

# Dalla performance all'azione

*The artist is present: Marina Abramović*

FEDERICA TURCO

ENGLISH TITLE: *From Performance to Action. The Artist is Present: Marina Abramović*

ABSTRACT: In this paper I will focus on the concept of image's agency starting from a particular case study that is the performance by Marina Abramović titled *The artist is present* (MOMA, New York, 2010). In this opera Abramović uses her own body to stimulate in the audience a kind of reaction or action (pragmatic or emotional). According to the artist the aim of the exhibition is to reveal the human nature thanks to a mental dialogue between her and who sits in front of her.

PAROLE CHIAVE: body; performance; women; performing art; image; Marina Abramović; agency.

## I. Premessa: “Come fare cose con le immagini”

Viviamo in un contesto sociale in cui l'immagine (personale, sociale, pubblica) e le immagini (nostre, degli altri, del mondo) sembrano avere il monopolio di quel delicato ambito che chiamiamo comunicazione e, quindi, della cultura in generale.

Apparentemente questa sembra un'affermazione abbastanza scontata e intuitiva; forse addirittura “vecchia”, nel senso che troppo si è detto e ragionato sulla cosiddetta “società dell'immagine”, tanto da svuotare l'espressione di qualunque valore scientifico e accademico.

In realtà, un terreno ancora non totalmente indagato è quello dell'agentività delle immagini, cioè della loro capacità di orientare e provocare l'azione di chi tali immagini osserva sia in senso pragmatico (immagini che fanno fare qualcosa), sia in senso cognitivo (far credere) o emotivo (far essere).

L'arte (leggi: le immagini dell'arte) ci pone da sempre di fronte a questo tipo di domande: cosa provoca in noi la visione di un dipinto, di una scultura o di un altro tipo di *performance* artistica? Chi siamo davanti ad un'opera d'arte? Cosa quell'opera d'arte ci chiede di essere? E cosa ci chiede di fare?

Gli storici dell'arte possono sicuramente aiutarci nell'arduo compito di camminare attraverso questo terreno incerto. L'obiettivo, più modesto, che mi pongo io nelle pagine che seguono è quello di considerare semioticamente una sola "opera d'arte". Uso le virgolette perché si tratta, in effetti, di un'opera particolare che si inserisce all'interno di un filone specifico dell'arte contemporanea e cioè la *performing art*, in cui gli artisti usano il proprio corpo e la propria voce (anziché oggetti fisici come quadri o sculture dell'arte visiva) per veicolare il proprio messaggio artistico.

L'opera cui faccio riferimento è la recente *The artist is present*, messa in scena da Marina Abramović nel 2010 presso il MOMA di New York (ne parlerò diffusamente più avanti).

Si tenga presente che, per semplicità, considererò le *performance* dell'artista in questione alla stregua di immagini fisse; non prenderò cioè in considerazione tanto il concetto di *performance* in sé (per quanto proverò comunque a proporre alcune definizioni), ma mi interrogherò sul significato che il corpo dell'artista, inscritto all'interno dell'opera d'arte, assume dal punto di vista politico e sociale, inducendo delle trasformazioni nell'astante e provocando in questi, perciò, un qualche tipo di azione–reazione (emotiva o pragmatica). Questo è possibile nelle opere di Abramović anche perché la loro principale pretesa, il loro principale obiettivo è quello di essere guardate. Come un dipinto. Come una fotografia. La ricerca estetica in Abramović è fondante, ossessiva, decisiva. L'artista passa giorni, settimane a ragionare su colori, contrasti luminosi, linee, forme, ecc., in quanto considera questi aspetti come parti integranti delle sue opere.

Nelle pagine che seguono proverò prima a riassumere brevemente il percorso artistico di Abramović, per dedicarmi, poi, alla nozione di corpo e all'opera d'arte in questione come *case study*.

## 2. Marina Abramović: *performing art* come progetto politico

Marina Abramović è una famosa, forse la più famosa, *performing artist* contemporanea. Nasce nel 1946 a Belgrado, da due partigiani della Seconda Guerra Mondiale. Dopo un'infanzia in cui viene sottoposta ad uno "stile di vita militare" (come la stessa Abramović ricorda nel documentario *The artist is present* del 2012 — seguito della *performance* del 2010, i primi anni della sua vita vengono scanditi da regole ferree, poche o nulle manifestazioni di affetto e una forte consapevolezza sociale e pubblica favorita dall'attività politica dei genitori), la giovane Abramović studia all'Accademia di Belle Arti di Belgrado e completa la sua formazione artistica a Zagabria nel 1972.

Subito dopo si trasferisce ad Amsterdam dove inizia una collaborazione artistica e, al contempo, una relazione sentimentale con l'artista tedesco Ulay (al secolo Frank Uwe Laysiepen).

Marina e Ulay vivono per anni in un furgone, girando per l'Europa e mettendo in scena le loro *performance* fino a quando, nel 1988, la fine della loro relazione interrompe anche la collaborazione artistica. L'ultima impresa che compiono insieme è quella di camminare lungo tutta la Grande Muraglia Cinese. Chiameranno quest'opera d'arte *The Lovers. The Great Wall Walk*. È importante citarla perché ci aiuta a sottolineare con evidenza quanto, nella vita di Marina Abramović, gli aspetti pubblici e privati siano profondamente interrelati e come la *performance* artistica abbia un ruolo fondamentale, per la donna, nella comprensione delle proprie passioni, dei propri sentimenti, della propria identità sociale e politica. Dopo anni di negoziazione con le autorità cinesi per ottenere il permesso di registrare il video, finalmente i due artisti iniziano la *performance*: Marina inizia a percorrere la Grande Muraglia dalla zona orientale, sulle sponde del Mar Giallo, a Shan Hai Guan; Ulay da sud-ovest, alla periferia del deserto del Gobi, presso Jai Yu Guan. Dopo novanta giorni di cammino e 2500 km percorsi, i due si incontrano a metà del percorso e si dicono addio per sempre<sup>1</sup>.

Prima di questo momento, però, Marina ha realizzato (prima da sola e poi con Ulay) alcune delle più importanti e famose *performance* artistiche degli anni Settanta in Europa.

1. Alcune immagini: [www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1986](http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1986)

Ne ricordiamo alcune.

Nel 1973 viene messa in scena *Rhythm 10*. In questa sua prima esecuzione Abramović esplora alcuni elementi di ritualità gestuale. Usando venti coltelli e due registratori, l'artista esegue un gioco russo nel quale ritmici colpi di coltello vengono diretti tra le dita aperte della mano. Ogni volta che, sbagliando leggermente la mira, vengono provocati dei tagli alla mano, il gioco prevede di prendere un nuovo coltello dalla fila dei venti precedentemente predisposti. Tutta l'operazione viene registrata. Dopo essersi tagliata venti volte, l'artista fa scorrere la registrazione, ascolta i suoni e tenta di ripetere gli stessi movimenti, cercando di replicare gli errori, e mescolando ripetutamente passato e presente (fig. 1).



Figura 1: *Rhythm 10*, Marina Abramović, 1973.

Un anno dopo è il momento di *Rhythm 0* che viene realizzata a Napoli. Su un tavolo viene posta una serie di 72 oggetti che possono provocare piacere (ad esempio una piuma) oppure dolore (fruste, catene, martelli) e addirittura alcuni oggetti che possono provocare la morte (una pistola, delle lamette, ecc.). La *performance* prevedeva

che Marina, inerte e immobile, offrisse al pubblico il proprio corpo e che gli avventori potessero, attraverso gli oggetti posti sul tavolo, interagire con l'artista nel modo che credevano. Le istruzioni sulle pareti della stanza incitavano a "usare sul corpo dell'artista gli oggetti posti sul tavolo in qualunque modo" e specificavano che "l'artista stessa si assume[va] la totale responsabilità di qualunque azione". Dopo una titubanza iniziale, in cui il pubblico non sa come comportarsi e sembra temere la situazione, lentamente si passa all'azione: i vestiti di Marina vengono tagliati con le lamette che poi vengono fatte scorrere anche sulla sua pelle, provocando tagli. Alcuni uomini le succhiano il sangue dalle ferite e mostrano gesti e movenze che ricordano la violenza sessuale. Alcune altre persone cercano invece di preservare l'artista dalla violenza formando un gruppo di protezione. L'apice della tensione viene raggiunto quando la pistola carica viene posta nelle mani dell'artista stessa, con un dito sul grilletto, e posta sul collo della donna (fig. 2). Come lei stessa dichiarerà alla fine della *performance*, l'obiettivo di quest'opera era provocare una reazione (di qualunque tipo) nel pubblico perché diventasse parte dell'opera stessa; il problema è che tali reazioni-azioni sono totalmente imprevedibili e spesso prive di limiti.



Figura 2: *Rhythm 0*, Marina Abramović, 1974.

Dello stesso anno è *Rhythm 5*, in cui Abramović cerca di rappresentare l'energia prodotta dal dolore usando una grande stella intrisa di petrolio, che l'artista accende all'inizio dell'esecuzione. Rimanendo

fuori dalla stella, Abramović si taglia le unghie di mani e piedi, e i capelli. Finita ognuna delle operazioni, getta i ritagli nelle fiamme per rappresentare la purificazione fisica e mentale cui tenta di sottoporsi. Nell'atto finale, Abramović salta attraverso le fiamme, spingendosi nel centro della grande stella. Durante l'esecuzione della *performance* le esalazioni provocano lo svenimento dell'artista che deve essere soccorsa dai presenti.

Dal 1977 inizia la collaborazione con Ulay. La prima delle opere che realizzano insieme è *Imponderabilia*: in occasione della Settimana internazionale della performance, presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Abramović e Ulay, in piedi uno di fronte all'altra proprio all'ingresso del salone espositivo e completamente nudi, rimangono così per tutta la durata degli ingressi, costringendo gli avventori a passare tra loro due. Il visitatore deve scegliere: prima di tutto se entrare e, una volta deciso di sì, a quale dei due artisti rivolgere il viso e a quale la schiena (essendo lo spazio tra i due molto stretto è impossibile attraversarlo frontalmente): rivolgere a uno dei due la propria fronte significa anche (pro)porgli i propri organi sessuali, mentre all'altro si rivolge la schiena, la parte più debole e indifesa.

In *Relation in time* (1977) Marina e Ulay rimangono chiusi in una stanza, soli, immobili e in silenzio, per sedici ore legati "letteralmente" per i capelli (fig. 3). Solo allo scoccare della diciassettesima ora è concesso ai visitatori di entrare e vedere come il passare del tempo ha influito sul loro "legame": i capelli sfuggono da tutte le parti, il nodo è completamente allentato, lo scioglimento imminente. Gli altri non possono assistere a una relazione che nasce, a un legame che si crea, solo a quel poco che ne rimane, che riesce a sopravvivere.

Del 1978 è la *performance* intitolata *Breathing in/Breathing out*, in cui Marina e Ulay continuano l'interrogazione sul rapporto duale, rimanendo bocca a bocca per venti minuti e respirando il respiro dell'altro. Ciò che mantiene in vita uno è quindi il fiato emesso dal compagno; però l'aria espirata e ricevuta si è già impoverita di ossigeno dopo il primo respiro: più si prosegue e più l'aria è satura perché non c'è respirazione che non sia questo scambio e riciclo di fiato, i polmoni si riempiono di anidride carbonica, forze e lucidità vengono meno, fino al collasso di entrambi.

Nel 1980 Abramović e Ulay lavorano sul concetto di fiducia e mettono in scena la *performance* che definiranno come la massima rap-



Figura 3: *Relation in time*, Marina Abramović e Ulay, 1977.

presentazione della *mobile energy* del loro movimento artistico: “Rest Energy”: mentre mantengono i corpi leggermente inclinati e divergenti Abramović regge un grande arco dalla parte dell’impugnatura mentre Ulay tiene la corda tesa e una freccia in cocca. La punta mira al cuore di Marina, la tensione fisica e psicologica è massima: se uno dei due prova a muoversi, la freccia potrebbe scoccare, come pure se uno dei due allenta la presa; il corpo per quanto stanco della costrizione (ricordo che i due non sono in posizione eretta e rilassata, ma sono inclinati all’esterno, fuori dal proprio baricentro) non deve tradire, la mente nemmeno. Così è la coppia, così è la relazione: un’arma ben esibita, pronta a ferire, eppure affidata nelle mani di entrambi (fig. 4).

Dopo il 1988, come detto, la collaborazione tra Marina Abramović e Ulay si interrompe e l’artista serba prosegue la sperimentazione artistica, fisica e psicologica da sola.

Nel 1990 mette in scena *Dragon Heads*: seduta immobile su una sedia circondata da un cerchio formato da blocchi di ghiaccio, l’artista ha cinque pitoni (lunghi 2, 3 e 4 metri e privati di cibo nelle due settimane precedenti l’esecuzione) che si muovono sul suo corpo.

Nel 1997 arriva, per la *performing artist* un riconoscimento molto importante: con l’opera “Balkan Baroque” vince il Leone d’oro alla Biennale di Venezia. La *performance*, che intende rappresentare le orribili conseguenze della guerra in Jugoslavia (e, per analogia, le guerre

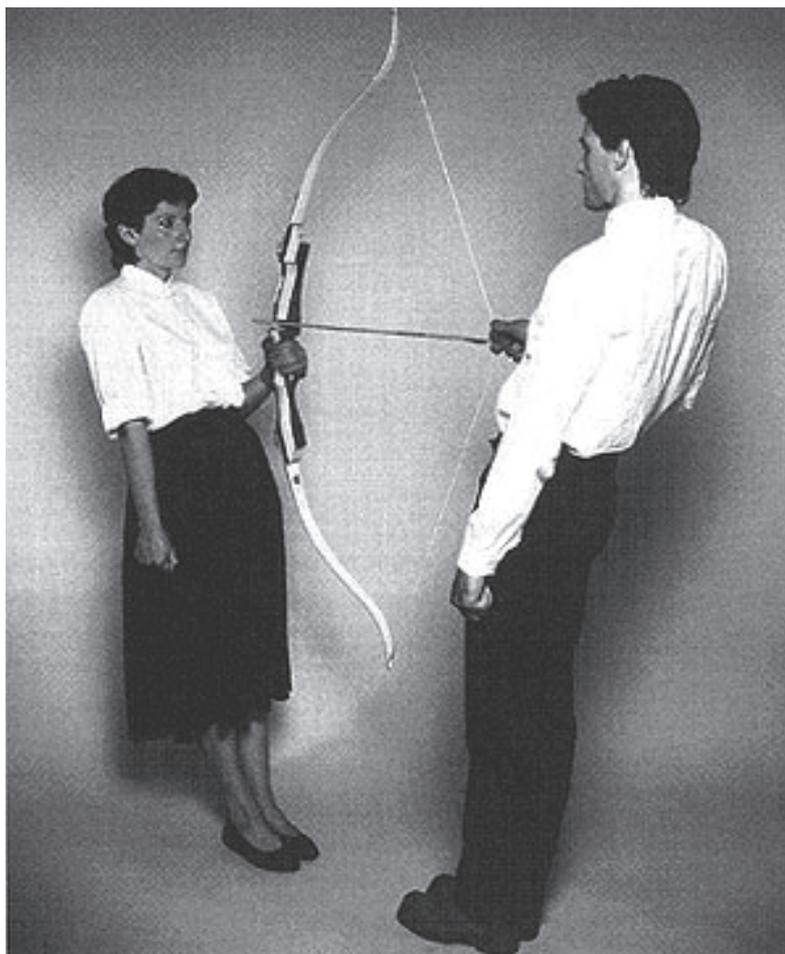


Figura 4: *Rest energy*, Marina Abramović e Ulay, 1980.

in generale) vede l'artista impegnata nella pulizia e nella scarnificazione di una montagna di ossa di animali per sei giorni consecutivi (fig. 5).

La sfida al corpo prosegue nel 2002 con *The house with ocean view*: Marina Marina Abramović per dodici giorni vive su tre piattaforme rialzate, nella galleria di Sean Kelly a New York. Non mangia né dorme, non ha alcuna privacy: la stanza da bagno, il salotto e la camera da letto che occupa, equipaggiate solo con l'essenziale, sono completamente esposte e, ogni giorno, i visitatori possono osservare i suoi movimenti durante le ore di apertura al pubblico della galleria stessa. Appoggiate alle piattaforme, tre scale con larghi coltelli con le lame rivolte verso l'alto, al posto dei pioli: una tacita dichiarazione di resistenza allo sforzo fisico e mentale (fig. 6).

Quello che accomuna tutte queste opere (e le molte altre che Mari-



Figura 5: *Balkan Baroque*, Marina Abramović, 1997.

na Abramović ha realizzato negli anni e che ho omesso di ricordare qui<sup>2</sup>) è il tentativo di rendere il corpo dell'artista non solo soggetto ma vero e proprio strumento artistico, volto ad indagare i limiti fisici e le potenzialità della mente umana. Il pubblico di Abramović non solo è chiamato ad osservare l'artista che mette in scena un'azione di qualche tipo, ma è chiamato a partecipare, a reagire e agire a sua volta di fronte a quella che è la messa in scena di un pensiero politico e di una missione sociale.

2. Per approfondimenti sulle opere citate e sul lavoro artistico di Abramović in generale si vedano ad esempio Daneri 2002 e Denegri 1998. Interessanti letture sono anche le interviste alla stessa Abramović realizzate dal *Journal of contemporary art*, nel 1990 (reperibile on line: [www.jca-online.com/abramovic.html](http://www.jca-online.com/abramovic.html)) e dal *New York Art*, 2005 (on line: <http://nymag.com/nymetro/arts/art/15228/>). Per un repertorio delle opere d'arte: [www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972](http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972).



Figura 6: *The house with ocean view*, Marina Abramović, 2002.

Le azioni del vivere quotidiano vengono ritualizzate per catturarne l'essenza significativa e per portare l'attenzione su tematiche di carattere sociale e culturale. Il fatto che la stessa resistenza fisica dell'artista sia messa sotto pressione è segno del bisogno di esorcizzare la violenza, attraversandola e praticandola: solo infatti superando la paura della violenza si può iniziare a denunciarla e Abramović tenta di farlo attraverso il proprio corpo. Un corpo agente, dunque, che si fa veicolo di riscatto. Un corpo-comunicazione.

### 3. I corpo politico di Marina Abramović

#### 3.1. *Il corpo e la performance*

Che il corpo sia un elemento di fondamentale importanza nell'idea stessa di arte performativa è chiaro, ma ciò che, a mio intendere, è ancor più importante è in che modo Abramović intenda usare il proprio corpo all'interno delle sue opere.

Per capirlo bisogna necessariamente fare un passo in dietro e riflettere sulla nozione stessa di "corpo" così come essa è stata studiata in ambito scientifico e accademico.

Anche a livello intuitivo, non è difficile immaginare il corpo, come un'entità spaziale e temporale, dotata, cioè, di un'esistenza relativa, calata in un preciso contesto storico, posta in relazione con altri corpi.

Come ho già sostenuto altrove<sup>3</sup> i corpi anche se si presentano in modo immediato, sono in realtà oggetti mediati e ricostruiti, animati, manipolati e continuamente risemantizzati dai linguaggi, dalle pratiche e dalla cultura.

Possiamo dire che essi sono dei veri e propri operatori di significazione, luoghi ove avvengono trasformazioni percettivo-patemiche e narrativo-semantiche.

Vorrei riprendere qui le parole di Ugo Volli in un saggio del 2000 intitolato "Il corpo della danza":

La sua struttura materiale [del corpo, n.d.r.] e la sua apparenza non dipendono affatto solamente dai tratti universali, genetici e dall'esperienza soggettiva che lo anima e lo determina, ma ha innanzi tutto un'origine nella singola società di cui quella persona fa parte, nella sua complessa dimensione storica, sociologica, antropologica. Ciò significa che il corpo è anche e innanzi tutto culturale, cioè dipendente da un certo sistema di regole, di credenze, di aspettative, di valori, che sono definiti da ogni singola società.

(Volli 2000, p.3).

Stiamo parlando, cioè, di un posizionamento "relativo" del corpo, rispetto ad uno spazio, ad un tempo, ad altri corpi e, più in generale, alla cultura di riferimento in cui è inserito.

Un corpo che non va inteso quindi come una categoria biologica universale, ma come il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni materiali, simboliche e sociologiche che partecipano alla strutturazione della soggettività (Demaria 2008b); o, per dirla con Marsciani, un corpo come "luogo di trasformazioni":

Il corpo è il grande trasformatore, traduttore, luogo delle trasposizioni, dei trasferimenti; corpo come cerniera, come relais, come convertitore, come luogo dei rovesciamenti e delle metamorfosi.

(Marsciani 2008, p. 189)

Un corpo "agente" potremmo dire noi.

3. Per approfondimenti sul concetto di corpo e sul legame tra corpo e performance si vedano i miei precedenti: Turco e Ghione 2011; Turco 2012 a e b e Turco 2013.

Nel caso di Marina Abramović, il corpo non avrebbe questa forza trasformativa se non fosse inserito all'interno di quella rappresentazione artistica che è la *performance*.

In ambito scientifico, la performatività è stata oggetto di studio di molte ricerche in svariati ambiti disciplinari.

Da Goffman (1959) a Bordieu (1980), passando per Austin (1962), Searle (1969) e Geertz (1973), fino ad arrivare al filone specifico dei *performance studies* degli anni Ottanta e Novanta<sup>4</sup>, molti si sono occupati di questo concetto.

In molti di questi scritti viene messo in rilievo il meccanismo di produzione/ricezione della pratica performativa (e quindi del rapporto tra *performer* e astante) sottolineandone la circolarità comunicativa: come sostiene anche De Marinis (1982) nei suoi studi di semiotica del teatro, nella *performance*, si crea un sistema ermeneutico in cui emissione e ricezione sono simultanei e complementari; non si tratta mai, semplicemente, di qualcuno che emette un messaggio a fronte di qualcun altro che lo riceve, quanto piuttosto di uno scambio che vede i due poli della comunicazione come entrambi attivi. È chiaro come questo abbia delle implicazioni fondamentali su quanto dicevamo poco prima rispetto al potere trasformativo della *performance* e al campo semantico del “fare” in cui essa è inserita: la pratica performativa ha una sua *agency* nella realtà sociale proprio grazie al circuito comunicativo che può creare. La *performance* funziona come dispositivo di creazione di nuovi valori, agendo sulla dinamicità e sulla trasformazione della semiosfera.

Proprio questo potere trasformativo, questa capacità di veicolare e far circolare nuovi valori, rende “politica” la missione di Abramović e delle sue esibizioni.

### 3.2. Il livello comunicativo dell'immagine

Mi addentro in un ulteriore passaggio teorico in un ambito più strettamente semiotico, prendendo in considerazione quello che Eugeni (2004) definisce il terzo livello d'analisi dell'immagine e cioè quello che considera la costruzione dei rapporti tra lo spettatore e il testo, il livello comunicativo.

4. Si vedano ad esempio Schechner (1988), Carlson (1996), e Grotowski (1990).

Eugeni sostiene che i rapporti tra spettatore e mondo testuale sono di due tipi: spaziali e narrativi. I primi definiscono una posizione dello spettatore rispetto a quanto viene rappresentato dall'immagine. I secondi definiscono invece un ruolo dello spettatore.

Cito testualmente:

Lo spettatore viene indirizzato anzitutto verso una reinterpretazione della propria collocazione spaziale reale: questa viene riletta in quanto correlata allo spazio fittizio messo in scena dall'immagine. Egli inoltre viene orientato verso una reinterpretazione del proprio stesso atto di guardare l'immagine: il suo sguardo viene qualificato rispetto alla scena osservata; lo spettatore può essere sottratto all'anonimato di un testimone esterno per essere coinvolto all'interno della scena osservata.

(Eugeni 2004, p. 97)

Eugeni ipotizza sette passi nel processo di costruzione del punto di vista, passi che coinvolgono il sistema guardante-guardato, attraverso cui è possibile immaginare una scala graduata di coinvolgimento dello spettatore da un massimo di distacco a un massimo di coinvolgimento.

Nella tipologia di Eugeni il coinvolgimento completo dello spettatore può avvenire mediante una collocazione elastica o rigida dello spettatore stesso nello spazio dell'immagine e, se rigida, può essere determinata da mezzi testuali o contestuali. Abbiamo una collocazione rigida con mezzi testuali quando sono elementi interni all'immagine ad invitare lo spettatore a mettersi a una certa distanza e in un certo punto di osservazione (un esempio chiaro di questo è il famoso *Compianto sul Cristo Morto* di Mantegna, felicemente analizzato da Felix Thürlemann, 1991); si parla, invece, di mezzi contestuali quando a svolgere questa funzione sono elementi esterni all'immagine (per la posizione del dipinto — ad esempio guardiamo l'affresco su una cupola stando per forza in una determinata posizione rispetto all'affresco — o per la posizione degli arredi — se di fronte al quadro c'è una poltrona siamo portati a sederci su quella poltrona per guardarlo — ecc.).

Tali suggerimenti ci saranno utili a breve, per fare alcune considerazioni a proposito dell'opera di Abramović *The artist is present*.

#### 4. *The artist is present*

Innanzitutto bisogna chiarire che *The artist is present* è al contempo il titolo di tre diversi prodotti: la *performance* che Marina mette in scena presso il MOMA di New York tra il 14 marzo e il 31 maggio del 2010; l'intera retrospettiva sull'opera di Marina Abramović che viene ospitata dal museo negli stessi giorni (video e fotografie delle *performance* precedenti oltre ad un certo numero di opere che vengono ri-create sul posto e in cui Marina viene sostituita da altri giovani artisti contemporanei) e un film-documentario, uscito nel 2012 per la regia di Matthew Akers, che racconta, con lunghe interviste alla *performing artist*, riprese video sul campo e immagini di repertorio tutto l'iter di preparazione della mostra del 2010, facendo il punto sulla vita e sulla filosofia dell'artista serba (fig. 7).

Marina Abramović descrive la sua performance al MOMA in questi termini (cito dal film-documentario — traduzione mia):

Un grande spazio illuminato e nient'altro. Al centro un tavolo e due sedie. C'è uno scambio diretto di energia tra pubblico e performer. Se la performance si sviluppa con la tua presenza assoluta questa intensità emotiva si trasmette a tutti. È inevitabile.

Quel che fa Marina è sedersi su una sedia e aspettare che un assistente occupi la sedia di fronte a lei. Immobile, guarderà chi le siede di fronte e nient'altro, per tutto il tempo che lo spettatore deciderà di rimanere lì, qualunque cosa decida di fare. Marina fa questa cosa per tre mesi consecutivi, 8 ore al giorno, ogni giorno (figg. 8, 9 e 10).

Ancora cito dal film:

La gente non capisce che è molto difficile fare una cosa che è vicina al nulla. Perché non c'è una storia da raccontare, non c'è nulla, solo la tua presenza. Diggiuno, silenzio, immobilità sono disprezzate dalla gente.

Dopo due mesi viene anche tolto il tavolo tra le due sedie, a simboleggiare l'assenza totale di ostacoli e quindi la maggiore vulnerabilità dell'artista.

Nel mese di maggio la performance è diventata talmente popolare che la gente fa la coda al MOMA per giorni, dormendo davanti al

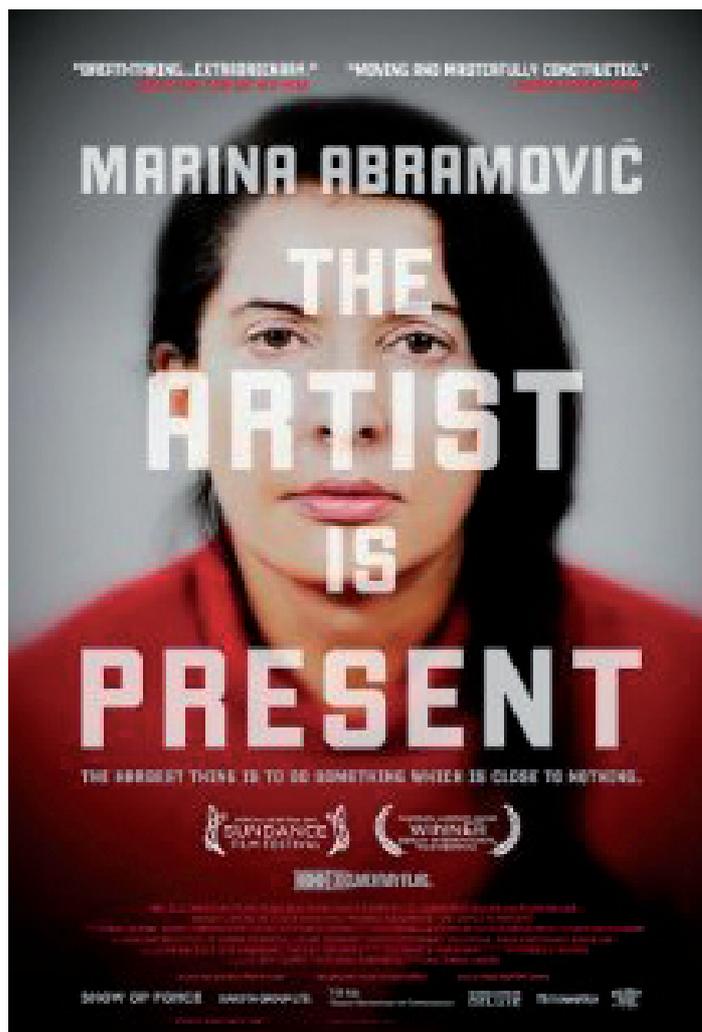


Figura 7: La copertina del DVD del video–documentario di Matthew Akers.

museo la notte, per poter entrare e accaparrarsi un buon posto nella coda di chi siederà davanti a Marina.

Non solo: le immagini della performance fanno il giro del mondo e diventano, dopo due anni, un film documentario. E ancora non basta: uno spezzone in particolare della *performance* diventa talmente noto da accaparrarsi due milioni e mezzo di visualizzazioni su *youtube* ed essere diffuso in maniera virale attraverso tutti i *social*. Si tratta dello spezzone in cui a sedersi davanti a Marina, proprio il primo giorno di apertura della mostra, è Ulay.

Quali considerazioni si possono fare intorno a questa esperienza artistica?

In *The artist is present*, a fornire il senso complessivo dell'opera, concorrono evidentemente diverse variabili.



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Certamente, da un punto di vista più propriamente plastico, abbiamo la presenza di linee rigide e spigolose, abbiamo i colori freddi dell'ambiente circostante, abbiamo la grande luce bianca della stanza che viene amplificata dalle dimensioni dello spazio e dal fatto che la stessa stanza sia totalmente spoglia; i colori degli abiti di Marina (il rosso, il blu, il bianco — vengono indossati in quest'ordine) che coprono completamente il corpo della *performer* (ricordiamo che nella gran parte delle opere precedenti — che sono presenti tra l'altro nella Galleria — Marina si presenta allo spettatore completamente nuda). Tutto questo rende un'idea generale di imponderabilità. Di vuoto.

Guardiamo ora alla *performance* da un punto di vista narrativo. Sebbene la stessa Marina ci dica che quella che lei mette in scena è una non-storia, o meglio l'assenza di una storia (il nulla appunto) e che è proprio questo a turbare gli astanti (perché, come dicevo, il digiuno il silenzio e l'immobilità sono disprezzate dalla gente), un livello narrativo è comunque rintracciabile nel percorso dell'opera nel suo insieme: come ho detto Marina sta seduta su quella sedia 8 ore al giorno, tutti i giorni per tre mesi. La sua è una storia di fatica. È una sfida. È la storia di chi combatte contro il proprio corpo, contro la parte terrena della nostra persona, per raggiungere l'ineffabilità,

l'intangibilità, la trascendenza, l'estasi della mente.

Da un punto di vista valoriale mi sembra che ciò che Marina mette in scena sia la lotta tra natura e cultura, tra essere e apparire, tra vita e morte.

Ovviamente però c'è anche un altro livello di senso ed è quello che è dato dall'insieme di elementi che si muovono attorno a *The artist is present*, al contesto diremmo, ad esempio il fatto che l'artista serba decida di performare questa installazione in una retrospettiva che rimette in scena tutte le sue precedenti opere, o il fatto che lo faccia mentre ci racconta la sua stessa vita in un film-documentario. In qualche modo l'artista ci sta dicendo che il senso di quello che sta facendo ora è rintracciabile solo se si guarda all'intera sua produzione artistica e quindi alla sua esistenza. *The artist is present* rappresenta solo l'ultimo passaggio di un messaggio che viene costruito da tempo.

E qual è questo messaggio?

Martina Corgnati in un testo del 2011 intitolato *I quadri che ci guardano*, analizza alcune opere pittoriche in cui troviamo dei personaggi che "guardano" lo spettatore. In particolare, nell'opera del pittore Edouard Manet (si veda anche il saggio della stessa Corgnati in questo volume), ci faceva notare che il sistema di sguardi interni ai dipinti sembrava essere costruito per far-fare a noi spettatori qualcosa. Erano insomma quadri dotati di una certa agentività, quadri che denunciavano la propria "identità" di quadri, che non pretendevano di rappresentare la realtà ma che piuttosto denunciavano l'artificio.

Mi pare di poter dire che *The artist is present* contenga lo stesso principio: Abramović mette in scena un dialogo di sguardi: l'artista e l'opera d'arte (che nel nostro caso coincidono) guardano chi dovrebbe guardarli. Tra lo spettatore e l'opera si innesca un dialogo silenzioso. Solo che, a differenza dei quadri di Manet, nel caso di Abramović la barriera di cristallo che separa l'opera dallo spettatore viene sfondata e lo spettatore entra definitivamente nell'opera. *The artist is present* è l'ultima tappa di un percorso in questa direzione che Marina aveva già iniziato prima (si pensi a *Rhythm 0*, di cui abbiamo parlato in apertura). L'esibizione del 2010 porta alle estreme conseguenze tale principio: per innescare il dialogo tra artista e spettatore non c'è bisogno di fare nulla. È sufficiente guardare. Ed essere guardati.

Se riprendiamo la tipologia di Eugeni citata all'inizio, abbiamo qui un coinvolgimento completo dello spettatore sia in virtù di elementi

testuali sia in virtù di elementi contestuali. O, per meglio dire, testo e contesto si sovrappongono definitivamente. La sedia su cui lo spettatore è invitato a sedersi fa parte dell'opera d'arte, non è esterna ad essa.

Marina Abramović, con la sua opera, intende dichiaratamente “sfidare” il proprio pubblico. Lo sfida a condividere con lei un'esperienza. A diventare con lei parte della sua opera. A raggiungere lo stesso grado di consapevolezza, che è soprattutto una consapevolezza intorno all'importanza del tempo, che, rallentando inesorabilmente, smette di essere effimero e diventa narrazione.

Come dichiara la stessa artista:

L'aspetto decisivo della performance è il rapporto diretto con il pubblico, la trasmissione di energia tra pubblico e *performer*. Che cos'è una *performance*? È una sorta di costruzione fisica e mentale nella quale l'artista si pone di fronte al pubblico. Non è una *pièce* teatrale, non è qualcosa che si impara e si recita, calandosi nel ruolo di qualcun altro. La *performance* è una trasmissione diretta di energia.

(Denegri 1998, p.13)

Secondo Cristina Demaria (2008a) le *performance* di Abramović sono collocabili in quell'area di “disordine semantico” in cui Lévi-Strauss situava le pratiche di magia sciamaniche e divinatorie delle cosiddette “culture primitive”: una zona cioè di indeterminazione dove i significati sono solo apparentemente simbolici e fissi e dove soprattutto si sviluppano connotazioni energetiche (Lévi-Strauss 1949).

Tornando al nostro testo: è un dover-essere (quello di Marina) che si traduce in un dover-fare (quello degli spettatori). E cosa fanno questi spettatori? Alcuni ridono o sorridono. Molti, la maggior parte, piange. L'immobilità, il nulla, ci commuove o, peggio ancora, provoca in noi dolore. Chi non riesce ad arrivare abbastanza presto da sedersi sulla sedia vuota (dopo alcuni giorni dall'apertura della mostra, la coda è talmente lunga che solo una piccolissima parte dei pretendenti alla sedia verrà accontentata) passa intere giornate intorno a guardare. Alcuni ne riproducono gli intenti all'interno della Galleria, mettendosi per terra, seduti, a coppie di due uno di fronte all'altro guardandosi in silenzio.

Quello che vuole fare Marina è svelare la natura umana. Insomma

vuole che il fare degli spettatori finisca per condurli ad un essere. E in qualche modo ci riesce, dato che gli spettatori reagiscono davvero all'opera. Abbiamo già detto che corrono per accaparrarsi un posto di fronte a lei, dormono per giorni fuori dal museo, litigano, alcuni fanno gesti folli lanciando volantini deliranti sulla venuta di Cristo, una ragazza tenta di spogliarsi e di sedersi nuda sulla sedia (viene fermata dagli agenti di sicurezza presenti nella sala). In alcune interviste che vengono riportate nel documentario, alcuni astanti dichiarano di sentirsi trasformati dall'opera, di sentire su di sé la vulnerabilità dell'artista, di aver capito che quello spazio carismatico che contiene l'opera d'arte pretende di essere artificioso, ma è alla fine la realtà. L'esatto contrario di Manet che, secondo Corgnati (2011) pretendeva di dichiarare l'artificiosità di una situazione apparentemente reale; qui abbiamo una situazione apparentemente artificiale che finisce per avere la forza prorompente della realtà, una realtà che spinge necessariamente all'azione. Dove però, ricordiamolo, è azione anche l'immobilità.

### Riferimenti bibliografici

- ABRAMOVIĆ M. a cura di (2002) *Marina Abramović*, Charta, Milano.
- AUSTIN J.L. (1962) *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford.
- BOURDIEU P. (1980) *Le sense pratique*, Minuit, Paris.
- CARLSON M. (1996) *Performance: A critical introduction*, Routledge, London–New York.
- CORGNATI M. (2011) *I quadric che ci guardano*, Compositori, Bologna.
- CORRAIN L. E M. VALENTI (1991) *Leggere l'opera d'arte*, L'Esculapio, Bologna.
- DANERI A. (2002), a cura di, *Marina Abramović*, Charta, New York.
- DEMARIA C. (2008a) "Rendere visibile l'invisibile. Il corpo politico di Marina Abramović", in TIMETO F., *Culture della differenza. Femminismo, visibilità e studi postcoloniali*, Utet, Novara: 95–104.
- (2008b), "Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile", in C. DEMARIA E S. NERGAARD (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, MacGraw and Hill, Milano, 147–186.

- DE MARINIS M. (1982) *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- DENEGRI D. (1998) "Intervista con Marina Abramović", in Abramović M., *Performing Body*, Charta, Milano.
- EUGENI R. (2004) *Analisi semiotica dell'immagine*, Università Cattolica, Milano.
- FERRARO G. (2009/2010) *Teoria della narrazione. Dispense del corso*, Università degli Studi di Torino, Torino.
- GEERTZ C. (1973) *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- GOFFMAN E. (1959) *The presentation of self in everyday life* (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969).
- GROTOWSKI J. (1990) "Performer", in SCHECHNER R. e WOLFORD L. (a cura di), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London–New York.
- LÉVI-STRAUSS C. (1949) *L'efficacé symbolique*, "Revue de l'histoire des religions", n° 1: 5–27.
- MARSIANI F. (2008) "Il corpo", in DEMARIA C. e S. NEERGARD (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw–Hill, Milano.
- SCHECHNER R. (1988) *Performance Theory. Revised and expanded edition*, Routledge, London–New York
- SEARLE J.R. (1969) *Speech acts* (trad. it. *Atti linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 1969)
- TURCO F. (2011) *Donne assassine nella fiction seriale italiana*, "Lexia Nuova Serie", n. 7–8: 299–316.
- (2012 a) *Quando il tricolore si fa corpo: ovvero dell'Italia come seduttrice*, "Passioni collettive. Cultura, politica, società, numero monografico di E | C", n. 11/12: 48–51.
- (2012 b) *Flash–Mob: quando la performance diventa strumento di protesta*, "Lexia Nuova Serie", n.13/14.
- (2013) "Corpi in movimento. Rivendicazioni femminili e strategie simboliche" in Turri M.G. (a cura di), *Femen. La nuova rivoluzione femminista*, Mimesis, Milano.
- TURCO F. e P. GHIONE (2011) *Donne che vanno, donne che vengono in fotografia. Figurazioni vintage*, "La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale, numero monografico di E | C" n. 7/8: 28–35.

THÜRLEMANN F. (1991) “*Il Compianto di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l’osservatore*”, in Corrain L. e M. Valenti, *Leggere l’opera d’arte, L’esculapio, Bologna*.

VOLLI U. (2000) “*Il corpo della danza*”, reperibile on line <https://sites.google.com/site/profugovolli/pubblicazioni-difficilmente-reperibili>.

——— (2008) *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma–Bari.

### *Sitografia*

<http://nymag.com/nymetro/arts/art/15228/>

[www.jca-online.com/abramovic.html](http://www.jca-online.com/abramovic.html)

[www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972](http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972)

[www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/)