

MARINA ABRAMOVIĆ

Biografia: Marina Abramović (Belgrado, 30 novembre 1946) è una artista di origine serba, attiva nel campo della Body art. Tra le sue installazioni più note ricordiamo *Bed from Mineral Room* del 1994 e *Cleaning the Mirror* del 1995. Ha vinto il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 1997.

Poetica: È un'antesignana nell'uso dell'arte performativa come forma di arte visiva. Da sempre utilizza il corpo sia come soggetto che come mezzo. Mette alla prova i limiti fisici e mentali del suo essere, arrivando a sopportare dolore, sfinimento e a correre dei rischi alla ricerca di trasformazioni emotive e spirituali. Si dedica alla creazione di opere che ritualizzano le semplici azioni del vivere quotidiano, come stare stesi oppure seduti, pensare o sognare che sono in sostanza espressioni di un unico stato mentale. In quanto esponente vitale di una generazione di performance artist d'avanguardia, di cui fanno parte anche Bruce Nauman, Vito Acconci, e Chris Burden, Marina Abramovic è autrice delle primissime esibizioni che hanno fatto la storia della performance art ed è l'unica che ancora continua a produrre opere importanti destinate a lasciare il segno. Durante le performance eseguite dai primi anni Settanta il pubblico assisteva alle sue azioni, così come a quelle della francese Gina Pane, con un distacco totale, come se si trattasse di una rappresentazione totale. Assunse farmaci per epilettici attendendone l'effetto, si fece scorrere sul viso un serpente, lavò un mucchio di ossa di bovino per otto ore al giorno nel sotterraneo della Biennale di Venezia, come a mondare il suo popolo dalle colpe di cui si va macchiando: azioni tutte fondate sull'esibizione del massimo autocontrollo, della capacità di tollerare ogni sorta di paura, umiliazione e fatica. Può essere considerata una antesignana del filone della Nuova Corporeità, tendenza artistica giunta a notorietà secondo la definizione del critico Jeffreg Deitch, che in una mostra del 1992 la definì Post Human.

Bibliografia

G. Dorfles, A. Vettese, *Arti Visive. Il Novecento, protagonisti e movimenti*, Atlas, Bergamo, 2006. ISBN: 88-268-0759-0

Webliografia

<http://www.artnet.com/artist/1202/marina-abramovic.html>

BURDEN CHRIS

Poetica: Il lavoro di Burden è incentrato sull'oltraggio: nato a Boston nel 1946, scardina con violenza i meccanismi psicologici con performance ad alto rischio, legate al terrore più che all'orrore, provocazioni estreme della morte. Nei suoi lavori la provocazione è uno strumento collegato alla violenza, e il suo corpo con l'evoluzione dell'agire entra in contatto con i frammenti di vetro, il fuoco, l'acqua e gli ambienti claustrofobici. Gran parte delle performance di Burden, vogliono riattivare la nostra sensibilità verso i meccanismi perversi della cultura dominante che tenta di anestetizzare la violenza reale attraverso la violenza mediatica, nei cui confronti lo spettatore diventa passivo. Burden tende invece a riappropriarsi di tutte le emozioni che la banalizzazione dei media tenta di depotenziare. Tutte le sue performance tendono verso una catarsi verso un potenziamento emozionale. In un mondo che tende a desensibilizzare l'essere umano, le performance di Chris Burden, rinviano ad un rapporto più radicato, più vero con l'esistente. Il suo corpo, sottoposto a bruciature ed a altri martirii carnali quasi al limite del suicidio, cerca una verifica di realtà. Nell'anestetico vivere quotidiano, il suo non è ancora un corpo glorioso, è semplicemente oltraggioso.

Opere: *"Five Day Locker Piece"* Burden si fa rinchiudere per cinque giorni in un armadio metallico diviso in scompartimenti con solo un bottiglione d'acqua da quindici litri. Eseguita all'University of California, durante il corso del normale anno accademico, la presenza degli studenti allevia l'isolamento dell'artista, ma durante le ore di chiusura dell'istituto rimane solo, indifeso, rievocando le fantasie e gli incubi in una crescente consapevolezza della sua vulnerabilità.

"You'll never see my face in Kansas City" Burden rimane seduto, immobile, per tre ore, davanti ad un pannello che nasconde agli spettatori la testa. Ma il progetto comprende, oltre all'esibizione, che l'artista durante tutto il soggiorno nella città non mostri mai il suo volto, indossando un passamontagna, ininterrottamente, per i tre giorni di soggiorno.

"Prelude to 220 or 110" Burden si contorce sul pavimento di pietra, con dei cerchi di rame nella mani e ai piedi e due secchi d'acqua collegati a della corrente da 220 volts. La tensione del pezzo, gioca sulla possibilità che, accidentalmente o di proposito, qualcuno rovesci l'acqua causando un elettroshock all'artista e agli spettatori stessi.

"Tv Hijack" Invitato da una televisione locale per un'intervista, dopo essere stato censurato più volte nelle sue proposte di collaborazione con l'emittente, alla richiesta di parlare di progetti per future azioni, Burden mette in scena il dirottamento del programma puntando un coltello alla gola della sua intervistatrice. L'artista minaccia di ferire la giornalista qualora il programma venisse interrotto. Al termine della registrazione, si fa consegnare il nastro e lo distrugge.

"Deadman" Burden si stende al centro di una strada trafficata di Los Angeles, coperto da una tela cerata, segnalato semplicemente da una coppia di faretto.

"Icarus" La performance si svolge nello studio di Burden, alla presenza di tre spettatori, davanti ai quali l'artista si presenta nudo: due assistenti portano una lastra di vetro che viene posizionata ad angolo retto rispetto al corpo dell'artista sdraiato sul pavimento. Il vetro viene cosparso di benzina e incendiato e continua a bruciare finché Burden si alza, facendo cadere al suolo il vetro in fiamme che si rompe.

"Fire Roll" Burden rotola al suolo con i pantaloni infuocati, imbevuti di combustibile.

"Through the Night Softly" Burden striscia su un pavimento ricoperto di vetri spezzati, con le mani legate dietro la schiena e documentando l'azione in un film in 16mm.

"Velvet Water" Burden propone un'azione ad alto rischio, non direttamente davanti ad un pubblico ma mediato dalla telecamera. La stanza dell'azione è interdetta, gli spettatori sono di fronte a uno schermo che proietta in diretta le immagini dell'artista che dichiara di essere in procinto di bere l'acqua per dimostrare come si possa respirarne le molecole di ossigeno contenute, immergendo ripetutamente la testa in un lavandino pieno e ispirando. Solo quando l'artista collassa al suolo, dopo cinque minuti, le camere vengono spente.

"Back to You" Mentre l'artista è sdraiato dentro un ascensore, un cartello avvisa il pubblico di lanciargli contro dei coltelli, all'apertura delle porte. Viene così colpito quattro volte allo stomaco e una al piede.

"Trans-fixed" Burden si fa crocifiggere sopra il cofano di una macchina.

"Dreamy Nights" In una galleria buia, Burden è sdraiato nudo con il corpo coperto da vaselina, sotto un lavandino pieno di alcool. Quando il lavabo prende fuoco, l'artista si contorce violentemente sul pavimento, finché un assistente non spegne le fiamme versando dell'acqua, che fa però tracimare il lavandino fino ad infiammare il corpo dello stesso Burden. Il paradosso è evidente: l'antidoto diventa agente del propagarsi del male.

"Shot" Burden si offre come bersaglio ad un tiratore che a 5 metri di distanza gli scarica sul braccio sinistro una pallottola di 22 long rifle. Dice Chris Burden: *"Penso che molta gente abbia mal compreso, perché credevano che avessi fatto questo lavoro per amore di sensazionalismo o per provare ad attirare l'attenzione. Spesso non c'erano che tre o quattro persone a vedere la performance, a volte solo gli aiutanti. Dopo l'articolo sul "Newsweek" e tutta la pubblicità scatenata, ho dovuto smettere di fare questo genere di cose perché non potevo continuare in questo contesto di polemiche e curiosità. Era per me un'esperienza mentale (vedere come reagivo mentalmente): era sapere che alle sette e mezza sarei andato a fare un'azione in cui qualcuno mi avrebbe sparato addosso. Era come poter organizzare il destino o qualche cosa del genere, in una maniera controllata. L'aspetto violento, non era molto importante, era, in fondo, il modo per poter sperimentare queste riflessioni.* [Burden 1979]. In *Shoot*, la sfida dell'artista è rivolta ai cinetismi, alle relazioni con gli oggetti e al suo stesso istinto di sopravvivenza che viene brutalizzato.

Bibliografia:

- Ayres Anne, (1988), Chris Burden: A Twenty Year Retrospective Survey, Newport Beach, California.
- Perrin Frank, (1995), Chris Burden, Blocnotes, Parigi
- Noever Peter, (1996), Chris Burden: Beyond The Limit, Vienna
- Macrì Teresa, (1996), Il Corpo Postorganico, Costa & Nolan, Genova.
- Morris Frances, Burden Chris, Serota Nicolas, (1999), Chris Burden: When Robots Rule- The Two Minute Airplane Factory, Tate Gallery Publishing, Londra

Webliografia:- <http://www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=6F93F60D-AE6B-4DA5-814AF901FC398D94>

- <http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=411#Also>

FRANKO B.

Biografia: Franko B è nato a Milano e ha vissuto a Londra dal 1979. Nel 1990 ha incominciato a lavorare in campo artistico utilizzando il video, la fotografia, le performance, la pittura e la scultura mescolando vari media. Ha fatto performance al Tate Modern, all' ICA, alla South London Gallery e a Beaconsfield ma ha lavorato anche in campo internazionale facendo performance in Citta Del Messico, Milano, Amsterdam, Copenhagen, Madrid e Vienna. Le più recenti performance sono state eseguite dall'artista al London's Great Eastern Hotel, e al Tate Liverpool. Franko B è stato il soggetto di due monografie 'Franko B' (Black Dog Publishing 1998) e 'Oh Lover Boy' (2001) e ha pubblicato un progetto fotografico intitolato 'Still Life' (2003).

Sito web: <http://www.franko-b.com/index.htm>

Poetica: Franco B. incentra le sue performance sul suo corpo, usato come mezzo espressivo assoluto, come incarnazione delle proprie ossessioni distruggendo le vergogne e i pudori che la nostra società ci impone: "...Sono stato educato a vergognarmi del mio corpo. Uso sangue , urina e merda come metafora perchè è questo ciò che sono..." L'identificazione tra la sua vita , le sue esperienze, le esperienze corporali che hanno alterato e modificato i suoi equilibri psicofisici e la sua arte, è totale: Franko B. esce completamente dalla mentalità che intende l'opera d'arte come espressione separata dall'esperienza e il corpo dell'artista è inteso come corpo sociale, denuncia, esposizione di modificazioni indotte e non controllabili. Il corpo diviene la superficie di meccanismi psicolabili e alterati e mezzo di espressione centrale , diviene tela, supporto, linguaggio, schermo simbolo e significato del lato oscuro di una natura umana alterata. Il sangue sgorga dalle sue vene tagliate e si sparge sul suo corpo in un rituale viscerale ,corporale e l' artista proclama in questo modo la propria idea di sangue come elemento fortemente legato all'idea di vita, da intendersi non come simbolo della santificazione cattolica ma come linfa vitale propria. A differenza di altri performer, Franko B. non lavora con sangue di animali o con quello di altre persone perchè verrebbe a mancare l'appartenenza emotiva con esso. È l'aspetto autoesistenzialista del sangue che lo interessa. Lo estrae dalle sue stesse vene, si imbratta con esso e lo mischia a tutti gli altri fluidi organici: urina, sperma, saliva ecc..per rivendicarne l'appartenenza. Per preparare le sue performance, l'artista arriva a raccogliere anche due litri di sangue al giorno per quattro, sei settimane prima dei suoi spettacoli e dopo alcune sue performance è stato ricoverato per aver perso quasi un litro di sangue in meno di quindici minuti. "...Per me il sangue è qualsiasi cosa. Il mio sangue è il mio corpo. La gente muore per esso, va in guerra per esso. il cancro è sangue. Quando lo sento, mi dà un senso di libertà, specialmente il fatto che sia il mio sangue, non lavoro con il sangue animale, o qualsiasi altro sangue perché non potrei avere relazioni con esso. Inoltre la gente ha vergogna dei propri fluidi corporali. Sono spaventati dai loro rifiuti, pensano che siano cose molto private, che quel che c'è nel corpo deve rimanere nel corpo..." Rendere sopportabile l'insopportabile è la maggior provocazione di Franko B. nei confronti del suo pubblico, portare in scena tutto ciò che la storia e la società bolla come intollerabile, creare situazioni a cui è impossibile rimanere indifferenti , provocare reazioni che arrivano dirette come un pugno nello stomaco. "...Quello che sto facendo è rendere sopportabile l'insopportabile... Faccio un'icona delle cose che obiettivamente, per la loro storia, vengono lette diversamente, come tutto quello che viene sbrigativamente 'bollato' come insopportabile. Io vedo le mie nevrosi, le mie paure, i miei 'viaggi' con una valenza creativa, le metto in scena, le condivido, le uso per quello che sono, cerco di non contaminarle, cerco di esprimerle in una direzione che sia pura, come nella mia testa. Per me è un processo di purificazione che significa essere totalmente libero, è la mia ricerca della libertà. Quando realizzo una performance mi sento libero. È un processo emozionale perché alla fine sento che

sono totalmente andato fuori dalle mie nevrosi, che ho dato totalmente me stesso nei miei gesti..." Promette violenza e brutalità sui simboli e le istituzioni negate dalla società, ricrea l'atmosfera di ambienti come ospedali, carceri e utilizza mezzi di "impedimento fisico" come protesi e sedie a rotelle. Spinge il pubblico a sentirsi colpevole ma allo stesso tempo complice facendolo combattere con le proprie responsabilità morali. "...Voglio che il mio lavoro sia visibile, e dunque il pubblico è molto importante! Negli ultimi anni ho pensato che se non avessi un pubblico probabilmente non farei quello che faccio, ora quando sono sul palco ho bisogno che ci sia gente..." Il corpo, secondo Franko B, è una zona di guerra, una stanza di tortura, lo spazio della resistenza. Le sue azioni si riferiscono alle istituzioni totali :l'asilo, l'ospedale, il manicomio, il carcere e alle limitazioni del corpo: la sedia a rotelle, la gabbia, il catetere. E' il corpo sociale inscritto nel corpo fisico: le istituzioni sociali imprime il loro marchio direttamente nel corpo perché il loro controllo possa passare attraverso il corpo. "...Parte di questo immaginario ha qualcosa a che fare con il fatto che io provengo da un'istituzione, ma dimmi cosa non è un'istituzione. qualsiasi cosa è un'istituzione O.K.? Uso queste immagini puramente come metafore per le limitazioni che sono dentro te stesso. È difficile decidere cosa viene da dentro e cosa viene da fuori, come quando pensi: questo è successo a me? Davvero? Questo ha qualcosa a che fare con i meccanismi della sopravvivenza. Pensa alla sedia a rotelle: la sedia a rotelle per me ha a che vedere con l'idea di diventare disabile, impedito nei movimenti naturali, e questo naturalmente modifica anche 'dentro'. Noi diamo un senso a noi stessi e questo è ciò che accade quando faccio una performance. La mia esperienza emozionale sul palco è di liberazione, è come se tutte quelle situazioni in cui sono stato costretto a vergognarmi, come quando, anche adesso, mi vergogno e dico a me stesso: mai più! MAI! Sono io che lascio che questa situazione venga fuori, sono io e la mia insicurezza. L'idea su cui fondano le istituzioni è la vergogna, la nostra vergogna..." Le azioni di Franko B provocano un'intensità viscerale, una risposta emotiva, paura, panico, fastidio, agiscono al limite del sopportabile. L'artista si taglia la pelle, scrive sul suo corpo incidendo le parole nella carne e nel sangue: una carne che raccoglie e custodisce i segreti del sé, è la carne che trasforma le idee in azioni, l'esistenza in sintomo organico, le relazioni in rapporti sessuali. L'artista si presenta sbattuto a terra, schiaffeggiato su una sedia a rotelle, sanguinante su un carrello, abietto, nudo, coperto da sangue e liquidi corporali (le violenze subite rimesse in circolo sul suo stesso corpo) e crea una visione dolorosa di ciò che è il corpo stesso, un corpo esposto alla violenza in un qualsiasi momento, un corpo privato di qualsiasi identità.

Opere: *"I Wanna Be Your Babe"*: (1993) Franko B. si squarcia le braccia e dalle vene aperte lascia fuoriuscire copioso il sangue, a creare una pozza scura ai suoi piedi, fino a quando non perde i sensi e stramazza al suolo

"Mama, I Can' t Sing": (1995) Franko B si apre letteralmente il petto come manifestazione della vulnerabilità umana procurandosi poi una cicatrice sul torace di circa 10 centimetri

"I'm Not Your Babe": (1996) Un pesante strato di cerone copre il corpo di Franko B., di solito completamente ricoperto di croci e altri simboli tatuati, trasformandolo in un corpo anonimo, nel "corpo" per eccellenza. Da quel corpo parte il lavoro: vengono incise in profondità e a grandi lettere, sulla sua schiena, con un bisturi dal suo assistente parole come "Protect me", "Democracy", "Freedom"...Con il bisturi viene tagliata anche la sua stessa lingua, mentre l'artista rimane in piedi di fronte al suo pubblico con lo straccio rosso nella sua bocca, completamente imbevuto di sangue.

"When I Grow Up I Want To Be Beautiful"(1993), *"I Miss You"*(2000), *"Milk and Blood"*(2000), *"Oh Lover Boy"*(2000), *"I Love Mr. Woodcock"*(1998) e altre varie performance Franko B. entra spesso in scena immobile, ricoperto di bianco a simulare uno stato cadaverico, sdraiato su di

un tavolo da obitorio; c'è spesso il pestaggio ripetuto e violento dell'artista da parte dei suoi assistenti, per permettergli di raggiungere uno stadio di trance attraverso il godimento del dolore e in questo stadio di trance personale, ha inizio il dissanguamento davanti al pubblico mentre la sua espressione rimane estatica per tutta l'azione. In altre azioni, l'artista si fa cucire la bocca, senza nessuna forma di anestetico, e imbrigliare come un animale mentre viene sodomizzato dal suo amante rifacendosi all'immaginario sadomasochistico. Molto spesso, alla conclusione delle sue performance, il suo corpo crolla a terra privo di sensi o rimane appeso per i piedi, come un animale stordito in attesa della macellazione

Bibliografia:

- Franko B, (1997), Franko B, Costa Nolan / Virus & Mutation, Italy
- Lois Keidan and Stuart Morgan, photos by Nicholas Sinclair,(1997), Franko B The Performance Work, Black Dog Publishing Ltd, London.
- Gray Watson and Sarah Wilson, photos by Manuel Vason, (2001), Franko B: Oh lover boy !, Black Dog Publishing Ltd, London
- Franko B, text by Tim Etchells, (2003), Still Life, Black Dog Publishing Ltd, Londo
- Virus N°9 Ottobre 1996, Intervista di Betty Marenko <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/cgi-bin/undo/magazines/magazines.pl%3Fid%3D%26riv%3Dvirus%26home%3D1>

Webliografia:

- <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/liveculture/frankob.htm>
- http://www.trax.it/franko_b.htm

GINA PANE

Biografia: Gina Pane è nata a Biarritz, in Francia nel 1939 ed è morta a Parigi nel 1990. Dopo una formazione alle Belle Arti di Parigi, Gina Pane, alla fine degli anni 60, diventa un'importante protagonista della body-art: mette in scena il proprio corpo in performance di cui rimangono delle fotografie come traccia simbolica delle sue azioni. La sua prima performance è Escalade nel 1971: l'artista inizia il proprio lavoro d'investigazione e sfida sul corpo infierendolo con piccoli tagli e/o frustandolo, creando nell'osservatore uno shock visivo ed emotivo di notevole intensità. Tra le sue azioni performatiche in cui il pericolo e il dolore dell'artista sono presenti e talvolta portati al limite ci sono: "Azione sentimentale" performance del 1973 presentata alla Galleria Diaframma di Milano, "Death Control" performance del 1974 e infine Laure performance del 1976 presentata alla Isy Branchot di Bruxelles. A partire dagli anni 1980, Gina Pane non mette più direttamente la sua propria persona fisica al centro delle sue azioni, ma esegue delle installazioni con accostamenti di differenti materiali mettendo sempre in evidenza la sua idea di sofferenza umana. Muore di cancro a Parigi nel 1990.

Poetica: Gina Pane nelle sue performance, adopera il suo corpo per ferirlo, trafiggerlo, oltrepassarlo: sul palmo candido della mano o sul lobo morbido dell'orecchio o sulle dita del piede, un deciso colpo di lametta sferrato con tensione, provoca una ferita, un solco di sangue. La ferita e il suo sangue, vengono vissuti come elementi accusatori e infine liberatori, lo sfidare il corpo penetrandolo grazie a tagli e ferite esprime il desiderio insano di attraversarlo nella sua totalità, ma anche di approfondire il rapporto con esso, insieme a quello di violare i tabù legati al sangue e alla violenza fisica. L'esterno da cui salvarsi, i ricordi da cui liberarsi attraverso il trauma emozionale di una lama che affonda nella carne, il disgusto come dimensione inoffensiva appartenente alla normalità, viene riattivato dalla Pane e liberato nello shock emotivo delle sue performance: il suo lavoro è una sorta di navigazione nell'inconscio collettivo. *"...I miei lavori erano basati su un certo tipo di pericolo. Arrivai spesso ai limiti estremi, ma sempre davanti ad un pubblico. Mostravo il pericolo, i miei limiti, ma non davo risposte. Il risultato non era vero e proprio pericolo, ma solo la struttura che avevo creato. Questa struttura dava all'osservatore un certo tipo di shock. Non si sentiva più sicuro. Era sbilanciato e questo gli creava un certo vuoto dentro. E doveva rimanere in quel vuoto. Non gli davo nulla...."* Grazie alla sua sensibilità, le sue azioni hanno un forte aspetto emotivo più che cruento: sono atti calibrati in cui il sangue esce misuratamente, sono gocce, non pozze come nel caso di altri artisti suoi contemporanei. Nelle sue azioni colpisce l'incredibile calma e compostezza contrapposta agli abiti macchiati di sangue, al dolore come strategia di perdita di identità, come rivolta corporale, come insulto alla quiete sonnolenta in cui si vuole relegare la vita umana. Gina Pane si espone in prima persona in un rituale che traccia una speciale archeologia dell'esistenza, della propria vita, dei ricordi, delle esperienze, dei sentimenti, che ritualizza in una serie di gesti che aprono una ferita, tanto fisica quanto mentale. Con l'artista il privato diviene pubblico in una dimensione poetica prima ancora che politica, definisce una propria autonomia in cui la ferita consente un linguaggio, una comunicazione, un dialogo, che irrompe sulle relazioni mancate tra esseri dalle esistenze separate da convenzioni, scelte, referenze. *"...Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più....La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma è un problema di linguaggio....Il corpo diventa l'idea stessa mentre prima era solo un trasmettitore di idee. C'è tutto un ampio territorio da investigare. Da qui si può entrare in altri spazi, ad esempio dall'arte alla vita, il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione..."* Nasce l'idea di un corpo che diviene un nuovo territorio di discorso, una nuova indicazione di fuoriuscita dai vicoli ciechi di una realtà che ci ha trasformati in utenti, elettori, pazienti, clienti...nell'esplosione dell'identità e di tutte le sue gabbie di riconoscimento.

Opere:

"Feu" Gina Pane trasporta il suo corpo, quasi anestetizzato, su una serie di fuochi provocati con liquidi infiammabili accesi su uno strato di sabbia. Più volte tenta di spegnere le fiamme con le mani, con le piante dei piedi nudi.

"Le Lait Chaud" Gina Pane si solca il viso con una lametta

"Azione Sentimentale", 1973, Gina Pane, dopo aver infilato nel braccio sinistro le spine di una rosa, pratica un'incisione sul palmo della mano che simula la forma della rosa.

"Transfert" Il corpo di Gina Pane è straziato da vetri scheggiati

"Psichè", 1974, Il corpo di Gina Pane è sfigurato

"Death Control" Il viso di Gina pane è attraversato dai vermi che tentano di smascherare il rimosso

"Laure" Gina Pane si infila nell'avambraccio sinistro degli aghi da cucito con fili di diverso colore mentre nello stesso tempo una collaboratrice posta nel pubblico batte un testo di Laure

Bibliografia:

- Vergine Lea, (1986), Gina Pane, Catalogo Della Mostra, Mazzotta, Milano.
- Macrì Teresa, (1996), Il Corpo Postorganico, Costa & Nolan, Genova.
- Baudson Michel, Debò Valerio, (1998), Gina Pane. Opere(1968-1990) Catalogo della Mostra (Reggio Emilia Chiostro di San Domenico), Charta
- Collectif, (2002), Gina Pane, RMN
- Blessing Jennifer, Tronche Anne, Linde Gaillard Inge, (2002), Gina Pane University of Southampton

Webliografia:

- http://www.artcomnews.com/artistes/anne_tronche/
- http://www.noemalab.org/sections/specials/tetcm/2002-03/gina_pane/gina_pane.html
- <http://www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=EF2BF0C1-8C0D-49FB-97894F23DDCC338A>

VITO ACCONCI

Biografia: Suo padre era un immigrante italiano che lo portò a visitare musei e gli diede una prima istruzione sulle Arti. Ricevette un B.A. in letteratura dall'Università di Santa Croce nel 1962 ed un M.F.A. in letteratura e poesia dall'Università di Iowa. Vito Acconci cominciò la sua carriera come poeta e alla fine degli anni 60 si trasformò in un Videoartista che usa il suo corpo come soggetto per fotografie film e video. I suoi lavori furono influenzati pesantemente dal situazionismo. Vito Acconci è un artista che lavora negli anni Sessanta e Settanta sperimentando sul proprio corpo performance che guardano alla Body art. Vito Acconci lavora a Brooklyn e New York. Le sue performance sono incentrate sull'uso del corpo come mezzo espressivo. Vito Acconci inizia la carriera artistica nella poesia e il linguaggio rimane una connotazione importante del suo campo di sperimentazione, lo sfondo sul quale sviluppa il lavoro d'artista visivo, videomaker, body artist, progettista d'architettura e d'arte pubblica. Nel 1960 inizia con la prosa e la poesia, nel 1968 inizia con le arti visuali ed esegue performance di body-Art. Nel 1974 inizia a lavorare come architetto. Da sempre attivo a New York, ha creato l'Acconci Studio, un think-tank d'arte e architettura dove lavora assieme a un gruppo di giovani progettisti con i quali sta realizzando opere d'arte pubblica e luoghi unici come la galleria e centro culturale Storefront a Manhattan, il parco trasportabile Park up Building installato sulla parete esterna del Centro Gallego de Arte Contemporaneo di Alvaro Siza a Santiago de Compostela, l'Isola sul fiume Mur a Graz o il nuovo Design Store del Museum für Angewandte Kunst di Vienna. Ha insegnato in molte Scuole d'Arte, tra le quali Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, California Institute of the Arts, Valencia, Cooper Union, School of the Art Institute of Chicago, Yale University, the Parsons School of Design.

Poetica: Vito Acconci non proviene da una formazione accademica, ma trova un primo interesse nella scrittura e nella poesia. Ciò che più gli importa della poesia non è tanto il significato delle parole, ma l'attività sulla pagina, l'ordine delle singole lettere e lo spazio da esse occupato. Prende un'importanza fondamentale il luogo in cui si svolge l'azione: Vito Acconci usa quasi esclusivamente piccole stanze o celle, zone ridotte dove si possa rappresentare il proprio agire privato. "Una gran parte del lavoro penso consista in quest'esplorazione di me stesso o di un'immagine di me più pubblica, e in questo modo rivoltarmi così da essere scoperto". A tal proposito è esplicativa la performance Seed-bed, che si svolge nel 1972 alla galleria Sonnanbed di New York: Vito Acconci, sotto una piattaforma sopraelevata, sdraiato, continua a masturbarsi per tutta la durata della rappresentazione. Gli spettatori piuttosto che essere pubblico, agiscono come spie che guardano un'attività privata. Chi osserva la performance, ha la possibilità di scegliere di entrare nell'azione, partecipando allo stato di concentrazione dell'artista o andandosene. La sua attività soggettiva può così diventare inter-soggettiva, di spunto e stimolo per chi vi assiste. Un altro interesse nella ricerca artistica di Acconci è lo stress: *"Quando ci si trova in una situazione stressante si ha immediatamente una reazione d'allarme, quindi si passa ad una fase d'adattamento e si comincia a resistere e a poter sopportare le sollecitazioni"* In una sua performance, divisa in tre atti, sperimenta questa teoria: nella prima fase spinge la sua mano in bocca il più possibile fino a, quando non si sente soffocare, nella seconda fase sta in piedi, bendato, perché non possa raccogliere una palla di gomma che gli è ripetutamente lanciata e da cui si lascia colpire, nella terza e ultima fase si getta negli occhi acqua e sapone, cercando di ripulirsi senza usare le mani, solo con il battito delle palpebre. Nella teoria di Acconci sullo stress, dopo la fase dell'adattamento, segue l'esaurimento, la cui fase estrema è rappresentata dalla morte. Ma nelle sue opere non c'è il desiderio, tensione verso la morte, come accettazione dell'esperienza di sé, compenetrandola come parte della vita: *"Non m'interessa raggiungere la morte ma solo*

avvicinarmi a lei in quel modo". L'opera di Vito Acconci è caratterizzata dal rischio e dalla sofferenza e a mano a mano, l'artista, si fa coinvolgere completamente dalle azioni comportamentali; i suoi atti sono tesi a definire il corpo come campo su cui poter intervenire per ritrovare e riattivare sensibilità estreme, per definire i limiti del proprio corpo, per potersi trasformare in una specie di "sistema chiuso" richiudendo se stesso in se stesso: *"Il mio lavoro consiste nello sperimentare le varie parti del mio corpo adattandolo alle varie risposte o adattando le risposte al mio corpo".* Di basilare importanza nel processo artistico di Acconci è anche il cambiamento, lo stravolgimento dei ruoli predefiniti come la sessualità. In *Conversion*, Vito Acconci sperimenta sul suo stesso corpo la possibilità di apparire come il suo opposto: si brucia i peli sul petto e nasconde il pene tra le gambe, cercando di simulare gli atteggiamenti tipici del mondo femminile, agendo come se questa fosse la sua condizione naturale dell'essere donna. L'azione termina con l'artista che fa sparire il suo pene nella bocca della sua assistente. Vito Acconci è il link con una funzione del video che aderisce al corpo e ne rappresenta le più intime modalità. Nelle sue autoconfessioni, nei suoi dialoghi/provocazioni, nel suo collocare il corpo in situazioni di prova e di sfida, nelle sue autodescrizioni fisiche, Acconci prefigura un rapporto con la tecnologia come una seconda pelle da indossare, un innesto o un dantaglove. *Il rapporto con la tecnologia è un corpo a corpo.* Lo spettatore è coinvolto in uno spazio che è virtuale spazio comunicativo della televisione: *"Il monitor è un punto nello spazio che include lo spettatore, un circolo che da lui è completato".*

Alcune opere

Run Off, 1970; performance;

Step Pieces, 1970;

Trademarks, 1970: Vito Acconci si morde tutte le parti del suo corpo raggiungibili dalla bocca così da lasciare un'impronta che viene poi ricoperta di colore;

Conversion, 1970: video nel quale simula la trasformazione femminile del proprio corpo

Opening, 1970;

Pryings, 1971;

Seed-bed, 1971;

Remote Control, 1971;

Command Performances, 1973: video nel quale mette in scena una lotta emblematica tra uomo e donna

Open Book, 1974: video nel quale si vede soltanto la bocca di Vito Acconci intento nel tentativo disperato di comunicare, di farsi capire, senza però chiudere mai la bocca;

Fall: Vito Acconci cade in avanti reiteratamente nel tentativo di afferrare una fotografia;

Following Piece: Vito Acconci sceglie ogni giorno una persona a caso per la strada e la segue il più a lungo possibile , fino a quando questa entra in un luogo a lui impenetrabile.

Questi inseguimenti potevano avere una durata variabile: potevano essere episodi di due o tre minuti , nel caso che la persona salisse su una macchina, ma potevano durare anche ore, quando ad esempio qualcuno entrava in un cinema o in un ristorante;

Proximity Piece: Vito Acconci si avvicina moltissimo a qualcuno in un museo , quasi sfiorandolo, intervenendo sul piano simbolico laddove il museo, ossia il non luogo, proibisce qualsiasi contatto , poiché il patto simbolico stipulato all'ingresso è quello di non toccare, di rimanere sul piano della visione;

Pier Piece: performance basata sulla casualità dell'incontro, si svolse per un mese su una banchina abbandonata del molo 17 tra West Street e Park Place. In un magazzino recintato del molo, ogni notte, dall'una alle due, Acconci aspettava che qualcuno, reclutato tramite inserzioni nel giornale, andasse ad incontrarlo. In quel caso gli avrebbe rivelato qualcosa di assolutamente segreto su di sé, qualcosa che chiunque avrebbe potuto usare come ricatto nei suoi confronti;

Slapping Tape: Vito Acconci per una mezz'ora prende a schiaffi un microfono finché le sue mani sanguinano;

Rubbing Piece: Vito Acconci si sfrega un braccio con la mano mentre è in un ristorante fino a quando si forma una piaga.

Pagina personale

<http://www.acconci.com/>

Bibliografia

Acconci Vito, (1993), *Making Public*, Stroom, Den Haag

Macrì Teresa, (1996), *Il Corpo Postorganico*, Costa & Nolan, Genova.

Sondheim A., (1975), *Vito Acconci : Works 1973-1974*, Arts Magazine

Celant G., (1980), *Dirty Acconci*, Artforum

AA.VV, (1992), *Vito Acconci Catalogo*, Giunti, Firenze

2004, *Corpi sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*. ed. Feltrinelli, Milano, pp.17

Ward Frazer (2002), *Vito Acconci*, Phaidon - ARCHITETTURA

Webliografia

<http://architettura.supereva.com/artland/20020624/>