

Fenomenologia di Marina Abramović

Diego Sileo

Nella seconda metà del secolo scorso la cultura occidentale, convertita in pura comunicazione, si presentava come l'asse focale della scena artistica internazionale e l'omologazione sembrava essere un destino comune a molti artisti. Marina Abramović, cresciuta nella Jugoslavia di Tito, non credeva nel progresso storico inteso nel suo senso più lineare e si era pertanto convinta che avrebbe dovuto lottare per la differenza, partendo dall'interno di un divenire naturale discutibilmente determinista. Sicuramente, come Vito Acconci e Chris Burden, riteneva che il linguaggio e la conoscenza fossero libertà e oppressione allo stesso tempo, in quanto rappresentavano le armi più preziose sia del potente sia dell'oppresso, e non rinnegò mai di aver condiviso con i due artisti americani la tecnica dell'artificio, ma per esprimersi scelse un approccio creativo che obbediva a una specie di ecologia della condizione umana e che supponeva una concezione olistica e integratrice di tutte le cose. Le pesanti eredità ideologiche delle avanguardie storiche, piene di ottimismo, arrivarono a ridurre con superbia la relazione tra i soggetti e gli oggetti che li circondavano, gratificando le loro vite con la convinzione dell'esistenza di una realtà separata, perfetta e autonoma. Ma quando i supporti ideologici fino ad allora vigenti furono messi in crisi dal Postmodernismo, e nell'immediato risultò alquanto difficile prendere in prestito altre scale di valori, i soggetti si ritrovarono in completo isolamento o, ancor peggio, riflessi in una realtà figurata a loro estranea. Il vuoto lasciato dall'obsolescenza ideologica non si colmò, come molti si aspettavano, con l'esigenza morale individuale e così furono in molti a cercare la libertà nella forma e non nel fondo. Dal canto suo, Marina Abramović universalizzò con sorprendente ed eccezionale lucidità questa drammatica circostanza e fu in grado di connetterla con il divenire globale della cultura di quegli anni. L'oggettività dell'opera d'arte, caratteristica certo essenziale, rese flessibile la sua stessa definizione per includere l'esperienza e l'azione del proprio artefice e del pubblico nella contingenza della sua stessa materialità. In questo modo l'opera d'arte si trasformò in interferenza e interazione tanto estatica quanto dinamica. Marina iniziò ad approfondire l'arte di azione senza alcuna volontà di sciamanesimo demiurgico, non proponendosi mai di oggettivare alcunché e mantenendosi fuori dall'aneddotica e dalla narrativa; fu sempre molto severa nel circoscrivere le sue azioni all'ambito plastico e quindi nel rappresentarle come astrazioni metaforiche. Tuttavia, proprio perché percepì che in lei si riunivano, attraverso strane simbiosi, il particolare e il generale, lo specifico e il generico, respinse l'omologazione, lo sradicamento, e concentrò il suo interesse nei segni e negli archetipi a lei vicini, nelle sue tradizioni, nelle sue radici. Il suo "esilio" volontario la portò alla scoperta di una capacità di sopravvivenza e crescita in nuovi territori e di superamento

della sua condizione di straniera. Per Marina l'arte diventò un rifugio, un mezzo, l'unico mezzo per forgiare un vincolo con il suo passato, ma anche per compromettersi con il suo nuovo presente. In questo senso l'arte per lei si convertì in un discorso del desiderio. Sperava che gli spettatori presenti alle sue performance riflettessero sulla sua esperienza, osservando e interpretando la metafora unitaria che i suoi lavori volevano rappresentare. L'uso del corpo era come una tecnica di immersione, come un toccare il fondo catartico, che la faceva trascendere da se stessa per accentuare l'immediatezza e l'eternità di un flusso vitale collettivo.

Nell'opera di Marina Abramović incontriamo l'immagine del corpo che funziona come centro dello spazio, a partire dal quale tutto sembra entrare in un'inquietante dialettica tra l'Io e l'Altro. Dall'uso più ingenuo – se ingenuo possono classificarsi le performance di questa artista – fino alle situazioni più estreme, passando per le pratiche dell'ascetismo e dell'estasi, il corpo è per lei uno scenario dove tutto può succedere. Maurice Merleau-Ponty lo chiama “lo scenario dell'essere”. In effetti, è grazie al corpo che l'esistenza del mondo e delle cose si rivela a noi come qualcosa di “già dato”, che “è lì”, antecedente a qualsiasi riflessione e a tutto il sapere scientifico. Esiste quindi una relazione spontanea tra il mondo e il corpo, espressa dal desiderio di conquistare le cose dalla loro origine, di trovare un contatto semplice con il mondo, di scoprire le cose nella relazione stessa che esse conservano con ogni individualità corporea; in sintesi, dal desiderio di scoprire l'atto del sentire. All'interno di questa stretta relazione si verifica un intercambio tra l'Io – corpo – e il Tu – mondo – e ciò significa che esiste una reversibilità. Nel pensiero di Merleau-Ponty questa reversibilità o “chiasma”, come egli la definisce, costituisce il passaggio che ci permette di esistere in questo flusso magico che va dal singolo soggetto al mondo e viceversa¹. L'opera di Marina Abramović instaura precisamente un linguaggio attraverso questo lungo cammino interiore del corpo, cercando di apprendere e proiettare quel che succede in esso. Non solo, ma è proprio nelle performance che le relazioni, gli effetti e gli scambi tra uomo e uomo e tra l'uomo e il mondo prendono vita. Così, nell'universo dell'artista, l'identificazione o la coesistenza tra l'esperienza corporea e la creazione di forme e di sensazioni sono sottomesse a un processo costante di embricatura. Il corpo di Marina Abramović, reale o immaginario, è presente nella quasi totalità della sua produzione; esso tesse una trama di elementi e situazioni provocatorie che risvegliano nello spettatore a volte confusione e altre volte sincera angoscia. Vista la profonda coscienza che Marina ha del suo corpo, questo diviene l'unico veicolo del suo essere attraverso il mondo e pertanto si converte nel ricettacolo di tutta la visibilità; esso è il termine impercettibile verso il quale tutte le cose guardano, è il supporto del suo universo, capace di trasformare la sua espressione in parola anatomica. Narcisismo? Probabilmente. Ma lo stesso Merleau-Ponty afferma che esiste un

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 23.

narcisismo fondamentale in ogni visione, dato che è il corpo a rilegare il mondo attraverso tutte le sue parti, a modellare le cose e, inversamente e simultaneamente, sono le cose che modellano il corpo; esso si proietta nel mondo e il mondo si riflette in esso². Diversamente da come era stato concepito il corpo nella pratica artistica degli anni precedenti, quindi dalle provocazioni teatrali dei dadaisti durante la prima guerra mondiale fino alle azioni volutamente banali, assurde e comiche dei Fluxus, uno degli esiti più interessanti della riflessione di Marina Abramović risiede nell'attribuzione al corpo di un allargamento della conoscenza tramite saperi autonomi iscritti nella carne, che sono tali da permettere di riferire al corpo il formarsi di complessi inconsci. In altre parole, il corpo ci pone di fronte a un ordine di conoscenza *altro*. Accanto all'assodata forma di sapere della conoscenza manifesta, che scaturisce dall'innescamento del processo conosciuto dei sensi tramite la percezione o tramite i comportamenti – accanto cioè, a un tendere del corpo all'esterno di sé, al diverso da sé (in accordo con la sua concezione di strumento per conoscere) – Marina svela nell'uomo un sapere latente, precedente la sua stessa nascita, che proviene da un contatto stabilito attraverso un patto originario tra l'uomo e il mondo, di cui bisogna riappropriarsi. L'esplosione della Body Art negli anni Settanta fu in questo caso un'opportunità storica che per Marina Abramović rappresentò qualcosa di più di una semplice coincidenza temporale. L'interferenza corporea con l'esperienza era al centro dell'evoluzione dell'arte contemporanea negli anni della sua formazione, quando si sentiva artefice di un qualcosa di nuovo, emozionale e intimo, capace di condurla alla sua realizzazione totale. La Body Art andava oltre la teoria per sfociare nel campo dell'esperienza, diventando dolorosamente e faticosamente reale sia per gli artisti sia per il pubblico. Marina puntava a rimuovere il conflitto tra il corpo e lo spirito generato dalla cultura e dalla scienza occidentali, e lo faceva utilizzando idee orientali di connessione e contemplazione. Questa sua sintesi psicofisica, che era ed è alla base del suo gesto creativo e della proiezione di se stessa nelle sue azioni, chiarisce molte cose anche dal punto di vista compositivo, che la vede concentrarsi direttamente e senza mediazioni su oggetti, sensi ed esperienze.

Come in molti performer, anche in Marina si percepisce un certo timore per l'eccesso di formalizzazione, specialmente nei suoi pezzi più teatrali o in quelli dove sono impiegati i suoi "oggetti transitori". La deriva verso il formalismo è un male piuttosto comune nell'arte contemporanea, specialmente nel suo versante più fondamentalista³. Se in alcune performance di

² M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 97.

³ G. Moure, "Oltre il canone. Come cambia il concetto di avanguardia tra storia, progresso e idea del nuovo", Università degli Studi di Bergamo, 10 febbraio 2010, conferenza nell'ambito della mostra *La macchina del tempo: metamorfosi dell'arte nei secoli. Dall'arte del passato all'arte contemporanea*, a cura di Alessandro Rabottini, GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 13 gennaio-23 aprile 2010.

Marina Abramović si rivela con chiarezza la connessione con riti, pratiche e credenze di varia natura, in altre la referenza simbolica è molto meno specifica, ma nel suo caso i pericoli del formalismo vengono meno grazie alla sua capacità di creazione. Le aggressioni e le sofferenze fisiche autoinflitte, spesso catalogate come pratiche masochiste, sono molto più importanti ed essenziali di quel che possono sembrare a prima vista. Il processo per arrivare a questo uso del corpo è stato molto lungo ed è iniziato quando l'arte contemporanea andò oltre la mimesi rappresentativa a favore di quella configurativa, quindi si trattava di non imitare formalmente la natura, ma istituire dei paralleli con i suoi processi di creazione lontani da qualsiasi forma di determinismo. Marina ingloba l'oggettività dell'opera d'arte nel suo corpo e nelle sue azioni, portando fino al limite le concezioni vigenti di quel che si considera artistico, domandandosi come formalizzare quel che in ogni caso desidera presentare, introducendosi nelle vie profonde dei processi percettivi e fuggendo, allo stesso tempo, da tutto l'apparato linguistico indesiderato. Marina Abramović ha sviluppato un'irripetibile sintesi che relaziona le sue azioni con la forma del suo corpo (*Body Art*), con i suoi oggetti transitori (*Land Art*) e con i segni archetipici ed esoterici di religioni sincretiche e di riti primitivi. Le sue opere, fino alle più radicali, costituiscono un manifesto di un attento e consistente equilibrio tra formalizzazione e presentazione; la sua fisicità è arrivata, nel corso degli anni, a risolvere con efficacia questa problematica duale, per molti insuperabile. La metafora integratrice dell'alleanza del suo corpo con il mondo minerario, enfatizzata da ricerche nel campo della geologia e della medicina cinese e tibetana, fa parte di una credenza più globale rispetto a una pura corrispondenza ecologica nel senso fisico. Il suo discorso è molto più ampio e si propone di raggiungere un connubio più ambizioso, di ordine animistico e spirituale. Per questo Marina amplia le connotazioni naturaliste con formalizzazioni sovrapposte estrapolate dall'ascetismo, dalla meditazione Vipassana, dall'esoterismo e dalla storia, ma sempre relazionate con la propria formazione culturale. Le credenze esprimono la natura sacra delle cose, la loro storia, i poteri e le virtù che gli esseri umani vi attribuiscono. Tale essenza può essere riscontrata non solo in entità soprannaturali (dei o spiriti), ma anche in oggetti artificiali o naturali ai quali è attribuito un significato simbolico particolare; le credenze sono rappresentazioni collettive definibili come "il prodotto di un'immensa cooperazione che si estende non solo nello spazio, ma anche nel tempo".⁴ Una certa ricorrenza segnica presente nelle sue performance non vuole essere un supporto colto e intellettuale di derivazione totemica, ma qualcosa di più epidermico, interiore e quasi biologico. Ciò non significa che non vi sia un substrato intellettuale solido nell'uso che Marina fa di questi segni visivi, anzi, la loro presenza nei suoi lavori presuppone una scissione

⁴ E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Moltemi Editore, Roma 2005, p. 28.

progressiva tra la conoscenza puramente intellettuale e speculativa da un lato e quella sensibile dall'altro. Quando si esibisce in pubblico con le sue azioni non esprime solo la convinzione che le culture primitive siano più vicine alla natura di quanto non lo sia l'arte del nostro tempo, ma unisce anche le sue emozioni a una conoscenza interiore, essenziale, che è trasmessa alle immagini e agli oggetti da lei creati. Nell'opera di Marina Abramović non assistiamo alla scoperta della forma ideale da un punto di vista estetico, intesa come quella in cui la forma, la percezione e l'idea configurativa coincidono inseparabilmente, delimitando al massimo la frontiera tra lo spazio linguistico e quello sensibile, ma ci troviamo dinanzi al ricongiungimento di segni, simboli, linguaggi e artifici da una prospettiva poetica assolutamente plastica e integratrice. Coltelli, sangue, fuoco, pistole, corpi nudi, serpenti, ossa, scheletri, conformano materialmente i desideri e le inquietudini di Marina Abramović e ci trasmettono le sue aspettative, i suoi fantasmi e le sue speranze, che simultaneamente rendono palesi ed evidenti anche quelli del pubblico, il quale si trova di fronte a sfide etiche insolite. L'indeterminatezza della vita che romanticamente Marina ha invocato in tutta la sua carriera, imponendo la propria volontà sul corpo e sull'esistenza, non si appella all'animismo nel senso di un ritorno alle origini, ma a un recupero del senso mistico e magico della vita, attraverso l'emozione e il sentimento erotico che l'unione con la natura conferisce di riflesso quando il livello di conoscenza supera il setaccio delle teologie e delle ideologie. Tale condizione è difficilmente esprimibile perché oltrepassa i parametri in cui si articola il linguaggio; solo il corpo, in quanto unità non linguistica di coscienza, e l'attività artistica, in quanto esercizio poetico della realtà, hanno accesso a questa affinità dell'io con il mondo esteriore, che Marina Abramović persegue da anni con fermezza, resistenza e disciplina. Nella sua opera si riconosce il carattere corporale del misticismo, dove la liberazione è intesa come abbandono all'istinto primario e vitale del desiderio e l'estasi è raggiunta attraverso l'esaltazione somatica⁵. Siamo oltre il parossismo di un corpo semplice e individuale, qui si sfiora una corporeità universale, terrena e spirituale insieme, che ha molto in comune con l'erotismo, una forma di conoscenza che, nel momento stesso in cui scopre la realtà, la distrugge. In altri termini, si può conoscere il reale per mezzo dell'erotismo, ma al prezzo della distruzione completa e irreparabile del reale medesimo. In questo senso l'esperienza erotica si apparenta a quella mistica: ambedue sono senza ritorni, il mondo reale è perduto per sempre. Non solo, esse hanno bisogno dell'eccesso; la misura, che è propria del conoscere scientifico, è qui sconosciuta. Quest'eccesso porta alla morte. Ma nell'esperienza mistica sarà la morte del soggetto; in quella erotica, la morte dell'altro. L'erotismo come pratica conoscitiva assimilabile a quella mistica, dacché entrambe comportano una

⁵ F. Salvadori, *Il corpo erotico*, in A. von Fürstenberg (a cura di), *Balkan Epic*, Skira, Milano 2006, p. 15.

svalutazione dei valori del mondo reale e sono finalizzate al sacrificio totale causato dall'eccesso, è ben raccontato da George Bataille⁶, ma presenta importanti antecedenti nelle testimonianze di mistici moderni e occidentali, tra i quali la santa Teresa d'Ávila,⁷ fonte d'ispirazione – non a caso – di un recente e sofisticato lavoro di Marina Abramović (*The Kitchen. Homage to Saint Therese*, 2009). Donne la cui ricerca verso l'unione mistica le trasforma in veri personaggi di un teatro, dove appaiono come esseri non naturali, eccessivi, eccitanti ed equivoci. Donne che parlano e gridano dai loro corpi attraverso le ferite, lo svenimento, il dolore e il sangue. A partire da una creazione corporea, o meglio da un'identificazione corporea attraverso l'opera d'arte, l'artista arriva a determinare un conturbante patto erotico-estetico: un'arte dove esiste un doppio gioco di erotismo e di piacere estetico, nel quale il corpo è contemporaneamente tema e oggetto della creazione. Marina desidera essere pienamente cosciente di qualcosa che normalmente è incosciente. La sua arte rivela un fascino per l'idea di una relazione simbolica tra l'erotismo e la morte. L'erotismo è scommettere la vita fino al punto della morte⁸. L'atto creativo è allo stesso tempo l'esperienza della morte. L'essere nella sua interezza è quindi accessibile all'uomo solo nella trasgressione dei suoi limiti, nell'eccessivo piacere e dolore, oppure nella rappresentazione drammatica degli eccessi, cioè nella performance, nel sacrificio cruento, nelle immagini dotate del potere di sconvolgere. Nel concetto di erotismo tragico, questi stati emozionali così intensi trovano la loro unificazione. L'interesse di Marina non si concentra semplicemente sul tema della morte, ma anche nella relazione dell'autodistruzione con l'emozione religiosa. L'inclinazione al sacrificio, alla sofferenza, non deriva da tendenze masochiste, ma da una certa componente di culto religioso. In questo senso Bataille offre una chiara articolazione del tema quando arriva a scrivere che, in sostanza, il dominio dell'erotismo è il dominio della violenza, della violazione⁹. Nei suoi *Ritmi*, realizzati tra il 1973 e il 1974, Marina appare come se fosse dominata, come una forma d'intossicazione che è

⁶ G. Bataille, *Storia dell'occhio*, ES, Milano 2005. Cfr. l'exploit sensoriale del capitolo conclusivo quando i personaggi prendono parte al lussureggiante, diabolico, osceno sabba del peccato. L'occhio-uovo è al culmine delle sue declinazioni simboliche, emblema di una vista non più solo oggettiva ma spirituale, trascendentale.

⁷ “Gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, che sulla punta di ferro mi sembrava avere un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere dei gemiti, ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non c'era da desiderarne la fine, né l'anima poteva appagarsi che di Dio. Non è un dolore fisico ma spirituale, anche se il corpo non tralascia di parteciparvi un po', anzi molto. È un idillio così soave quello che si svolge tra l'anima e Dio, che io supplico la divina bontà di farlo provare a chi pensasse che io mento”. (Santa Teresa d'Ávila, Autobiografia, XXIX, 13).

⁸ G. Bataille, *L'Erotismo*, ES, Milano 1991, p. 82.

⁹ G. Bataille, *L'Erotismo, cit.*, p. 67.

simultaneamente l'origine e l'oggetto di un processo creativo, il quale – da questa prospettiva – può essere paragonato con quel che Julia Kristeva definisce “economia masochista della mistica cristiana”. Una fonte d'infinito piacere che, lontano dal beneficiare il potere simbolico o istituzionale, lo trasferisce illimitatamente dentro un discorso in cui il soggetto è riassorbito nella comunicazione con l'Altro e con gli altri. Il masochismo, come il crimine, è una forma di accumulo del potere mediante la perdita dell'Io, una maniera di sciogliere la soggettività nell'alterità.¹⁰ Nei lavori di Marina Abramović non si parla mai d'indistruttibilità, ma bensì del consumo (corruzione) del corpo e della morte come condizione necessaria della vita. Un'opera d'arte e un sacrificio partecipano insieme alla ricerca di un istante sacro andando più in là del tempo profano, dove le proibizioni garantiscono la possibilità della vita.

Se – come sosteneva Freud – il primo ego è quello corporale¹¹, l'ego si riconosce quindi per prima cosa attraverso il corpo. L'impavida ostentazione che Marina fa del suo corpo e la risoluzione della ricerca che intraprende di conseguenza, nella quale radica il contenuto metaforico delle sue opere, sono una specie di esercizio di yoga per l'autocontrollo e l'autodeterminazione. L'intento è quello di voler raggiungere un'autonomia psicologica, sfidando la dipendenza esistenziale del corpo nell'atto stesso di riconoscimento di tale dipendenza e del suo carattere eminentemente fisico. Le performance di Marina non sono un esibizionismo normale e comune, ma un esibizionismo paradossale, mistico, la cui ambizione è trascendere il corpo che si esibisce come fondamento ineludibile dell'essere umano. I suoi lavori abbondano di una forza di volontà straordinaria e, allo stesso tempo, di una sottomissione al destino che si cela dietro la maschera della fisicità. La morte, come dimostrazione della vulnerabilità del corpo e anche come opportunità di risurrezione psichica, ossia un'opportunità per liberarsi del corpo stesso e del mondo, e il trionfo consequenziale sulla morte, sebbene solo nell'immaginazione, sono due delle sue ansie creative più ricorrenti. Marina è una *body artist* e rappresenta il corpo come morte e ricordo vivente allo stesso tempo, sostanza e

¹⁰ J. Kristeva, *Powers of Horror. An essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, p. 127. In riferimento al masochismo femminile, Jessica Benjamin sostiene che la tortura e l'oltraggio cui si sottomette la masochista costituiscono una specie di martirio, il suo desiderio di essere riconosciuta è come quello del peccatore che desidera essere riconosciuto da Dio (Cfr. J. Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis Feminism, and the Problem of Domination*, Pantheon, New York 1988, p. 60).

¹¹ D. Kuspit, *Body of evidence*, in *Artforum International*, vol. 33, n. 3, novembre 1994. L'Ego corporale, aspirando all'immortalità, non vorrebbe invecchiare, ammalarsi, morire, impoverirsi, vorrebbe essere invulnerabile. Innanzitutto deve imparare ad accettare la morte, facendo di essa il momento più meraviglioso della propria esistenza, sempre che la fine giunga quando il suo potenziale di vita si sia esaurito in modo naturale.

ombra schiva, ritrosa¹². L'opera di Marina Abramović è profondamente escatologica. Ciò non è solo dovuto al suo fascino per l'esoterismo e per le filosofie orientali, ma anche per il fatto che sperimenta il corpo come uno spazio sacro, dove la coscienza è in grado di prendere il sopravvento. In più occasioni l'abbiamo vista trasformare il corpo fisico in una presenza spirituale, ossia in un'imponente assenza, ossessiva e persistente. La sua produzione artistica è intrisa di una forte sensazione della necessità del sacro, inteso come stato mentale che può resistere alle pressioni del mondo secolare. Marina desidera riconsacrare il corpo, restaurare la percezione di esso come un miracolo e così riscattare il valore che ha perso nell'essere modernizzato, nell'essere ridotto a una specie di macchina. Nel corso della sua attività il corpo si è sempre meno differenziato, ogni volta sempre più semplificato, per arrivare a essere una sorta di aurea vitale, un'astrazione spettrale della vita organica. Il corpo mistico di Marina è in totale opposizione con quello concepito dalla scienza: più che compreso dall'esterno, è vissuto dall'interno, nel momento stesso in cui i sentimenti sono profondamente sperimentati e le sensazioni e i dolori intensamente vissuti. Marina si iscrive nel testo del corpo e si scrive fuori da esso, lottando ininterrottamente contro tutti i vincoli e cercando di esprimere sia i limiti sia gli eccessi. Raggiunge punti e luoghi estremi, i più vicini di tutti al concetto di morte, il limine attraverso il quale si può contemplare l'orizzonte del cosiddetto *oltre*. Sin dagli esordi Marina Abramović realizzò un'incredibile serie di azioni sperimentali in cui iniziò a esplorare temi relazionati con il tabù e la trasgressione sociale, concentrando la sua attenzione sul tema della sofferenza e del dolore. Da questa prospettiva, il pensiero di autori come Herbert Marcuse, nella sua critica delle convenzioni repressive della società, fornisce a Marina un'importante armatura teorica e politica per la propria opera. Marcuse esplora quella dialettica in cui l'arte funziona come coscienza critica dell'individuo e della società. Egli coglie il fatto che un certo modo di sentire l'arte sia la sola forma di espressione che può resistere e risollevarsi là dove religione, filosofia e politica tendono a fallire. Marcuse crea così una nuova articolazione tra questi ambiti, offrendo l'ultimo spiraglio per una multidimensionalità critica in una società che tende all'unidimensionalità del principio della realtà oggettiva¹³. Una delle prime opere di Marina in grado di offrire un'estetica critica di emancipazione dell'ordine simbolico fu la performance *Rhythm 0*, presentata alla galleria Morra Arte Studio di Napoli all'inizio del 1975, durante la quale Marina decise di non fare nulla e vedere cosa il pubblico avrebbe fatto a lei. Rimase immobile per sei ore e disse agli spettatori che potevano manipolarla in qualsiasi modo volessero utilizzando uno dei settantadue oggetti sparsi su un tavolo, tra cui una pistola carica con un proiettile. Passarono circa

¹² L. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, *Art in America*, New York, vol. 64, n. 3, maggio-giugno 1976, pp. 74-81.

¹³ H. Marcuse, *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, Guerini e Associati, Milano 2002.

tre ore prima che il pubblico arrivò all'inevitabile passo di spogiarla. Non c'era alcun dubbio che l'artista avrebbe mantenuto la parola: gli spettatori potevano davvero farle qualsiasi cosa e lei non si sarebbe opposta in alcun modo. Quando qualcuno le mise in mano la pistola e gliela puntò sul collo, la tensione morale che occupava l'intera galleria esplose in una rissa e in diverse contestazioni tra fazioni rivali. La violenta congiunzione del suo corpo nudo, del sacrificio e della sua morte si fondono in una scena di estraniamento per il pubblico. Gli spettatori si convertono in testimoni per il soggetto del sacrificio, per la vittima. È quel che Victor Turner definisce come un punto liminale, uno stato iniziale di intercambio tra il corpo agonizzante e quello dell'essere vivo. La performance, vista come messa in scena del corpo, non può sfuggire alla riflessione e alla riflessività, creando così opere autocritiche. Secondo Turner, i generi performativi possono essere considerati come modalità attive e agenti della cultura espressiva, una sorta di specchi magici che riflettono i drammi e le trasformazioni sociali, e nella loro frammentazione ne indagano i diversi aspetti e le molteplici sfaccettature, dando vita a forme diverse di analisi critica. Come gli specchi magici non rappresentano in modo unidirezionale e verticistico la realtà, ma operano un'ibridazione creativa deformando le sue proprietà, così i generi performativi si fanno non-luoghi liminali di sperimentazione libera, in cui sono rimodellate le forme socio-culturali legittimate¹⁴. Nell'incarnare l'atto del sacrificio umano, la performance di Marina configura una scena di violazione che è il soggetto del tabù, qualcosa che il pubblico occidentale considera, per associazione, un'abitudine primitiva. Anche se l'azione appare come una trasgressione della civiltà quotidiana, il fatto che Marina non l'abbia vissuta come una pratica autolesionista, suggerisce che questa violenza del sacrificio potrebbe ben collocarsi nel mondo profano nel quale viviamo. In questo significato si esauriscono il confronto e l'analogia con le performance degli azionisti viennesi. Nelle loro azioni il legame tra violenza rituale, sacralità e morte percorre altre vie. Il periodo di decomposizione, di ritorno della forma all'informe, in cui il cadavere ricorda all'uomo la caducità di ogni pretesa di durata e di individuazione, conduce al rito, all'esplosione sacrale della violenza e dell'erotismo, che si presentano sostanzialmente come ritualizzazioni di quei movimenti della natura (la morte, il contagio, la malattia, la putrefazione) giudicati estremi e pericolosi per la pacifica convivenza degli uomini¹⁵. Nell'ottobre del 1975 Marina eseguì una performance intitolata *Thomas Lips*. Concepita

¹⁴ V. Turner, *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993.

¹⁵ La gallerista austriaca Ursula Krinzinger, femminista convinta e amica degli azionisti, aveva scoperto Marina dopo aver letto di *Rhythm 10* e fece in modo di farla lavorare con Hermann Nitsch: insieme ad altri partecipanti della performance (1975), era sdraiata su una barella di legno, nuda e con gli occhi bendati, mentre Nitsch le versava sangue di pecora sulla pancia e tra le gambe. Nonostante l'insolita delicatezza di Nitsch nella pratica della sua azione, Marina abbandonò l'azione prima della conclusione, per poi spiegare che "l'odore del sangue mi innervosiva e mi faceva senso, sembrava una specie di rito satanico. Percepivo qualcosa di barbaramente negativo,

in origine come una dimostrazione, una supplica, un gioco e un'offerta, sarà poi in realtà il pezzo più violento e barocco di tutta la sua carriera. L'artista esplorò all'estremo i limiti fisici del proprio corpo arrivando, tramite una serie di azioni, anche a superarli. Esordì mangiando un chilo di miele con un cucchiaino d'argento, andò avanti bevendo un litro di vino rosso e rompendo con la sua stessa mano il bicchiere. Poco a poco l'azione si fece più violenta, e culminò in atti di autolesionismo, come l'incisione di una stella a cinque punte che l'artista disegnò con un rasoio sul proprio ventre. Un'immagine violentissima e cruda, diventata una vera e propria icona della *Performance Art*. Successivamente, facendo riferimento a diversi temi propri della fede cristiana e a riti di purificazione e di autopunizione, Marina si fustigò e si distese su una croce composta di blocchi di ghiaccio e, mentre un getto d'aria calda diretta sul suo ventre faceva sanguinare la stella incisa, il resto del corpo cominciò a gelare. Gli spettatori, che non riuscirono a rimanere passivi dinanzi a una simile visione, intervennero togliendola di forza dallo stato di congelazione. La performance diventa così un dialogo, un rapporto diretto di azione e reazione, tra il performer e lo spettatore che non può restare inattivo mentre assiste in prima persona all'azione ed è quindi psicologicamente costretto a reagire. La reazione dello spettatore si configura come il vero oggetto della performance. L'esperienza dell'impatto, che suppone incontrarsi con un corpo violato, trascende le mediazioni normative che si riferiscono al tema stesso della violenza. Nella sua riattuazione come fotografia, la cosa di maggior suggestione è la forma in cui l'azione coinvolge gli spettatori in qualità di testimoni immediati della scena, di cui spesso non hanno una conoscenza reale. Tutto quel che rimane è l'evidenza di una sofferenza, di un sacrificio: il corpo ferito e il sangue versato. Con il passare del tempo, l'esigenza di partecipare, di essere testimoni, ha sempre più influenzato i lavori di Marina. Quel che l'affascina è il modo in cui questa tipologia di performance può svelare e sfidare la repressione dell'inconscio che la società borghese attua, offrendo una critica storico-culturale di ordine simbolico, un inconsapevole condensato di elementi religiosi, politici e patologici che esercitano su di lei un potere primordiale. Quando un artista propone se stesso come capro espiatorio sacrificale durante una performance artistica, l'esperienza degli spettatori gioca un ruolo significativo nell'interpretazione dell'evento. Se la partecipazione del pubblico andrà sempre più consolidandosi, essendo essa stessa definita come interazione religiosa e trasformazione collettiva, la *Performance Art* non sarà più collocata nella categoria dell'estetico, ma sarà catalogata dalla società come un nuovo movimento religioso. È piuttosto interessante il fatto che la visione di Arthur Danto circa l'arte disturbativa in campo estetico e la teoria del sacrificio di René Girard in quello religioso, presentino la stessa posizione riguardo al significato della partecipazione degli

senza alcuna soluzione o apertura. Non riuscivo a cogliere il senso del pezzo, così mi sono dovuta fermare” (J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà*, Johan & Levi, Milano 2011, p. 93).

spettatori. Secondo Danto¹⁶, è la scelta dello spettatore se partecipare o no a un'azione violenta che distingue la *performance art* da tutto ciò che la filosofia dell'arte ci ha insegnato a identificare come arte. Secondo René Girard¹⁷, la scelta dello spettatore se partecipare o no a un'azione violenta è ciò che distingue la *Performance Art* dal rituale accettabile. Così non è certo una coincidenza che l'arte della performance violenta non rientri nella costruzione hegeliana della storia dell'arte operata da Danto e che senza partecipazione del pubblico rappresenti quel che Girard intende con "crisi sacrificale", ossia quel che avviene quando l'intera struttura sacrificale fallisce. Tuttavia, rimane il fatto che gli artisti stanno incrementando l'uso del sangue e della violenza nell'arte, e che trovano un pubblico che li segue. Quest'arte può essere definita "mortificazione postmoderna", poiché rappresenta un tentativo spirituale da parte di artisti che mirano a destrutturare i confini personali e societari tramite il sacrificio fisico come forma rituale di purificazione¹⁸.

Le intense sperimentazioni di Marina l'hanno portata anche a intraprendere cambi decisivi nella sua opera. Una prima svolta è stata eliminare se stessa come oggetto materiale della sua arte e utilizzare al suo posto una serie di oggetti basati sui minerali, e una seconda fu il diverso approccio con il pubblico nelle sue esibizioni dal vivo. Marina iniziava a chiedere al suo pubblico di impegnarsi con un patto. Quando guardavano un suo lavoro, gli spettatori dovevano porre una quantità di concentrazione simile a quella che lei impiegava nel realizzarlo. Questi nuovi elementi introdotti nella sua attività a partire dagli anni Novanta la liberarono dalla polarità tra una forma di essenzialismo e l'idea che tutte le cose fossero una costruzione sociale. Anche se aveva già esplorato l'idea che il soggetto si generasse nel grembo delle relazioni e che di fatto fosse alienato dalla sua iscrizione nell'ordine simbolico, il problema di separare il corpo dall'Io aveva sempre identificato i suoi lavori, senza risolversi fino a questo momento. Mentre la sua opera aspirava a presentare l'idea del sociale come idea fondata nell'identificazione con l'artista, il fatto di utilizzare il suo corpo non garantiva la risoluzione del problema, soprattutto se la materialità del corpo era già esterna al linguaggio. Traslando il suo lavoro negli oggetti, queste problematiche assumono una nuova dimensione. Ora la questione è il modo in cui immaginare un elemento esterno che possa essere contemplato non solo come figurazione di un qualcosa oltre l'utopico, ma che sia in grado di esprimere le categorie costitutive che pretendono di mantenere il genere nel proprio sito

¹⁶ A.C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, p. 121.

¹⁷ R. Girard, *Violence and the Sacred*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e London 1972, p. 37.

¹⁸ D. Perlmutter, *Anthropoetics*, Department of Fine Arts, Cheyney University of Pennsylvania, Philadelphia 2000.

presentandosi però come le illusioni fondazionali dell'identità¹⁹. Da questa prospettiva, la radicale estirpazione che Marina inscena nel suo lavoro costituisce un intento di distanziare criticamente l'opera dal possibile atteggiamento che considerava l'esterno o l'eterogeneo come diverso dal culturale. La realizzazione di questi lavori *earth-body* non è lo stadio finale di un rito, ma un cammino e un mezzo per affermare i suoi vincoli emozionali con la natura e per concettualizzare religione e cultura. Marina li definisce "oggetti transitori"²⁰ più che sculture, dal momento che non sono separati dalla vita; gli spettatori possono entrare in contatto con essi. A differenza dell'oggetto minimale, questi richiedono una partecipazione, un'interazione. Gli oggetti transitori non sono autosufficienti; cercano un interlocutore per diventare attivi, quasi "incandescenti". Marina arriva a formulare anche un sistema di corrispondenze tra minerali e parti nel corpo: il quarzo rappresenta gli occhi, le punte di ametista i denti del giudizio, i geodi di ametista l'utero, il ferro il sangue e il rame i nervi. Creando una sorta di duplicato del suo corpo, Marina riesce a prescindere da se stessa come oggetto dell'opera e a lavorare direttamente con una forma che può essere utilizzata come una superficie d'iscrizione o trasformarsi, e anche distruggersi, una volta raggiunta la consapevolezza desiderata. Attraverso gli oggetti transitori si vede chiaramente come Marina riesca a riconoscere il potere che si può ottenere mediante il processo di replicazione del corpo e la sua interazione diretta con i materiali e con il contesto. Tale replicazione, grazie alla sua mediazione con la forma umana, può essere assorbita con l'energia di una divinità o di uno spirito e, di conseguenza, riunita con le forze della natura. Nell'elaborare nuove forme di "corporizzazione" e "decorporizzazione"²¹ attraverso l'uso dei suoi oggetti, Marina approda nuovamente al tema dell'esteriorità. La sfida consiste nel creare un'arte che non sia un'estetica che riduce l'artista a semplice oggetto. Il pericolo della riproduzione, della "corporizzazione", è quello di non appartenere, di essere *lontano da* e non *nel* mondo, di conseguenza, essere una specie di feticcio, un oggetto "decorporizzato", morto. Quel che mette in atto Marina con i suoi oggetti transitori è un'operazione rischiosa. È un'espressione di alterazione che manifesta una decomposizione parziale analoga a quella del cadavere e, allo stesso tempo, il passaggio a uno stadio totalmente eterogeneo che corrisponde all'*altro*, ossia al sacro. C'è una forte analogia tra gli oggetti offerti al pubblico di Napoli in *Rhythm 0* e questi suoi nuovi lavori. C'è ancora la ricerca per un tipo diverso di "teatralità", nella quale ora Marina elimina la propria presenza e adotta quella del corpo pubblico²². Non c'è più il narcisistico aspetto connesso con la sua

¹⁹ J. Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, p. 34.

²⁰ G. Celant, *Marina Abramovic: Public Body*, Charta, Milano 2001, p. 11.

²¹ C. Merewether, *The Unspeakable Condition of Figuration*, in *Body*, catalogo e mostra a cura di, Bookman Schwartz, Art Gallery of New South Wales, Melbourne 1997, pp. 151-160.

²² G. Celant, *op. cit.*, p. 15.

identità, ma la presentazione di una sotterranea corrente della sua esistenza, la quale si manifesta attraverso la costruzione di oggetti che introducono un diverso soffio d'aria o stimolo nel pubblico. La partecipazione degli spettatori è ciò che è richiesto anche nelle installazioni che prevedono la presenza di sedie, tavoli, letti e altri strumenti magnetici. Sembra però che in questi oggetti la passione e la sensualità siano sparite, lasciando un incoraggiamento verso una più conscia e pacifica partecipazione. È la stessa Marina però a sottolineare come in tutta la sua carriera ci sia sempre la stessa idea base del corpo. In questi suoi ultimi lavori si rende più evidente la divisione tra l'*Artist Body* (quando è lei coinvolta direttamente nella performance) e il *Public Body* (quando è il pubblico coinvolto nella performance). Le richieste che lei fa a se stessa sono molto diverse da quelle che rivolge agli spettatori, e questo spiega perché oggi la sua arte sia vista e percepita come più tranquilla e moderata. Le istruzioni che Marina dà al pubblico su come eseguire le performance sono basilari, essenziali, non vuole esporsi troppo, non vuole che sia lei a suggerirgli quanto oltre andare, sebbene per qualcuno la vera arte di Marina risieda proprio nel convincere le persone a usare e a credere nei suoi oggetti. Il suo nuovo approccio all'arte (il Metodo Abramović) è la conseguenza anche di importanti cambiamenti avvenuti nella sua stessa vita. Per Marina Abramović le relazioni che esistono tra la creazione e la vita o, meglio, tra l'opera d'arte e l'esperienza corporea, sono due termini di uno stesso segmento, interscambiabili l'uno con l'altro. Questa profonda necessità di identificazione è simile a quella descritta da Antonin Artaud nel suo *Teatro della Crudeltà*, sebbene i due artisti siano filosoficamente molto lontani e abbiano anche linee di pensiero distinte. Nel suo desiderio di rianimare la nozione del teatro, Artaud aggiunge la forza della vita. La sua concezione sulla rappresentazione teatrale è innovativa nel senso che cerca di portare l'attore e lo spettatore alle loro ultime conseguenze, conducendoli a una specie di parossismo che ricorda i riti religiosi di certe società chiamate primitive. Il dolore e la sofferenza esplodono in tutta la loro pienezza nell'essere messe in scena, dove tutto si converte in uno spettacolo che serve da guarigione collettiva o, meglio, da catarsi attraverso la quale la vita va a rimodellarsi. Cercando in tal modo una rinascita del teatro come cerimonia magica o mitica, Artaud si propone di estirpare il male dalla vita, e il teatro è l'unico capace di sterminare collettivamente la malattia della società²³. Le realizzazioni di Marina e Artaud sono intagliate nella stessa materia, nella vita piena, nella piena realtà; esiste in esse qualcosa di cerimoniale, di un rito religioso, nel senso che eliminano dallo spirito di chi le osserva l'idea di simulazione, di imitazione irrisoria della realtà. In *Biography* (1992) e in *Delusional* (1994) Marina "teatralizza" la vita proprio come Artaud, facendo coincidere entrambe le realtà: il teatro si trasforma nel doppio della vita e la vita in una scena aperta al mondo. Per Artaud il teatro deve essere sanguinario e inumano, conservando il

²³ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.

corpo come principale fuoco di intenzioni, deve evidenziare un conflitto interiore permanente, in grado di manifestare e fissare indefinitamente in noi l'idea di un conflitto perpetuo e di uno spasmo dove la vita si può rompere in ogni momento. In un modo simile, per Marina nulla eguaglia la metafora del corpo per esternare il dolore umano. Il teatro è per lei come una confessione e il linguaggio del corpo esprime alla perfezione la violenza e l'intensità della sua anatomia. Contemporaneamente Marina esplora aspetti che vanno oltre l'approccio fisico e la sua opera tende sempre più a configurarsi come una forma esistenziale o, ancor meglio, come materia esistenziale. Questo suo avvicinamento all'elemento naturale, quasi primordiale, rappresenta un ritorno alle origini del cosmo, dove inizia la vita ma anche dove si situa la morte, una liberazione della vita e la sua rigenerazione, e in questo senso una forma di libertà. In un certo modo, qui operano due temporalità. Una implica una concezione dell'eterno ritorno, un ciclo mitico che si appella al processo temporale dell'esistenza, e l'altra, alternativamente contingente, per la quale l'idea dell'origine è una base senza base. La realtà terrena si sarebbe originata attraverso un processo di creazione o emanazione attuato da divinità che continuerebbero ad albergare e regolare l'organizzazione del cosmo stesso. È, in altri termini, un fattore, una forza superiore alla natura stessa – ma nel contempo a essa immanente – a governare, a dare ordine e senso alla realtà degli uomini. Questo tipo di ontologia, evidentemente non formulata in un linguaggio teorico ma attraverso simboli, miti e riti, tenderebbe a trasporre la temporalità concreta, lineare, della quotidianità, in un piano temporale diverso: quello appunto della ripetizione, dell'eterno ritorno. Di conseguenza, “un oggetto o un atto diventa reale soltanto nella misura in cui imita o ripete un archetipo”²⁴. Nell'opera di Marina la consistenza ontologica – e quindi il valore e il senso – della realtà umana sono posti in una relazione di dipendenza da un piano metafisico superiore, al quale accennerebbero una serie di miti, e di riti a questi associati, presenti in tutte le civiltà rurali arcaiche. I riti consentirebbero proprio la riattualizzazione dei modelli di accadimento archetipi, avvenuti in un passato originario, permettendo in questo modo agli uomini di riappropriarsene, inserendosi armoniosamente nel ripetersi eterno del cosmo. L'arte di Marina ha il proposito di recuperare, ma rivelando.

Le opere di Marina possono essere interpretate quindi come un'esplorazione metaforica dei livelli di autoconoscenza e, di questa forma, come una coscienza di verità essenziali. L'artista riesce a sondare le profondità e a portare in superficie il frutto sacro del proprio essere, purificato e pieno di integrità. Marina è importante per la sua autenticità e franchezza, per la sua passione e la sua consistenza. Senza paura è riuscita ad andare oltre la tormentata del proprio desiderio, conferendo ai suoi lavori una dimensione tanto apollinea quanto dionisiaca. La sua opera ha validità atemporale e

²⁴ M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Rusconi, Milano 1975, p. 41.

allo stesso tempo contemporanea. Un'artista capace di elevarsi sopra i condizionamenti sociali imposti all'autoespressione e all'autodeterminazione. Nonostante tutte le tribolazioni del suo ego corporale, questo si conserva autosufficiente, intatto, concentrato in se stesso e sicuro di sé, e costituisce la ragione per la quale Marina Abramović è un modello, una specie di identità ideale, per moltissimi artisti.