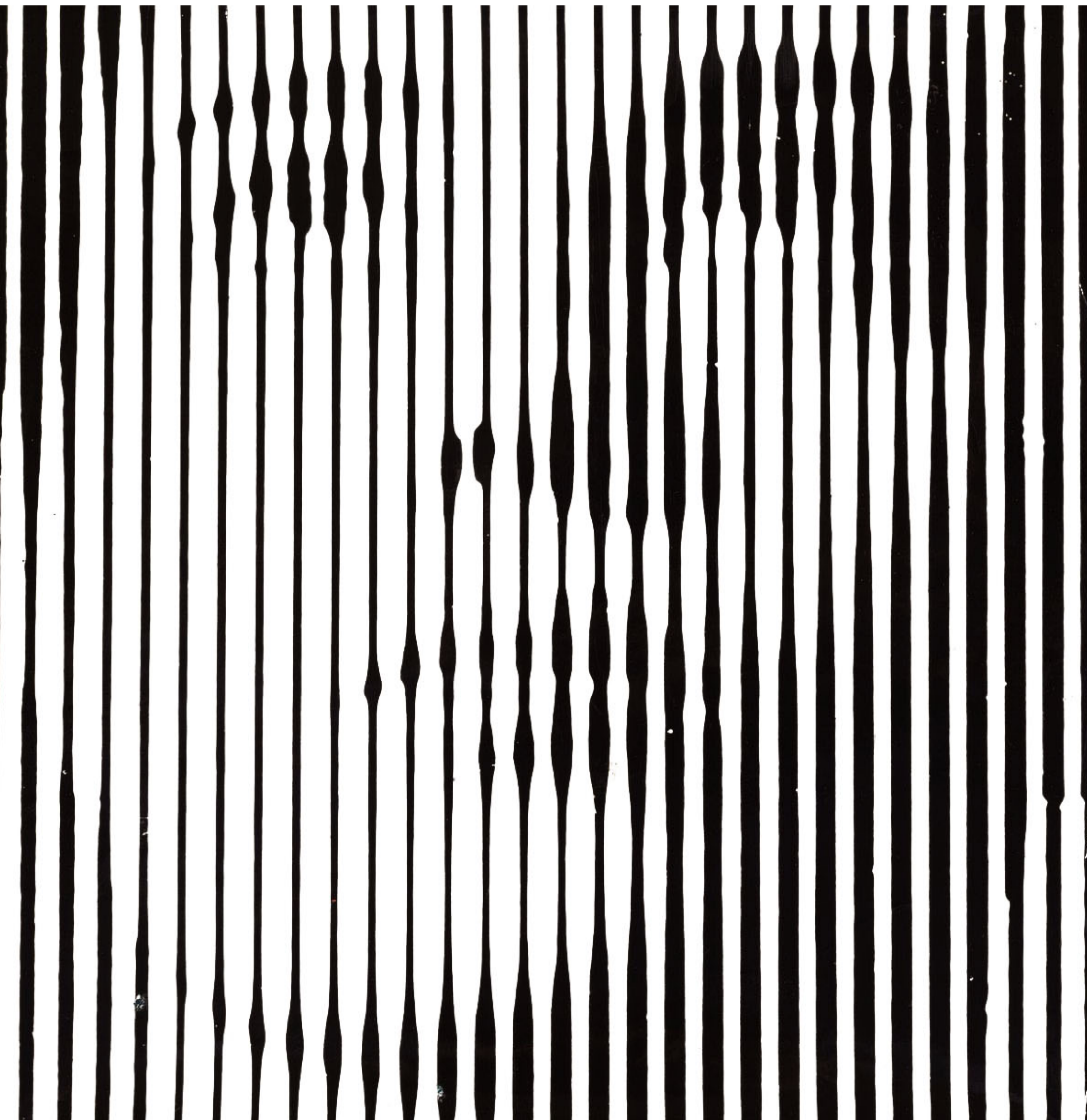
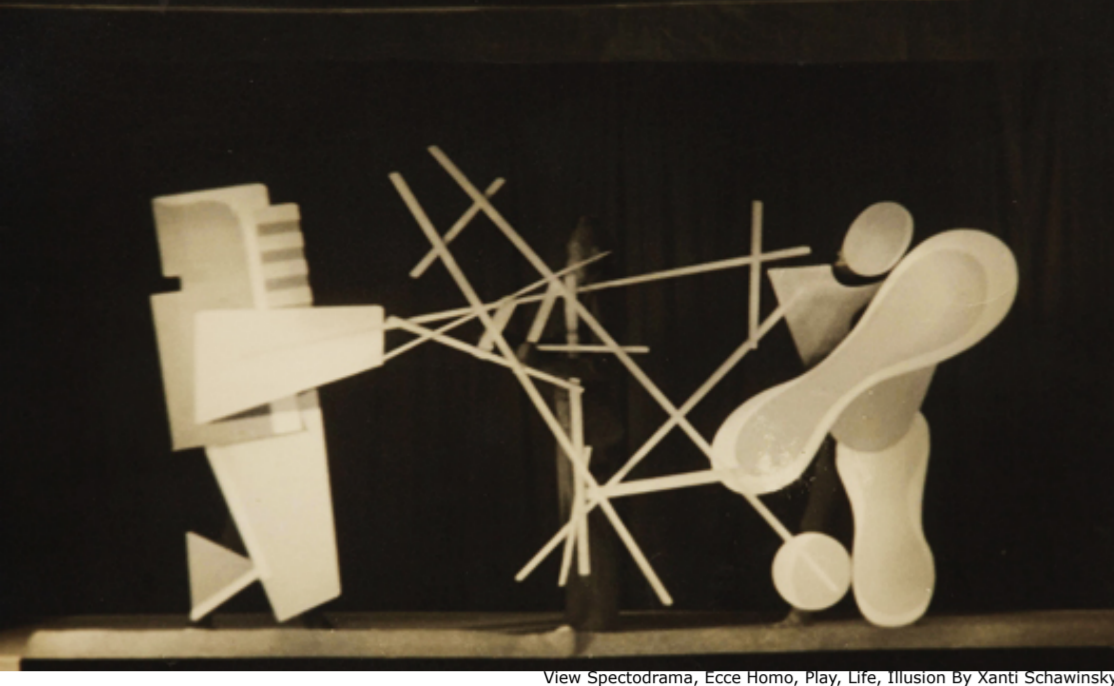


MARINA ABRAMOVIĆ

What is Performance Art?





View Spectodrama, Ecce Homo, Play, Life, Illusion By Xanti Schawinsky



Robert Rauschenberg's 1956, Combine painting

Performance Art

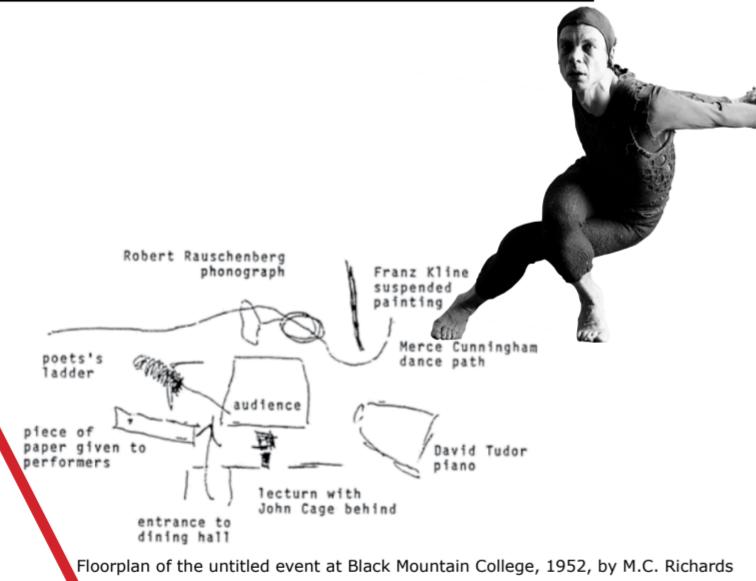
I primi anni del '900 vedono l'Italia immersa in un clima di dipendenza culturale, inquadrata in una posizione di provincia periferica dell'Europa. Questo clima viene interrotto dal **Futurismo** che si inquadra subito come un movimento eversore ed anti-academico, in parallelo al Cubismo, che però rimane relegato alle fila della pittura. L'ulteriore rottura che permette la circolazione della cultura europea viene operata da due figure cruciali per la cultura in Italia, quella di **Benedetto Croce** e **Giovanni Papini**, che in un clima di agitazione culturale, attraverso le riviste, "La critica" ed "Il Leonardo" del 1903, seppur in maniera differente, animano il dibattito di pensiero filosofico, letterario, sociologico ed artistico.

La **Performance art** affonda le sue radici in questi primi anni del '900, da cui prende la linfa vitale e, attraverso il fervore del Futurismo e dei circoli degli artisti d'avanguardia, le *pièces futuriste* rappresentano delle vere e proprie **proto-performance**. Nel 1909, su *Le Figaro*, esce il *Manifesto del Futurismo* e, in parallelo, le avanguardie sviluppatasi in ambito europeo, contribuiscono a gettare le basi delle **azioni** proto-performative: **Dadaismo** (Svizzera), **Surrealismo** (Francia) e, senza dubbio, all'interno della scuola di architettura, arte e design **Staatliches Bauhaus**, che opera a Weimar (Germania) dal 1919.



Black Mountain College

Nel 1933, vicino ad Asheville, nel North Carolina, viene fondato da **John A. Rice** e **Theodor Dreiser**, il **Black Mountain College**, una scuola basata sui principi dell'istruzione progressiva e dell'attivismo pedagogico di **John Dewey**. Gli eventi che portano all'istituzione di questo College sono contemporanei all'ascesa di Adolf Hitler, all'esemplare **chiusura della scuola della Bauhaus** e all'inizio della persecuzione di artisti e intellettuali in Europa, motivo per il quale, alcuni di questi rifugiati trovano la loro strada all'interno del Black Mountain, sia come studenti sia come docenti.



Floorplan of the untitled event at Black Mountain College, 1952, by M.C. Richards

Gli artisti e gli intellettuali che passano per la Black Mountain collaborano a stretto contatto tra di loro, e l'interdisciplinarietà, unita alla sperimentazione, diventano i caratteri fondamentali del loro lavoro condiviso.

Josef Albers è il primo insegnante d'arte chiamato al College da Rice e, pur non parlando una parola di inglese, insieme alla moglie, lascia il tumulto nella Germania di Hitler e attraversa l'Oceano Atlantico in barca per interfacciarsi con questa nuova realtà. Il **Black Mountain diventa un nuovo punto di riferimento**, uno dei centri propulsori di un nuovo sistema di produzione artistica, all'interno del quale, l'arte va verso una direzione basata sulla forza prorompente dell'idea e del gesto artistico, rispondenti entrambi, unicamente, alla natura stessa dell'artista e che vanno al di là di qualsiasi tipo di costrizione.

L'arte comincia ad indagare sulle nozioni di caso ed indeterminata servendosi della sperimentazione e dell'interdisciplinarietà tra le produzioni artistiche, intese come "pura sostanza formale".



Steptänzer versus Stepmaschine, 1924

Una gran parte di artisti ed intellettuali dell'avanguardia contemporanea passano per il College, tra cui il compositore **John Cage**, che al Black Mountain ideò la sua composizione più celebre *4.33"*, che resta, ancora oggi, una delle composizioni più rivoluzionarie di tutta la musica contemporanea, ispirata agli studi embrionali sul suono condotti dai futuristi. [Davanti ad un pianoforte senza suono, il silenzio diventa una parte integrante del brano musicale, un particolare su cui porre attenzione perché non è un silenzio assoluto (non lo è mai nelle opere di Cage), piuttosto sono i suoni prodotti dall'ambiente, dalla natura, dal traffico, dalla stanza in cui ci si trova.] John Cage stimola ad ascoltare non le note suonate, ma una **musica non intenzionale**, quella che ognuno di noi sente ma che non viene considerata musica.

A lui, si aggiungono nomi come quelli di **Merce Cunningham** [danzatore e coreografo, la cui sperimentazione ha cambiato per sempre il paesaggio della danza, della musica e dell'arte contemporanea, ed uno dei più grandi rivoluzionari della danza contemporanea che ha posto le basi alla **Modern Dance** sviluppando nuove forme di movimento astratto] di **Robert Rauschenberg** [fotografo e pittore, introduce una svolta nell'ambito della scena artistica statunitense segnando il superamento dell'Espressionismo Astratto e gettando le basi della **Pop-Art americana**; agli elementi che accomunano il lavoro degli espressionisti astratti, tra cui l'istintività, l'automatismo, la gestualità, la libera espressione della realtà interiore e la distanza dal quotidiano, Rauschenberg contrappone l'apertura al mondo esterno e alla realtà di tutti i giorni diventando sempre più esigente per lui mettere nel quadro forme, oggetti, e stimoli del quotidiano in cui interviene con la pittura, e che, assemblati tra loro, attivano un procedimento di "combinazione" tale da invadere lo spazio, far decadere l'idea del semplice quadro e scatenare nuove relazioni percettive; tra i suoi primi lavori più famosi ricordiamo i **Combine Paintings** inseriti dagli storici dell'arte nel movimento artistico "New Dada"] e quello di **Xanti Schawinsky** [designer, fotografo e pittore, una delle presenze più significative all'interno del dipartimento di Teatro della Bauhaus; anche lui costretto a lasciare la Germania per cause persecutorie, viene aiutato da Josef Albers a raggiungere gli Stati Uniti ed a unirsi al Black Mountain, dove amplia le sue idee sul **teatro sperimentale, radicale e d'avanguardia**, dove introduce il suo stile di danza meccanica e **Step Dance versus Step Machine style**, a ritmi martellanti e con effetti luce drammatici, ed inscena due tra le più rivoluzionarie azioni performative del tempo, *Spectrodrama* e *Danse Macabre*].

Questi sono gli anni in cui, grazie a **Max Ernst**, pittore, scultore e scrittore tedesco, convinto sostenitore delle avanguardie eversive e irrazionalistiche, esordisce con quadri espressionisti sperimentando il **dripping**, una tecnica pittorica che consiste nel versare o gocciolare i colori direttamente su una tela disposta per terra e di cui l'americano **Jackson Pollock** diviene uno dei maggiori esponenti. Tra il 1944 ed il 1951, *Jack the dripper*, nome con il quale viene chiamato l'artista, sperimenta ed elabora la **Action Painting**, uno stile di pittura, strettamente connesso all'Espressionismo astratto e che, non solo abolisce l'elaborazione statica del quadro appeso in verticale o su un cavalletto, ma introduce il concetto dell'attività spontanea del pittore, che dà buoni risultati quando l'artista entra in contatto con la tela mediante un processo involontario.



Jackson Pollock

Allan Kaprow ha dato un nome a ciò che, in quegli anni, si pone come uno dei primi risultati di un fermento creativo che stava coinvolgendo sempre di più la cultura artistica americana, e non solo, sin dal primo dopoguerra. È, infatti in Giappone che nel 1954 nasce il **Gruppo Gutai**, un gruppo di artisti giapponesi nato nella provincia di Osaka che, attraverso il loro movimento di avanguardia, non solo propone una nozione di arte che rigetta la tradizione ed invoca la libertà dell'artista e la sua interazione con lo spazio e con il pubblico, ma stabilisce un ponte tra Oriente ed Occidente e si fa testimone dell'internazionalizzazione del concetto di arte figlio delle Avanguardie storiche occidentali, coniugando lo stesso con le specificità di quel contesto culturale. È lo stesso Allan Kaprow che in un suo celebre testo del 1966, cita il Gruppo Gutai come pioniere dell'Happening in cui si intravede già il **modus operandi** che sarà tipico della performance e anche della **Land Art**: lo spazio è agibile e mutevole grazie all'intervento artistico ed il pubblico "vive" l'opera come esperienza legata al momento della realizzazione più che come prodotto finito.



Gli anni '50 e '60 aprono le porte ad una grande stagione della Performance art; le classi della Black Mountain continuano ad essere frequentate da grandi artisti ed intellettuali e, in questo clima di Action Painting, nasce l'**Happening** e le varie tendenze azioniste e comportamentali a lui connesse.



Yves Klein

Allan Kaprow, pittore americano, **Assemblagista** e pioniere nello stabilire i concetti della **Performance art**, in questi anni contribuisce a sviluppare l'**Environment** - un'operazione artistica volta a creare uno spazio nel quale lo spettatore è chiamato ad intervenire direttamente sui materiali, le cui premesse si possono trovare sempre nella poetica futurista e nelle ricerche dell'avanguardia dadaista e surrealista, e di cui *Yard* ne è la testimonianza più importante. [Kaprow riempie il cortile retrostante della Martha Jackson Gallery con centinaia di copertoni usati. Lo spazio così trasformato ricorda una discarica più che una galleria d'arte, dissacrando il concetto di spazio espositivo e spiazzando i visitatori che erano invitati a camminare, sedersi, sdraiarsi sulle cataste di copertoni, spostarli a piacimento per poi rimetterli a posto] e l'**Happening** [una forma artistica che ha lo scopo di abbattere la divisione che si crea tra l'artista ed il pubblico dove, tramite le azioni, viene inserito l'elemento del tempo, che diventa parte integrante dell'opera stessa, e dove la performance diviene un'esperienza unica messa in scena in un preciso momento spazio-temporale] La struttura ed il contenuto dell'Happening, che sono la logica estensione dell'Environment, in Kaprow trovano la massima espressione nei *"18 happenings in 6 parts"*, tenutosi alla Reuben Gallery di New York. [L'azione si svolge in tre stanze separate ma interconnesse tra loro; ogni partecipante ha delle istruzioni scritte su diverse cartoline, da cambiare al volgere della fine del tempo a disposizione e da seguire durante tutta la durata dell'azione, scandita dal suono di una campanella, e che riguardano il compimento di azioni quotidiane, come dipingere, spremere un'arancia, spazzare il pavimento o sedersi su una sedia].



Allan Kaprow, Yard, 1967, Martha Jackson Gallery - NY

What is Performance Art?

RoseLee Goldberg, storica dell'arte, curatrice e critica, pubblica nel 1979 il primo libro sulla **Performance Art**, *From Futurism to the Present*, e dà una definizione che elude per sua natura ad una precisa spiegazione all'infuori del **"Live art by artists"** ed evidenzia come essa abbia influito al rinnovo del linguaggio teatrale. Per **Marina Abramović**, la performance si distingue dalla rappresentazione tipicamente teatrale: **"l'unico teatro che faccio è il mio, la mia vita è l'unica che posso recitare"**. Ma per l'artista stessa questa affermazione non implica che la performance rifiuti il teatro come spazio per le proprie azioni, anzi. **Performance is real**
Nel XXI secolo, per la critica della performance il museo diventa il teatro stesso dell'azione, quasi un luogo di intrattenimento dove ciò che è reale viene documentato attraverso l'incontro diretto con l'artista. Lo spettatore diventa *performer* ed il *performer* assume il ruolo di colui che è osservato ed osserva, facendosi sempre più complessa la relazione tra il pubblico e l'artista. "Live art by artist" si estende al **The Artist is Present (2010)** dove il carattere temporaneo della performance permette, e richiede allo stesso tempo, di conservare la testimonianza dell'azione mediante documentazioni fotografiche e/o video che finiscono, spesso, per essere identificate come opera d'arte in sé. Nasce e si sviluppa la **Performance Live** a cui seguirà la **NetArt**.



Lo scopo principale dell'arte diviene quello di impedire che sia relegata nelle gallerie e nei musei, così come avviene nei lavori che propongono **Yves Klein**, le cui modelle dipinte di blu lasciano tracce sulla tela bianca, e **Piero Manzoni**, che firma le sue *Modelle viventi* senza dipingerle. E mentre i membri dell'**Azionismo Viennese** - nato nei primi anni '60 ed ideato da **Günter Brus**, **Hermann Nitsch**, **Otto Muehl** e **Rudolf Schwarzkogler** - compiono le loro *performance*, a volte anche molto cruenti in cui *"my body is the event"*, altri artisti come **Jackson Pollock** e **Nam June Paik** sperimentano l'azione del corpo nella rispettiva pratica artistica. La concezione dell'evento artistico come fluire ininterrotto di situazioni ed emozioni prosegue nell'azione del movimento internazionale **Fluxus**, nato nel 1961, di cui hanno fatto parte tra gli altri **Christo**, **Spoerri**, **Nam June Paik**, **Joseph Beuys** e **John Cage**. È l'evento, e quindi il processo, che è importante e non più l'opera d'arte in sé, che smette di avere la funzione di oggetto da guardare ed è spogliata del contenuto estetico in favore di quello etico. In questo senso, le *azioni* non rappresentano qualcosa di definito o raffigurato ma definiscono e/o fondano i principi su cui sono basate.

I movimenti studenteschi del 1968, portano al definitivo riconoscimento della **Performance art** all'interno della storia dell'arte. In questi anni il corpo, la presenza dell'artista (*l'essere-performer*) e l'esperienza dell'arte (*lo strumento*) in simultanea con lo spettatore (*l'essere-spettatore*), assumono un ruolo centrale per la performance, ed il corpo (*il mezzo*) diventa un medium artistico. Il **corpo** è l'assoluto protagonista, diventa l'espressione visuale delle azioni compiute, siano esse lunghe o brevi, intime o su larga scala, programmate o improvvisate, autobiografiche o di carattere esoterico e satirico e trattare temi di critica sociale, di emarginazione, di diversità, di genere o di arte stessa.

Negli anni Settanta la **Performance art** viene impiegata dagli artisti della body art che usano il proprio corpo come "materia espressiva". Nel 1974, **Lea Vergine**, critica d'arte e curatrice, scrive *"Il corpo come linguaggio"*, il primo libro pubblicato in Italia sulla body art e per questo, nonostante la performance art fosse già un fenomeno ampiamente conosciuto in ambito internazionale, ha un'importanza ed una funzione divulgativa fondamentale nel nostro paese, in quanto primo documento critico di ricerche in atto ma ancora poco conosciute ai non addetti ai lavori e osteggiate dalla critica più conservatrice. Sebbene, vedremo quando parleremo dell'**Abramović**, che in realtà è stato proprio il nostro paese a darle la possibilità di esprimersi al di fuori del contesto jugoslavo che la osteggiava e non riteneva di essere rappresentato con quel tipo di arte.

Si può parlare della **Performance art** come studio, riflessione ed estensione dell'arte concettuale che si pone in netto contrasto con la permanenza statica della pittura raffigurativa o della scultura.

MARINA ABRAMOVIĆ

A T T R A V E R S A R E I M U R I

La nascita

Danica e Vojin Abramović vivono un grande amore che è nato durante la II Guerra Mondiale, entrambi partigiani, entrambi eroi di guerra, combattono i nazisti con i partigiani comunisti comandati da Tito; la madre ha il grado di maggiore e comanda una squadra in prima linea, proviene da una famiglia molto agiata ed è un'intellettuale, il padre è un soldato che combatte nella tredicesima divisione Montenegro, un gruppo di partigiani specializzato in attacchi contro i tedeschi, proviene da una famiglia povera ma composta da grandi combattenti. La guerra li fa incontrare, lei malata di tifo viene salvata da lui e portata in un paese vicino dove le cure dei contadini la fanno guarire, lui salvato da lei, dopo sei mesi in cui si perdono di vista, grazie ad una trasfusione, difficile in quel periodo storico ma possibile perché dello stesso gruppo sanguigno. La guerra li divide un'altra volta, ma si ritrovano ancora, come in una favola.

Così a **Belgrado**, il **30 novembre 1946**, nasce Marina Abramović e la stessa racconta che la madre le disse che la notte prima che nascesse sognò di partorire un serpente gigante.



Marina Abramović, in una performance del 1990, **Dragon Haeads**

“Dedico questo libro agli AMICI ed ai NEMICI”

Artista molto discussa. Così inizia il libro autobiografico *Attraversare i muri* di **Marina Abramović** che di nemici, intesi come contrapposti ed “interscambiabili”, ne deve avere, ed aver avuti, molti. Lei è una donna imponente così come lo è tutto quello che fa. L'imponenza del suo linguaggio artistico arriva come un colpo dritto all'anima: forte, irriverente, deciso, inconfondibile, diretto. In realtà, totalmente differente dallo stereotipo che le hanno cucito bene addosso di donna masochista, autolesionista e pazza. Mi chiedo: se il masochismo è la ricerca del piacere attraverso il dolore, psicologico o fisico che sia, e l'autolesionismo è un danno intenzionale volto alla propria persona, perché questa artista più volte ripete che la sua arte non sarebbe mai esistita senza il pubblico e che lei non avrebbe mai potuto attraversare i propri “muri” da sola? Forse c'è stato un abuso di parole e di giudizi nei confronti di Marina Abramović e quello su cui intendo soffermarmi con questo articolo non è il convincimento su ciò che debba o possa piacere, ma una profonda riflessione su quanto ci sia nelle intenzioni della sua arte in modo da comprendere correttamente quello che definiamo bello o brutto, arte o non arte.

Proviamo insieme a rileggere in chiave oggettiva le *performances* di questa artista con l'aiuto della stessa, attraverso le sue interviste, i suoi scritti e le sue dichiarazioni.

Essendo i genitori eroi di guerra, dopo il conflitto diventano membri di rilievo del partito, con incarichi importanti e con la possibilità di godere di numerosi privilegi, tra cui un grande appartamento nel centro di Belgrado in un edificio degli anni Venti, con vetrate ed eleganti decorazioni in ferro battuto; un intero piano a disposizione, otto stanze, librerie piene di libri, un pianoforte a coda nera e quadri ovunque, essendo la madre diventata, nel frattempo, direttrice del Museo di Arte e Rivoluzione. Purtroppo, l'agio del contesto in cui Marina Abramović nasce e la favola d'amore per cui è stata concepita, poco valgono a far sì che la sua adolescenza sia serena e scevra da problemi. Il matrimonio dei genitori entra in crisi quasi subito, anche a causa delle innumerevoli infedeltà del padre che portano la madre a non sopportarlo più e lei, esclusa quasi totalmente dalle attenzioni dei genitori poco presenti, **va presto a vivere dalla nonna**, dove rimane sei anni, finché non nasce il fratello, Velimir. Racconta la Abramović: “(...) tornai a stare dai miei. Due nuovi genitori, una nuova casa e un nuovo fratello, tutti insieme. All'istante la mia vita peggiorò notevolmente. Ricordo che volevo tornare a casa della nonna, che era stata un posto sicuro e tranquillo. (...) Era molto religiosa, e tutta la sua vita ruotava intorno alla chiesa. (...) Quando tornai a stare con i miei genitori, mi mancavano quei rituali. Quei due non facevano altro che svegliarsi la mattina e lavorare tutto il giorno, lasciandomi con le domestiche. E poi ero gelosa di mio fratello. Dato che era il primo figlio maschio, divenne subito il preferito. Una tipica tradizione balcanica. (...) La nascita di mio fratello venne considerata un grande evento. In seguito scopri che, quando nacqui io, mio padre non lo disse a nessuno; (...)”. Figlia femmina, poco considerata, poco amata, troppo simile al padre a detta della madre, tanto da essere oggetto delle sue rabbie e dei suoi sfoghi per mezzo di continue punizioni. A causa della minima disobbedienza, le punizioni inflitte sono quasi sempre fisiche. “A occuparsene erano mia madre e sua sorella Ksenija, che si trasferì da noi temporaneamente; mai mio padre.” – racconta la Abramović – “Mi picchiavano finché diventavo nera e blu; avevo lividi dappertutto. Ma a volte usavano altri metodi. A casa nostra c'era una specie di ripostiglio segreto che in serbo si chiama *plakar* (...). Era un posto che mi affascinava e mi terrorizzava. (...) a volte, quando facevo la cattiva – o quando lo decidevano mia madre o mia zia – mi chiudevano lì. Avevo una gran paura del buio. Ma il *plakar* era pieno di fantasmi e di presenze spiritiche – esseri lucenti, infirmi e silenziosi, ma per nulla spaventosi. Io parlavo con loro. Mi sembrava del tutto normale che fossero lì. Semplicemente facevano parte della mia realtà, della mia vita. E appena accendevano la luce, svanivano.” È la stessa Abramović che dichiara di avere paura del sangue, del suo sangue, e ne parla come una delle cose che le ha sempre fatto più terrore, soprattutto quello procurato dalle botte che le infliggevano. “Ho avuto una famiglia davvero difficile e un'infanzia altrettanto difficile. È stato molto duro combatterli e opporre loro resistenza, ma questo mi ha reso più forte”.

È tenuta a subire senza lamentarsi, come un soldato addestrato. “Il dolore? Lo sopporto benissimo” – dice la madre in un'intervista che Marina le fa quando è ormai vecchia – “Nessuno mi ha mai sentita gridare, e mai mi sentirà”. Una donna testarda, severa, ossessionata dall'ordine e dalla pulizia (probabilmente un lascito della sua esperienza militare), sempre temuta dalla figlia e che ha messo radici ben profonde nell'inconscio dell'artista. A chi le chiede se, forse, anche il sadismo ed il masochismo si ereditano lei risponde: “Non credo, perché nella vita di tutti i giorni detesto il dolore fisico. Lo accetto (e lo sconfiggo) solo durante le mie performance. Perché ho imparato, nelle mie lunghe frequentazioni dello sciamanesimo e delle filosofie orientali, che il dolore è un muro, straziante, insopportabile, ma chi riesce a trapassarlo accede a un diverso stato di consapevolezza”.



Marina con la zia Ksenija, la nonna Milica ed il fratello, 1953

L'adolescenza



Marina Abramović con il padre, Belgrado, 1950

Fin da piccola Marina sa che vuole essere un'artista, la madre la punisce per tante cose tranne che per il suo amore per l'arte, perché l'arte è sacra ed essere incoraggiata in quella direzione è l'unica cosa che le è permessa con amore.

I primi soggetti dei suoi quadri sono i suoi sogni. "Ai miei occhi" – racconta la Abramović – "erano più reali della realtà, che non mi piaceva affatto."

A dodici anni rimane con le dita incastrate in mezzo a due rulli della nuova lavatrice che la madre aveva fatto arrivare dalla Svizzera e quando viene liberata da un giovane, che la nonna scesa in strada va a chiamare, tutto il suo avambraccio è stato risucchiato. Tornata a casa, la madre la picchia. Quando ha le prime mestruazioni, prova una gran paura perché pensa di stare per morire. Soffre subito di fortissime emicranie, così come la madre, che però non ne parlava mai, e gli attacchi durano anche ventiquattro ore. Si comincia ad allenare a rimanere immobile in alcune posizioni che sembrano alleviare il dolore: "Fu l'inizio del mio addestramento ad accettare e a vincere il dolore e la paura" - dichiara la Abramović.

Per il quattordicesimo compleanno il padre le regala "una pistola da borsetta con la quale andare all'opera", voleva che imparasse a sparare. Mesi dopo invita un amico a casa a giocare alla roulette russa. "Eravamo soli. Ci mettemmo al tavolo del salone, seduti uno davanti all'altra. Presi la pistola di mio padre dal cassetto del comodino, tolsi tutti i proiettili tranne uno, feci ruotare il tamburo e la porsi al mio amico. Appoggiai la canna contro la tempia e premetti il grilletto. Sentimmo lo scatto. Dopo di che mi passò la rivoltella. La puntai alla mia tempia e premetti il grilletto. Per la seconda volta sentimmo solo uno scatto. Poi la puntai contro la libreria e sparai. Ci fu un gran botto, e il proiettile andò a conficcarsi dritto nel dorso dell'Idiota di Dostoevskij. Mi trovai coperta di sudore freddo, senza riuscire a smettere di tremare". A sedici anni si sentiva così poco amata e brutta (a causa del naso grande, degli occhiali spessi che deve portare e delle scarpe ortopediche per i piedi piatti) che tenta di morire. Sulle note del Concerto per pianoforte n.21 di Mozart si taglia i polsi, senza toccare però fortunatamente nessuna delle arterie radiali.

È la nonna Milica che la porta in ospedale e non racconta niente alla madre dell'accaduto. A diciassette anni il padre decide di andarsene per sempre da casa, il matrimonio dei genitori era diventato un incubo, va in camera a salutarla e le dice: "Adesso me ne vado e non intendo tornare, ma io e te continueremo a vederci". Alloggerà in un albergo e non tornerà mai più a vivere con loro. Marina ha una crisi di pianto tale che devono portarla in ospedale perché non riesce a fermarsi sapendo che senza di lui in quella casa si sarebbe sentita ancora più sola.

Il dolore prende il sopravvento, ma poi la nonna decide di andare a vivere con lei e questo ha significato una sorta di salvezza. È la nonna che la avvicina ai riti di cui è molto credente, come molte persone dell'epoca è anche lei stessa superstiziosa. Legge il futuro nei fondi del caffè o in una manciata di fagioli bianchi. Quei riti e quei segni assumono un carattere spirituale per Marina, la mettevano in contatto con la vita interiore ed i suoi sogni, tanto amati e tanto considerati una fonte di salvezza per la sua anima. Non a caso nel 2016 esce il Biofilm *The Space in Between: Marina Abramović in Brazil* dove lei si reca per studiare lo sciamanesimo e gli sciamani che prendono in considerazione lo stesso tipo di segni. *The Space in Between* di Marco Del Fiol ripercorre memorie e esperienze personali dell'artista. Una ragazza insolita, timida, spesso in preda alla vergogna ed all'imbarazzo: "Da ragazza, non riuscivo a parlare con la gente. Adesso posso stare davanti a tremila persone senza appunti, senza una traccia di quello che dirò (...) Che cosa è successo? È successa l'arte."

L'Accademia

La sua prima lezione di arte la riceve da un amico partigiano del padre che si chiama Filipović, al tempo faceva parte del gruppo Informel e dipingeva paesaggi astratti. Filipović taglia un pezzo di tela, la pone sul pavimento e comincia a metterci sopra della colla, un po' di sabbia e vari colori. Alla fine versa sulla tela della benzina, accende un fiammifero e fa esplodere tutto. "Questo è il tramonto" - dice. La Abramović rimane molto colpita ed impressionata da questa performance, tanto da aspettare che la tela si carbonizzasse in modo da poterla appendere con cura sulla parete. Parte per le vacanze ed al suo ritorno non trova altro che un mucchio di cenere. "Il tramonto non esisteva più. In seguito capii perché questa esperienza fosse stata così importante. Mi insegnò che il processo era più importante del risultato, così come la performance per me ha maggiore significato dell'oggetto. Avevo visto il processo del farsi e poi il processo del disfarsi. Successivamente lessi una frase di Yves Klein che apprezzai molto: «I miei quadri non sono che le ceneri della mia arte»". Entra nell'Accademia delle Belle Arti di Belgrado e, nonostante avesse già dentro di sé uno stimolo ad esprimere la sua arte attraverso altri strumenti, comincia a dipingere in stile accademico: nudi, nature morte, ritratti, paesaggi.

Affascinata dagli incidenti stradali, ritaglia articoli di giornale o si dirige direttamente sul posto per scattare foto e fare schizzi. Nel 1965, a diciannove anni, realizza un quadro che per lei diventa una specie di pietra miliare: *Three Secrets* che mostra tre drappi, uno rosso, uno verde ed uno bianco, che ricoprono tre oggetti.



Marina Abramović nel suo studio, Belgrado, 1969 circa. Courtesy of Marina Abramović Archives



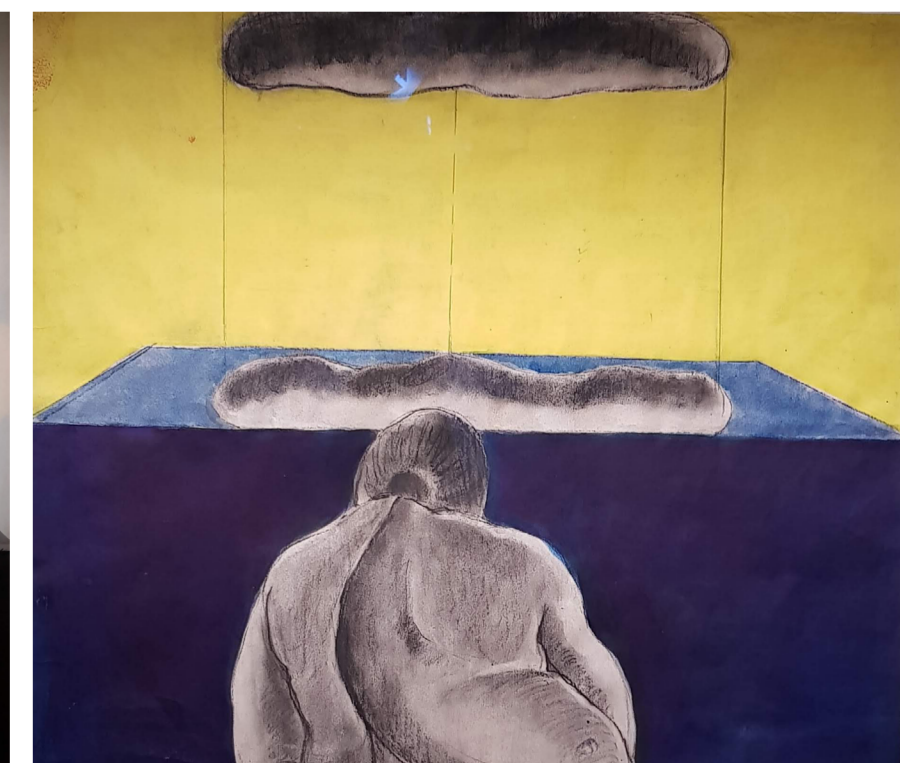
Truck Accident II, 1963 Olio su tela, ©Mjz. Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives



Three Secrets, 1965 Olio su tela, tessuto di cotone ©Mjz. Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives



Black Clouds Coming, 1970 Olio su tela ©Mjz. Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives



Cloud with its Shadow, 1965-1970 circa ©Mjz. Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives



Il Gruppo 70 al Centro culturale studentesco SKC, Belgrado, 1970.

Racconta la Abramović: "La sua importanza, ai miei occhi, risiedeva nel fatto che non mostrava un'immagine facilmente interpretabile, ma coinvolgeva lo spettatore nell'esperienza artistica. Introduceva incertezza e mistero. Mi consentiva di aprire una porta nel plakar del mio inconscio".

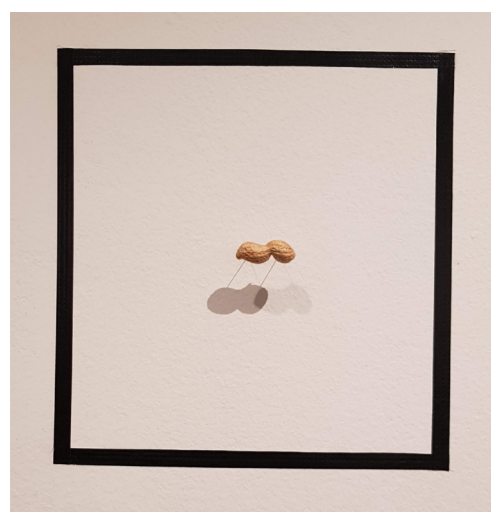
Poi arriva il '68 con gli anni della protesta studentesca che lei vive in prima persona, non solo perché anche il padre si ribella allo stato attuale di un comunismo che non riconosce più, ma anche perché si unisce all'occupazione di uno stabile, sede della polizia segreta al comando di Tito, che poi divenne il Centro Culturale studentesco SKC, e dove lei fonda, insieme ad altri cinque colleghi, il Gruppo 70.

What about Early Works? Energy and MATERIAL Immaterial

Il "Gruppo 70"

Questi sono gli anni in cui comincia a dipingere nuvole su grandi tele. Non sono nubi realistiche ma simboliche, con a volte la presenza di un corpo, che a sua volta si trasforma in paesaggio. "Era la trasposizione di una fantasia che avevo da ragazza: l'intero universo, tutto ciò che conosciamo, non è altro che un sassolino nel tacco di una scarpa di una grassa signora cosmica" - racconta l'artista. Il "Gruppo 70" e l'ambiente del Centro culturale studentesco SKC iniziano ad essere fonte di ispirazione per la Abramović; le sommosse politiche di quegli anni portano a dei cambiamenti anche nell'arte, nel modo di concepirla e di rappresentarla, si affacciano le prime performance art mosse dalle avanguardie e l'arte concettuale comincia a prendere piede. Alcune idee filtrano anche in Jugoslavia e l'artista, che nel contempo si era diplomata all'Accademia delle Belle Arti, inizia ad avere le prime idee di performance ma che, in fase iniziale, sono bocciate dal centro giovanile SKC.

È chiaro che, nonostante l'ambito accademico nel quale lei comincia a dipingere, questo stesso non riesce del tutto a condizionare la sua rappresentazione, seppur apparentemente con sembianze raffigurative. Infatti, le stesse collisioni, dovute agli scontri fra camion, e le nuvole, che restituisce insieme alle proprie ombre, non sono altro che lo studio sull'energia prodotta dal Truck accident, e non sull'evento in sé, e sulla relazione tra materia e immaterialità, dove la Black Cloud è espressione di densità sospesa e la White Cloud ha un carattere più atmosferico. Energia e condensazione.



Cloud with its Shadow, 1970
Una arachide, due chiodi ©Mjz
Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze.
Courtesy of Marina Abramović Archives

La strada da percorrere



Era Milivojević, avvolge Marina Abramović con il nastro adesivo, SKC, Belgrado, 1971.



Dragoljub Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović ed il primo marito **Neša Paripović**.



Marina Abramović e Joseph Beuys al SKC, Belgrado, 1974

La svolta che segna definitivamente il distacco tra sé e l'arte a due dimensioni è la partecipazione alla **prima mostra che l'SKC** organizza, intitolata *Drangularium*, ossia "collezione di cianfrusaglie", e nella quale gli artisti sono chiamati ad esporre oggetti quotidiani per loro significativi. La Abramović propone il tema delle nuvole ma lo fa in maniera diversa rispetto ai quadri che aveva fin allora dipinto.

Sulle basi degli studi condotti attraverso la pittura, quello che l'artista propone per la mostra *Drangularium* è sempre il tema della nuvola ma, questa volta, **abbandona del tutto la bidimensionalità della tela** e rappresenta la **Cloud with its Shadow** servendosi di un'arachide che, sospesa nel muro da due chiodi, restituisce la propria ombra attraverso la luce.

"Questa mostra aprì nuovi mondi a molte persone" - racconta l'artista.

Dopo *Drangularium* viene organizzata subito un'altra mostra intitolata *Oggetti e progetti* per la quale la Abramović crea l'opera *Liberando l'orizzonte*, che consisteva nella riproduzione di cartoline di strade e monumenti di Belgrado dalle quali toglie monumenti e diversi edifici.

"L'effetto era *spettrale ma esprimeva il mio desiderio di liberarmi dal senso di soffocamento che percepivo vivendo in quella città sotto il controllo di mia madre e del regime comunista*" - racconta la Abramović.

In quello stesso periodo comincia a sperimentare **espressioni d'arte legate al suono** e così nascono le sue prime opere sonore: su un albero all'esterno della SKC installa un grosso altoparlante che trasmette in loop uccelli che cantano come se una foresta tropicale avesse sostituito la grigia Belgrado; sempre all'esterno della Galleria mette un altoparlante nascosto su un albero che diffonde in loop il frastuono di una demolizione, dando l'idea che fosse l'edificio stesso a crollare; nel bar della SKC realizza un loop che ripete all'infinito un finto annuncio da aeroporto "I passeggeri della linea aerea JAT sono pregati di presentarsi per l'imbarco all'uscita 265. Il volo farà scalo a New York, Bangkok, Honolulu, Tokyo e Hong Kong". Racconta la Abramović: "Tutti coloro che erano lì - che aspettavano un caffè, aspettavano di vedere un film o semplicemente leggere un giornale - diventavano passeggeri di quel viaggio immaginario. Per noi partire era un miraggio, in tanti non erano mai usciti da Belgrado, era un po' come essere trasportati fuori, in un grande aeroporto. Avevo inventato 265 uscite, una cosa folle per noi che eravamo abituati ad averne solo tre".

La strada da percorrere Marina Abramović la sente davvero quando, durante una delle mostre organizzate alla SKC, la collega **Era Milivojević** un giorno, verso sera, la vede sdraiata su un tavolino per riposarsi. Ha l'idea di **avvolgere tutto il suo corpo con un nastro adesivo**, come una mummia. Lei si presta alla *performance* e lo racconta dicendo:

"Alcuni dei visitatori rimasero affascinati, altri inorriditi. Nessuno ne fu annoiato".

Il 1971 è anche l'anno in cui Marina Abramović **si sposa con Neša Paripović**, un collega del "Gruppo 70". Stanca delle restrizioni e delle pressioni continue della madre, spera che il matrimonio le possa rendere un po' di libertà, ma in realtà non è così perché, nonostante le nozze e l'amore tra i due, entrambi vivono nelle proprie case non potendone comprare una e, per divieto della madre, lui non può vivere con loro.

La strada trovata

Alla fine del 1972, un curatore scozzese, **Richard Demarco**, va a Belgrado per cercare qualcosa di innovativo per il **festival che si sarebbe tenuto ad Edimburgo**.

Conosce gli artisti della SKC e li invita a partecipare con le loro *performances*, ma è costretto ad ospitarli e a dire loro di pagarsi interamente i costi perché il **Governo jugoslavo non sovvenziona alcun denaro ritenendo quel tipo di arte non consona e non rappresentativa della cultura jugoslava**. Partirono quasi tutti, a proprie spese.

Influenzata da **Joseph Beuys**, uno degli artisti più influenti negli anni Settanta che operano al limite tra *performance*, film ed oggetto e presente al Festival di Edimburgo, Marina Abramović prepara **Rhythm 10**.

Così ne parla l'artista: "Era una totale follia e si basava su un gioco da osteria dei contadini russi e jugoslavi. Si mette una mano con le dita allargate sul tavolo e con l'altra mano si colpiscono velocemente gli spazi tra le dita con un coltello affilato. Ogni volta che si manca il bersaglio e ci si taglia, si deve bere. E più si beve, più è probabile che ci si ferisca. Come una roulette russa, sono in gioco il coraggio, l'idiozia, la disperazione e le tenebre: un perfetto gioco slavo. (...) Srotolai un grande foglio di spessa carta bianca. Sopra di esso disposi dieci coltelli di varie dimensioni e due registratori. Ogni volta che mi ferivo, lanciavo un gemito e passavo al coltello successivo. Poi, davanti ad un folto pubblico mi inginocchiai sul foglio di carta e accesi uno dei registratori. (...) Nel momento in cui mi tagliai con il decimo coltello, riavvolsi il nastro del primo registratore, premetti "play", incominciai a registrare con il secondo e ripartii da capo con il primo coltello. Questa volta, mentre il primo apparecchio riproduceva il suono ritmico dei colpi del coltello e i miei gemiti di dolore, cercai a bella posta di ferirmi in sincrono con gli incidenti precedenti. Sbagliai solo due volte. (...) dopo essere arrivata alla fine dei dieci coltelli, riavvolsi il secondo nastro, feci ascoltare il risultato che avevo ottenuto, mi alzai ed uscii. Ascoltando l'applauso entusiasta del pubblico, capii di essere riuscita a ottenere qualcosa che non aveva precedenti: una fusione di presente, passato ed errori casuali".

Mi voglio soffermare su questa *performance* perché nel corso del tempo, il più delle volte sento dare più giudizi personali su Marina Abramović che sulla *performance* stessa. Posto che l'artista dichiara di essere stata nervosa, bloccata, e terrorizzata prima di eseguire l'opera, e posto che non è mia intenzione entrare nel merito di quello che ognuno di noi riesca a percepire o a catalogare come arte, mi piacerebbe capire che cosa ci sia di masochista e di autolesionista in questa esecuzione.

Prima analisi: il bersaglio è colpire gli spazi vuoti tra le dita. Il bersaglio non sono le dita.

Seconda analisi: in questa *performance* la ricerca dell'artista è orientata unicamente all'indagine di un'unione tra lei ed il pubblico che assiste immobile, in silenzio, come se scomparisse in quel momento una distanza tra di loro.

La ricerca di una fusione a tutto tondo di energie sospese tra i diversi "esseri", intesi come persone, dove "**l'essere - performer**" è di per sé presenza fisica e mezzo per creare, raccogliere e scambiare le energie prodotte attraverso lo strumento che conosce, la sua **arte**, ed arrivare all' "**essere - spettatore**". Le energie trasmesse - intercambiabili - producono un grande stato di empatia e quindi di ricezione. Questo scambio io lo chiamo: **triangolazione degli elementi**.

Il senso del pericolo che si avverte durante una *performance* di questo tipo la si avverte solo nel momento in cui viene fatta, né prima, né dopo, né in nessun altro luogo. Questo è il motivo per cui Marina Abramović afferma che **la sua arte senza il pubblico non esisterebbe**.

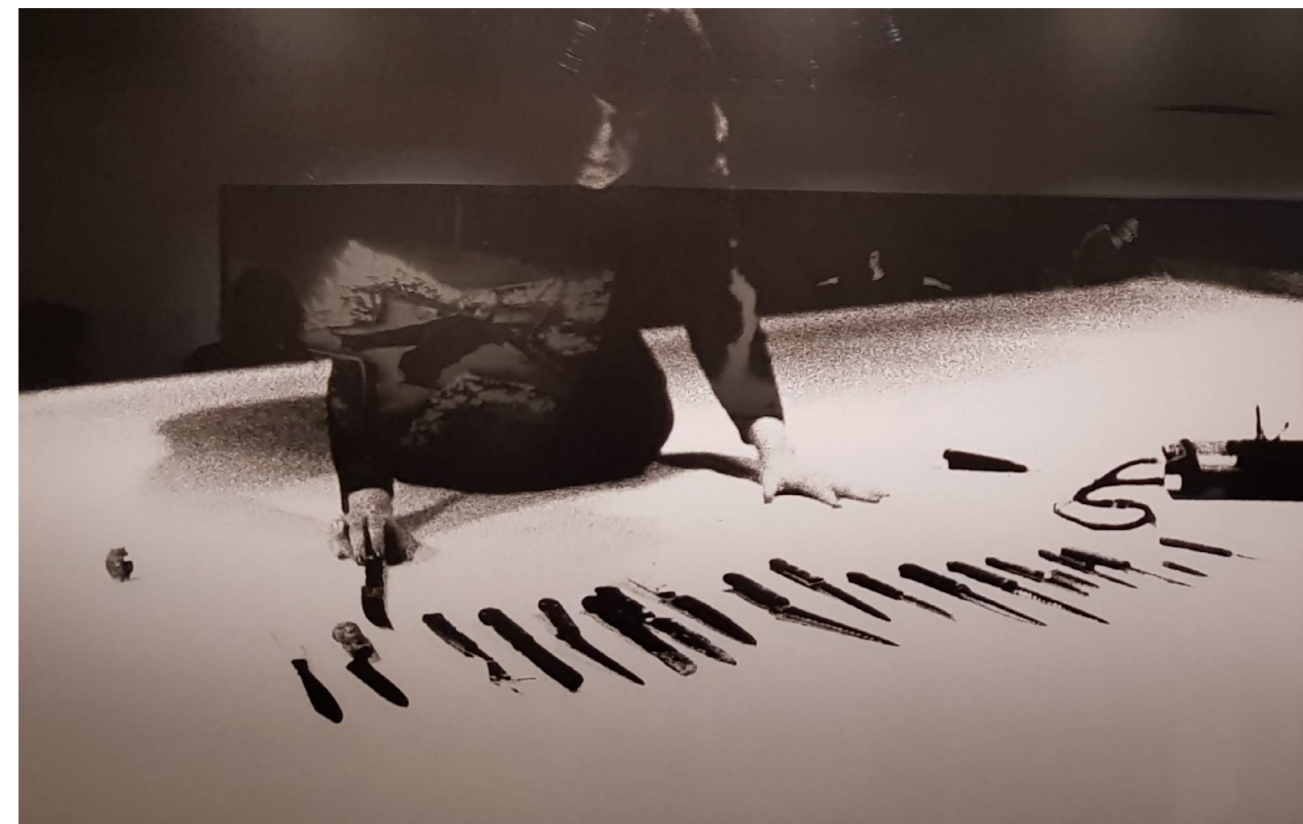
Terza analisi: la registrazione dei due nastri è la chiave del progetto.

Alla base c'è un'analisi del tempo scandito nei "tat - tat - tat" del coltello che incontra la superficie, nei gemiti, quando il coltello colpisce il dito e che altrimenti non avrebbe prodotto nessuna scansione perché un coltello che colpisce un dito non produce suono, e nell'unione delle due registrazioni che quasi all'unisono, se non per due volte, riproducono la stessa analisi, "**una fusione di presente, passato ed errori casuali**".

Non a caso il titolo della *performance* è *Rhythm 10*, ossia **Ritmo**, dove 10 è il numero degli strumenti per crearlo, ossia i coltelli.

L'artista commenta così la *performance*: "Avevo fatto un'esperienza di libertà assoluta; avevo sentito che il mio corpo era senza limiti e senza confini; che il dolore non aveva importanza, nulla ne aveva. Ed era inebriante. Ero ubriaca dell'energia soggiogante che avevo ricevuto. Fu in quel momento che avevo trovato il mio "medium". Nessun dipinto, nessun oggetto che potessi creare mi avrebbe potuto dare quella sensazione; e sapevo che sarei tornata a cercarla, non una ma mille volte".

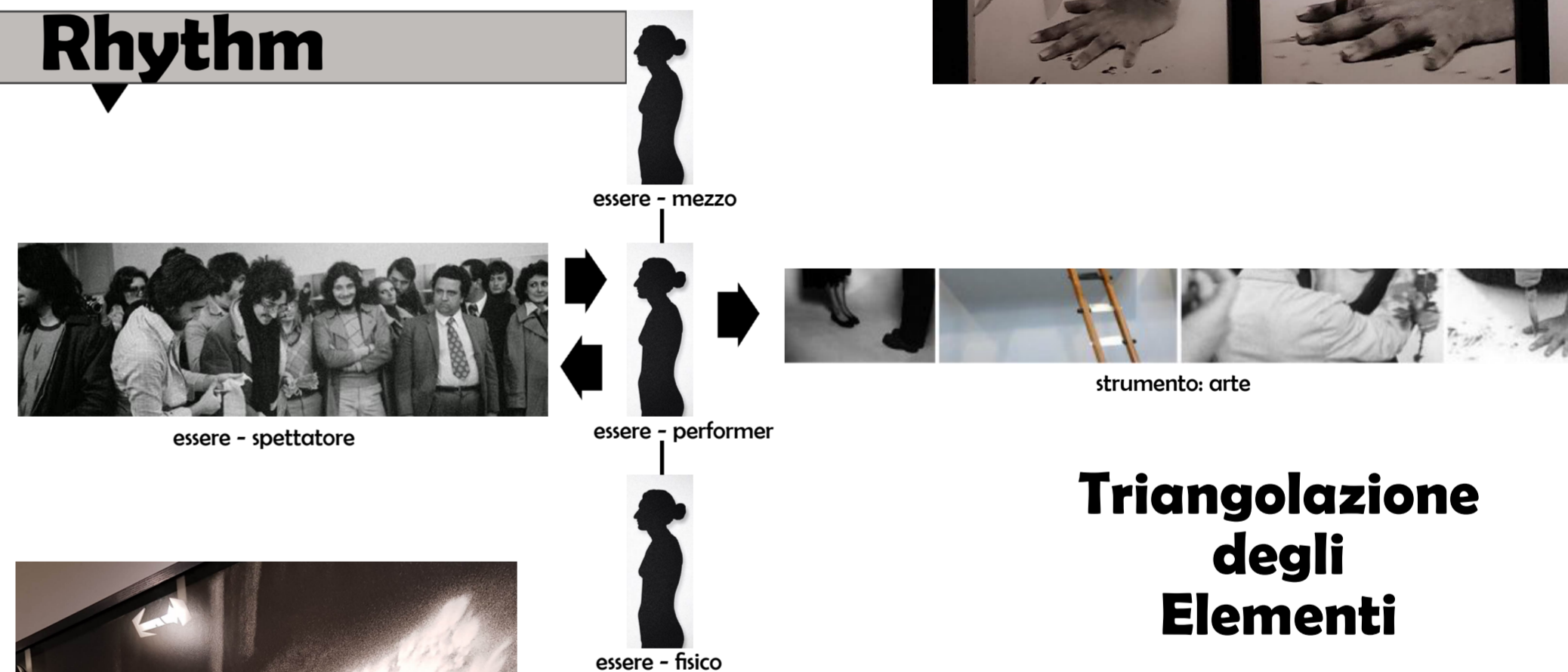
Rhythm 10 viene ripetuta nel 1973 anche a **Roma** per *Contemporanea*, una mostra curata da **Achille Bonito Oliva** ed è una grande occasione per l'artista che entra in contatto diretto con *performance artists* del calibro di **Joan Jonas, Simone Forti e Luigi Ontani**.



Rhythm 10, Roma, 1973 ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives



Rhythm



Triangolazione degli Elementi

Nell'aprile del 1974 Marina Abramović comincia a pensare di inserire nelle sue *performance* un nuovo elemento: **il fuoco**. È chiaro che si vuole spingere verso una direzione sempre più **provocatoria** e porre **sempre più al limite le possibilità del suo corpo ed il potenziale della sua mente**.

A **Belgrado**, fuori al cortile della SKC, nasce **Rhythm 5**: "Il 5 del titolo si riferiva alla stella a cinque punte, anche se in realtà ce ne dovevano essere solo due. (...) Nell'area tra le due stelle sparsi trucioli bagnati da un centinaio di litri di benzina. Vi avrei appiccato il fuoco e sarei rimasta sdraiata all'interno della croce piccola, con le braccia e le gambe divaricate. Perché una stella? Era il simbolo del comunismo, la forza repressiva sotto cui era cresciuta e da cui cercavo di fuggire. Ma era anche molte altre cose: il pentacolo, un simbolo sacro e misterioso di antichi culti e religioni; una forma, insomma, dall'enorme potere simbolico. Usando questi simboli nel mio lavoro, cercavo di capirne il significato profondo".

Qualcosa però va male nella *performance*: l'artista si taglia le unghie e getta i frammenti fra le fiamme, si taglia i capelli e li getta anch'essi fra le fiamme e poi si sdraia a terra, all'interno della stella, allargando braccia e gambe in modo da adattarsi alla forma, ma perde i sensi perché il fuoco aveva esaurito tutto l'ossigeno. Qualcuno fra il pubblico se ne rende conto e la tira fuori dalla stella. "In *Rhythm 5*, grande fu la rabbia per aver perso il controllo. Nelle mie opere successive cominciai a chiedermi come usare il mio corpo trovando un equilibrio tra consapevolezza e perdita di controllo, senza interrompere la performance" - dichiara l'artista.

Ed è coerente il suo giudizio: la *performance* è stata interrotta perché **l'essere - performer** era sì presenza fisica ma non più "mezzo" per arrivare alla fusione di energie con **l'essere - spettatore**, perché era fuori controllo quindi, lo strumento, cioè la sua **arte**, non aveva più il senso che avrebbe dovuto avere.

Nella **triangolazione degli elementi** - **l'essere - performer**, lo strumento, cioè l'arte e **l'essere - spettatore** - uno aveva perso il contatto, in questo caso l'artista.

Se in questa ricerca di energie almeno uno dei tre elementi viene a mancare, che sia lo spettatore, l'artista, o la sua arte, il meccanismo si inceppa e non produce nulla.



Rhythm 5, Belgrado, 1971. Stampe alla gelatina d'argento ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives (durata 90')



Qualche mese dopo segue **Rhythm 2**, al Museo di Arte Contemporanea di **Zagabria**, dove, seduta su un tavolino ingerisce due pillole, una per far muovere i catatonici, l'altra per calmare gli schizofrenici. Lo scopo di questa *performance* era portare il corpo al limite estremo di non-controllo così da far vedere all'essere – spettatore due diversi stati: l'essere – performer vigile e l'essere- performer vigile ma impotente di esercitare qualsiasi opposizione agli spasmi involontari del corpo. In questo caso, nella **triangolazione degli elementi** l'artista è sia essere – fisico, sia essere – mezzo, sia strumento. Le *performance* durano molte ore, questa ne è durata ben sette e ce ne sono volute cinque perché gli effetti svanissero.

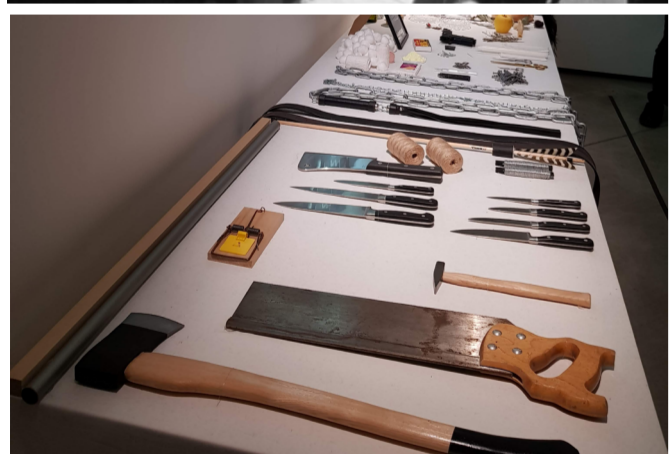
Nel 1974 viene invitata a **Milano**, nella Galleria Diagramma, dove esegue **Rhythm 4**. Nuda e sola dentro una stanza, ripresa da una videocamera, spinge la faccia verso un vortice che usciva dal ventilatore cercando di inspirare più aria che poteva. Dopo un paio di minuti, sviene. Racconta la Abramović: "(...) il problema è che avevo dato l'impressione di essere in pericolo. (...) ma questa volta era solo apparente. In ogni caso il personale della Galleria, temendo per la mia incolumità, si precipitò nella stanza per salvarmi. Non era necessario, non era previsto, ma entrò a far parte della performance".



Rhythm 2 Suvremene Umjetnosti, **Zagreb**, 1974 (durata 7h)

Rhythm 4, Galleria Diagramma, **Milano**, 1974 (durata 45')

Performance Artist



Rhythm 0, Studio Morra, **Napoli**, 1975. (durata 6h dalle 20.00 alle 02.00)

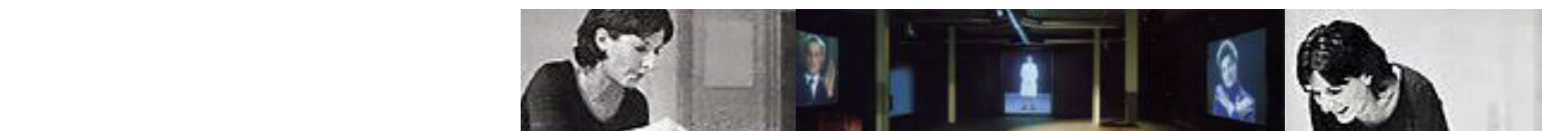
Questi sono gli anni che sanciscono la sua notorietà, in Jugoslavia e in Europa, dentro al mondo dell'arte si comincia a parlare della giovane e temeraria artista di Belgrado. **I giudizi sono tutt'altro che positivi**, i giornali la cominciano a tacciare di esibizionismo e masochismo e ritengono che quello che fa non abbia nulla a che fare con l'arte. Il suo posto era in manicomio, sostengono. "Queste reazioni al mio lavoro mi indussero a progettare una performance più temeraria di tutte le precedenti. Se invece di fare qualcosa a me stessa, avessi lasciato che fosse il pubblico a decidere che cosa fare di me?" – racconta l'artista. È stato nel 1975 che lo **Studio Morra** di **Napoli** permette a Marina Abramović di fare questo salto nelle sue *performance* chiamandola e dicendole: "Vieni qui e fa' quello che vuoi". A questo punto, **tra le reazioni indignate di Belgrado** e quelle della **famiglia**, della madre nello specifico, progetta un'opera in cui sarebbe stato il pubblico ad agire, lei sarebbe stata solo l'oggetto. Nelle **triangolazione degli elementi** in questo caso l'essere – performer si spoglia di sé e diventa essere – fisico e mezzo, mentre lo strumento, ossia l'arte, è completamente in mano all'essere – spettatore che diventa performer: **Performative Turn**.

Nasce **Rhythm 0**. Un tavolo con 72 oggetti tra cui un martello, una piuma, una forchettina, una boccetta di profumo, una rosa, una campana, forbici, uno scialle, una macchina fotografica, una pistola ed un proiettile accanto ad essa. Le istruzioni sono: *sul tavolo ci sono 72 oggetti che possono essere usati a piacimento su di me*.

Per le prime tre ore non accade nulla di strano, il pubblico è intimidito, ogni tanto qualcuno le mette uno scialle sulle spalle, o le porge una rosa o le dà un bacio. Ma l'atmosfera cambia. Cominciano a succedere cose prima lentamente e poi in fretta. Da che il pubblico è un normale pubblico del mondo dell'arte italiano, i mariti con le loro mogli, a che, racconta l'artista: "Quando si fece notte fonda, nella galleria comincio ad avvertirsi una certa tensione sessuale. Non era da me che proveniva, ma dai visitatori. (...) Dopo tre ore, un uomo mi tagliò in due la maglietta e me la tolse. (...) La gente mi costringeva ad assumere varie posizioni. (...) ero una marionetta, completamente passiva. A seno nudo. Qualcuno mi mise in testa la bomboletta. Qualcun altro prese il rossetto, scrisse "Io sono libero" su uno specchio e me lo mise in mano. (...) Le cose si fecero più audaci. Due tizi mi sollevarono di peso e mi portarono in giro. Mi misero sul tavolo, mi allargarono le gambe e conficcarono il coltello a poca distanza dal mio sesso. (...) Qualcuno mi fece un taglio sul collo con il coltello e succhiò il mio sangue. Ho ancora la cicatrice. E poi c'era un uomo di statura molto bassa che mi stava appiccicato, ansimando. Mi faceva paura. Nessun altro e nessun'altra cosa me ne aveva fatta, ma lui sì. Dopo un po' mise il proiettile nella pistola e me la mise nella mano destra. La puntò verso il mio collo e toccò il grilletto. Dal pubblico si levò un mormorio; qualcuno fermò il tizio e ci fu una baruffa. (...) A ripensarci, penso che il motivo per cui non venni violentata fu che erano presenti le mogli. (...) Il piccoletto venne cacciato fuori dalla galleria e la performance continuò."

Continua fino alle due di notte, quando il gallerista le dice che sono passate le sei ore. L'artista racconta di esserne uscita in uno stato pietoso: mezza nuda, sanguinante, con i capelli bagnati ma quello che veramente ha di sorprendente è che, una volta finita la *performance*, d'un tratto quelli che sono ancora lì cominciano ad aver paura di lei ed iniziano ad uscire di corsa dalla Galleria. Marina Abramović viene riportata in albergo e comincia solo lì a sentire il dolore ed a continuare ad avere paura: "In quel momento mi resi conto che il pubblico può ucciderti". Ci si dovrebbe soffermare maggiormente su quello che è accaduto durante la *performance* e su quanto quello che sia accaduto non sia altro che lo specchio di quello che "noi" siamo. Si può interagire in tanti modi in una *performance* e, comunque, in ogni caso l'interazione non è altro che l'azione tradotta in gesti di quello che la nostra mente elabora. In questo caso quello che la mente elabora di fronte ad un corpo inerme. Mi viene da chiedere se, in fondo, non sia il pubblico quello realmente represso e lesionista, ossessionato da manie che tiene a bada solo quando la pressione sociale glielo impone e, invece, quando si sente di avere il permesso di farlo, tiri fuori il peggio di sé.

Triangolazione degli Elementi



strumento: arte



essere - mezzo



essere - performer



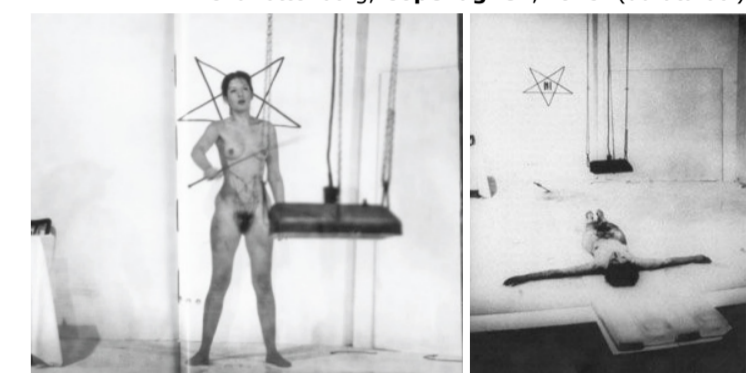
essere - fisico



essere - spettatore



Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful, Charlottenborg, **Copenaghen**, 1975. (durata 60')



Thomas Lips, Galerie Krinzinger, **Innsbruck**, 1975 (durata 120')

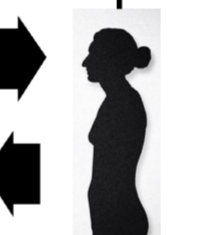
Performative Turn



strumento: arte



essere - mezzo



essere - performer



essere - fisico



essere - spettatore

Walk Through Walls



Freeing the Voice, SKC, **Belgrado**, 1975. (durata 180')

Il 1975 è l'anno in cui viene progettata anche la *performance* **Thomas Lips** che prende il nome da un artista svizzero che Marina Abramović conosce in Austria. E non è un caso che nasca subito dopo l'esperienza di Napoli perché è forse l'unica volta in cui nella *performance* l'artista **prevede**, nelle istruzioni che è solita indicare, **che il pubblico la interrompa sottraendola ad un'aggressione senza sconti al proprio corpo ed alle proprie radici**. Le istruzioni dicono: *Mangio lentamente un chilogrammo di miele con un cucchiaio d'argento. Bevo lentamente un bicchiere di vino rosso in un bicchiere di cristallo. Rompo il bicchiere con la mano destra. Con la lametta di un rasoio incido una stella a cinque punte sulla mia pancia. Mi frusto con violenza fino a non sentire più dolore. Mi sdraio su una croce di blocchi di ghiaccio. Il calore emanato da un radiatore sospeso sopra la mia pancia fa sanguinare la stella. Il resto del mio corpo comincia a gelare. Rimango sulla croce di ghiaccio per trenta minuti finché il pubblico interrompe la performance rimuovendo i blocchi di ghiaccio sotto il mio corpo. Perché decide per la prima volta che sia lo spettatore ad interrompere la performance? Forse per vedere quanto tempo avrebbe impiegato ad intervenire di fronte a tanto strazio o, peggio ancora, se l'avesse realmente fatto? Se l'avesse uccisa o se l'avesse salvata?*

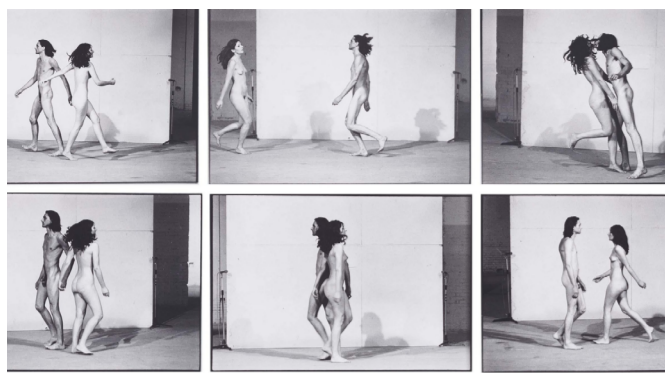
L'epilogo della *performance* è che, dopo mezz'ora, **Valie Export**, una *performance artist* presente tra il pubblico, interviene con altre due persone e la toglie dai blocchi di ghiaccio. In questo caso chi ha deciso di "salvarla" e di toglierla da quel protratto svilimento ed annullamento di sé, la collega donna o il pubblico?

Come dice la stessa Abramović, il pubblico che assiste alla *performance art* è un pubblico strano e mi viene da dire che dietro a questa *performance* ci sia uno studio sociologico, antropologico, psicoanalitico e di genere. La *sottrazione del corpo* che l'artista fa non è altro che il mezzo per arrivare ai meccanismi che scattano durante il processo. Mi rendo conto che il risultato sia piuttosto scioccante per chi ha una visione conservatrice del proprio corpo ma ritengo che in realtà sia l'essere-spettatore che agisca in maniera sconcertante.

Sempre nello stesso anno partecipa al **Festival di Copenaghen** e realizza **Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful**. *Performance* la cui finalità è ben diversa dalla precedente ma, sempre per cercare di sfatare miti creati dalla sola apparenza, al di là di quello che sembra, l'artista ha ben chiaro il messaggio che vuole dare: "(...) Per un'ora buona mi spazzolavo, con una spazzola di metallo, con tutta la mia forza, strappandomi ciocche di capelli, graffiandomi la faccia, mentre ripetivo all'infinito "L'arte deve essere bella, l'artista deve essere bello." Il lavoro era profondamente ironico. La Jugoslavia mi aveva stufo con il presupposto estetico che l'arte deve essere bella. Gli amici di famiglia possedevano quadri in tono con i tappeti e mobili – ma ridurre l'arte a decorazione era per me una solenne stronzata. Nell'arte a me interessa solo il contenuto: ciò che significava la data opera. E il senso di Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful era distruggere quell'immagine di bellezza."

Tornata a **Belgrado** esegue una nuova *performance* all'SKC: **Freeing the Voice**. "(...) ero stesa sul pavimento, tutta vestita di nero, con la testa che penzolava da un lato, e urlavo a squarciagola. Urlavo la mia frustrazione per tutto: Belgrado, la Jugoslavia, mia madre, il fatto di essere in trappola. Urlai fino a non avere più voce – cosa che successe tre ore dopo." – racconta Marina Abramović – "Liberare me stessa richiese un po' più di tempo che liberare la voce".

Sempre nel 1975, su invito della **Galleria Appel di Amsterdam** per riproporre con una videocamera la *performance* svolta in Austria, **conosce Ulay**, l'uomo che le sconvolge emotivamente la vita. È comunque costretta a tornare a Belgrado, dove c'è anche il marito, anche se chiamarlo tale non avendo mai potuto vivere con lui è strano, e torna con la decisione ormai presa di vivere la storia d'amore con Ulay. Prende la palla al balzo quando, dopo che esce su una copertina di una rivista d'Arte una sua foto della *performance* fatta a Milano, **Rhythm 4**, l'**Accademia di Novi Sad**, dove lei continua a lavorare tra un viaggio e l'altro, **mette ai voti la sua espulsione**. Piuttosto che aspettare, rassegna le dimissioni e decide di lasciare definitivamente Belgrado senza farsi scoprire né da Neša né dalla madre. Neša lo incontrerà un anno dopo a Venezia e concorderà con lui il divorzio; la madre la rivede due anni dopo, dalla quale si reca con Ulay e sempre con lui, dopo dieci anni, rivede anche il padre.



Relation in Space, Ulay e Marina Abramović, XXXVII Espo-sizione internazionale d'Arte, **Venezia**, 1976 (durata 58')



Interruption in Space, Ulay e Marina Abramović, Kunstakademie, **Düsseldorf**, 1977

MARINA E ULAY



Imponderabilia, Ulay e Marina Abramović, Galleria Comunale d'Arte Moderna, **Bologna**, 1977 (durata 180')



Relation in Time, Ulay e Abramović, Studio G7, **Bologna**, 1977, (durata 17h)



Expansion in Space, Ulay e Marina Abramović, Documenta 6, **Kassel**, 1977 (durata 32')



Light / Dark, Ulay e Marina Abramović, International Kunstmarkt, **Colonia**, 1977 (durata 20')

"Ci sono coppie che quando iniziano a convivere, comprano pentole e padelle. Ulay ed io cominciamo a progettare di fare arte insieme"

Li lega l'amore, le analogie nei lavori svolti in passato, la solitudine, il dolore, il saggiare i propri limiti. Quando la Abramović viene invitata a partecipare alla **Biennale di Venezia** decide di farlo con lui. Da qui in poi nasce e si sviluppa la serie **Relation** che dà forma ad un **progetto su dualità e simbiosi**, un unico organismo, una creatura a due teste.

Creano **Relation in Space**, una performance basata sul concetto del **pendolo di Newton**, sull'oscillazione nei due sensi delle sferette di acciaio cromato, che in questo caso, viene rappresentata dai loro due corpi nudi. "Due corpi passano ripetutamente uno vicino all'altro, toccandosi. Man mano aumenta la velocità, si scontrano".

Decidono di lasciare Amsterdam e di vivere viaggiando dentro una roulotte, tra stenti e piccole performance. Lo fanno per tre anni. All'inizio del **1977** partono alla volta della **Kunstakademie di Düsseldorf** per eseguire una nuova performance che si chiama **Interruption in Space**, basata su quella della **Relation in Space** ma questa volta ciascuno andava a battere su un lato di una parete di legno. Il pubblico vedeva entrambi, loro solo la parete che li separava.

Nel maggio dello stesso anno, ricevono un invito alla **Settimana Internazionale della Performance a Bologna**, iniziano a pensare alla loro opera e così nasce **Imponderabilia**. L'idea nasce dal quesito: "Se non ci fossero artisti, non ci sarebbero neanche i musei" e da qui, si sviluppa con entrambi che si posizionano ai lati della porta del museo. Si posizionano proprio all'ingresso, dove Ulay costruisce due scatole verticali per limitare il passaggio. "La nostra performance consisteva nello stare nudi uno di fronte all'altra in questo varco ridotto, come stipiti o cariatidi classiche. Così tutti quelli che entravano avrebbero dovuto mettersi di sbieco per passare in mezzo a noi. E ogni visitatore avrebbe dovuto fare la scelta mentre sgusciava tra noi: fronteggiare l'uomo nudo o la donna nuda?"

La performance viene interrotta dall'arrivo di due poliziotti che dicono loro che per le leggi dello Stato Italiano l'opera è considerata oscena.

Presso lo **Studio G7 di Bologna** realizzano anche **Relation in Time**: seduti per diciassette ore, la Abramović e Ulay sono connessi l'un l'altro per mezzo dei loro capelli; i capelli della Abramović, tirati indietro in una coda di cavallo, sono legati a quelli di Ulay, come se "I capelli sono una specie di antenna, come le radici dell'aria degli alberi". Trascorrono le prime sedici ore facendo questo da soli ed ai visitatori è permesso assistere solo per l'ora finale. Quando lo spettatore entra, li vede di profilo ognuno guardando in una direzione diversa. La performance richiede agli artisti una forte resistenza fisica e mentale cercando di raggiungere uno stato di armonia tra corpo e mente.

Questo processo di sottomissione del corpo alla mente è un elemento centrale nell'antica meditazione orientale. **John Cage**, le cui teorie influenzano Ulay e la Abramović, chiama questa azione: "attività all'interno dell'inattività".

Partono alla volta di **Kassel**, nella Repubblica federale tedesca, per partecipare a **Documenta**. Continuano le variazioni al tema delle **Relation** e ideano **Expansion in Space**, dove corrono ognuno nella propria direzione partendo da schiena contro schiena, per scontrarsi, poi, contro due ostacoli posti in direzione opposta ma identici nel peso e nella forma. "Ad un tratto mi resi conto che la mia schiena non toccava più quella di Ulay. Capii che se ne era andato. Bene, pensai. Forse se parto dalla sua colonna, avrò una rincorsa sufficiente per muovere il mio ostacolo. La cosa funzionò. Corsi lungo quel tratto, e la mia colonna si mosse. La folla applaudì. Ma mentre continuavo a sbattere contro la colonna, l'atmosfera cambiò" - racconta l'artista. C'è chi urla come se fosse in uno stadio per incitarla a continuare e chi le dice di smettere. La cosa cambia quando uno spettatore ubriaco balza davanti alla sua colonna con una bottiglia di birra in mano, puntando contro di lei la parte tagliente e sfidandola ad andarle incontro. Racconta la Abramović: "Avevo scoperto da tempo che la performance art attrae persone strane e disturbate. Per fortuna un artista, che era tra il pubblico, spinse via il tipo all'ultimo secondo".

Alla **International Kunstmarkt di Colonia** eseguono una nuova performance intitolata **Light / Dark**. Entrambi vestiti uguali, si inginocchiano l'uno di fronte all'altra e cominciano a darsi a turno degli schiaffi ed ogni volta, dopo aver colpito l'altro, ognuno si dà uno schiaffo sul ginocchio "così la performance aveva un ritmo binario".

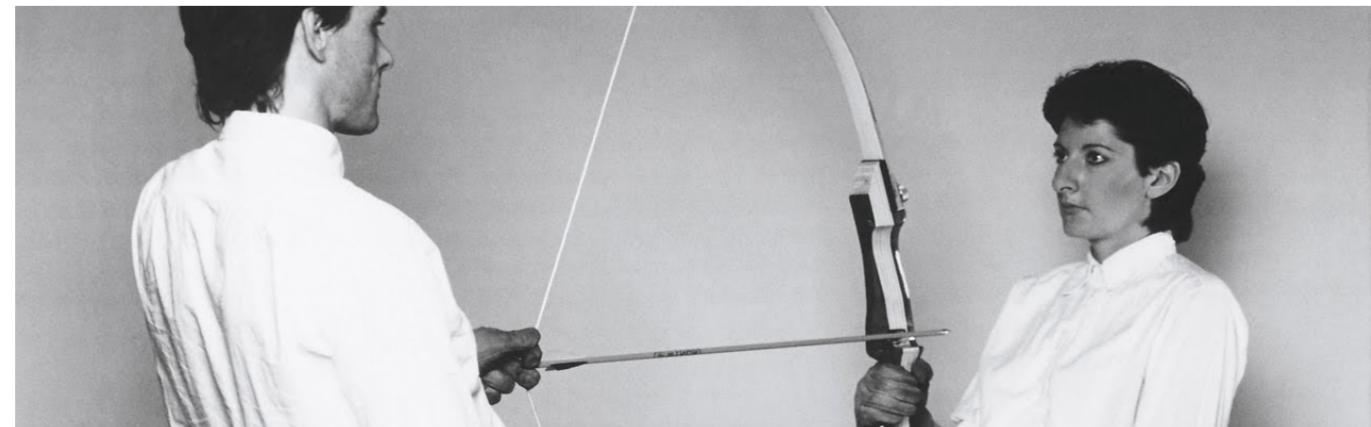
Nulla ha a che fare con il gesto in sé, tutto è orientato verso l'utilizzo del **corpo come uno strumento musicale**. E ancor più profondo è il significato del perché si vestono, si pettinano e si denudano sempre allo stesso modo, uguali, e cioè che c'è la ricerca di **fondere le loro identità maschili e femminili** in una terza entità: "Ciò che ci interessa è soprattutto la simmetria tra maschile e femminile. Con il nostro lavoro relazionale causiamo una terza esistenza che conduce energia vitale. Quest'ultima, causata da noi, non dipende più da noi, ma possiede una propria qualità, che chiamiamo **That Self** (Quel sé). Il numero tre non significa altro che questo. L'energia trasmessa immaterialmente causa l'energia come dialogo, da noi alla sensibilità e alla mente di un testimone oculare che diventa complice. Scegliamo il corpo come unico materiale che può rendere possibile questo dialogo di energie". La performance ingloba anche i **Gender Studies**.

Le performances continuano, progettano **Incision in Space** e **Three**, ma si sta delineando una situazione non voluta che traccia i primi segnali di crisi. La maggior parte dei visitatori è attratta da Marina Abramović più che da Ulay e quando le riviste parlavano del loro lavoro, è sempre lei ad essere nominata per prima. Accade così anche quando è invitata solo lei al convegno che si tiene a Ponape, un'isoletta della Micronesia dell'Oceano Pacifico.

Tra i compensi delle performances ed i sovvenzionamenti del Governo olandese, lasciano il furgone e si trasferiscono di nuovo ad **Amsterdam** dentro un loft che prende un intero piano, vivendo con altri artisti, come se fosse una "comune".

È in questo periodo che hanno i **primi approcci con l'ipnosi** ed il motivo è che, avendo accesso al proprio inconscio, potevano avere del materiale da cui prendere idee o immagini e tradurlo in performance. Nascono così **Point of Contact**, **Nature of Mind**, **Timeless Point of View** e **Rest Energy**, eseguita a **Dublino**, alla **National Gallery of Ireland**.

"Era la rappresentazione più estrema possibile della fiducia. Io reggevo un grosso arco e Ulay ne tendeva la corda, reggendo tra le dita la base di una freccia puntata contro il mio petto. Eravamo entrambi in uno stato di tensione costante, (...) al nostro petto era attaccato un piccolo microfono, di modo che il pubblico sentisse il battito amplificato dei nostri cuori. (...) La performance durava quattro minuti e venti secondi, che sembravano un'eternità. La tensione era insopportabile."



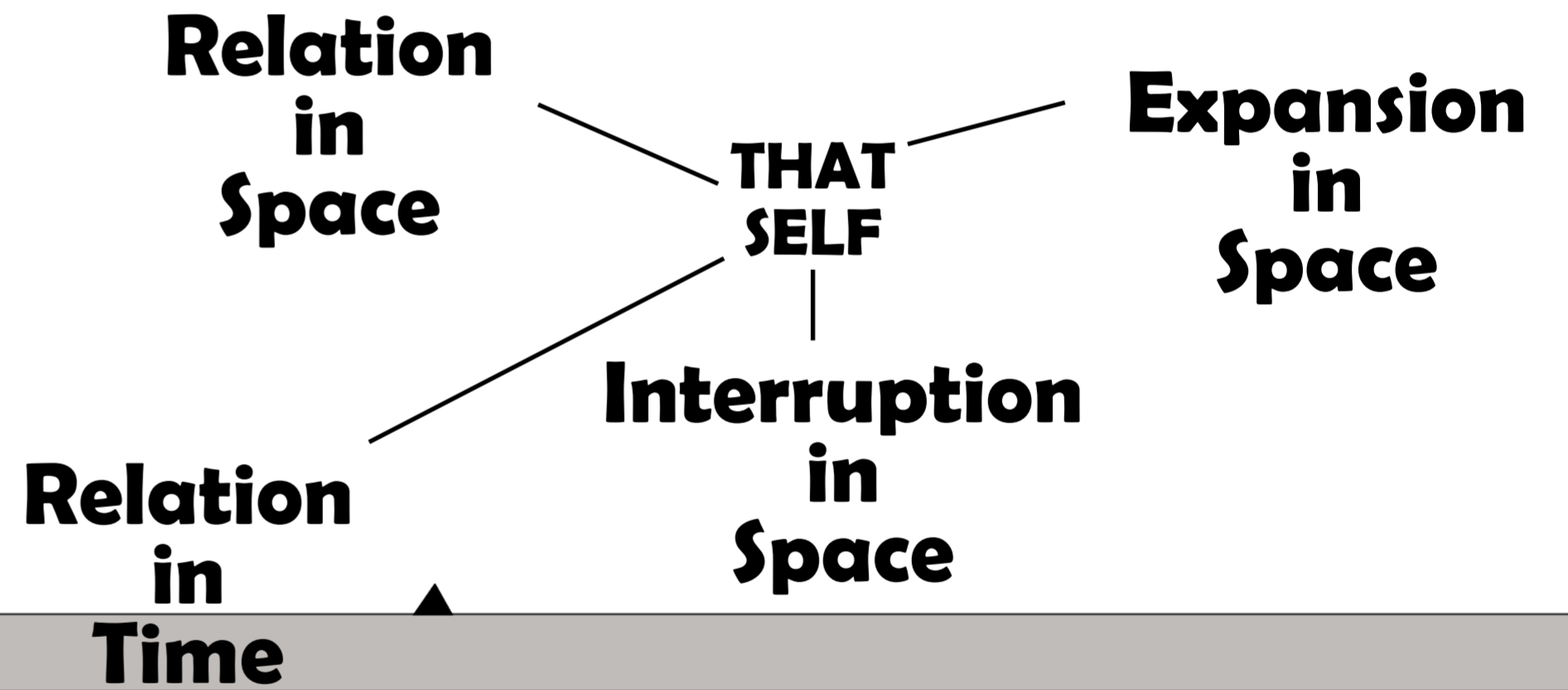
Rest Energy, Ulay e Marina Abramović, ROSC '80, **Dublino**, 1980



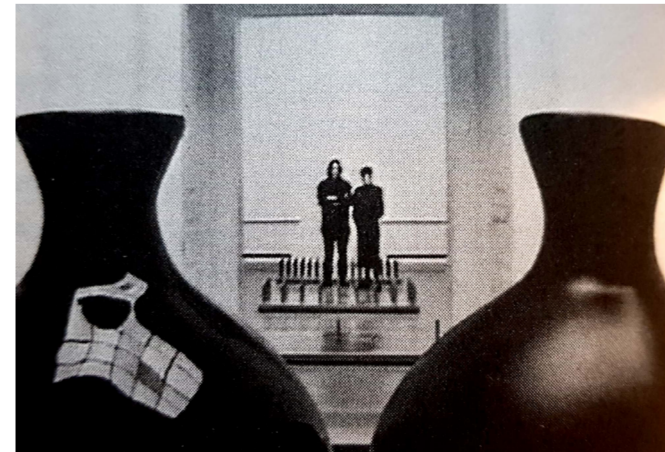
Nightsea Crossing, (prima intitolato Gold found by the artists), Art Gallery of New Wales, **Sydney**, 1981-1986 durata 8h (eseguita 49 volte).



Nightsea Crossing Conjunction, chiesa luterana **Amsterdam**, 1983 (durata 4h)



The Lovers, riproposizione dei due grandi vasi, uno lucido, l'altro opaco. ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives.



Die Mond, der Sonne, Ulay e Abramović, vasi gemelli in resina laccata, Kunstmuseum, **Berna**, 1987.

Gli anni ottanta portano al semi declino della performance art.

"Nella seconda metà degli anni settanta la performance art diventò di moda. Si facevano performance ovunque, e molte erano pessime - sembrava che chiunque potesse farne una. Si arrivò al punto in cui quasi mi vergognavo a dire quello che facevo, perché in giro si vedevano troppe cose di scarso valore - uno sputava per terra e diceva che quella era una performance. Al tempo stesso i pionieri di questa forma di arte non erano più giovani, e fare performance metteva il corpo a dura prova". Nel frattempo il mercato ed i galleristi premono perché si crei qualcosa di vendibile e le performance non producono nulla di commerciabile.

Marina ed Ulay, dopo aver partecipato alla **Biennale di Sidney** decidono di intraprendere un viaggio che li porta a contatto diretto con gli **aborigeni del luogo e con i quali rimangono a vivere per mesi nel deserto**. Da questa esperienza traggono uno scambio con una cultura talmente diversa dalla loro che diventa parte imprescindibile della loro arte e decidono di mettere in pratica quello che hanno vissuto nelle varie performance che da lì in poi creano; nasce così **Nightsea Crossing**, una performance in cui entrambi devono rimanere immobili, grazie ad una tecnica gradualmente studiata e sviluppata e che consente loro di stare seduti per ben sette ore consecutive. Racconta la Abramović: "Il titolo non è da intendersi in senso letterale: la performance non parla di una traversata notturna del mare. Riguarda una traversata dell'inconscio: il "mare di notte" significa qualcosa di sconosciuto, ciò che avevamo scoperto quando eravamo tra gli aborigeni, in mezzo al deserto. Riguardava una presenza invisibile".

Questi sono gli anni in cui Marina e Ulay si interfacciano con culture differenti e, dopo un paio di anni, decidono di andare a conoscere il **Dalai Lama** e di intraprendere la strada della **meditazione vipassiana** (Nell'antica lingua indiana Pali, vipassiana significa "vedere le cose in profondità, come realmente sono"; è una delle più antiche tecniche di meditazione dell'India. Fu riscoperta e insegnata da **Gotama il Buddha** più di 2500 anni fa come metodo universale per uscire da ogni tipo di sofferenza. È una tecnica universale, praticabile da tutti e mira al totale sradicamento delle impurità mentali e alla conseguente massima felicità della piena liberazione), con **lo scopo di raggiungere la consapevolezza del proprio respiro, dei pensieri, delle sensazioni e delle azioni**.

In seguito la **vipassiana** diventa una dei fondamenti del Metodo Abramović.

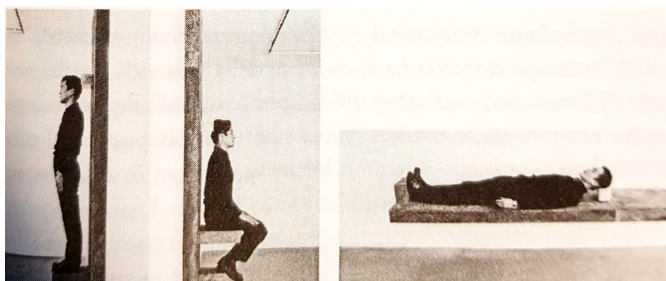
E proprio perché diventa fondamentale portare nelle performance le ricchezze delle culture di cui fanno esperienza, decidono di espandere **Nightsea Crossing** con l'idea di avere una tavola circolare con quattro persone sedute attorno: Marina e Ulay, un aborigeno australiano ed un monaco tibetano ed il titolo sarà **Nightsea Crossing Conjunction** a cui segue la loro prima opera teatrale, **Positive Zero**. Per quanto possa sembrare una cosa al giorno d'oggi comune, **il multiculturalismo** in quegli anni è una novità, far incontrare due culture così diverse e che non si erano mai incontrate prima, è un lavoro pionieristico, una novità assoluta, un modo per aprire le culture ad altre culture.

L'opera di maggior estensione di **Nightsea Crossing** nasce in questi anni ed è l'attraversamento della **Grande Muraglia cinese**, Marina sarebbe partita dall'estremità orientale e femminile, dal mare, e Ulay dall'estremità occidentale e maschile, dal deserto, e, dopo aver camminato per 2.500km, si sarebbero incontrati a metà strada. Sarebbe stato come attraversare un grande drago, la cui testa era ad oriente e la coda ad occidente. Un progetto ambizioso, soprattutto sotto il profilo organizzativo in quanto **nessuno, prima di loro, aveva mai fatto una cosa del genere** e per di più non l'aveva fatta nessun cinese. Problemi anche di carattere politico tra la Cina e l'Olanda si mettono in mezzo alla realizzazione di questa performance, ma, forse, la cosa che più si fa sentire sono i continui disaccordi, diventati sempre più liti, tra i due artisti. I due si sarebbero dovuti sposare al momento dell'incontro, in realtà, quello che accade è che si lasciano definitivamente.

"Avevo rinunciato a lavorare da sola in nome di un ideale che ritenevo superiore: fare arte insieme e creare quel terzo elemento che chiamavamo **That Self** - un'energia non avvelenata dall'ego, una fusione di maschile e femminile che per me era l'opera d'arte più alta. Non potevo sopportare l'idea che non avesse funzionato. E la cosa più triste era che fallisse per il più stupido e banale dei motivi - la vita domestica".

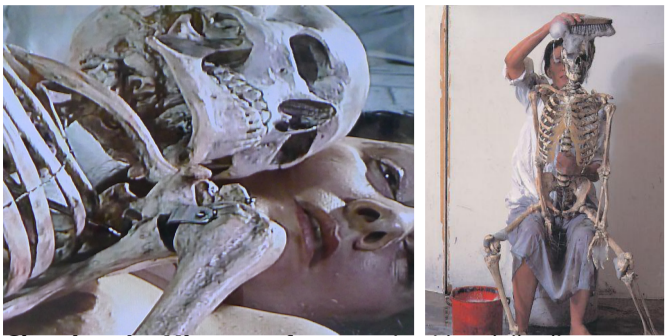
Ci vogliono degli anni prima che la performance possa essere realizzata, quasi otto, e nel frattempo, Marina e Ulay, che continuano a stare insieme, si cimentano nei loro primi lavori video, **City of Angels** e **Terra della dea madre**, quest'ultimo girato in **Sicilia**, a Trapani, ma è il lavoro del 1987, durante l'istallazione **Die Mond, der Sonne (Il luna, la Sole)**, che consisteva semplicemente in due grandi vasi neri alti come loro, uno con una superficie lucida e riflettente, l'altro con una superficie opaca che assorbiva la luce, **che pone chiaramente fine alla loro storia**.

Dopo aver passato mesi lontana da Ulay, arriva il giorno in cui la performance di attraversamento della Grande Muraglia cinese ha inizio. È il **1988**. Per anni, il titolo provvisorio di questa opera era stato **The Lovers**, ma adesso amanti non lo erano più e nulla era come lo avevano immaginato. Racconta la Abramović: "Prima c'era un forte legame emotivo. (...) Poi questo aspetto è scomparso. Mi sono confrontata solo con me e la nuda Muraglia. Ho dovuto riformulare le mie motivazioni. È stato allora che mi sono ricordata di una frase di John Cage: "Quando consulto I Ching, le risposte che mi piacciono di meno sono quelle da cui imparo di più". Il 27 giugno 1988, tre mesi dopo l'inizio della camminata, Marina ed Ulay si incontrano, portano a termine un'impresa colossale insieme al loro amore.



White Dragon, Green Dragon, Red Dragon, dalla serie *Transitory Object for Human Use*, rame ossidato, ossidiana nera, quarzo rosa, 1989. (installazione Victoria Miro Gallery, Londra, 1991)

Energia e Purificazione



Cleaning the Mirror, performance in video dalla diversa durata, **Oxford University**, 1995



Balkan Baroque, 1997, Biennale di Venezia. Le ossa e il puzzo, che le fecero vincere il **Leone d'Oro**, sono il simbolo di una guerra che avveniva al di là dell'Adriatico.



Black Dragon dalla serie *Transitory Object for Human Use*, 1989-1994 circa, quarzo verde, ossidiana, criscocolla, ematite, quarzo blu, ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives and Sean Kelly, New York.



The Hero, Video performance, 2001



The House with the Ocean View, New York, 2002, (durata 12 giorni) ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze.



Count on Us, 2003 ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives

La Abramović ritorna ad Amsterdam, ma le sta stretta, anche perché anche Ulay vive lì; al di là della disperazione ha l'idea di **costruire oggetti che esprimano il rapporto tra i minerali ed il corpo**, che trasmettano energia a chi entra in contatto con loro. Attraversando la Muraglia cinese aveva avuto una fortissima relazione con i minerali sui quali aveva camminato, il ferro ed il rame, e così, con l'intento di non far perdere la *performance*, visto che era stata l'unica ad essere fatta senza il pubblico, la Abramović decide di costruire una serie di **Transitory Object for Human Use**, tipo dei letti spartani, lunghe tavole coperte di rame ossidato con cuscini di quarzo rosa o di ossidiana: **White Dragon, Green Dragon, Red Dragon**. Fissati al muro, in orizzontale o in verticale per essere usati in maniera diversa, questa opera stabilisce un aspetto molto importante per l'artista ribaltando la sua posizione da *essere-performer* ad *essere-spettatore*: questa volta **è lei che guarda il pubblico libera nello spazio della Galleria mentre i visitatori entrano in contatto con gli oggetti**.

La stessa estate il *Centre Pompidou* di **Parigi** acquista tutte e tre le opere e decide di finanziarne la produzione e di offrire all'artista un contratto triennale per insegnare *performance* all'**Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Art**. La Abramović si trasferisce a Parigi.

Alla serie *Transitory Object* si aggiungono nuove opere da parete: trititici verticali su cui il visitatore può premere la testa, il cuore ed il sesso per scambiare energie *"Tutti gli oggetti transitori hanno una cosa in comune: da soli non esistono; il pubblico deve interagire con loro. Alcuni oggetti sono fatti per svuotare il visitatore, altri per dare energia, altri per rendere possibile un viaggio mentale"*. **All'inizio degli anni novanta il mercato dell'arte è in crisi** e la vendita delle foto delle vecchie *performance*, l'insegnamento ed i workshop diventano una parte importante per la carriera dell'artista. Insegna loro che cosa sia una *performance*, quale sia il processo dall'inizio alla fine, come si documenta, come si scrive una proposta. **All'epoca, in tutta l'Europa la Abramović è l'unica specializzata nell'insegnamento della performance**.

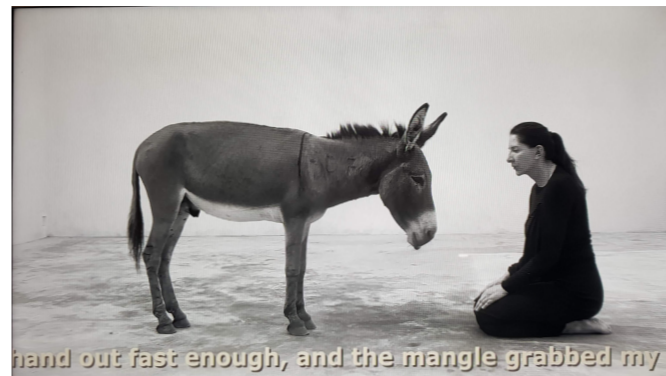
Nel 1990 la curatrice inglese **Chrissie Iles** la invita al *Museum of Modern Art di Oxford*, dove l'artista idea **Dragon Heads** in cui quattro grossi pitoni ed un boa constrictor strisciano attorno alla sua testa ed alle sue spalle. Allo stesso tempo, viene curata una retrospettiva delle sue opere ma, visto che Ulay aveva gran parte del materiale, per renderla più solida, realizza una trilogia di *performance* in video dal titolo **Cleaning the Mirror**. In questa serie la Abramović interagisce e si confronta con uno scheletro umano, inteso come proprio doppio, in un rispecchiamento tra vita e morte e che è memore di rituali in uso presso i monaci tibetani. Racconta l'artista: *"In un rituale tibetano del ro-lang, i monaci vengono abituati all'idea della morte dormendo in cimiteri con cadaveri in vari stadi di decomposizione"*. In uno dei video di *Cleaning the Mirror* è nuda e distesa con uno scheletro sopra di lei che si alzava e si abbassava delicatamente ad ogni suo respiro. In un altro lo scheletro è in grembo e, usando una spazzola di metallo ed un secchio di acqua e sapone, passa tre ore a sfregarlo. In un altro utilizza antichissimi oggetti su cui pone le mani senza poggiarle, percepandone l'energia. Poco tempo dopo realizza **The Onion**. Ripresa contro uno sfondo azzurro cielo, con un rossetto rosso brillante sulle labbra e smalto sulle unghie, mentre mangia una cipolla intera si lamenta della sua vita e guarda in alto, come una Madonna sofferente; parla della superficialità del mondo dell'arte, delle sue paure di ritrovarsi da sola.

A seguito delle guerre balcaniche di quegli anni, a cui artisti di tutto il mondo vi stavano dedicando dei lavori, la Abramović cerca di trovare un **modo per reagire al disastro della guerra**. Prende l'occasione di farlo quando è invitata a partecipare alla **Biennale di Venezia** del 1997 e lo fa con la *performance* **Balkan Baroque**. Inizialmente l'artista è invitata a partecipare per rappresentare la Serbia ed il Montenegro nel Padiglione jugoslavo, ma dopo non pochi problemi ed "epistole" ben poco cordiali con il Ministro della cultura del Montenegro, l'allora curatore della Biennale, **Germano Celant**, la invita a partecipare nella sezione internazionale, nel seminterrato del Padiglione Italia. Racconta la Abramović: *"Balkan Baroque, il titolo della mia performance non si riferiva all'arte barocca, ma al barocchismo e alla follia della mentalità balcanica: il fatto che siamo crudeli e teneri, che siamo in grado di amare e di odiare appassionatamente, e tutto in una volta sola"*. Seduta sul pavimento, sotto di lei c'è una catasta di ossa di vacca che per quattro giorni, sette ore al giorno, sfrega per farle diventare pulite, mentre alle sue spalle vengono proiettati due video con le interviste che l'artista aveva fatto in passato ai due genitori.

Su un terzo schermo passa il video della Abramović, vestita con camice bianco da scienziato slavo, che racconta la storia del ratto-lupo che aveva sentito da un acchiapparatti a Belgrado. Una volta finito il video, l'artista si leva il camice ed in sottoveste nera, con un fazzoletto rosso, comincia a ballare una canzone popolare serba. L'orrore della carne e del sangue, un racconto disturbante, una danza sexy e poi il ritorno ad orrori ancora peggiori, le vale il **Leone d'Oro come miglior artista della Biennale**.

Dopo la Biennale continua a realizzare una nuova serie di *Transitory Object* tra cui **Black Dragon** che espone in Giappone e continua le sue esplorazioni spirituali viaggiando molto per tutto il mondo. Ad agosto del 2000 il padre muore e non perdonandosi di non averlo sentito per l'ultima volta, realizza un video in suo ricordo, **The Hero**. Lei è seduta su di un cavallo bianco e, come spesso faceva il padre, regge una grande bandiera bianca con il sottofondo musicale dell'inno della Jugoslavia, proibito nell'ex Jugoslavia, essendo Tito passato da eroe nazionale a nemico dello stato. Trasferitasi a New York, nella galleria di Sean Kelly esegue **The House with the Ocean View**, un lavoro molto ambizioso che cambia in fase di progettazione e diventa un mettere in atto tutti i ritiri spirituali che ha fatto in India, incorporando la consapevolezza spirituale del suo lavoro. Progetta tre grandi piattaforme a circa un metro e mezzo da terra, dove vive per dodici giorni bevendo solo acqua filtrata e svolgendo tutte le funzioni quotidiane davanti ai visitatori. Racconta la Abramović: *"Questa performance nasce dal mio desiderio di vedere se è possibile usare la semplice disciplina quotidiana, con le sue regole e restrizioni, per purificare me stessa"*. Cibo escluso, acqua pura in grande quantità, parola esclusa, canto possibile ma imprevedibile, scrittura esclusa, lettura esclusa, 7 ore di sonno al giorno, posizione eretta, seduta o sdraiata illimitata, doccia 3 volte al giorno: queste sono le regole.

Nel 2003 comincia un nuovo lavoro che consiste in diverse installazioni video basate sulle speranze e sulle paure riguardo il suo paese. Nasce **Count on Us** in cui **In Chorus** dirige un coro di ottantasei scolari, vestiti di nero come se andassero ad un funerale, che cantavano un Inno che era stato composto da una scuola di musica a Belgrado e scritto in onore delle Nazioni unite. Il suo utilizzo è sarcastico, tanto che l'artista dirige con due scheletri posti uno davanti ed uno dietro, attaccati al suo corpo. **In Star** si avvale sempre degli ottantasei scolari per disegnare a terra la stella comunista in cui lei è al centro con addosso un costume con lo scheletro. **In Tesla**, ispirato a Nikola Tesla, usa un enorme generatore di elettricità statica che avrebbe acceso, con un trasferimento di energia, un tubo al neon che tiene in mano. Racconta la Abramović: *"Il testo di accompagnamento diceva: "Sì, siamo stati in guerra. Sì, siamo in mezzo ad una grave crisi. Sì, il paese è a pezzi, eppure c'è energia e speranza"*.



Confession, performance video, 2009 (durata 60') ©Mjz Mostra "The Cleaner", Palazzo Strozzi, Firenze. Courtesy of Marina Abramović Archives



The Kitchen, Homage to Saint Teresa, Video installazione, color, 2009 © Marina Abramović - Courtesy of the Marina Abramović Archives

"Quando vivevo in Germania ed ero un ragazzo appassionato di arte, mi arrivavano cartoline con inviti alle mostre. Quelle che mi facevano più sognare portavano la dicitura "alla presenza dell'artista". Sapere che l'artista sarebbe stato lì, nella galleria o nel museo, rendeva tutto molto diverso che andare in un posto a vedere semplicemente qualche quadro o qualche scultura".

Così **Klaus Biesenbach** comincia a proporre alla Abramović come pensare a progettare quella che è, senza dubbio, la retrospettiva più grande che l'artista abbia mai fatto. *"Mi fidai di lui"* - racconta l'artista - *"e cominciai ad elaborare il suo concept. The Artist Is Present. Ebbi un'idea. Ai piani superiori ci sarebbero state continue riproposizioni delle mie performance ma nell'atrio ci sarebbe stata una grande performance completamente nuova, dallo stesso titolo della mostra, dove io sarei stata presente per tre mesi."*

Il tempo di preparazione della grande *performance* è lungo, dura dal 2008 fino al 2010, quasi due anni, e nel frattempo Marina crea **Confession**, un video in cui porta un asino dell'isola di Lamu in un cortile e, parlando con lui, comincia a confessare tutti i difetti e le mancanze della sua vita, dall'infanzia fino al presente.

Nello stesso anno va in Spagna per un nuovo lavoro, **The Kitchen**, dove l'ambientazione è una vera cucina, in un ex convento di monache certosine. Inizialmente dedicato alla levitazione mistica di **Santa Teresa d'Ávila**, assume poi un carattere autobiografico, diventando una meditazione sulla sua infanzia, quando la cucina della nonna era il centro del suo mondo.

Ora, "Era arrivato il momento di iniziare The Artist Is Present", il 14 marzo 2010.

The Artist Is Present è diventata un classico della *performance art*. Durante i tre mesi al **MOMA di New York**, la Abramović fissa negli occhi ogni spettatore che decide di sedersi di fronte a lei. *"La performance più radicale della mia vita"* commenta l'artista, durante la quale è rimasta per sette ore al giorno seduta, immobile, senza mangiare, bere o andare in bagno. *"Quello che posso dire è che questa performance mi ha cambiata a livello profondo; per me può solo avvenire che il mio lavoro cambi la mia vita e non l'opposto. (...) L'aspetto interessante della situazione è che il pubblico osserva se stesso e l'osservatore diventa osservato...dobbiamo esplorare altri modi di comunicare"*. 850.000 persone prendono parte alla performance.

"La mia vita professionale cambiò completamente dopo questa performance".

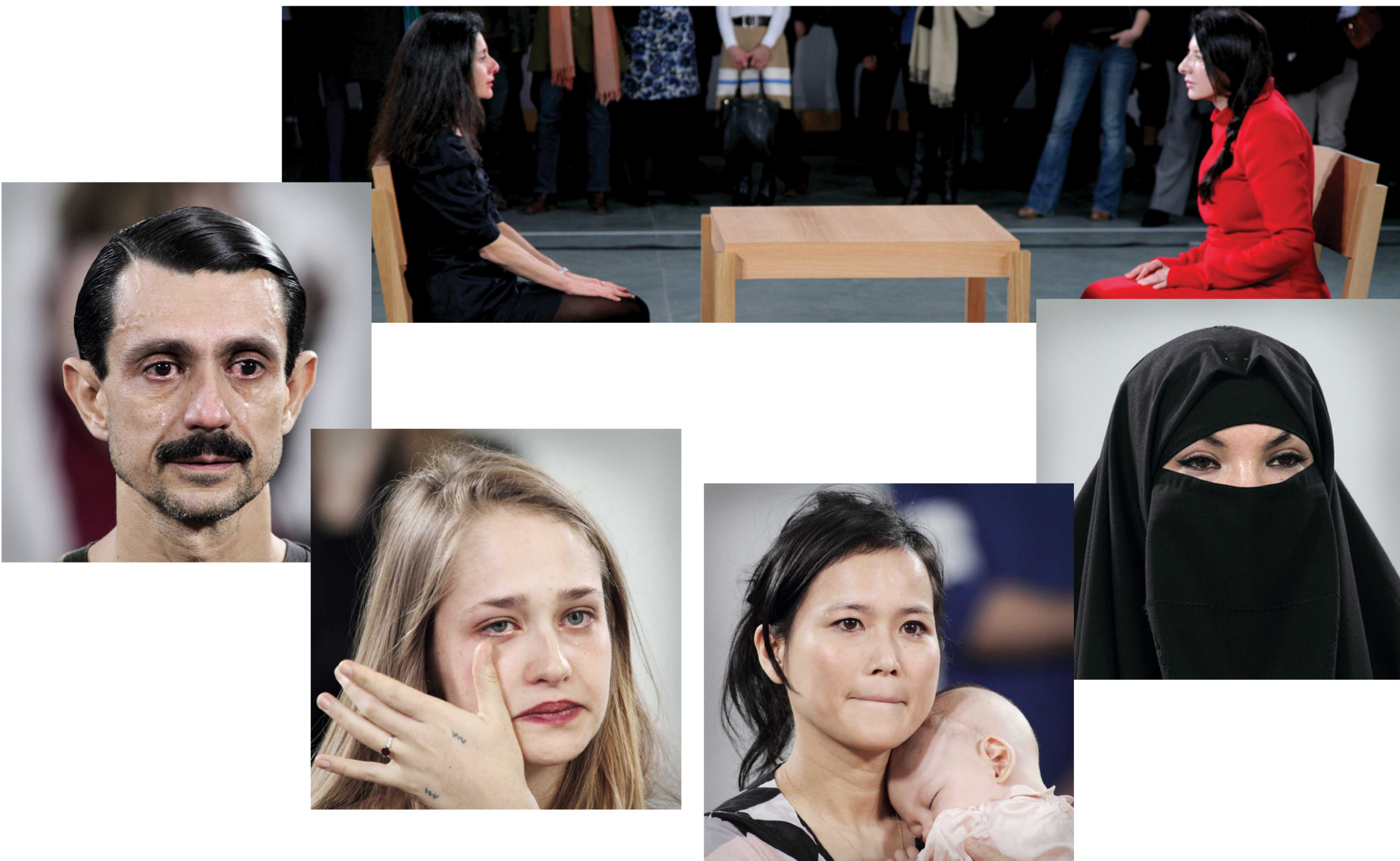
Nel 2010 nasce il MAI, il Marina Abramović Institute, luogo dove continuare a portare avanti le sue idee sull'arte immateriale basta sul tempo.

"Scopo del MAI è quello di cambiare la consapevolezza umana attraverso l'educazione, la cultura, la spiritualità, la scienza e la tecnologia. L'istituto si occuperà di performance, danza, teatro, cinema, video, opera, musica ed ogni altra forma di arte che potrà nascere in futuro"

The Artist is Present

"Solo quando si impara a perdonare, si può smettere di uccidere. Perdonare un amico è facile; è molto più difficile perdonare un nemico"

Mi vennero in mente queste parole del Dalai Lama, ecco perché dedica il mio progetto ad amici e nemici.



What is Performance Art?

▼ Performance is real

MARINA ABRAMOVIĆ

Il mio lavoro finisce qui e volutamente ho scelto di chiudere con *The Artist is Present* perché è la retrospettiva che in assoluto ha consacrato Marina Abramović nell'Olimpo della *performance art*. Quello che ha fatto in questi anni è più o meno noto a tutti, quello che mi interessa è far conoscere le *performances* che in pochi conoscono realmente.

È stato un lavoro faticoso il mio, non tanto perché la mole di studio è stata notevole, nonostante io la segua da anni e molte notizie mi sono note, quanto perché ho cercato di mettere la mia sensibilità e le mie percezioni alla stregua di questa grande artista, provando a farlo in maniera critica e non solo didascalica.

Si può non condividere il metodo che ha usato per arrivare, in maniera diversa, ad ognuno di noi, ma questa è la sua vita, è la sua anima, è il suo percorso.

Entrare nel merito di come ognuno di noi scelga di vivere è cosa che non ci dovrebbe riguardare, soprattutto perché parliamo di un'artista e del suo lavoro e, non di meno, perché lei ha sempre messo in gioco la propria incolumità e mai quella degli altri.

In questo senso forse siamo proprio noi a doverci mettere in discussione, il pubblico a volte ossessivo, maniacale, sessualmente represso e giudicante.

La Abramović ha dato tutto di lei, ha messo la sua vita nelle nostre mani e ritengo che decretare giudizi psicoanalitici nei suoi confronti sia inopportuno, soprattutto se non fatti da addetti ai lavori.

La mia speranza è che chi sta leggendo abbia cominciato ad amarla un po', perché, al di là degli stereotipi che le hanno cucito molto bene addosso, Marina Abramović ha sempre ricercato l'amore negli altri e lo ha fatto, a volte, mettendo il suo corpo in condizioni di disagio fisico, emotivo e psicologico. Ha lottato contro il suo presente a causa dei disagi a cui è stata sottoposta suo malgrado e, forse, è stato proprio il suo stato di impotenza di fronte ai maltrattamenti la chiave di ribellione contro l'idea che il corpo sia qualcosa su cui sfogare la rabbia, usandolo, di contro, come mezzo per costruire un dialogo.

Ha lottato contro il suo passato andando incontro ai suoi fantasmi di bambina, quelli che vedeva quando era rinchiusa nel *plakar*, lo sgabuzzino pieno di entità astratte, di presenze spiritiche, di esseri lucenti, informi e silenziosi.

Continua a lottare per il suo futuro di donna e di artista, ma soprattutto, continua a farlo in nome di qualcosa che vuole che resti al di là di lei.

Ed un po' come lei, anche io dedico questo speciale ai suoi amici ed ai suoi nemici, affinché sia comunque riconosciuta la sua arte, al di là del proprio gusto estetico e, soprattutto, giudizio etico.

Nel caso non vi siate approcciati a questo mio lavoro scevri da qualsiasi pregiudizio, tornate indietro nelle pagine e rileggete qualche frammento. Come racconta la Abramović:

"Era da prima di The Artist is Present che non facevo un ritiro ayurvedico, ma quel posto era il più radicale in cui fossi stata.(...) all'ingresso un cartello diceva:

PER FAVORE, LASCIATE QUI FUORI IL VOSTRO MONDO.

