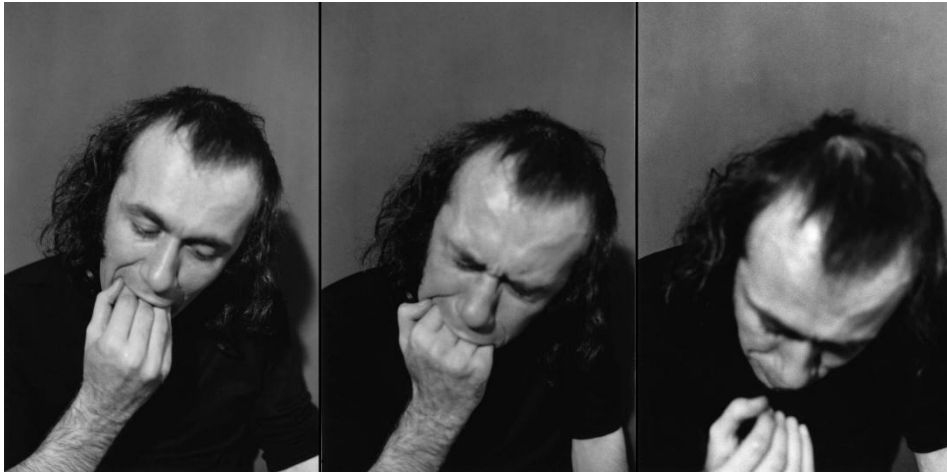


Fig.33. Vito Acconci, *Three Adaptation Studies: Hand & Mouth*, 1970.

Recuperado de Yale University Press.

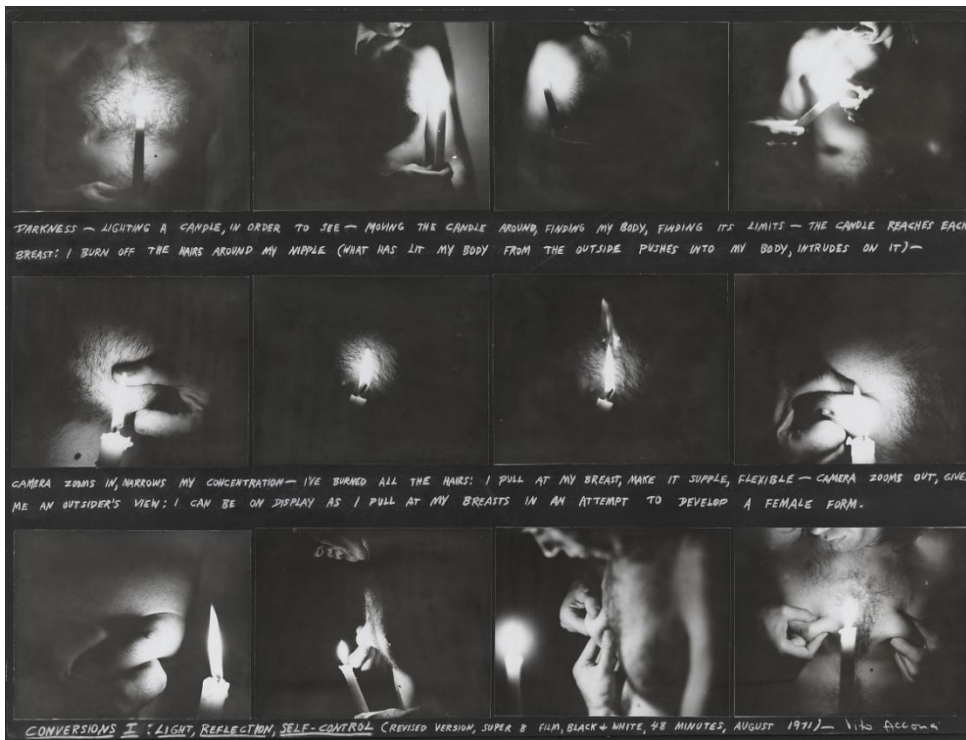
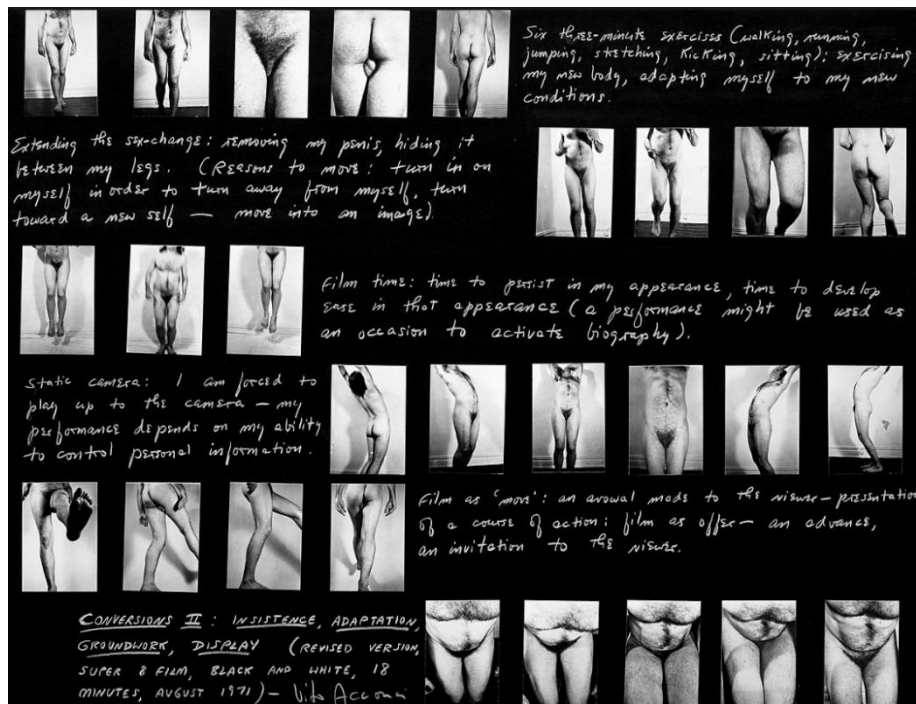


Fig.34. Vito Acconci, *Conversions I: Light, Reflections, Self-Control*, 1971.

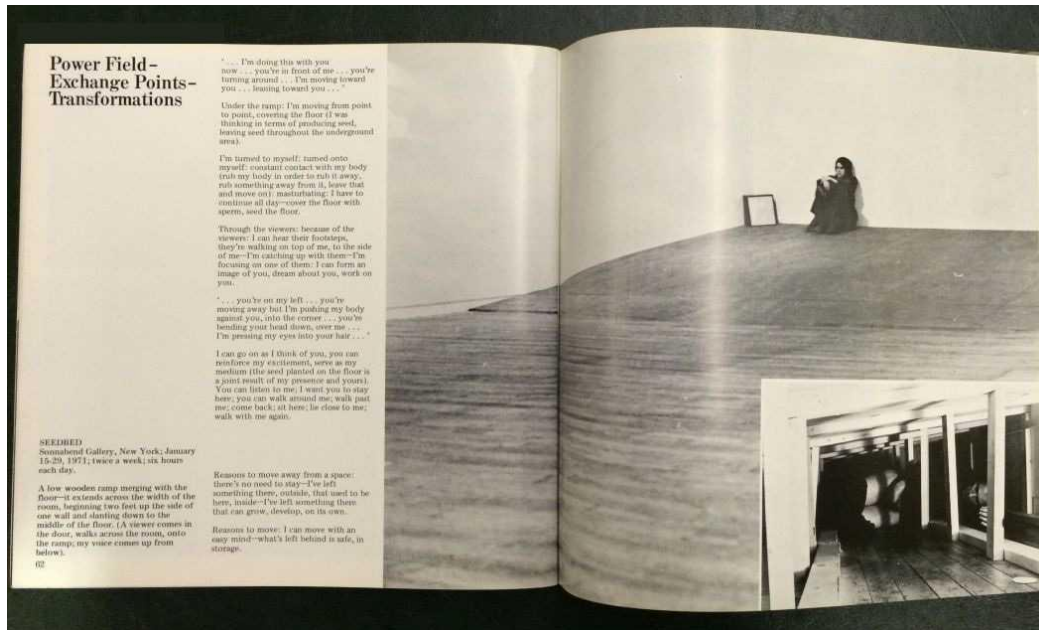
Recuperado de MoMA.



**Fig.35. Vito Acconci, *Conversions II: Insistence, Adaptation Groundwork, Display*, 1971. Recuperado de Guggenheim New York.**



**Fig.36. Vito Acconci, *Conversions III: Association, Assistance, Dependence*, 1971. Recuperado de Stedelijk Museum.**



**Fig.37. Vito Acconci, Revista *Avalanche* con “Power Field-Exchange Points-Transformations”, 1972, pp.62-63. Recuperado de Tate Modern.**