



ANDREINA DI BRINO, CHIARA TOGNOLOTTI

Marina Abramović, The Cleaner

Con questa doppia recensione su *The Cleaner*, la prima antologica italiana dedicata a Marina Abramovic – ospitata dal 21 settembre 2018 al 20 gennaio 2019 negli spazi di Palazzo Strozzi, a Firenze – vorremmo offrire un contributo che abbracci non solo la mostra in quanto tale, ma offra, altresì, una riflessione teorica e tecnica insieme, tesa a restituire una mappa ad ampio spettro della poetica dell'artista montenegrina e della relazione con i dispositivi visivi e audiovisivi in essa contemplati.

In questo senso, il contributo di Chiara Tognolotti mette a tema la relazione tra *performance* e memoria attraverso uno snodo centrale della teoria del cinema, ovvero il pensiero sulla fotogenia.

Il contributo di Andreina Di Brino rimette in gioco le stesse tematiche da una postura analitica, sondando, in particolare, il potenziale espressivo dell'azione performativa nel passaggio da «un'arte del corpo» a «un'arte del *medium*», dal 'qui e ora' a un tempo espanso.

#1 Effetti di presenza. Corpi, volti, primi piani
di Chiara Tognolotti

Due volti, un uomo e una donna – Ulay e Marina – si affrontano, vicini. Seduti sulle ginocchia, vestiti di abiti di cotone leggero, sono inquadrati in piano medio. Lo spazio intorno a loro è vuoto, neutro. Le bocche si aprono ed emettono un suono lieve che diviene sempre più intenso con il passare dei secondi; la telecamera si avvicina lenta ai volti fino a riprenderli in primo piano. Lo sforzo dell'emissione vocale si disegna sulla pelle dei due: i nervi delle gole si disegnano netti, gli occhi si sgranano, il sudore e le lacrime rigano le epidermidi. Quando la performance si avvia alla fine, dopo quindici minuti, Marina e Ulay urlano uno nella bocca dell'altra e la telecamera è vicinissima, così da riempire lo schermo dei loro volti.

<https://www.nowness.com/picks/video-art-marina-abramovic-aaa-aaa>

Il motivo del registrare e riprodurre in video le performance rimane per me uno degli snodi critici più ricchi di suggestioni delle sale di Palazzo Strozzi. Marina Abramović pone a centro radiante dei suoi lavori una fisicità forte e necessaria: «non potevo realizzare un solo lavoro senza la presenza del pubblico, perché questo mi dava l'energia affinché io riuscissi, attraverso un'azione specifica, ad assimilarla e a rimandarla indietro, a creare un vero campo energetico», ha affermato spesso.¹ Eppure la distanza che la ripresa video sembra instaurare non smussa l'effetto di presenza, giacché la camera non agisce da semplice testimonianza bensì stringe una relazione intensa con i corpi e gli spazi della performance non solo perché il tempo della performance coincide con quello della registrazione ma giacché, a me pare, le posture e le movenze dell'artista mediate dallo schermo non appaiono lontane nel tempo e nello spazio ma, al contrario, quello stesso schermo diviene una superficie porosa percorsa da un flusso di emozioni che mescolano chi guarda alle immagini, come disegnando un luogo abitato da entrambi. Così quando ho visto, nella prima sala della mostra fiorentina, il video di AAA-AAA – girato una prima volta a Liegi



nel febbraio 1978 per la televisione e filmato di nuovo ad Amsterdam pochi mesi dopo, in giugno – non ho potuto fare a meno di andare con la mente, mentre sentivo il potere intenso di quelle immagini, alle teorie sul cinema degli anni Venti, e in particolare agli scritti di Louis Delluc, Jean Epstein e Béla Balázs, innervate dai motivi della visione aptica e della trama di emozioni che intesse la superficie dello schermo, oggetto polimorfo, tessuto/specchio/pellicola che avvolge i corpi degli attori/performer, le loro immagini e il pubblico in un unico spazio percettivo e affettivo.

Del resto il cinema fotogenico è questione di superfici e di emozioni. Nei testi dei teorici degli anni Venti la consistenza delle cose e dei corpi – la matericità degli oggetti, i caratteri multiformi dei paesaggi, e soprattutto la luminosità della pelle, la tessitura dell'epidermide, la mobilità dei lineamenti – appare potersi imprimere sulla pellicola e lo sguardo della camera sembra catturarne l'essenza. Così la cinepresa finirebbe per assumere un potere rivelatore che disegna le linee di una realtà inedita che esplose sullo schermo investendo di emozioni chi la osserva: la visione fotogenica saprebbe sfiorare le superfici e restituirne la consistenza, coinvolgendo il corpo di chi guarda in una dinamica percettiva e conoscitiva emotiva e materica, come spiega Jean Epstein:

Io guardo, annuso, tocco: primo piano, primo piano, primo piano. [...] Il primo piano modifica il dramma grazie all'impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio ti tocco, intimità. Conto le ciglia di quella sofferenza. Potrei sentire il sapore delle sue lacrime. Mai un viso si è avvicinato tanto al mio. Mi marca stretto, e io lo inseguo faccia a faccia. Non c'è più nemmeno l'aria tra noi, me lo mangio. È in me come un sacramento. Acuità visiva massima.²

I primi piani, scrive ancora Epstein, trasformano lo schermo in uno spazio senziente dove «le colline si induriscono come dei muscoli. L'universo è nervoso. Luce filosofale. L'atmosfera è gonfia d'amore. Io guardo».³ In questo senso il primo piano è una superficie di emozione dove l'uomo diviene «visibile», in una suggestione da Béla Balázs:

L'uomo della cultura visiva, infatti, non sostituisce le parole con i gesti, come fanno ad esempio i sordomuti con il loro linguaggio mimico. Non pensa parole le cui sillabe egli trascrive nell'aria con segnali Morse. I suoi gesti non stanno a significare assolutamente alcun concetto, bensì il suo io immediato e irrazionale, e quel che si esprime sul suo volto e nei suoi movimenti proviene da una regione della sua anima che mai le parole potrebbero portare alla luce. Qui lo spirito si fa direttamente corpo, senza parole, visibilmente.⁴

Allora la pelle si fa pellicola e – con Giuliana Bruno – affiora una forma di empatia tra chi guarda e lo schermo, che «diventa onnicomprensivo e, da essere fatto di luce, si trasforma in un vero e proprio ambiente, riecheggiante di risonanze».⁵

In modo analogo, nella performance di Marina e Ulay la pelle del viso in primo piano, dilatata nello sforzo dell'urlo, segnata e quasi squarciata dall'emozione, diviene simile alle linee di un paesaggio che rivela all'improvviso il proprio volto; entrambi, il volto e lo schermo, sono allora superfici senzienti, *super facies*, ovvero facce esterne che separano e al contempo mettono in contatto. Se per Abramović «la mia opera funziona soltanto se il pubblico è in relazione con me»,⁶ la membrana cutanea del volto si muta nello schermo, che appare toccare chi guarda con l'avvicinarsi della telecamera dissolvendo il senso della distanza. Così Epstein in *La Poésie d'aujourd'hui*:



Tra lo spettacolo e lo spettatore, nessuna barriera.
Non si guarda la vita, la si penetra.
Questa penetrazione permette ogni sorta d'intimità. [...]
È il miracolo della presenza reale,
la vita manifesta,
aperta come una melagrana matura,
privata della scorza,
assimilabile,
barbara.
Teatro della pelle.
Non mi sfugge nessun sussulto.
Uno spostamento di piani devasta il mio equilibrio.
Proiettato sullo schermo atterro nell'interlinea delle labbra.
[...] La sua doppia ala si tende e trema, vacilla, decolla, si sottrae e fugge:
Splendido allarme di una bocca che si apre.⁷

Allo stesso modo chi guarda *AAA-AAA* entra «nell'interlinea delle labbra» dei due artisti e ne osserva, senza che nulla sfugga, il sentire interiore che si fa collisione sonora e fisica delle voci e dei volti, che rivelano il loro intimo «aperto come una melagrana matura», squadernato sullo schermo senza pudore e che invade l'animo di spettatori e spettatrici. L'estetica della prossimità investe il pubblico in modo altrettanto impudico e ne trascina lontano la postura passiva, tanto che, afferma Abramović: «l'arte performativa è un'arte trasformativa. [...] Qui c'è l'energia della vita, la vita molecolare, cellulare. Tu sei connesso ad altre energie vitali intorno a te, e tutto esiste in un'unità vitale».⁸ Così la relazione tra artista e pubblico si fa più intensa nell'essere al contempo presente e assente giacché la superficie senziente dello schermo moltiplica l'affettività e la rilancia verso la sala, dove chi guarda sperimenta la collisione con occhi, bocche e volti ingranditi sulla tela di proiezione e insieme con le pelli e i corpi di chi guarda accanto a lui, o a lei, quelle stesse immagini.

<https://zkm.de/en/artwork/imponderabilia>

Che Abramović chieda di sfiorare la pelle sua e di Ulay per accedere allo spazio della performance, come accadeva nel celebre *Imponderabilia* di Bologna (Galleria comunale d'arte moderna, 1977), quando i due stavano nudi uno di fronte all'altro all'ingresso del museo e l'unico modo per entrare era passare nell'interstizio tra i due – e come accade nella re-performance in Palazzo Strozzi, anche se qui si ha la scelta di passare tra i due artisti oppure da un ingresso laterale –; che la fisicità dell'artista sia riverberata da uno schermo che si fa specchio e pelle; o che il suo corpo sia assente, come in uno degli ultimi lavori, *Generator* (2014), dove chi arriva entra in uno spazio sconosciuto, gli occhi bendati e le cuffie alle orecchie, e l'opera si produce nell'interagire silenzioso di persone sconosciute; in ogni caso a contare è la collisione, lo scontro di corpi e di affetti, presenti tutti – artisti e pubblico – dentro un flusso senziente che sta al cuore dell'arte di Abramović. Allora la «doppia ala» della «bocca che si apre» evocata da Jean Epstein è quella di chi non solo guarda, ma vive la performance insieme all'artista non solo per completarla, ma per renderla possibile.



2 *Traslazioni e transizioni.*

Tra presenza e assenza: Marina Abramović, The Cleaner

di Andreina Di Brino

Presenza. Essere presenti, per lunghi periodi di tempo, fino a quanto la presenza sale e scende, da materiale a immateriale, da forma a senza forma, da tempo a senza tempo.

Marina Abramović/Ulay

La «presenza», elemento essenziale dell'azione performativa, è uno dei due cardini della dinamica relazionale che Marina Abramović mette in atto con il pubblico. L'altro, di non immediata lettura, è rappresentato dal suo opposto, l'assenza; o, in linea con la citazione, quella condizione in cui la presenza si sottrae/trascende sé stessa per aprirsi, con opportunità creative, dinamiche e variabili, all' «immateriale», al «senza forma», al «senza tempo».

È dunque all'interno della dialettica tra queste due polarità che fluisce il percorso estetico dell'artista montenegrina. Percorso diventato maggiormente chiaro, a partire dalla primavera del 2010, con la grande monografica al Museum of Modern Art di New York, *Marina Abramović: The Artist is Present*, e la performance dal medesimo titolo, ospitata nel Donald B. and Catherine C. Marron Atrium del museo stesso. Tra gli appuntamenti del 2010 più straordinari e partecipati dello scenario artistico internazionale, quanto fatto a New York dall'esponente più conosciuta della Body Art, appare come uno snodo fondamentale. La retrospettiva non ha infatti precedenti e oltre ad aver dato la possibilità di ripercorrere l'imponente carriera dell'artista, ha aperto a dinamiche espositivo-performative inedite che segneranno anche le mostre successive.

È il caso di *The Cleaner*, che si presenta come una riflessione profonda sulla propria esistenza, artistica e di vita, inaugurata nel 2017 al Moderna Museet di Stoccolma, esposta poi a Copenaghen, Oslo e Bonn, e approdata, infine, dal 21 settembre 2018 al 20 gennaio 2019 negli spazi di Palazzo Strozzi, a Firenze, dove ha rappresentato la prima antologica italiana a lei dedicata. A cura di Arturo Galansino e Lena Essling, l'esposizione è stata allestita secondo una progressione cronologica che, insieme agli esordi pittorico-figurativi degli anni Sessanta, ha offerto una panoramica significativa dell'intera carriera di Marina Abramović, presentando oltre cento opere e contemplando anche gli ultimi esiti delle sue ricerche, compresa la già citata *The Artist is Present*. Per *The Cleaner* – che nella versione fiorentina ha reso omaggio anche ad alcune azioni realizzate dall'artista in Italia – sono infatti giunti nel capoluogo toscano anche il piccolo tavolo quadrangolare e le due sedie utilizzate per la *performance* newyorkese. Per tre mesi, rimanendo pressoché immobile e in silenzio per sei giorni alla settimana e per sette ore al giorno, Marina Abramović ha preso posto su una delle due sedie, mentre l'altra, al di là del tavolo, è stata messa a disposizione delle persone del pubblico, invitate a sederle di fronte per un'unica azione concessa: fissarne lo sguardo. Durante l'intero periodo di *The Artist is Present*, un fiume di persone provenienti da ogni dove si è srotolato, pressoché ininterrottamente giorno e notte, dall'esterno all'interno del museo newyorkese con la principale finalità di compiere quell'unica azione per almeno un minuto. Un atto di venerazione auratica carico di un'empatia fisica ed emotiva – vissuta intensamente

anche dall'artista – che le ha spalancato le porte della popolarità e si è ripetuto quasi per millequattrocento volte; senza tener conto delle ottocotocinquantamila persone che hanno fatto la fila solo per vedere la *performance*. E senza contare tutti coloro che hanno visto il *live feed* del sito del MoMa o rivissuto alcuni momenti nel film omonimo di Matthew Akers, uscito in DVD per Feltrinelli nel 2012. Oppure, e ancora, chi, a distanza di tempo, ha ripercorso quei momenti in chiave videoinstallativa in retrospettive come, appunto, quella fiorentina.

Nel capoluogo toscano, il tavolo e le due sedie, insieme alla riconfigurazione del film di Akers e di alcuni dei primi piani fotografici del fotografo Marco Anelli (immortalanti lo sguardo del pubblico intervenuto e quello dell'artista), hanno riecheggiato, condensato ed espanso ulteriormente la narrazione di quell'evento, mettendo in movimento ciò che è rimasto. Tra un archivio di immagini e oggetti, e il richiamo alla memoria degli stessi, il potenziale espressivo di quell'azione si è rafforzato, portandosi da «un'arte del corpo» a «un'arte del medium», da un'arte del momento presente e immateriale a un'arte dove il 'qui e ora' si dilata, muta la propria natura in un istante congelato teso a riecheggiare in forme, supporti e strutture diversi.



Una delle sale espositive della Mostra Marina Abramović, *The Cleaner*, Firenze, Palazzo Strozzi 21 settembre 2018-20 gennaio 2019

Si potrebbe quasi dire: *The Artist is not necessarily present any more*. Peraltro con *512 Hours* (2014), la mostra successiva alla monografica del MoMa, Marina ha capito che avrebbe dovuto proprio «allontanarsi dal pubblico»:

La gente veniva soltanto per vedere me: ero io al centro dell'attenzione, non la loro esperienza. Ho cercato di scomparire sempre più. [...] È l'assenza a essere davvero importante: voi siete lì, da soli. Come qualsiasi cosa che facciamo, alla fine siamo sempre soli. Anche nell'arte sono arrivata a capire quello che faccio, perché l'ho fatto io e basta.⁹

Nonostante questo pensiero sia recente, chi ha visitato *The Cleaner* ha potuto osservare che dalle azioni performative individuali, alla serie dei *Relation Work* eseguiti con Ulay, alla dimensione sperimentale successiva e alle *Re-performance* (pratica di ri-messa in scena delle azioni, proprie e di altri artisti, che compare tra le ultime sfide della sua ricerca), Marina Abramović nell'aver interpretato e messo in discussione i limiti fisici e mentali – attraverso forme di «collisione», sopportazione e resistenza – ha dato voce sin dagli esordi, anche simbolicamente, a un processo intellettuale che dalla presenza conduce all'assenza; dal pieno al vuoto; dal positivo al negativo. E nel farlo ha sottratto il significato tradizionale a ognuno dei termini appena enunciati, riflettendo sul valore relativo dell'antinomia e dello scambio di ruolo.

Nei *Clouds Paintings* (1968-1969 e 1970), tra i suoi primi quadri, alla nuvola nera fanno da contraltare delle nuvole bianche o, in *Cloud with its Shadow* (1970), l'alternanza è tra una nuvola a forma di arachide, e la sua ombra che, con un'assonanza magrittiana, è rappresentata come la metà del guscio della stessa, visto dall'interno senza contenuto.

Più tardi, Marina comincerà a dare rilievo all'assenza con maggiore incisività, sottraendo sostanza alla visione per lasciare allo sguardo la libertà di spaziare. È il caso di *Freeing the Horizon* (1973), dove le fotografie fatte dall'artista ad alcuni angoli di Belgrado vengono in parte sbianchettate per rimuovere degli edifici.



Sarà però, in particolare, il rapporto coi media audiovisivi e con gli oggetti ad assumere nella dialettica presentata un'importanza crescente, andata di pari passo con l'evoluzione delle performance. Dopo le installazioni sonore e la prima produzione bodyartistica, restituita fotograficamente e descritta da testi e disegni che ne mettono in risalto l'essenza, con l'integrazione del dispositivo elettronico nelle azioni e l'uso dell'inquadratura, si avverte un cambiamento di status: concetti quali unicità, categorico, integrità e presenza diventano palesemente sfuggenti. Se, infatti, l'unicità della performance, la sua natura di «anti-opera» aveva portato Marina Abramović a chiudere con la pittura e con un contesto artistico di stampo tradizionale, il video le ha consentito di amplificare la portata 'disturbante' delle azioni, moltiplicando e frantumando la presenza del corpo, che da reale/materiale passa a una dimensione virtuale/immateriale.

Rhythm 4 (1974) – esposta solo attraverso delle stampe fotografiche in bianco e nero e un breve testo di riferimento, unici documenti rimasti – ne è uno dei primi esempi. Nella performance realizzata alla Galleria Diagramma di Milano, Marina Abramović è nuda e seduta sulle ginocchia con il volto abbassato su un ventilatore industriale in azione, da cui, finché non perde i sensi, respira il violento getto d'aria. L'intera azione è ripresa da una videocamera che, in diretta e a circuito chiuso, ne trasmette solo il primissimo piano in un monitor posizionato in un'altra stanza, dove è stato riunito il pubblico.

Nella documentazione fotografica, invece, gli scatti restituiscono il totale e il primissimo piano dell'azione ed evidenziano come sia la *performer*, sia i media utilizzati per riprenderla in video e fotografarla, mettano in atto un dualismo strutturale e concettuale che inverte i ruoli dei corpi fisico ed elettronico. In breve, l'unico modo di vedere Marina Abramović nella sua interezza appartiene alla restituzione fotografica e non alla diretta, da cui infatti gran parte del corpo è esclusa. Il pubblico può vedere nello stesso momento dell'azione solo il primissimo piano del suo volto che quasi satura il monitor. Per giunta, nel passaggio dalla dimensione vigile a quella priva di sensi, il viso dell'artista è così plasmato e deformato dal getto dell'aria da apparire quasi come un *puzzle* di pezzi astratti.

<https://www.youtube.com/watch?v=XmllstbdN9U>

Di *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, anch'essa esposta a Firenze, è rimasta, invece, la documentazione video, appositamente girata senza pubblico al Charlottenborg Art Festival di Copenaghen, dove Marina Abramović ha eseguito l'azione nel 1975. Armata di spazzola di ferro e pettine, distribuiti tra le due mani, l'artista si spazzola e si pettina energicamente per un'ora e mentre ripete la frase che dà il titolo al lavoro, mostra i segni crescenti, visivi e sonori, della sofferenza. L'inquadratura frontale, in bianco e nero e a camera fissa, concentrata anche in questo caso sul primo e primissimo piano (che si alternano tramite lente carrellate ottiche in avanti e indietro), riprende la processualità dei gesti per l'intera durata, intensificandone percettivamente la portata. Intorno allo stato mentale e al dolore raggiunti con l'insistente ripetizione dei gesti, il *medium* mette in risalto lo statuto ambiguo di un'immagine che oscilla fra l'essere soggetto e l'essere oggetto di una narrazione; e, nel farlo, dà luogo a una riflessione sul tempo: nella sua essenza biografica, geografica, storica e artistica («Il lavoro era profondamente ironico. La Jugoslavia mi aveva stufato con il presupposto estetico che l'arte dovesse essere bella. [...]. Nell'arte a me interessava solo il contenuto: ciò che significava la data opera. E il senso di *Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful* era distruggere quell'immagine di bellezza»)¹⁰



The Freeing Series è un altro gruppo di azioni, sempre del 1975, dove Abramović sonda la propria resistenza, investigando, in questo caso, la fisicità della voce, della memoria e del corpo tramite la ripetizione sfinita di suoni, parole e gesti. Dell'intera serie – parte del programma delle *re-performance* fiorentine – in mostra è stata presentata *Freeing the Voice*, eseguita e registrata a Belgrado.

<http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-voice-2012/18368>

All'interno dell'inquadratura video, in leggero *contre-plongées* e con un taglio diagonale che, in campo stretto, dà respiro anche al corpo, Abramović è ripresa sdraiata di schiena, mentre urla fino a perdere la voce. Il materasso su cui è distesa sembra fluttuare nel vuoto e la sua testa, rivolta verso la telecamera e in primo piano, è inclinata all'indietro. Il viso è quindi capovolto. «Laying with my head facing backwards, I scream until I lose my voice» si legge infatti anche nel laconico testo di accompagnamento.¹¹ L'azione processuale messa in atto per «liberare» la voce fa sì che tutto il corpo tenda verso una forma di liberazione, per quanto drammatica e dolorosa. Le corde vocali nel corso dello sforzo si rovinano, mentre la mente si svuota e perde energia. È interessante che Abramović non faccia alcun riferimento al corpo del pubblico o al *medium*-corpo a cui cede la propria voce dopo che il corpo-artista se ne è liberato. L'immagine sembra quindi avere una validità indipendente dal tempo dell'azione svolta nel presente ed essere l'unica reale, e al contempo virtuale, depositaria di quella materia/energia creata e liberata nel corso della performance e sottolineata da quel posizionarsi al rovescio del volto che scompagina l'idea e il ruolo dello sguardo spettatoriale tradizionale.

A partire dunque da un iniziale impiego della videocamera come strumento di registrazione/documentazione, con l'esposizione del video in spazi e tempi differenziati, l'azione performativa comincia ben presto a mostrare i risvolti della relazione tra corpo, *medium* e immagine, nello spazio e nel tempo: il primo, nella dicotomia unitario e frammentato, che gioca tra un dentro e un fuori e che arriva anche a essere asciugato, reso ambiguo e portato fino quasi all'astrazione; il secondo, per quanto all'interno di un arco temporale di visione coincidente con quello dell'azione performativa come dimensione declinata nelle forme dell'attesa, della ripetizione, del ritmo, della stasi e della durata («il tempo non viene manipolato e la realtà dell'esperienza viene restituita al pubblico attraverso la stessa durata dell'azione e della percezione»)¹². Inoltre, prende decisamente piede il pensiero di avere o creare un vuoto, un'assenza, che si arricchisce di dinamiche nel corso dei *Relation Works* con Ulay dove, grazie al mezzo, aumenta la complessità dei rimandi tra il corpo dell'artista, il corpo del dispositivo, quello dello spettatore e il ruolo dell'immagine.

A questo proposito, può essere presa a paradigma *AAA-AAA* (1978, anch'essa esposta), una delle performance manifesto degli anni di lavoro con l'ex compagno, nonché una sorta di continuazione di *Freeing the Voice*. Eseguita in due occasioni e nata appositamente per essere registrata senza pubblico (prima per la televisione belga e poi ad Amsterdam per essere videodocumentata), in *AAA-AAA* Marina e Ulay sono inginocchiati frontalmente e, senza mai distogliere lo sguardo l'uno dall'altra, pronunciano «AAA». Il tono iniziale è pacato. Il suono sembra quasi un respiro, ma nel corso della performance si trasforma gradualmente, accumula aggressività e alla fine, urlato a pieni polmoni, spossa i loro corpi determinandone l'uscita di scena uno dopo l'altro. La ripresa della videocamera, in bianco e nero, è frontale e inizialmente è un totale in campo medio. Con l'inasprirsi della situazione, attraverso una lentissima carrellata ottica in avanti, muove verso un primo



piano a stringere sul volto degli artisti. La videocamera registra l'intera sequenza e alla dissoluzione della performance riprende lo scarto che si viene a creare dapprima tra i due performer, dopo l'uscita di Ulay dal campo di ripresa, e poi tra l'azione nella sua interezza e l'immagine, divenuta ancora una volta l'unica depositaria dell'energia prodotta e, al tempo stesso, anche la reale testimone del vuoto, pregnante, che rimane e perdura per alcuni attimi nell'inquadratura, finché non verrà riempito di nuovo dalla riproposizione in *loop* della performance.

Anche gli oggetti, lo si è anticipato, in chiave simbolica, evocativa ed «energetica» alimentano la dualità tra presenza e assenza. Nel corso del tempo hanno assunto un ruolo complementare al corpo, talvolta molto marcato, contribuendo alla crescita delle dinamiche relazionali con il pubblico e alla costruzione di nuove architetture visive, audiovisive e performative. In particolare, a partire dagli anni Ottanta, alcuni oggetti hanno avuto una decisa funzione mediatica e sono stati utilizzati come elemento di transizione da un'attività fino a quel momento fisica, energica, mobile, a tratti violenta e logorante, a un'attività opposta, di stampo statico, introspettivo e meditativo, messa in pratica da Marina e Ulay dopo l'intensa esperienza fatta con gli aborigeni australiani alla fine degli anni Settanta, nella quale, in condizioni estreme, hanno dovuto imparare per la propria sopravvivenza «l'immobilità e il silenzio».

A fare da ponte tra il prima e il dopo è la *performance* collegata alla citazione di apertura, *Nightsea Crossing* (1981-1987), fonte ispiratrice della già molte volte citata *The Artist is Present*. Di *Nightsea Crossing* a Firenze sono state esposte le fotografie quadrangolari, note come *colori*, e rappresentative dei colori, appunto, degli abiti indossati di volta in volta dagli artisti, insieme agli oggetti simbolici di piccolo taglio – utilizzati a seconda dell'ambientazione, ma non sempre – a un breve filmato in 16 mm del 1983 (relativo alla variante *Nightsea Crossing Conjunction*, realizzata ad Amsterdam, unico momento in cui a Marina e Ulay si aggiunsero un monaco tibetano e un aborigeno australiano) e a una serie di *slideshow*, con l'azione allestita in varie parti del mondo, sia all'interno che all'esterno di un museo.

A parte il riferimento appena fatto agli oggetti, al centro di questa performance, giocata sulle usuali simmetrie messe in atto dalla coppia, ma basata su una determinazione e un immobilismo singolari, ci sono un tavolo rettangolare e due sedie, posizionate alle estremità più piccole dello stesso. Su queste i *performers* prendono posto per sette ore al giorno, nel corso di ventidue edizioni e novanta repliche, ponendosi di profilo rispetto al pubblico. La staticità dell'insieme dà luogo a una sorta di *tableaux vivant*, dove il tavolo e le sedie non sono semplici oggetti funzionali. Sono dispositivi che hanno sia (come tutti gli altri oggetti utilizzati nell'esperienza artistica di Abramović) una valenza simbolica – servono, qui, da ancoraggio visibile, per esercitare il difficile equilibrio psico-fisico, minato dal dolore causato dall'immobilismo, dal bisogno di condivisione come pure dalla necessaria separazione dall'altro e dalla rigidità condizionante del “supporto” su cui siedono – ma sono anche il viatico verso una pratica performativa messa in atto dalla mente e non più dal corpo.

Nightsea Crossing [...] non era da intendersi in senso letterale: la performance non parlava di una traversata notturna del mare. Riguardava una traversata dell'inconscio: il mare di notte significava qualcosa di sconosciuto, ciò che avevamo scoperto quando eravamo stati tra gli aborigeni, in mezzo al deserto. Riguardava una presenza invisibile.¹³



Allo stesso modo di quanto accadrà con i *Transitory Objects*, realizzati dal 1991 – quali le *Shoes for Departure* (1991) in ametista o le quattro scale di *Double Edge* (1996) – tavolo e sedie sono diventati «[...] mezzi per viaggi interiori, strumenti di cui ci si può sbarazzare non appena si intraprende un percorso personale».¹⁴

E il percorso personale intrapreso attraverso lo speciale *tableaux vivant* in cui Marina e Ulay si sono calati non è però un percorso dove sbarazzarsi dell'oggetto è cosa facile. L'oggetto ha un valore spesso e ambiguo: è corpo, è pelle, è *medium* e immagine insieme; e dilata, in modo incontrovertibile, lo spazio dell'azione, sottraendo, stavolta, ogni movimento esteriore, ogni atto fisico a favore di un immobilismo attivo di ordine mentale e metafisico. È difficile staccarsi dal rappresentare, dall'agire nello spazio tridimensionale del reale, ma diventa urgente andare oltre il limite del condizionamento causato proprio da quello stesso reale e restituire un valore solenne alla presenza, innanzitutto propria. Il tavolo, le sedie, gli altri oggetti, il corpo, lo spazio e il tempo fisici della 'non' azione sono allora gli strumenti per cominciare a spostarsi stando fermi, cominciare a fare pulizia; rendere effettivo quel *Cleaning the House* cominciato nel 1979 (e mai ultimato) per togliere le sovrastrutture causate dal visibile, riappropriarsi di sé e diventare consapevole di ciò che si è.

Insomma, la messa in atto di una tabula rasa catartica ed esistenziale, che avrà come effetti quasi immediati un cambio netto di prospettive, artistiche e private. *Nightsea Crossing* è un lavoro di non ritorno. Lontane sono le *performance* come *Relation in Space* (1976), *Relation in Time* (1977) o *Point of Contact* (1980). Il fare i conti con il proprio sé, la distanza presa dall'altro, metaforicamente attraverso il tavolo-ostacolo e realmente attraverso la difficile preparazione della *performance*, il dolore provato per accogliere quella stessa distanza, porteranno Marina e Ulay a sciogliersi come coppia artistica e di vita dopo dodici anni di intensissima e simbiotica unione. Il momento della separazione è sancito dalla *Great Wall Walk* (1988), camminata compiuta da entrambi gli artisti, in solitaria, nell'arco di novanta giorni, partendo da due punti opposti della Grande Muraglia cinese per incontrarsi nel luogo scelto e lì dividersi per sempre. *The Great Wall Walk* è raccontata in *The Lovers* (1988), film in 16 mm, visibile anch'esso in mostra e riversato, come la maggior parte della produzione audiovisiva dell'artista, su supporto digitale.

Per tornare all'oggetto-*medium* e andare verso la conclusione, i *Transitory Objects*, per traslazione di significato, sono stati da allora ad oggi di varie tipologie. Ci sono ad esempio la spazzola e le ossa di *Balkan Baroque* (1997, opera con cui Abramović ha vinto il Leone d'oro alla Biennale d'Arte di Venezia) o le piccole borse di pelle, le spille militari, le fotografie del padre e della sua famiglia di *The Hero* (2001); strumenti di connessione alla storia rispettivamente pubblica e privata.

Sempre per estensione, potrebbero essere chiamati *Transitory Objects* anche gli oggetti dello speciale corredo 'iniziatico' fatto di «brande, cuffie antirumore, pitture a campi di colore, bende»,¹⁵ parte del «metodo» definito da Marina Abramović nel corso della sua carriera e confluito nel Marina Abramović Institute (MAI), con cui l'artista dà una linea di continuità alla sua ricerca, trasmettendo la propria esperienza ai suoi allievi.

Un ponte lanciato sul futuro, verrebbe da dire. Di fatto, Abramović ha capito bene, attraverso l'intera sua carriera e la sua esistenza, che il corpo, diversamente dall'oggetto, è prima di tutto un'assenza, una presenza tesa fisiologicamente all'annullamento ed è soltanto in apparenza capace di resistere. Ma la *performance*, lo si sa, al di là di ogni forma di memoria e di ogni archivio, al contrario, vive ed esiste realmente solo nel momento dell'azione («[...]Essa non può essere salvata, registrata, documentata [...] la sua essenza [...] si completa nella sua dissoluzione»)¹⁶ Ed è soprattutto per questa ragione che per Ma-



rina Abramović è necessario trasmettere e reinterpretare, come testimoniano *Seven Easy Pieces* (2005), dove l'artista ha per l'appunto reinterpretato sette performance storiche di artisti come Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane e Joseph Beuys oltre a Valie Export e a lei stessa), o le *Re-performance* di alcuni suoi lavori.

Anche il corpo, dunque, può diventare, se non un oggetto, un involucro 'transitorio'. Può essere anch'esso «ri-mediato»¹⁷ per quanto, come si è visto a Firenze, pur ammirando la volontà dei ragazzi che si sono cimentati nell'impresa, nessuna reinterpretazione potrà mai neanche lontanamente restituire l'unicità e l'energia dell'*Imponderabilia* realizzata alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna; che, al di là di tutto, nella traslazione imponderabile ed esponenziale di 'qui e ora' virtuali, resta fortissima e vive proprio grazie alle immagine fotografiche, alla documentazione audiovisiva e a quel *medium* elettronico che nel 1977 era presente.

<https://www.youtube.com/watch?v=p3LZQ6pmbpA>

¹ D. DENEGRI, 'Conversazione con Marina Abramović', in *Marina Abramović. Performing Body*, Milano, Charta, 1998, p. 10.

² J. EPSTEIN, 'Bonjour cinéma', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Venezia-Roma, Marsilio-Biblioteca di Bianco & nero, 2002, pp. 31 e 32-33.

³ Ivi, p. 42.

⁴ B. BALÁZS, 'L'uomo visibile' [1924], in G. GRIGNAFFINI, *Sapere e teorie del cinema*, Bologna, Clueb, 1989, p. 195.

⁵ G. BRUNO, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* [2014], Milano, Johan & Levi, 2016, p. 146.

⁶ M. ABRAMOVIĆ, *The Discursive Museum*, a cura di P. Noever, Ostfildern, 2001, p. 159.

⁷ J. EPSTEIN, 'La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, p. 21.

⁸ M. ABRAMOVIĆ, 'Conoscenza liquida. Marina Abramović in conversazione con Adrian Heathfield', in *The Cleaner*, catalogo della mostra, Firenze-Venezia, Fondazione Palazzo Strozzi-Marsilio, 2018, p. 50.

⁹ Ivi, p. 49.

¹⁰ M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Milano, Bompiani, 2016, p. 97.

¹¹ M. ABRAMOVIĆ, *Marina Abramović. The Artist is Present*, New York, MoMA, 2010, p. 84.

¹² D. DENEGRI, 'Conversazione con Marina Abramović', p. 12.

¹³ M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, p. 166.

¹⁴ L. ESSLING, 'La nuvola nella stanza', in *The Cleaner*, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. PELAN citata in L. ESSLING, 'La nuvola nella stanza', p. 29.

¹⁷ Sul concetto di rimediazione si rimanda a J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e Nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 1999.