

Marina Abramović: The Performance is present

*Il presente non è né davanti, né prima, ma presso.
È per questo che esso è tanto temporale quanto spaziale.*
Jean-Luc Nancy

Difficile approcciare il lavoro di Marina Abramović senza correre il rischio di essere banali: fiumi d'inchiostro e un esercito di esegeti hanno popolato, nel tempo, una variegata agiografia che scandisce, tappa dopo tappa, quasi una *via crucis*, l'arduo cammino della *Gran Dame* della performance, artista che ha trasformato il proprio corpo in un potente strumento di comunicazione visiva sfidando i concetti di spazio, tempo, durata e memoria.

Un corpo ormai testimone della storia. Un corpo che si dona come scambio simbolico e psicofisico. Un corpo che attiva un rapporto empatico di energia con gli altri corpi per esistere. Un corpo che col tempo ha assunto una dimensione sempre più meditativa, volta alla contaminazione di tradizioni e saggezze arcaiche con le lacerazioni e le inquietudini della realtà contemporanea. Un corpo che ha consapevolmente trasformato la propria esperienza personale in un concetto di valenza universale. Un corpo che appartiene a un'artista complessa, irriducibile a ogni semplicistica interpretazione, la cui pratica si nutre di un gioco costante di rimandi: il presente modifica sempre il giudizio sul passato, costantemente reintegrato nella propria opera.

Marina mette in campo un panorama aperto sulla vita e l'opera di Abramović, attiva un gioco infinito di riverberi, di autocitazioni e slittamenti, aggiornamenti e riutilizzi. Cortocircuiti spazio-temporali destabilizzanti, abilmente trasformati in elementi modulabili e declinabili all'infinito.

Una strategia estetica affascinante, rilanciata negli ultimi anni, tesa a gettare un ponte tra il passato e il presente della sua ricerca che sfida il tempo e si proietta al futuro.

Marina Abramović è il caso unico di un'artista che ha utilizzato negli ultimi quarant'anni – ininterrottamente – la performance come medium di espressione privilegiato. Declinandola in tutte le sue forme ne ha determinato inesorabilmente la storia e parallelamente gli esiti e gli sviluppi, li ha allo stesso tempo condizionati e forzati, ne ha fatto deflagrare consapevolmente i confini.

Senza alcun dubbio il rapporto tra arte e vita è un elemento fondante e basilare del suo lavoro, come più volte evidenziato dalla critica¹, ma la vicenda artistico-esistenziale di Marina Abramović rimanda soprattutto alla relazione stringente, sarei portato a dire osmotica, tra la storia dell'artista e la storia stessa della Body/Performance Art.

Una *Liaison Dangereuse* che restituisce a Marina un posto imprescindibile da protagonista, di queste – ormai – ben note vicende. Si pensi alle azioni radicali risalenti alla prima metà degli anni Settanta, dove l'artista più volte spinge all'estremo i propri limiti fisici e psicologici e mette a repentaglio la sua stessa sopravvivenza. Si pensi al lungo sodalizio con Ulay (Frank Uwe Laysiepen), sintesi luminosa di totale coincidenza fra arte e vita, di fusione simbiotica d'intenti che resta, a tutt'oggi, un caso isolato nella storia delle arti performative. Si pensi ancora al doloroso riattraversamento dei miti e dei drammi balcanici, un percorso scandito da lavori straordinariamente intensi, che si situano, lo ha evidenziato Steven Henry Madoff, tra il tragico di *Balkan Baroque* (1997) e il satirico di *Balkan Erotic Epic* (2005)². Tra questi due estremi emergono opere che attestano la dolorosa riappropriazione di una nazionalità perduta, il lamento sofferente del proprio *Volkgeist*: *The Hero* (2001), *Nude with Skeleton* (2002-2005), la serie *Count on Us* (2004). E poi i lavori accomunati dal rituale catartico di purificazione che l'artista sacerdotessa porta alle estreme

¹ Per questo aspetto del lavoro dell'artista, si rimanda almeno a K. Stiles, *Clouds with its Shadow*, in *Marina Abramović*, Phaidon Press, New York 2008, pp. 33-94.

² Cfr. S.H. Madoff, *I Balcani liberati*, in *Balkan Epic. Marina Abramović*, Skira Editore, Milano 2006, p. 23.

conseguenze proprio in *Balkan Baroque: Cleaning The Mirror II* (1995) e *Cleaning The House*, titolo che torna ricorrente in azioni e workshop condotti dall'artista dal 1995 a oggi. "Credo che l'ambiente e al primo posto la configurazione geografica, siano estremamente importanti per la formazione della psicologia collettiva. I Balcani sono un luogo dove Est e Ovest si incontrano, un luogo in cui due civiltà completamente diverse entrano in contatto e si mescolano creando quello che io definisco 'barocco della mente', una specie di intreccio permanente di amore, odio, tenerezza, passione, sesso, paura, vergogna"³. Un assunto espresso dall'artista in più occasioni, in riferimento a quella che la critica ha definito la "balcanizzazione"⁴ del suo lavoro.

Un *modus operandi* sul quale ho riflettuto a lungo negli ultimi anni: durante le mie incursioni curatoriali nei Balcani mi sono imbattuto in un gruppo transgenerazionale di artisti che negli anni Novanta è stato costretto a identificarsi e riconoscersi in base all'appartenenza ad uno stato e ad una nazionalità. Marina non a caso principia spesso le sue interviste con una frase che pesa come un macigno: "I'm not an artist from Serbia, I'm not an artist from Montenegro. I'm an artist from former Jugoslavia"⁵. Un assunto che da dato biografico diviene dichiarazione programmatica di intenti e non solo per Marina, ma per tutti gli artisti che partendo da una determinata origine geografica e culturale si sono necessariamente dovuti confrontare con le ideologie politiche e con la storia. Artisti che hanno iniziato a porsi alcune domande divenute ineliminabili per la loro pratica, una motivazione esistenziale ed estetica primaria, una condizione vissuta come una parte imprescindibile della vocazione artistica. Una parte del proprio destino.

Si pensi soprattutto alle pièces che mettono in scena la storia della vita e dell'opera di Marina Abramović, lavori dalla polisemia e dall'interpretazione complessa, che in un climax ascendente erodono, ulteriormente, i labili confini tra arte e vita ma allo stesso tempo introducono un elemento destabilizzante e ulteriore all'interno dello statuto stesso della performance: da *Biography* (Madrid, 1989) al più cupo *Delusional* (Francoforte, 1994), entrambi realizzati con Charles Atlas, il primo nato a ridosso della separazione con Ulay e concepito come distacco emotivo-terapeutico, il secondo già risente del clima di sofferenza e vergogna legato alle vicende balcaniche. Il trionfale *Biography Remix* messo in scena con Michael Laub (2004), riorganizza in versione multimediale la genealogia dell'opera di Marina e introduce riferimenti transgenerazionali spiazzanti. Uno per tutti: Jurriaan Lowensteyn Laysiepen, figlio di Ulay, è chiamato a rimettere in scena le performance "storiche" eseguite con Marina al posto del padre. L'artista ripropone una serie di vecchi lavori in una sequenza serrata di scene teatrali intervallate da monologhi, recitazione, canto, danza, proiezione di documenti video. L'elemento biografico è ridotto a una narrazione stringata di eventi salienti della sua vita, condensati, anno dopo anno, nella concisione di una frase.

Come classificare questi lavori? Non è "solo" teatro, non è danza, non è – *stricto sensu* – performance, ma piuttosto contaminazione di tutte queste forme diverse che a loro volta intersecano le arti visive e mettono in questione la tradizione della performance *on stage*. In riferimento a una tipologia di interventi che si svincolano dall'eredità della performance "storica", Lois Keidan preferisce, da tempo, utilizzare l'espressione *Live Art*, termine che a mio avviso ben rappresenta questa complessità di esperienze che emergono "attraverso forme, contesti e spazi per aprirsi a nuovi modelli artistici, nuovi linguaggi per la rappresentazione delle idee, nuove metodologie di

³ M. Abramović, *The Artist's Guide*, cd audio allegato al catalogo della mostra *The Artist Is Present*, MoMA, New York 2010, traccia n. 39, *Balkan Baroque*.

⁴ Cfr. J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà*, Johan&Levi Editore, Milano 2011, pp. 259-64. Si veda anche B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of Flesh*, in M. Abramović et al., *Marina Abramović. Artist Body*, Charta, Milano 1998, pp. 26-39 e il più recente J. Stokić, *Leaving the Balkans, Entering the Other Side*, in K. Bisienbach et al., *Marina Abramović. The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York 2010, pp. 22-27.

⁵ Ho trascritto questa dichiarazione in occasione della conferenza stampa che Marina Abramović ha tenuto presso l'Aula Magna dell'Università di Bologna, il 29 gennaio 2011.

attivare il pubblico e nuove strategie di intervento”⁶. Un insieme eterogeneo di pratiche che ruotano intorno alla presenza, alla dimensione performativa e all’esperienza percettiva di suoni e visioni.

Un processo il cui acme è raggiunto dall’intenso *The Life and Death of Marina Abramović*, alla cui *première* ho avuto la fortuna di assistere, nel luglio del 2011 a Manchester, nell’ambito del MIF Festival. Un’epica *mise en scène* che la lente deformante di Bob Wilson orchestra in una successione incalzante di sequenze oniriche e sontuose. Un immaginario cupo e visionario che rasenta l’ossessione e sfida l’idea di teatro “totale” fondendo movimento, danza, mimo, pittura, scultura, installazione e musica. Wilson ci restituisce un’opera multiforme, lirica e malinconica, le cui coordinate spazio-temporali alterate, sospese tra immaginario e simbolico, alternano ironia e tragedia, sacro e profano, sussulti agiografici e suggestioni glamour-noir. La composizione scenica è pulitissima, l’ambizione cinematografica, le collaborazioni, da Willem Dafoe a Svetlana Spajić, di alto profilo. La *pièce* si apre – e da napoletano sarei portato a dire scaramanticamente – sulla scena del funerale di Marina e del complesso rituale ad esso connesso, preventivamente comunicato ai posteri tramite pubblicazione del proprio testamento (non a caso la biografia – autorizzata – di James Westcott condivide lo stesso incipit). Tre bare, di cui solo una (ma non sapremo mai quale!) contenente il proprio corpo, spedite in tre continenti diversi, il lutto abolito, gli ex allievi chiamati a realizzare un progetto per l’occasione, Antony Hegarty degli Antony and the Johnsons canta *My Way* di Frank Sinatra. “La cerimonia sarà insieme una celebrazione della vita e della morte. Al termine seguirà una festa con una grande torta di marzapane che avrà la forma e le sembianze del mio corpo. Voglio che la torta sia distribuita tra tutti i presenti”⁷. Un estremo *hoc est enim corpus meum* che è presentazione dell’impresentabile, paradigma dell’appropriazione impossibile. L’ultima cerimonia dell’artista sacerdotessa che trasforma, finanche la sua morte, in opera. Un estremo tentativo di spingersi fino alle soglie, stavolta davvero ultime, del *Gesamtkunstwerk*, dell’opera d’arte totale.

The Life and Death of Marina Abramović è allo stesso tempo un atto dovuto: è la celebrazione, “il grande racconto” di tutte le narrazioni possibili che scaturiscono dalla vita e dall’opera di Marina, un progetto *in progress* concepito come una sintesi destabilizzante di spunti biografici ed elementi inventati. Una situazione in bilico tra finzione e realtà, dove l’arte torna ad essere, ancora una volta, spettacolo, commedia, il doppio ironico della vita.

“Per me è importante chiarire che non si tratta solo di un’opera sulla mia vita, riguarda molto di più l’idea che le performance possano appartenere a chiunque sia capace di eseguirle”⁸, avverte l’artista. Una dichiarazione di poetica gravida di conseguenze, che chiama in causa il concetto di *reperformance*, in base al quale “la performance può essere ripetuta, interpretata e fatta oggetto di esperienza da diverse generazioni di artisti e di pubblico”⁹.

Emblematico di questa strategia e anticipatore di tutti gli ultimi sviluppi, interessantissimi per chi, come lo scrivente, si interessa agli esiti – oggi – della performance, è sicuramente *Seven Easy Pieces*, che Marina Abramović presenta al Guggenheim di New York nel 2005: un personalissimo compendio *per exempla* della storia della Performance Art. Sette “pezzi facili” presentati, con ironico riferimento alla biblica creazione del mondo, in sette giorni. Abramović li “rimette in scena” e quindi li riesegue ma allo stesso tempo li interpreta, riproponendoli in una lunghezza standardizzata di sette ore, indipendentemente dalla durata delle performance originali. Li trasforma in azioni di lunga durata basate sulla resistenza, vera sigla caratterizzante il suo approccio alla performance, per restituirli ritualizzati, “elevati con forza a un piano trascendente”¹⁰.

⁶ L. Keidan, *This must be the place*, in L. Hill e H. Paris, a cura di, *Performance and Place*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire, UK e New York 2006, p. 9.

⁷ Cfr. J. Westcott, *op. cit.*, p.15.

⁸ M. Abramović, *La biografia delle biografie*, in *The Biography of Biographies*, Charta, Milano 2004, p. 14.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Westcott, *op. cit.*, p. 316.

Rende omaggio ai grandi protagonisti della performance vivificandone la memoria. Mette in atto, ancora una volta, un rito di passaggio¹¹: visualizza le istruzioni originariamente fornite solo per iscritto in *Body Pressure* (1974) da Bruce Nauman; risemantizza al femminile la masturbazione prolungata di *Seed Bed* (1972) di Vito Acconci; si presta alle istanze femministe di *Action Pants: Genital Panic* (1969) di Valie Export; rilancia l'estetica martirologica di Gina Pane in uno spossante *The Conditioning, first action to Self Portrait(s)*, (1973); è filologica nell'omaggio a Beuys di *How to explain pictures to a Dead Hare* (1965). Superbo l'omaggio a se stessa con la riproposizione della sua azione forse più estrema, insieme a *Rhythm 0* (1974), degli anni Settanta: *Lips of Thomas* (1975), performance che unendo numerosi riferimenti provenienti dal vissuto dell'artista – dal comunismo alla chiesa ortodossa – già nasce autobiografica. Trent'anni dopo Marina in un tempo dilatato ripete le stesse azioni: mangia un chilo di miele con un cucchiaino d'argento. Beve vino rosso in un calice che infrange con la mano destra. Si incide una stella a cinque punte sulla pancia, si frusta fino a non sentire più dolore e si stende su una croce fatta di blocchi di ghiaccio. Apparentemente è tutto regolare, ma l'artista aggiorna l'azione immettendo deliberatamente una serie di elementi stranianti che cortocircuitano ulteriormente arte e vita: la sua eroica nudità è contraddetta dal berretto da militare della madre, dagli scarponi da montagna e dal bastone che l'accompagnava per andare incontro a Ulay sulla Muraglia Cinese, sul quale appende un foglio di carta che ha precedentemente impresso sul ventre inciso e sanguinante. In sottofondo una lugubre canzone popolare slava ricorda il triste destino dei serbi. Pochi particolari desemantizzano quello che a prima vista sembra un semplice aggiornamento: *Lips of Thomas* è diventata un'elegia in ricordo della sanguinosa lotta fratricida dei Balcani. Il corpo di Marina, meno impetuoso e più severo, è chiamato a ricordare quello di un militare che sventola bandiera bianca, come in *The Hero*. Un doloroso aggancio col presente che preannuncia *Entering the Other Side*, l'unico pezzo realizzato *ex novo* dall'artista a conclusione della serie. Qui il corpo dell'artista diviene un parametro di autodeterminazione fisica atta a relazionarsi con lo spazio. Un corpo che si fa *archi-tettonica di senso*¹² e allo stesso tempo sembra smorzare il pathos dei giorni precedenti in un'atmosfera festosa e barocca. Un corpo-vestito, un corpo che si offre come mera esterioresità indumentale. Marina sintetizza in quest'ultima azione le caratteristiche che poi torneranno, ancora una volta amplificate, in *The Artist Is Present*: la costruzione di un'empatia aggregante intorno alla propria persona, la concentrazione, la durata, il vuoto.

Seven Easy Pieces solleva questioni importanti circa l'ontologia stessa della performance. Una serie di problemi spinosi che ne insidiano le caratteristiche fondanti, questioni di metodo legate alle tecniche, allo sviluppo, alla paternità, alla conservazione e non da ultimo alla documentazione della performance.

È noto che la Performance Art contempra azioni nate come *hic et nunc* che acquisiscono un senso specifico in quanto agite in un determinato tempo e in un determinato luogo, reagendo – per definizione – a particolari condizioni socio-emozionali, formali, politiche, culturali, temporali legate ad esigenze – imprescindibili – di *site-specific*¹³.

È dunque legittimo riproporla, riagirla, rievocarla? Può essere portata in scena? Può essere considerata alla stregua di una pièce teatrale e quindi reinterpretata? Possono una serie di azioni storiche assurgere a nuova vita nel presente?

¹¹ L'aspetto rituale nel lavoro di Marina Abramović è messo in luce, tra gli altri, da T. McEvelley, cfr. *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?*, in *Marina Abramović. Artist Body*, cit., pp. 14-25.

¹² J.-L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995, p. 23.

¹³ Sulla performance esiste una vastissima letteratura. Per una prospettiva storica si rimanda almeno a: A. Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998; P. Schimmel (a cura di), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames and Hudson, Los Angeles 1998 e R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames&Hudson, New York 2001.

In risposta a questi interrogativi Marina Abramović elabora il proprio concetto di *reperformance* che indaga il valore e l'utilizzo stesso della documentazione storica: "Io credo davvero che solo la *reperformance* permetta la sopravvivenza della performance"¹⁴. Un atto di difesa del medium, secondo molti contraddetto dalla possibilità di accettarne una "rievocazione" – un *reenactment* – che intenzionalmente si distacca dalle fonti.

Gran parte della critica americana¹⁵ si appella a Peggy Phelan, che in *Unmarked* traccia una vera e propria ontologia sulla non riproducibilità della performance: "La sola vita della performance è nel presente"¹⁶, caratterizzandosi, essenzialmente, come "un'esperienza di valore che non lascia alcuna traccia visibile dopo"¹⁷.

La sfida di Abramović a questo assunto è radicale, provocatoriamente ribaltato a proprio favore: "La performance è essere nel presente"¹⁸, ma il manifestarsi di questa *messa in presenza* avviene mettendo in scena azioni passate alle quali l'artista non ha assistito in prima persona e che può ricostruire solo sulla base dei documenti. Indaga la possibilità di rifare e preservare questo tipo di lavoro – anche documentario – proprio attraverso la performance. Il *reenactment* di Marina Abramović dialoga con la rappresentazione iconica di queste azioni, il suo riattivarne tempo, spazio e presenza corporea. In questo senso la *presenza* nella performance equivale per l'artista combatterne l'appiattimento, se non l'oblio, nella memoria documentaria.

Nel processo di recupero delle azioni perdute Marina si assume la responsabilità, storica, di farsene interprete. L'atto performativo diviene quindi *rap-presentazione*, un *ri-presentarsi*, un intensificatore della presenza.

Esiste indubbiamente una differenza importante tra una performance agita *live* con il pubblico e la sua documentazione. Una differenza che non deve essere sottovalutata. Si basano su supporti diversi, relativi a diversi tipi di esperienza. È altrettanto vero che nonostante azione e documentazione siano "sostanzialmente" diverse tra loro sono, ad ogni modo, complementari. Si innesca tra le due esperienze dello stesso fenomeno una sorta di mutua reciprocità: la performance

¹⁴ M. Abramović, *The Artist's Guide*, cit., traccia n. 44, *Seven Easy Pieces*. Cfr. anche M. Abramović, *Reenactment*, in M. Abramović et al. *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, Charta, Milano 2011, e in particolare alla p. 11, dove l'artista detta le sue regole sulla *reperformance*: "Ask the artist for permission. Pay the artist for copyright. Perform a new interpretation of the piece. Exhibit the original material: photographs, videos, relics. Exhibit a new interpretation of the piece". Negli ultimi anni l'artista ha mostrato uno spiccato interesse per il problema di come la performance – il cui medium fondamentale è il tempo – possa essere conservata. Nella stessa direzione è volta anche l'istituzione del "MAI – Marina Abramović Institute for Long Duration Performance" a Hudson (NY) che aprirà, non appena finiti i lavori di ristrutturazione dell'edificio, il cui progetto è stato affidato a Rem Koolhaas.

¹⁵ Si guardi a riguardo, almeno: R. Blackson, *Once More With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, in "Art Journal", vol. 66, n. 1, primavera 2007, pp. 28-40; J. Santone, *Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History*, in "Leonardo", vol. 41, n. 2, 2008, pp. 147-152; T. Smalec, *Not What It Seems: The Politics of Re-Performing Vito Acconci's Seedbed*, 2006, <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.906/17.1smalec.txt>; J. Steetskamp, *To be continued: Documenting for the past, documenting for the future*, 2007, <http://www.nimk.nl/en/conserving/resource/pdfs/Abramovic.pdf>; M. Cameron Boyd, *Performance Simulacra: Reenactment as (Re)Authoring*, 2007, <http://theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html> (pagine visitate il 15 febbraio 2012).

¹⁶ P. Phelan, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, in *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londra 1996, pp. 146-52.

¹⁷ *Ivi*, p.149.

¹⁸ M. Abramović, *Marina Abramović. The Artist Is Present*, cit., p.152.

dopo “l’evento” esiste solo in quanto è documentata e ogni riproduzione/ripetizione, sia come *reenactment* sia come mera documentazione, è in un certo senso un evento performativo in sé. Radicalizzando questo assunto potrei affermare che persino una singola immagine può assumere un carattere “performativo”. Affrontando la – non facile – questione da una prospettiva storica, risulta evidente come solo attraverso “rievocazioni” e documentazione di vario tipo la performance possa rivelare la propria intrinseca “performatività” che è a sua volta irriducibilmente legata alla conseguente possibilità di riproduzione / ripetizione.

Amelia Jones parla, non a caso, proprio di una “complementarità reciproca” tra performance e documentazione che si integrano a vicenda, “in quanto l’evento ha bisogno della fotografia per confermare la sua esistenza, mentre la fotografia ha bisogno dell’evento come ‘ancora’ ontologica della sua indessicalità”¹⁹. Giustamente Philip Auslander propone di distinguere in due categorie il modo di documentare le performance: “il documentario” e “il teatrale”²⁰. La prima è basata sul modo tradizionale di concepire il rapporto tra performance e registrazione, che presuppone una visione auspicabilmente, per l’appunto, documentaria. La seconda invece si riferisce a performance che “sono messe in scena solo per essere fotografate o filmate e che non hanno avuto un’esistenza significativa come eventi autonomi presentati al pubblico”²¹. In questo caso “lo spazio del documento (sia esso visivo o audiovisivo) è il solo spazio in cui si manifesta la performance”²².

Con *Seven Easy Pieces* e col successivo *The Artist Is Present*, Marina fa convergere entrambe le istanze e le cortocircuita a sua volta con la vita stessa. La performance diviene un’*opera aperta*, dove gli orizzonti di interpretazione o di comprensione sono caratterizzati da una sempre maggiore contaminazione, manifesta un’attitudine ibridativa nella quale ogni mera esigenza classificatoria deflagra.

A mio avviso questa strategia attivata da Marina Abramović non è altro che l’ultima effrazione dell’autoproclamatasi “nonna della performance” allo statuto stesso di questo medium. Una strategia consapevole tesa alla diluizione dell’azione, intesa appunto come *hic et nunc*, nella sua riproposizione teatralizzata. È questa una presa di posizione radicale che contraddice le stesse regole “puriste” stabilite da Marina al tempo del manifesto dell’*Art Vital*: “Nessuna prova, nessuna ripetizione, nessuna fine predeterminata, niente ripetizioni”²³. Successivamente l’artista corregge il tiro: “Le prime performance nei primi anni Settanta non erano nemmeno documentate perché la maggior parte di noi credeva che tutta la documentazione – video o foto – non potesse essere un sostituto dell’esperienza reale: vedere dal vivo. Più tardi il nostro atteggiamento è cambiato. Abbiamo sentito il bisogno di lasciare qualche traccia degli eventi a un pubblico più vasto”²⁴.

Si innesca un iato tra *differenza e ripetizione*²⁵, o meglio una *ripetizione differente* che diviene atto creativo deleuzianamente inteso, legame emotivo e interpretativo tra il passato e il presente di Marina Abramović e allo stesso tempo tra il passato e il presente della performance: *The Artist is Present* = *The Performance is Present*.

L’artista ufficializza questo legame indissolubile e allo stesso tempo lo trasmette ai posteri, sceglie di raccontare una tra le molteplici storie possibili, uno degli innumerevoli modi in cui il passato può essere chiamato a costruire nuove potenzialità inesprese. Non bisogna inoltre dimenticare che Marina Abramović inizia a lavorare sul concetto di espansione metatemporale della

¹⁹ A. Jones, “*Presence*” in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, in “*Art Journal* 56”, n. 4, 1997, p. 16.

²⁰ P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, “*PAJ*”, n. 84, 2006, p. 1, ora in <http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf> (pagina visitata il 15 febbraio 2012).

²¹ *Ivi*, p.5.

²² *Ivi*, p.2.

²³ Cfr. M. Abramović, *The Artist Is Present*, cit., p. 90.

²⁴ M. Abramović, *Reenactment*, cit., pp. 9-11.

²⁵ G. Deleuze, ed. it. *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971, pp. 9-51.

performance già dall'inizio degli anni Ottanta, introducendo nel suo lavoro il concetto di serialità, e mi riferisco ad azioni come *Nightsea Crossing* (1981-1987), *ante quem* fondamentale, tra l'altro, per lo stesso *The Artist is Present*, nel quale in coppia con Ulay ripropone in 22 luoghi diversi la stessa performance: seduti, l'uno di fronte all'altro, immobili, alle due estremità di un tavolo, ancora una volta per sette ore consecutive. Qui l'effrazione è già iniziata, anche se si vuole considerare, in maniera rassicurante, le 90 repliche come la scansione di un'unica lunga azione. La sopravvivenza della performance, oltre la riproposizione "raffreddata" della documentazione, è d'altronde, da anni, un punto caldo nel dibattito critico e allo stesso tempo urgenza della curatela contemporanea.

Si vedano le esperienze di mostre come *A Little Bit of History Repeated* al Kunst-Werke di Berlino nel 2001, dove Jens Hoffmann invita una generazione di artisti più giovani a rivivere e analizzare una serie di performance "storiche" attraverso diverse formule: riproposizione basata su documentazione originale, reinterpretazioni, collaborazioni con l'artista che l'aveva originariamente concepita o opere del tutto nuove²⁶. Nella stessa direzione si situa *11 Rooms* (2011), organizzata anch'essa nell'ambito del MIF Festival di Manchester. Undici camere affidate da Klaus Biesenbach e Hans-Ulrich Obrist ad altrettanti artisti che presentano *reenactment* di lavori storici o appositamente realizzati. Tutte performance di lunga durata²⁷ accomunate dall'assenza degli artisti che si sono limitati a fornire istruzioni da far eseguire per i diciotto giorni di mostra. Un percorso espositivo di grande suggestione, scandito interamente da *living installations*. Hans Ulrich Obrist non a caso dichiara che è "come una galleria di sculture, in cui tutte le opere tornano a casa alle sei del pomeriggio"²⁸. In entrambe *l'Artista è Presente*: nella prima con gli allievi della Hochschule für Bildende Künste a Braunschweig; nell'altra una serie di performer si affannano a rieseguire la scomoda *Luminosity* (1997/2011): nude, sospese dall'alto di uno scomodo sellino da bicicletta installato a parete, immerse nella luce, danno l'impressione di galleggiare.

Luminosity è anche tra le opere che l'artista decide di rimettere in atto con *The Artist Is Present*, la poderosa retrospettiva curata da Biesenbach che la consacra nel 2010 al MoMA.²⁹

Oltre il gioco di rimandi tra i lavori che evidenzia complessità e costanti della sua ricerca, la scrittura espositiva ribadisce spettacolarmente la *presenza* dell'artista sciamana attraverso un estenuante momento performativo che rilancia e assolutizza quello di *Nightsea Crossing*, ma allo

²⁶ *A Little Bit of History Repeated*. Performances at Kunst-Werke Berlin, a cura di Jens Hoffmann, 16-18 novembre 2001. Artisti partecipanti: John Bock, Tania Bruguera, Trisha Donnelly, Ingar Drangset & Michael Elmgreen, Karl Holmqvist, Takehito Koganezawa, Elke Krystufek, Laura Lima, Tracey Rose, Tino Sehgal. Tra le altre mostre che affrontano negli stessi anni questo problema segnalo almeno: *A Short History of Performance*, organizzata in più tappe alla Whitechapel (Londra, 2002-2003); *Experience, Memory, Reenactment* al Piet Zwart Institute (Rotterdam, 2004); *Life, Once More* al Witte de With (Rotterdam, 2005); *Once More With Feeling* alla Reg Vardy Gallery (Sunderland, UK, 2006); *A Historic Occasion: Artists Making History* al Mass MOCA (North Adams, MA, U.S.A., 2006); *Now Again the Past: Rewind, Replay, Resound* al Carnegie Art Center (North Tonawanda, NY, 2006); *Playback_Simulated Realities* all'Edith Russ House (Oldenburg, 2006).

²⁷ *11 Rooms*. Manchester Art Gallery, a cura di Klaus Biesenbach e Hans Ulrich Obrist 9-17 luglio 2011. Artisti partecipanti: Marina Abramović, John Baldessari, Allora and Calzadilla, Simon Fujiwara, Joan Jonas, Laura Lima, Roman Ondák, Lucy Raven, Tino Sehgal, Santiago Sierra, Xu Zhen.

²⁸ R. Dorment, *11 Rooms*, Manchester International Festival, review, 12 luglio 2011, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8630914/11-Rooms-Manchester-International-Festival-review.html> (pagina visitata il 15 febbraio 2012).

²⁹ Ho già parlato di questa mostra, accennando in via embrionale alle problematiche qui evidenziate nel mio *The Best of 2010: Marina Abramović, Paul McCarthy, "Sk-Interfaces"*, 30-11-2010, <http://artforum.com/archive/id=26937> (pagina visitata il 20 febbraio 2012).

stesso tempo suggerisce un'ubiquità diacronica dell'artista, risolta nella scelta, da molti ancora una volta contestata, di rimettere in scena le proprie performance storiche: una serie di – destabilizzanti – “living installations” che si offrono come *ripetizioni differenti* di performance originali, stavolta non decontestualizzate nello spazio scenico della rap-presentazione teatrale ma assolute nello spazio “sacro” del museo³⁰.

Il titolo dice tutto: *L'artista è presente*. Abramović è presente. Presente contemporaneamente a se stessa e allo spettatore. Marina è il presente. Un presente incoercibile. L'artista siede in silenzio a un tavolo del Donald B. e Catherine C. Marron Atrium durante gli orari di apertura del museo, invitando i visitatori con lo sguardo a prendere posto di fronte a lei per tutto il tempo che desiderano.

È impassibile, non risponde, è la partecipazione dei visitatori a completare l'opera, a ribadire il senso di questa presenza fissa, costante, indefessa. Abramović si offre, si fa strumento di approccio alla realtà e si connota come dono, scambio simbolico che apre all'intersoggettività e stabilisce tra artista e fruitore un nesso relazionale, comprensivo di una risposta emotiva che si fa atto linguistico, ossia linguaggio e comportamento³¹. D'altronde il dono è un *quid* che per essere compreso non può prescindere dall'intenzione di chi lo produce, dal grado di accettabilità di chi ne fruisce e dal contesto ambientale e situazionale cui esso è sistemicamente correlato. Per dirla con Starobinski: “Il gesto completo dell'arte va incontro a uno sguardo, a condizione che l'artista, spossandosi, staccandosi da ciò che ha prodotto, ceda la propria opera ad un destinatario esterno”.³² L'opera diviene quindi vita, creazione, dono, ovvero atto intenzionale originario in cui un essere si dà per il piacere di stabilire con l'Altro un legame di appartenenza mediante atti linguistici prossemici in cui l'artista fa dono simbolico di sé.

Durante le 716 ore di *The Artist Is Present* gli spettatori, in un palpabile mutismo, hanno la possibilità di entrare corporeamente ed energicamente in contatto con l'artista. Lo spazio diviene il luogo della presentazione e dell'offerta: la presenza dell'artista. Attraverso un gioco di rispecchiamenti questa stessa presenza è riproposta e allo stesso tempo contraddetta dalle “living installations” cinque piani più in alto, atte a manifestare una sorta di epifania ubiqua di Marina. Soluzione a mio avviso riuscita sia sotto il profilo curatoriale, di indubbio effetto, sia teorico: Abramović ripropone ancora una volta l'eversione radicale dell'atto performativo inteso come *hic et nunc*, ribadendo una strategia già perseguita coi *Seven Easy Pieces*.

Il duplicarsi e il riflettersi dell'azione in *The Artist Is Present* si specchia simultaneamente in se stessa ma allo stesso tempo si sovrappone, si sdoppia, disgiungendosi si replica e si inverte. È la strategia consapevole dell'artista attraverso la quale il senso dell'evento stesso inizia progressivamente ad affiorare. Abramović ripete, riattiva, “aggiorna” le proprie azioni, meccanismo che non è mero ritorno all'identico ma restituisce possibilità a ciò che è stato, in sostanza non rimanda al passato come tale ma lo rende ancora possibile. *Ripetizione*, quindi, e non simulacro, atto presente, presenza piena e immanente. L'atto performativo diventa rito e *present-azione* dell'*hic et nunc* riproposto in un movimento reale, determinato anzi dalla sua unicità performativa.

Ritengo non sia peregrino affermare che tutta la produzione di Marina Abramović degli ultimi anni rifletta su un' “etica della ricreazione”. Un tentativo, eroico, di tenere insieme “realtà” del passato, esigenze del presente e necessità di individuare nuove modalità di rappresentazione dell'opera per salvaguardarne la memoria nel futuro. In questo senso *Seven Easy Pieces* e *the Artist Is Present* sono lavori fondamentali e allo stesso tempo imprescindibili per capacità di emanazione.

³⁰ Cinque le reperformance inserite all'interno della scrittura espositiva: *Imponderabilia* (1977-2010), *Relation in Time* (1977-2010), *Point of Contact* (1980-2010), *Nude with Skeleton* (2002-2005-2010) e per l'appunto *Luminosity* (1997-2010).

³¹ Ho già affrontato quest'aspetto del lavoro di Marina Abramović nel mio *Il dono come oggetto di comunicazione dell'opera*, in J. Bader, G. Di Pietrantonio, L. Hegyi, E. Viola, *The Giving Person*, Electa, Napoli 2005, pp. 33-40.

³² J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Einaudi, Torino 1995, pp. 97-98.

Lavori che pongono Marina Abramović, ancora una volta, al centro del dibattito contemporaneo sullo statuto – e la sopravvivenza stessa, della performance.

Tutto questo mi apparve improvvisamente chiaro mentre mi aggiravo, frastornato, tra l'atrio e le sale del MoMA durante la preview della mostra. Ero al cospetto della storia. Era di scena la storia della performance. Ero finalmente testimone oculare dell'ennesima effrazione di una tra le artiste più rappresentative del nostro tempo, decana di tutte le forme d'espressività legate al corpo e da esso derivanti, dotata di una capacità non comune di rinnovare continuamente se stessa e contestualmente la propria opera. Un pathos impressionante creava un ponte efficace tra il passato – la mostra dislocata cinque piani più sopra, il presente – dell'estenuante momento performativo dell'artista e il futuro del suo lavoro – inevitabilmente condizionato dall'importanza, dalla radicalità di questa stessa operazione. Un futuro che, a dispetto degli anni, si preannuncia ancora lungo e proficuo.

Fu allora che tra me e me pensai compiaciuto: “The Artist is Present, the Performance is (always) Present!”.

Eugenio Viola