

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

FACOLTA DI CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE
DEI BENI STORICO ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
MEMORIA E MATERIA DELL'OPERA D'ARTE ATTRAVERSO I PROCESSI DI
PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE, MUSEALIZZAZIONE
XX CICLO

OLTRE L'EFFIMERO

La performance degli '60-'70 oggi:
l'ipotesi di Marina Abramović in *Seven Easy Pieces*
(e oltre)

L-ART/03

Coordinatore: Prof.ssa Maria Andaloro

Tutor: Prof.ssa Ester Coen

Dottorando: Emiliano Dante

INDICE

BREVE INTRODUZIONE.	p.3
CAPITOLO I	
Una passeggiata nella cenere: performance e documentazione.	p. 10
CAPITOLO II	
La via della fenice: Seven Easy Pieces	p.65
CAPITOLO III	
Il passo successivo: i Mattes dopo la documentazione e dopo il <i>reenactment</i>	p.166
CONSIDERAZIONI E CONCLUSIONI	p.202
APPENDICE	p.216
APPENDICE I	
Il <i>reenactment</i> di Marina Abramović prima di Seven Easy Pieces	p.217
APPENDICE II	
Intervista a Vito Acconci	p.239
BIBLIOGRAFIA	p.244

BREVE INTRODUZIONE

I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo
Ludwig Wittgenstein

L'inaridimento del linguaggio va di pari passo con la sua limitazione.
Antonin Artaud

Le introduzioni sono sempre qualcosa che mi lascia perplesso: da una parte si ha la tentazione di ripetere quello che si dirà in seguito, dall'altra di reindirizzare il discorso su prospettive che il saggio ha solo in maniera secondaria o latente. Per me, poi, che sono affetto da una sorta di compulsione a correggermi, possono risultare una vera e propria tortura. Sono però un male necessario, se si vuole evitare incomprensioni - male necessario a cui mi sottopongo, in verità, già da diversi giorni e diverse notti.

Il mio lavoro è riconducibile a un percorso fondamentale, quello che segue la trasformazione dell'evento performativo degli anni '60 e '70 fino ad oggi: documentazione, *reenactment*, virtualizzazione. Non lo intendo come un processo forzato, ma come un momento significativo, che l'opera della Abramović ha aiutato a portare in luce. Questo processo – schematicamente - può essere illustrato guardando i “passaggi” di *Seedbed* di Acconci, l'unica performance a ricorrere in tutti e tre i capitoli. Non sappiamo molto né sulla dinamica dell'azione, né sulla sua intensità, né sul suo portato letterario. Quello che sappiamo è che nella condizione originaria accade che: 1) Acconci si masturba sotto una rampa. 2) Cerca di eccitarsi in base ai passi dei visitatori sulla rampa. 3) Racconta le proprie fantasie ai passi. 4) Resta nella galleria otto ore al giorno per una settimana.

A prescindere che, in linea teorica, questi dati potrebbero essere falsi (chi ha visto per otto ore al giorno Acconci che si masturba sotto la rampa?), li prendiamo per buoni e ci troviamo la documentazione: 1) Alcuni fotogrammi statici. 2) Una ripresa filmica senza audio, in cui la camera va ad inquadrare Acconci al di sotto della rampa, cosa che l'artista NON voleva venisse fatta e che va contro il senso dell'opera: Acconci si nasconde e la documentazione lo mostra. Abbiamo così una documentazione che, tralasciando la questione interpersonale rispetto al pubblico (che pure non è irrilevante) trasforma un dato acustico (i gemiti, i racconti delle fantasie) in un dato visivo. A questo punto, poco più di trenta anni dopo, la documentazione diventa *reenactment* (in realtà lo era già diventata in precedenza, ma non è rilevante ai fini del discorso). La Abramović, donna, sostituisce Acconci, uomo. La struttura architettonica, da rampa in un ambiente rettangolare, diviene rotonda in un ambiente circolare. Noi vediamo il tutto di nuovo tramite la documentazione. Questa volta la documentazione è copiosa: abbiamo l'intera trascrizione delle frasi della Abramović, il documentario di Babette Mangolte, le fotografie di Attilio Maranzano, i commenti del pubblico, una serie di testimonianze dirette. Ultimo passaggio: in reazione diretta alla documentazione della Abramović, subentra la virtualizzazione: Eva e Franco Mattes ripropongono il *reenactment* attraverso un mondo virtuale, *Second Life*. L'architettura virtuale viene riportata a quella originale della Sonnabend Gallery, non a quella di Abramović del Guggenheim. Ma, ovviamente, la masturbazione ora è un fatto solo visivo – anzi, meno che visivo – visto che l'avatar non ha nemmeno un pene virtuale.

In tutti questi passaggi, uno dipendente dall'altro, la performance continua ad essere chiamata “Vito Acconci's *Seedbed*”, malgrado nessuno oggi possa dire fondatamente come l'opera fosse “davvero” in origine. Partendo dalla centralità di *Seven Easy Pieces*, che mi ha spinto al lavoro, la mia ricerca

è stata volta a condurre un'analisi di questo percorso e cercarne, di volta in volta, se non i significati profondi, le pulsioni fondamentali.

Questa ricerca è per forza di cose ancora in fieri. Man mano che aggiungo osservazioni da una parte mi vengono in mente osservazioni di un'altra - e tutte avrebbero bisogno di essere approfondite e analizzate sotto molteplici profili. Purtroppo, i tempi di un dottorato non sono l'ideale per un lavoro sull'analisi approfondita di qualcosa di contemporaneo in senso pressoché letterale (novembre 2005 Abramović, novembre 2007 Mattes). Questo anche in considerazione del fatto che c'è pochissima letteratura critica a riguardo, al momento.

Tra le difficoltà di questo percorso, c'è la natura delle parole di cui è lastricato: "Zeitgeist", "performance", "body art", "documentazione", "modernità", "postmodernità", "postmodernismo". Ognuno di questi termini è una sorta di miraggio, di visione d'oasi nel deserto: ogni volta che vi si avvicina per bervi, ci si ritrova con in bocca la sabbia dell'indefinibilità.

Senza nemmeno citare "Zeitgeist" – che per sua natura è un concetto intangibile nel concreto – perfino quello più ovvio, "documentazione", in realtà galleggia su un vuoto pressoché abissale: "documentazione" non indica niente di precisamente riferibile ad una seppur vaga ontologia, ma solo a una funzionalità. Questa funzionalità può essere addirittura rapportata non al corredo di documentazione in senso proprio (fotografica, orale, scritta, audiovisiva), ma alla stessa opera: in questo senso la intendeva nel 1925 – quasi cento anni fa - Hans Titze, parlando dell'abbandono dei climi dell'espressionismo. Il critico sosteneva che la nuova generazione di artisti, << educata alle idee dello storicismo evoluzionistico >>, si era sforzata << di seguire più uno stile che di creare opere d'arte. Per loro stessi, le opere non erano unità in sé concluse, bensì semplici fasi di transizione, anelli della catena della loro evoluzione, da non considerare con interesse di per sé, bensì solo alla luce dei rapporti col passato e col futuro. Non creazione, ma documento >>¹.

L'intelligentissima osservazione di Titze, che precede di quasi cinquant'anni le sostanzialmente identiche teorie di Dorfles sulla consumazione dell'arte², palesa come nella performance il discorso sia terribilmente complesso sin dalla prospettiva lessicale. Se opera come documentazione è sensato per la pittura - il cui statuto è evidentemente più chiaro – nella performance diventa un'insidia continua. Allo stesso tempo, se lo è "documentazione", "body art" o "performance" lo sono mille volte di più: senza raggiungere l'altezza dei "concetti-famiglia" di Wittgenstein, queste sono "parole-milleusi", in cui ognuno può potenzialmente metterci ciò che vuole – e di norma non ci mette quello che intendiamo, sempre nel vago, in arte: nel linguaggio comune "body art" non indica le performance cruente della Abramović o della Pane, ma tatuaggi e piercing; "performance" addirittura indica pressoché ogni cosa richieda uno sforzo psico-fisico. Anche nel ristretto del linguaggio codificato nell'arte, ancora, "performance" e "body art" sono termini che si sovrappongono tra loro senza coincidere: non tutta la performance è body art e non tutta la body art è performativa, per lo meno se si intende la performance come destinata a un pubblico, come gran parte della critica è propensa a fare. Dove inizia l'una e dove inizia l'altra? E ci si chiede: è un serio problema? Sarei tentato di dire di no - e in un certo senso, giuro che mi piacerebbe farlo. Ma la parola nell'arte ha un peso forse maggiore che in letteratura, visto che è capace di trasformare un comune orinatoio in una fontana e Fontana in un oggetto prezioso. La definizione determina il destino dell'opera, specie in un periodo storico – come quello a cavallo tra anni Sessanta e anni Settanta, in cui tra definizione e opera c'è poca o nessuna differenza (Kosuth).

Proprio per questo, ho rinunciato a dare una definizione univoca di "performance", "body art" e "documentazione", limitandomi ad osservarne le diverse prospettive, di volta in volta in modo calibrato ai fini dell'analisi del problema generale. Questo, in primo luogo, perché la vaghezza dei

1H. Titze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien, 1925, citato in E. H. Gombrich, *Arte e progresso*, Roma-Bari, 1985, p. 80-82.

2 G. Dorfles, "Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi, in <<Azimut>> n.1, Milano, 1959; G. Dorfles, *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Torino, 1967.

termini ha contribuito a determinare la dinamica artistica delle opere e dei movimenti. In secondo luogo, se si considera che il termine “performance” viene ad affiancare e sostituire storicamente un altro termine di una vaghezza estrema, “happening”, evidentemente questa vaghezza va considerata parte tanto della poetica quanto della strategia artistica, per cui specificarne il senso a priori comporterebbe un'inevitabile inaderenza esegetica. L'indeterminatezza fa parte del sistema comunicativo delle opere, quanto del sistema di comunicazione in cui si inseriscono.

La comunicazione e la ricezione sono la lente con cui ho letto la body art storica, sia nella scelta stessa di trattarla in base alla documentazione (alla componente non effimero), sia nel modo in cui l'ho trattata. Questo, innanzi tutto, perché la body art, almeno fino a *Seven Easy Pieces*, ha avuto una lettura eminentemente schiacciata sull'interpretazione del dolore, sia della carne che della psiche. Questa attenzione, in sé naturale, ha finito per mettere in ombra aspetti elementari e costituire una coro che, pur con alcune grandi voci, non raggiunge effettivamente la polifonia. Di fatto, in questo sistema, si è finiti sempre per oscillare tra un'analisi psicologica (il miglior esempio probabilmente è Lea Vergine) e una semplice ammirazione mistica del dolore fisico, che tralascia completamente l'effettiva materia che si ha di fronte: << il dolore come fonte di conoscenza? Il dolore come tramite? Il dolore come dispositivo? Il dolore come risorsa? Il dolore come essenza della relazionalità? Il dolore come principio autoeducativo? Il dolore come terapia?>>³. L'unica cosa che ha di fronte Anna D'Elia, che rivolge queste domande alla defunta Gina Pane, è - come me - un mucchietto di fotografie, qualche filmato e qualche dichiarazione: niente che sia percepibile come dolore diretto. Tutto è mediato e rappresentato, come in un quadro, in un romanzo, in un film.

Il prefisso “re” prima di “enactment” va oltre il semplice indicare una ripetizione o una riproposizione. In *Seven Easy Pieces* implica sia la sovrapposizione di due sensibilità artistiche diverse (ad. es. Joseph Beuys e Marina Abramović), sia la compresenza di due storicità diverse: l'opera non appartiene ad uno, ma a due *Zeitgeist* differenti. Questi, come due specchi deformanti posti l'uno di fronte all'altro, si riflettono continuamente. Viene da sé che, nel secondo e nel terzo capitolo, parte del lavoro affronti implicitamente - e talvolta esplicitamente - la questione dei due periodi storici in senso comparatistico. E, facendolo, è inevitabile che venga continuamente ad affrontare la questione epocale, con riferimento inevitabile a concetti come “modernità” e “postmodernità”. È senza dubbio il caso di esplicitare la mia accezione dei termini, a cominciare dal fatto che nutro da una parte l'esigenza di rapportare le cose a dinamiche ampie (quindi al di fuori delle micro-nomenclature tipiche di questi anni, specie oltreoceano), dall'altra di specificare il senso dei termini.

Il più citato nei libri sul *postmoderno* è - in maniera incomparabilmente maggiore di Lyotard o altri teorici - Charles Jencks, con il suo saggio *The Language of Postmodern Architecture*. Immaneabilmente, in particolare, viene riportato il medesimo passo:

Modern Architecture died on St. Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 p.m. (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final *coup de grâce* by dynamite. Previously it had been vandalized, mutilated and defaced by its black inhabitants, and although millions of dollars were pumped back, trying to keep it alive, (...) it was finally put out of its misery. Boom, boom, boom⁴.

Quella che festeggia Jencks, con i suoi “boom, boom, boom”, è la sconfitta del *moderno*, intesa

3 Anna D'Elia, *Per non voltare pagina*, Roma, 2007, p.154.

4 Charles Jencks, *The death of Modern Architecture*, in *The Language of Post-Modernist Architecture*, p.9-10, citato in L.E. Cahoon, *From Modernism to Postmodernism*, 2003, p.45.

come l'idea di Le Corbusier di pianificare dall'alto la vita urbana (e quindi pubblica). Si noti, quindi, che questa dinamica è del tutto interna alla specificità dell'architettura e non può essere in nessun modo rapportata alla vita politica e culturale *tout-court*: l'aggettivo “moderno” di Jencks è in realtà l'aggettivo “modernista”, riguarda la modernità solo nella misura in cui riguarda il pensiero modernista. Tanto è che Jencks stesso nota: <<it is the direct opposite of the more widespread modernism in the other arts and philosophy, for these are not optimistic and progressivist at all>>⁵. Ma è davvero così? C'è questa enorme differenza di spirito? Il famosissimo aforisma di Le Corbusier del 1922, <<architettura o rivoluzione. La rivoluzione può essere evitata>>⁶, sottintende in realtà che l'architettura modernista ha le medesime aspirazioni all'instaurazione di un ordine nuovo del marxismo bolscevico. Tant'è che tutto quello che Jencks rimprovera al modernismo può essere riferito in toto al leninismo: instaurazione di un ordine superiore dall'alto, pensare di cambiare gli esseri umani in base al progetto e non il progetto in base agli esseri umani e – all'interno di un'ottica marxista – pensare che la componente centrale della lotta di classe sia nel rivoluzionario professionista e che la massa debba la sua forza a un pugno di uomini: <<il lavoro non è fatto da un centinaio di imbecilli, ma da una decina di teste forti>>⁷, scrive Lenin. Come nel bolscevismo, ancora, in Le Corbusier c'è un'idea di un aut-aut (socialismo o barbarie, architettura o rivoluzione) che si risolve in un'utopia immediata: <<La barbarie, il caos, il conflitto spariranno, rimanendo al di qua della nostra società equilibrata, come vestigia della società che l'ha preceduta e che oggi cessa di esistere>>⁸.

Ora, se si considera QUESTO aspetto, la grande differenza con le *other arts* viene in gran parte ricucita: non c'è bisogno di essere razionalisti per essere bolscevichi: il trotskismo dell'internazionale surrealista sta a dimostrarlo. Allo stesso modo, non c'è bisogno di essere strettamente bolscevichi per avere la borghesia come nemico: questo a dimostrarlo c'è pressoché l'intera avanguardia storica. È bene – dunque - spezzare, in primo luogo, il luogo comune in cui si affossano i discorsi sulla postmodernità: la postmodernità non è il superamento del razionalismo modernista, innanzi tutto perché la modernità non è assolutamente stata fatta di razionalismo.

L'utilizatissimo termine “postmoderno” tende a racchiudere in sé tanto l'idea di postmodernità (con cui intendo un periodo) quanto quella di postmodernismo (con cui intendo una posizione culturale). In realtà non c'è un ordine preciso, tanto è vero che Jencks definisce la defunta architettura razionalista “moderna” e le arti che le si oppongono “moderniste”. Questa evanescenza lessicale crea un fitto caos concettuale, una volta che si riproduce - caos concettuale forse meno evidente nella lingua inglese che nel passaggio in italiano, ciò nonostante ugualmente presente.

Come in Jencks con “moderno” e “modernismo”, un poco ovunque si ha la stessa indifferenza concettuale con il “post”, per cui “postmodernismo”, “postmoderno” e “postmodernità” sono stati utilizzati in maniera più o meno intercambiabile, nel corso del tempo. Lipvetsky, ad esempio, indica con il termine *postmodernismo* non il sostegno attivo ad una causa culturale, ma un *cultural behaviour*, riferendolo alla contestazione degli anni Sessanta:

During the sixties, postmodernism revealed its true colors: through its cultural and political radicalism, its exaggerated hedonism, student rebellions, the counterculture, the marijuana and LSD fads, sexual liberation and porno-pop films and publications, the

5 C. Jencks, *Postmodern vs. Late-modern*, in I. Hoesterey, *Zeitgeist in Babel: the Postmodernist Controversy*, Indianapolis, 1991, pp. 12-13.

6 Rimando, per una lettura più approfondita, alle interessanti pagine sulla dialettica innestata da Le Corbusier in Neil Leach, *Architecture and Revolution*, New York, 1999.

7 V.I. Lenin, *Che fare?*, in *Opere Scelte*, I-VI, Roma Mosca, 1973, p.286, citato in P. D'Alessandro, *Il gioco inconscio nella storia*, Milano, 1989, p.31.

8 Le Corbusier, *L'abitazione, speranza della società macchinista*, in Le Corbusier, *Scritti*, Torino, 2003, p.330.

increase in violence and cruelty in the theater, ordinary culture gave rise to liberation, pleasure and sex⁹.

Se mi sembra onestamente piuttosto forzato definire *Barbarella*, il film cui probabilmente è riferito l'aggettivo "porno-pop", compiutamente "postmodernista", mi sembra addirittura delirante – sotto un profilo logico - definire *postmodernista* la liberazione sessuale, la marijuana o lo L.S.D.: senza nemmeno affrontare il merito della faccenda, è un po' come se volessimo definire "futurista" Internet, "surrealista" il sogno e "simbolista" l'ostia.

A monte, però, si profilano i veri problemi della questione, il *cosa* e il *quando*. Interessantemente, per chi si occupa di body art, Lipovetsky cita come esempio di postmodernismo <<the increase in violence and cruelty in the theater>>. Dobbiamo considerare la body art un movimento postmoderno? Quando è che inizia la postmodernità? Nel 1978, anno in cui viene adottato dal Consiglio d'Europa il termine <<industrie culturali>> in sostituzione di <<beni culturali>>¹⁰? Alle 15.32 del 15 luglio del 1972, come vuole Jenks? Con la frammentazione della lotta di classe in un numero di lotte riconducibili alla natura anziché all'economia (età, razza, sesso)? Alla contestazione dei Sessanta, come sostiene Lipovetsky, unendo Marx e Mao a John Lennon e i Beatles? O addirittura non c'è stato alcun cambiamento epocale, non siamo in alcun post, ma solo in un *super* o *hypermodernism*, come lo definisce Paul Virilio¹¹?

Rimandando nella sfera dell'urbano e della città, ma fuori dall'architettura e dell'urbanistica, David Harvey sostiene che lo spirito postmoderno faccia la sua prima comparsa in senso compiuto nel romanzo di Jonathan Raban *Soft City*, per via concezione della città contemporanea come luogo di vibrante <<produzione di segni e immagini>>¹², in opposizione a quella grigia, concentrata sulle classi e sul lavoro, tipica degli anni '60. Eppure, tre anni prima questa versione della città per segni ed immagini – seppur non vibrante e vitale, ma desertica e spettrale – era stata fornita da Marshall McLuhan: in *Dal Cliché all'Archetipo*, in cui la città viene descritta come <<una terra desolata di immagini abbandonate>>¹³. Significativamente – dato l'apparente inconciliabile differenza di prospettive - questa concezione è sostanzialmente la medesima di quella che apre *La Società dello Spettacolo* di Guy Debord, ancora tre anni prima, nel 1967: <<1. Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione>>¹⁴. Il percorso all'indietro, evidentemente, potrebbe continuare – se non all'infinito – almeno fino a De Chirico.

Questo perché, chiaramente, modernità e postmodernità (al contrario di modernismo e postmodernismo) sono categorie epocali che non iniziano o terminano in un preciso momento o con un preciso avvenimento, ma si trapassano l'un l'altra, la prima con in sé il germe della seconda, la seconda con in sé l'ombra della prima. In questo trapassarsi, a mio avviso, non è possibile considerare gli anni '60 compiutamente postmoderni, perché tutte le tracce di postmodernità (la ludicità e atemporalità dell'opera aperta, la frammentazione delle chiavi di lettura unitarie - il capitale - in chiavi di lettura parziali -la generazione, il gender, la razza), sono fondamentalmente tutte racchiuse ancora in una logica moderna. Se noi considerassimo il femminismo radicale, ad esempio, come una istanza postmoderna (il parziale contro il totale) non solo non coglieremmo la continuità con la lotta di classe, ma non ci spiegheremmo il senso di vuoto che si viene a creare a

9 G. Lipovetsky, *L'Ere du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Parigi, 1983, p.119, citato in R. Ferry, *French Philosophy of the Sixties*, Cambridge, 1990.

10 A.Mattelart, *La Comunicazione mondo*, Milano, 1994, p.303.

11 Nel modo colloquiale delle interviste, Vitriolo afferma: <<Poststructuralism? Yes, OK. Postmodernism? It doesn't make any sense to me>> (cfr. P. Virilio, J. Armitage, *Virilio Live*, Beverly Hills, 2001, p.15); si veda anche: P. Virilio, J. Armitage, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, Beverly Hills, 2000.

12 D. Harvey, *La Crisi della Modernità*, Torino, 1993, p.15.

13 M. McLuhan, *Dal Cliché all'archetipo, L'uomo tecnologico nel villaggio globale*, Milano, 1970.

14 G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, 1997, p.53.

metà degli anni Settanta:

The economic, political and public constriction and the collapse of other oppositional movements of this period made radical activism of any sort difficult. Much of the leadership had been “decapitated” during the acrominous struggles over class and elitism. And, of course, a number of the founders had retreated from the movement when lesbianism was advocated as the natural and logical consequence of feminism¹⁵.

Credo che il primo segno distintivo della postmodernità sia il venir meno nella società di una compiuta prospettiva rivoluzionaria, specie di origine e tradizione marxista. Questo non solo perché è questa sé l'istanza tipicamente moderna, ma perché sottintende l'idea di progresso all'interno di una concezione temporale fondamentalmente rettilinea – per quanto dialettica. E, se questa potrebbe essere accusata di visione “da sinistra”, una sorta di *left-centrism*, si può notare che facilmente che la stessa visione del progresso fa parte della tradizione liberista: tanto Hayeck quanto Rockefeller credono che perseguire l'interesse privato porti inevitabilmente a un miglioramento generalizzato. Spostandosi ancora più a destra, appare evidente che tutte le destre estreme siano state determinate in buona parte dalla presenza stessa di una sinistra estrema. In una prospettiva macroscopica, fascismo e nazismo sono inconcepibili senza la Rivoluzione d'Ottobre.

Chiaramente, negli anni '60 e nei primi '70, siamo in una condizione di trapasso.

In questo senso, *a me piace* vedere come figura simbolica del trapasso proprio il già citato Guy Debord¹⁶. Senza eccedere nell'analisi – che è relativamente esorbitante rispetto a quanto tratto - in Debord, si ha una straordinaria compresenza dei due momenti: da una parte la lotta di classe e la rivoluzione – quindi la prospettiva di un futuro progressivo tipicamente marxista – dall'altra un'evidente estetizzazione di questa prospettiva, per cui la centralità dello spettacolo si sostituisce a quella del capitale, l'estetica all'economia. A monte di questo, c'è il crollo della spina dorsale della concezione moderna in generale e marxista in particolare: l'idea unitaria di storia in riferimento al tempo. Quello che descrive Marx è un corso *necessario* che presuppone la storia come unico flusso, in cui le forze si scontrano dialetticamente in una partita dall'esito scontato. Al contrario, in Debord il tempo storico è un tempo *reificato*, considerato non più come flusso, ma come un *oggetto*. Se <<la vittoria della borghesia è la vittoria del tempo *profondamente storico*>> contro quello ciclico, se <<la borghesia (...) ha imposto alla società un tempo storico irreversibile>>, la borghesia ne <<rifiuta l'uso>> al proletariato. Nel corsivo di Debord – nell'*uso* - c'è una delle chiavi di volta della postmodernità – o per lo meno di una delle sue caratteristiche, vale a dire la concezione della storia come repertorio e strumento, non come fatto di cui si è simultaneamente frutto, parte e testimoni. In questo, se pur c'è, nella volontà dell'autore, un'analisi storica del periodo (analisi che sconfina nell'ontologia artistica, visto che lo spettacolo veniva ripetuto anche in epoche non dominate dalla borghesia, evidentemente), c'è anche l'espressione di un modo di *sentire* il tempo: il proletariato per Debord vuole *usare* il tempo storico. Nel sistema di reificazioni, il tempo è la nuova produzione.

Dal mio punto di vista, le performance si mantengono su un piano simile a quello di Debord: in questo imbrunire della modernità, sono ancora nella logica moderna e- anzi – per certi aspetti ne sono un parossismo. Quando i libertari della body art (gli azionisti viennesi) si ripropongono di liberare l'Es e tornare a una sacralità primordiale, come Nitsch, vedono questo *ritorno* come un'idea

15 A. Echols, *The Ascendence of Cultural Feminism*, in A. Echols, E. Willis, *Daring to be bad*, Minneapolis, 1989, p. 284.

16 Questo piacere, chiaramente, non è solo il mio. Si veda, ad esempio, il capitolo *From The Society of the Spectacle to The Realm of Simulation: Debord, Baudrillard and Postmodernity*, in Steven Best, Duglass Kellner, *The Postmodernist Turn*, New York, 1997, pp.79-122.

progressiva – in quanto contraria alle forze della reazione: in primo luogo la chiesa e la religione. Analogamente, quando Brus avvolge il proprio corpo sporco di feci con la bandiera austriaca e si masturba cantando l'inno nazionale, nel 1968, lo fa durante il convegno *Arte e Rivoluzione*: il suo gesto non si risolve in un esibizionismo perversamente *edonistico*, ma in una dimensione politica: è un gesto tanto anti-borghese e tanto internazionalista da costringerlo all'espatrio in Germania per evitare la reclusione. Certamente, ripeto, il gesto di Brus può essere visto in senso di avvicinamento alla postmodernità, cioè come indebolimento della prospettiva marxista – che da istanza sociale materialista *alta* passa ad istanza individuale *basso-materialista*¹⁷. Ma questo, a mio avviso, nel quadro d'insieme è secondario e tutto sommato discutibile.

Certamente, se i Debord e i Brus possono essere letti come l'imbrunire della modernità, alcuni artisti, come Andy Warhol, possono essere letti come l'alba della postmodernità. In Warhol tutte le istanze tipiche dell'artista moderno, a cominciare dall'interiorità (anche solo in senso intellettuale, come Duchamp) per finire con l'opposizione al sistema museale/capitalista, cessano e si ribaltano. Sbarazzandosi in un sol colpo di cento anni di conflitti, indipendenze e secessioni, probabilmente Warhol è l'artista più rivoluzionario del secondo novecento. Se si considera questo fatto come vero – e per me è piuttosto pacifico - risulta evidente per contrasto come la body art, dagli azionisti agli esordi della Abramović, sia una sorta di ultimo grido della modernità al momento di spegnersi, un ultimo tentativo di restare viva attraverso tutti i cliché che l'accompagnano da Baudlaire in avanti – dall'identificazione del moderno con il non permanente 'al mito dell'artista maledetto. Del resto, la prima, più radicale e più celebre *Aktion* dell'arte moderna non è quella in tedesco degli azionisti viennesi, ma quella in olandese (*actie*) di Vincent Van Gogh¹⁸.

Passando da Van Gogh ad Artaud, la body art si configura come ultima crisi della modernità, attraverso la forma più drammatica e terribile delle crisi del Sé, la schizofrenia. Se l'espressionismo astratto è “l'estasi finale dell'alto modernismo”, come lo definiscono Steven Best e Douglas Kellner¹⁹, la body art è l'aspetto patologico di quell'estasi, il suo incancrenirsi e il suo configurarsi come ricerca disperata della presenza nel momento in cui, nella definizione di schizofrenia che Eugenio Borgna mutua da una sua paziente, è *come se finisse il mondo*²⁰.

Stava invece finendo un'epoca.

Ancora una breve nota, prima di iniziare, di natura non troppo intellettuale. Ho cercato di mettere più vicino possibile le immagini ai passi che le riguardano, per cercare una certa immediatezza nel discorso. Ahimè, questo ha creato enormi problemi di impaginazione e di memoria, per cui sono stato costretto a ricorrere a una lunga serie di espedienti molto *low-tech* per ovviare alla situazione. Questi espedienti gravano terribilmente sulla grafica complessiva - in certi momenti imbarazzante, tanto è brutta. Tuttavia, non era la grafica, che mi stava a cuore qui, ma il ragionamento. A margine di questa nota, tengo sin d'ora a precisare che, nei riferimenti bibliografici, ho utilizzato sempre la data dell'edizione consultata, mai quella della prima edizione. Quando questa è stata necessaria per il discorso storico, l'ho scritta direttamente nel testo.

17 Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Milano, 2003, p.49.

18 George Bataille nel 1939 scriveva (quasi) a riguardo: <<Mais comment est-il possible que des gestes incontestablement liés a l'aliénation, même si en aucun cas ils ne peuvent être regardés comme symptômes d'une maladie mentale déterminée, puissent être spontanément signés comme l'expression adéquate d'une véritable fonction sociale, d'une institution aussi définie, aussi généralement humaine que le sacrifice?>> (cfr. G. Bataille, H. Claude, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh. Suivi de Une automutilation révélatrice d'un état schizophrénique*, Parigi, 2006, p.18).

19 S. Best, D. Kellner, op.cit., p.167

20 E. Borgna, *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, 2003.

CAPITOLO I

UNA PASSEGGIATA NELLA CENERE:
PERFORMANCE E DOCUMENTAZIONE.

La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente,
la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile.
Charles Baudlaire

Immagina...Tutto il corpo come andato...solo la bocca...
Samuel Beckett, Not I

Durante l'intero pezzo (...) non ho visto e nessuno ha visto me.
Chris Burden

Posso parlare di spazi o esperienze solo se ci sono stata.
Non posso presumere le cose.
Marina Abramović

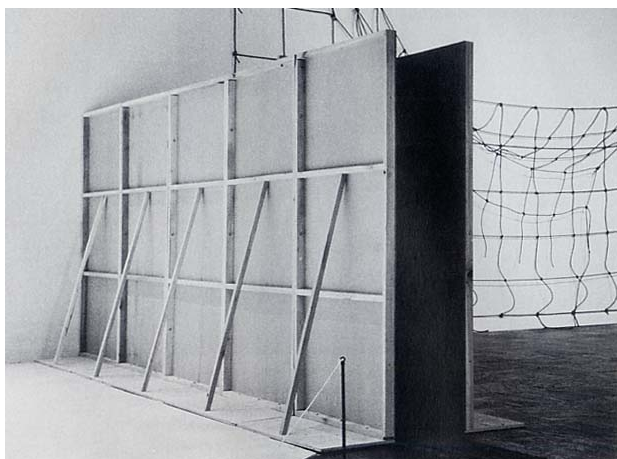
1. condizione ontologica della performance; lo spettatore di ruderi.

Nel 2005, esattamente l'anno in cui Marina Abramovič ha realizzato *Seven Easy Pieces*, la casa editrice Routledge ha ristampato una raccolta di saggi di Peggy Phelan dal titolo *Unmarked*, edita per la prima volta nel 1993. Tra questi, uno ha riscosso sin dall'inizio un enorme successo, diventando – almeno nel breve – il più citato nelle pubblicazioni e nei discorsi che orbitano attorno alla performance. Il saggio, *The ontology of performance*, è dedicato a una definizione ultima di performance, nel tentativo di sottrarre il termine sia alla sua vaghezza semantica che alla sua vaghezza storica. La posizione assunta dalla Phelan ricorda molto da vicino quella dei performer degli anni '70 (ad esempio proprio la Abramović), ovvero di quelli che, arrivando dopo l'apertura all'effimero di fine anni '50/anni '60, fanno della performance in senso stretto il loro unico campo di lavoro. In questa prospettiva, la Phelan definisce l'ontologia della Performance partendo esclusivamente dal suo carattere effimero: <<Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representations of representations; once it does so, it becomes something other than performance>>²¹.

Da una parte, è una posizione forte per chiarezza e logicità, dall'altra è debolissima dal punto di vista storico e sociale. La definizione della Phelan, infatti, taglia fuori dalla storia della performance artisti come Bruce Nauman e Rudolf Schwarzkogler, artisti che sono sempre stati indicati tra i massimi punti di riferimento della performance. Come nota giustamente Janet Kraynak, un pezzo come *Performance Corridor* di Nauman – che è dichiaratamente una performance – non potrebbe passare attraverso le strette maglie della definizione della Phelan, proprio perché fondato sin

21 Peggy Phelan, *Unmarked*, London/New York, 1993, p.146.

dall'inizio sul video²². Allo stesso modo, non passerebbero le azioni di Schwarzkogler, perché tutte destinate alla fotocamera. Si ha così un paradosso: parte della body art viene esclusa dalla definizione di performance, quando è perfettamente chiaro e ovvio che ogni body-artista è innanzi tutto un performer, visto che il suo principale strumento di lavoro è il proprio corpo. Ancora (e soprattutto), l'ontologia della Phelan commette il peccato capitale di cercare una formula in vitro, senza tenere minimamente conto dell'effettivo funzionamento della performance nel complesso sistema dell'arte.



Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969.



Bruce Nauman, *Walk with contrapposto*, 1968

Tuttavia, l'ontologia proposta da Peggy Phelan ha dei pregi evidenti – il che giustifica il suo successo. Innanzi tutto concentra l'attenzione su un problema vivo, cioè il rapporto tra documentazione e performance nel momento in cui la performance è storicizzata. Il secondo, a mio avviso ancora più decisivo, è di porsi non tanto come “verità”, quanto come “polarità”. L'ontologia della Phelan, in altri termini, proprio per il suo carattere rigido e fermo, si presta in maniera perfetta a sintetizzare la pulsione al qui e ora di molti artisti performativi e si presta ancora meglio ad articolare un discorso sul rapporto tra momento performativo e documentazione. In questo senso, pur non condividendone fondamentalmente i presupposti storici e finendo per contestarne radicalmente gli aspetti teorici - terrò come punto di riferimento la sua definizione di performance, intendendo in sostanza l'evento effimero, implicitamente contrapposto al carattere permanente della documentazione. Ad onor del vero, del resto, la Phelan stessa denuncia il carattere intimamente parziale della propria posizione nella sorta di dedica che apre il saggio: “against being right”²³.

Nella *Teoria della Critica* di Brandi, *realizzazione, durata e attualizzazione* formano i vertici di un triangolo equilatero costituito a grandi linee dall'artista, dalla storia e dal singolo spettatore. In un certo senso – se non altro quello cronologico – proprio *l'attualizzazione del riguardante* – il momento in cui lo spettatore fruisce dell'opera – è il punto centrale del processo – quello su cui la teoria brandiana si incentra: dal momento in cui lo spettatore non può più attualizzare l'opera, essa non è che un *rudero*.

La *performance*, quella di Maria Abramović come quella di tutti gli artisti degli anni '70, si situa a

22 Nel 1968 Nauman realizza il video *Walk with Contrapposto*, in cui l'artista cammina all'interno di un corridoio da lui stesso realizzato, sforzandosi di mantenere la postura del contrapposto della statuaria classica. Quest'andatura buffa, che viene a contestualizzare in senso meta-artistico quella di *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967), è “contrapposta” alle braccia incrociate dietro alla testa dell'artista e alla ripresa dall'alto – a mo' di camera di videosorveglianza, del video. Nel 1969, l'artista espone il corridoio dove ha realizzato *Walk with Contrapposto* al Whitney Museum con il titolo *Performance Corridor*, invitando il pubblico a compiere la performance.

23 Ivi, p. V.

cavallo tra arti visive e spettacolo teatrale. Da un punto di vista ontologico – qui il saggio della Phelan è illuminante - è fondamentalmente riconducibile alla sfera del teatro (in particolar modo alla tradizione del teatro su canovaccio, non su testo), da un punto di vista storico e sociologico è completamente riconducibile allo sviluppo delle “belle arti”, sia in una linea di discendenza dalle avanguardie storiche (futurismo e – in misura maggiore - dadaismo), sia in una linea evolutiva più immediata, che attraverso l'happening passa - come intelligentemente fa notare Mark Rosenthal – dall'*action painting* di Pollock alla *Aktion* di Beuys²⁴ e all'*Aktionismus* viennese.

Sin dall'inizio, quindi, già happening e performance si sono posti in una condizione liminale, orbitando socialmente nelle arti visive e costituendo allo stesso tempo <<l'ultima “posta” del teatro attuale>>²⁵. Questa collocazione *borderline* della performance presuppone una ridefinizione radicale dei modi e dei tempi tradizionali della fruizione dell'arte. Nell'happening, nella body art e nelle performance di altra natura *durata* e *attualizzazione*, le due polarità del tempo dell'arte nella teoria brandiana, coincidono, eliminando drammaticamente la possibilità di un'effettiva fruizione dei posteri. Rifacendosi ancora a Brandi, si rende impraticabile l'*attualizzazione* del *riguardante*. Di norma si ha tutt'al più: *un'attualizzazione del racconto* o *un'attualizzazione della documentazione*, visto che lo spettatore può accedere all'opera solo tramite la sua descrizione verbale e tramite materiale documentale di matrice fotografica e audiovisiva.

Attraverso questo materiale, possono essere reintrodotte con una certa efficacia categorie similari, ma non perfettamente coincidenti, a quelle di Brandi. Similari perché indicano medesimi distinti momenti temporali – quello creativo della *realizzazione* e quello percettivo dell'*attualizzazione*, ma non coincidenti, in quanto non si riferiscono materialmente alla medesima opera, ma a tre opere distinte: ciò che oggi si può *attualizzare* non è la *performance* avvenuta trenta anni fa, ma la sua testimonianza filmica o fotografica e la sua ricostruzione letteraria. Il suo *rudero*. Solo nei casi in cui l'attività performativa è rivolta direttamente a una telecamera, a una cinepresa o a una macchina fotografica (ad es. Schwarzkogler e alcune opere di Vito Acconci), le due polarità brandiane restano valide in sé. In questa condizione, infatti, l'opera è costituita dall'audiovisivo o dalla fotografia, non dalla *performance*. Stiamo parlando a quel punto di cinema e fotografia: il termine *performance* regredisce dal significato specifico a quello generico della lingua inglese, perfettamente traducibile nella sua vaghezza con l'italiano “prestazione”. Un termine che può riferirsi a qualunque azione preceduta da una “promessa di realizzazione”²⁶.



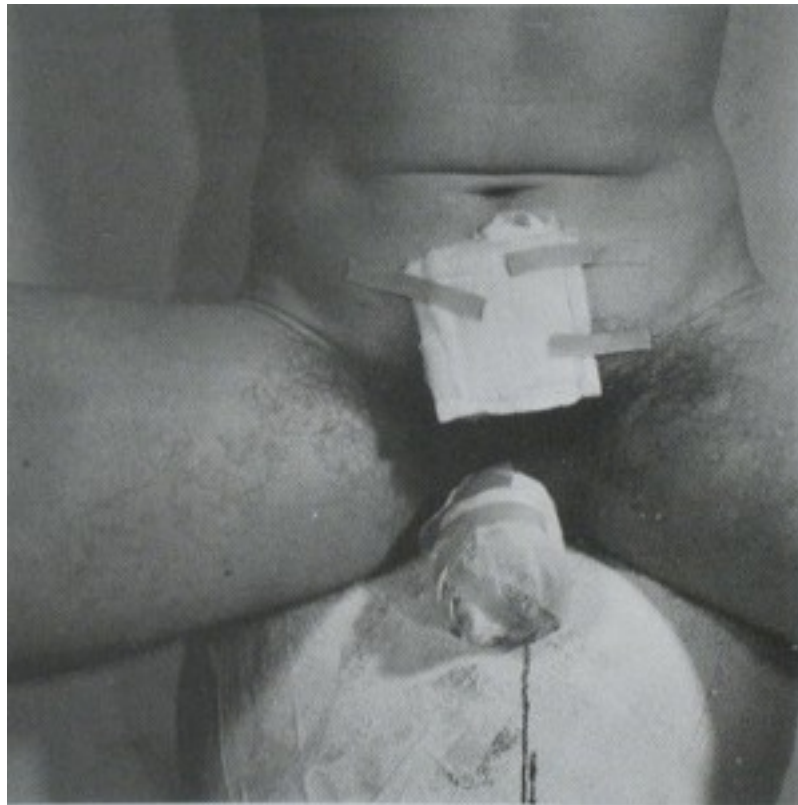
Vito Acconci, *Trademarks*, 1970

24 <<It has often been suggested that performance art in general departs from the example of Jackson Pollock's painting and his physical relation to the planar surface. That Pollock's art was dubbed “Action Painting” , however, makes for a provocative transition to Beuys' term *Aktion* to describe his performance works, as if he wanted to align himself to Pollock...>> (cfr. Mark Rosenthal, *Joseph Beuys, staging sculptures, in Beuys Actions, Vitrines, Environments*, catalogo della mostra 2 ottobre-2 gennaio 2004, Menil Collection, Houston, p.16)

25 Cesare Brandi, *Teoria Generale della critica*, Roma, 1998, p. 204.

26 J.L.Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, 2002.

La *performance* propriamente detta, ad ogni modo, non è mai stata effettivamente conclusa nel suo esaurimento materiale e la testimonianza – specie nel caso di quella filmica - non è effettivamente conclusa nel suo valore documentale: tra documentazione e *performance* vi è uno stretto rapporto di complicità, per cui l'azione di norma viene realizzata partendo dalla volontà che essa sia documentata. La documentazione, quindi, ha in questo caso lo scopo esplicito di ristabilire, per quanto possibile, le dinamiche temporali e sociali consuete per l'opera d'arte (e quindi – collateralmente- la suddivisione temporale brandiana). In questo senso, la documentazione può risultare un'estensione dell'opera stessa, tanto è vero che spesso gli artisti performativi la immettono sul mercato come opera e non come materiale informativo. Viene così a far parte di un'opera complessiva, per quanto implicita, che include al suo interno tanto la *performance* quanto il fotogramma. Gina Pane, fondamentalmente, intende questo quando dichiara: <<la fotografia è un oggetto “sociologico” che permette di cogliere una realtà: può dunque cogliere sul vivo quella dialettica per cui un componimento diventa significativo attraverso la comunicazione a una collettività>>²⁷. Il gesto del body-artista, di sua natura privato perché compiuto sul proprio corpo e in gran parte dei casi privato perché compiuto di fronte a un numero estremamente esiguo di persone, riacquista un valore pubblico e comunicativo soprattutto grazie alla presenza della documentazione.



Rudolf Schwarzkogler, *Azione*, 1965

Dire (o più propriamente suggerire) che potrebbe esistere un'opera complessiva, costituita dalla *performance* e dalla documentazione, tuttavia, non risolve affatto la questione. In primo luogo, l'opera viene ad assumere uno statuto straordinariamente evanescente. L'idea di un'opera complessiva, soprattutto, non esaurisce affatto l'intima contraddizione tra gli elementi che la verrebbero a comporre. *Performance* e fotogramma sono del tutto antitetici: azione e congelamento dell'azione, dinamica e stasi, “qui ed ora” e “là e per sempre”. Si passa dal tempo che Galimberti

²⁷ Gina Pane, *Il corpo e il suo supporto immagine per una comunicazione non linguistica*, in Lea Vergine, *Body Art e storie simili – Il corpo come linguaggio*, Milano, 2000.

definisce “la vita del corpo” (il farsi) al tempo scientifico (l'essere)²⁸.

Per quanto il rapporto con il carattere effimero dell'evento performativo cambi di artista in artista, è evidente che al momento in cui l'artista diventa un performer, è interessato proprio al carattere effimero della performance: <<La scoperta del qui ed ora è stata così straordinaria che da quel momento non ho voluto fare altro>>²⁹, dice Marina Abramović. La documentazione, trasformando un'opera in divenire in un'opera conclusa, ne inverte la prospettiva: << Quando si ha a che fare con un oggetto il rapporto è diverso, e la differenza risiede nel fatto che il quadro, o un'altra opera compiuta e chiusa, ha un'energia statica, mentre la performance è viva. Si è molto più colpiti di quanto non lo si sia guardando un'opera nello spazio>>³⁰. Parallelamente, avviene uno slittamento semantico piuttosto rilevante.

La body art, postulando l'utilizzo del corpo come media, tende sovente a trattarlo come una tela. Negli anni '90, parlando retrospettivamente di *Lips of Thomas*, la Abramović dice in un'intervista: << Molti mi chiedono del dolore. Mi interessava più la precisione del segno sul mio corpo che non il dolore>>³¹. La medesima idea – su cui torneremo nel prossimo capitolo - era stata espressa in maniera più sofisticata da Gina Pane durante un incontro con Helena Kontova: <<...Alla fine non mi interessa la quantità di dolore ma il linguaggio dei segni. Il mio problema infatti è di stabilire un linguaggio attraverso questa ferita che diventa segno>>³².

Nel passaggio da ferita a segno, Gina Pane indica una duplice metamorfosi, stringente e poetica, in definitiva riferibile a gran parte della body art. L'artista visivo, passando dalla tela al corpo, trasforma il segno grafico in segno fisico. L'idea tipicamente novecentesca che il segno sia tanto una manifestazione del dolore, quanto un gesto in qualche misura doloroso, si concretizza al contempo nell'esplicitazione concreta e nel simbolo per eccellenza del dolore: la ferita.



Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973

28 Umberto Galimberti, *Il corpo*, Milano, 1983. p. 77.

29 Gioia Costa, *intervista a Marina Abramović*, in <<Romaeuropamese>>, aprile 2003, <http://www.e-azioni.net/mambo/index.php?option=content&task=view&id=59&Itemid=39>.

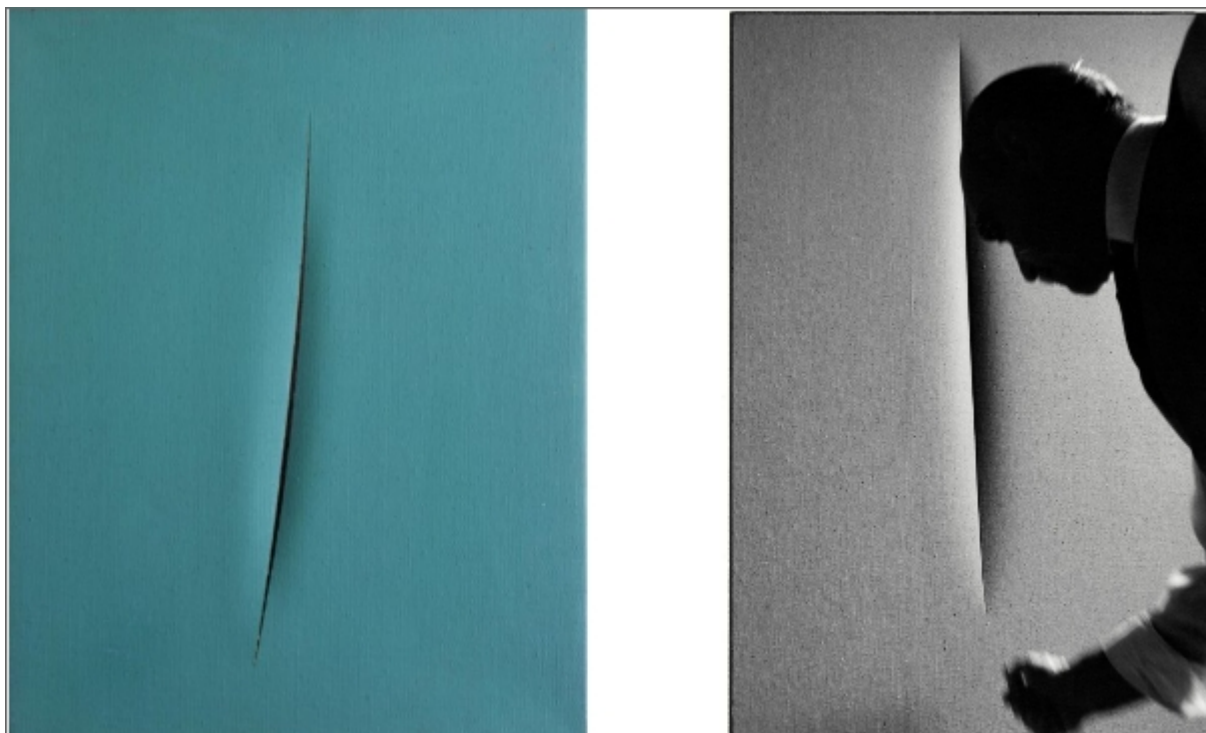
30 Ivi.

31 Marina Abramović, in un'intervista rilasciata durante gli anni '90 e trasmessa da RAI-sat, senza indicare data e autore.

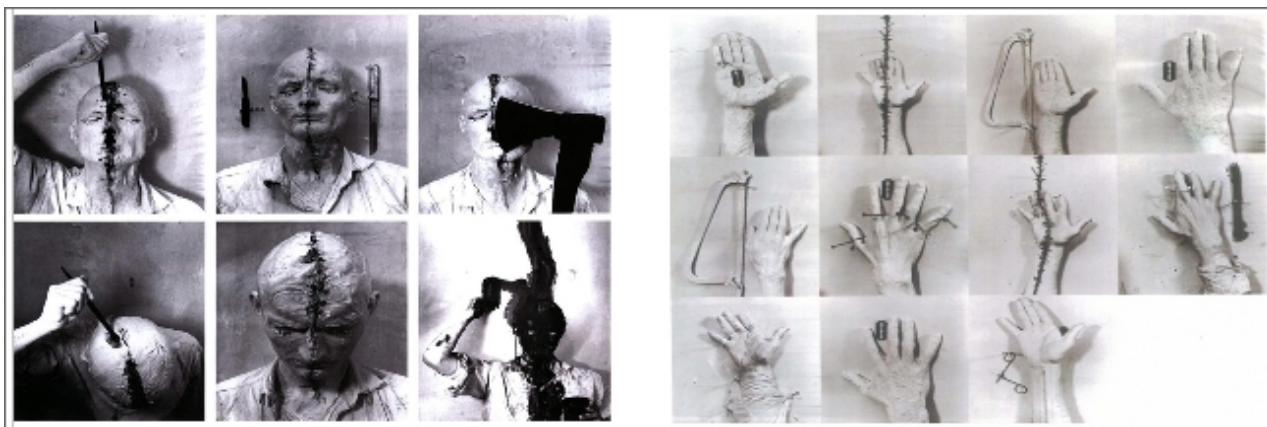
32 Helena Kontova, *La ferita come segno*, in “Flash Art” nn. 92-93, 1979, citato in Lea Vergine, *L'Arte in Trincea*, Milano, 1996, p. 211.

2. la linea della ferita.

La ferita, vista in chiave storica, non segna solo un momento di rottura nei confronti della tradizione artistica, come è stato un po' ovunque sottolineato, ma anche e soprattutto un momento di forte continuità con alcune linee di evoluzione dell'avanguardia post-informale. È un percorso che inizia con Fontana, prosegue con il primissimo Azionismo viennese (in particolare con Brus) e termina nelle ferite dell'Azionismo più violento, in quelle della Pane e in quelle della Abramović.



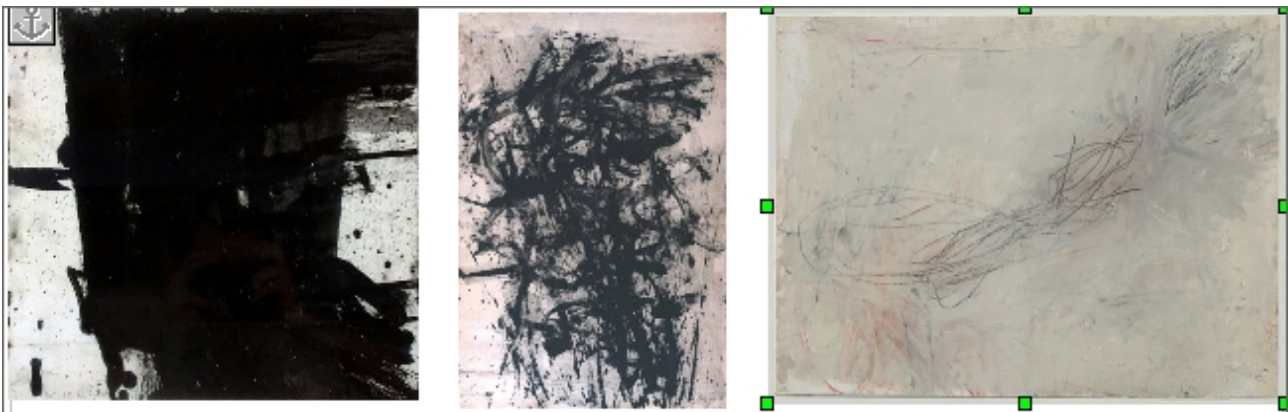
L. Fontana, *Concetto Spaziale: Attesa*, 1963; U. Mulas, *Lucio Fontana*, 1964;



Günter Brus, *Autopittura*, 1964.

Se messi a confronto con le opere spazialiste precedenti, I concetti spaziali di attesa di Fontana mostrano una propensione simbolica nuova (tanto è vero che portano nel titolo un'idea astratta), orientata verso la creazione di una sintetica simbologia del dolore (l'attesa lacerante). Allo stesso tempo, i concetti spaziali di attesa introducono due elementi di grandissima potenza simbolica, il

taglio e la lama, L'uno, come elemento dell'opera, si discosta dai buchi degli altri concetti spaziali non solo per la sua forza sintetica e grafica, ma anche perché evidentemente è semanticamente in relazione alla ferita. L'altro, la lama, da una parte si pone in relazione/opposizione al pennello, dall'altro iscrive il quadro in una relazione simbolica assai forte e – malgrado l'eleganza delle opere – in una certa misura violenta. In altri termini, è proprio l'uso della lama a consentire di leggere il taglio sulla tela come ferita. Anche perché, se è vero che queste opere in qualche modo “rappresentano” l'attesa sotto forma di taglio sulla tela, è logico ritenere - visto che l'attesa è prerogativa del vivente – che la tela sia simbolicamente un corpo/anima e che il taglio sia simbolicamente una ferita. Fontana, dal momento che simboleggia la propria attesa con il taglio e compie materialmente l'azione con la lama, taglia quindi simbolicamente il proprio corpo: viene così alla luce un dato latente nelle opere, vale a dire un carattere simbolico sottilmente masochista. A distanza estremamente ravvicinata dalle “attese” di Fontana, Günter Brus elabora un universo formale-simbolico solo apparentemente agli antipodi di quello dell'italiano. Se l'evidenza mostra una serie di differenze a prima vista inconciliabili (oggetto contro azione, quadro contro uomo, astrazione contro concretezza, innanzi tutto), è a mio avviso indispensabile rilevare una profondissima concomitanza di elementi simbolici (il taglio, la lama) e una certa specularità delle opere, una contiguità in qualche modo rafforzata dal fatto che nascono in una prospettiva operativa perfettamente opposta: Fontana utilizza un taglio vero su una tela che è (anche) simbolo del sé; il Brus dell'*Autopittura* (1964), dopo essersi dipinto di bianco come una foglio, dipinge su di sé una linea nera che è simbolo di un taglio di e del sé. A rendere esplicito questo valore simbolico della linea di Brus è l'accostamento reiterato ad oggetti taglienti: coltelli, forbici, accette, spade, lamette, seghe, chiodi. Questi elementi, messi in relazione con la linea nera che divide il corpo di Brus in due metà simmetriche, rendono evidente e sostanzialmente univoco il carattere simbolico della linea. Non casualmente, in brevissimo tempo, Brus passerà dal taglio simboleggiato dalla linea nera al taglio realizzato effettivamente da una lametta sul suo corpo, dall'inequivocabile riferimento pittorico a un soverchiante e assai meno estetizzante shock masochistico, correlato da perversioni affini al masochismo, come la coprofilia.



Da sinistra a destra, F. Kline, *Study for Mahoning II*, 1960; Günter Brus, *Ohne Titel*, 1960; C. Twombly, *Untitled*, 1956.

Malgrado sia certo che Brus alla metà degli anni '60 conosceva direttamente le Attese di Fontana, è sicuramente errato affermare che le avesse prese a principale punto di riferimento per il suo lavoro. Chiaramente, tra il 1964 almeno fino all'azione *Wiener Spazierengang* (1966), i motivi di ispirazione principali sono Otto Muhel, l'espressionismo tedesco e austriaco, l'*action painting* gestuale e del qui e ora di Cy Twombly e Franz Kline e, specie nella prima azione con Ana, il Pollock ritratto da Hans Namuth, pur completamente depurato dalla necessità di realizzare quadri: <<In der Zeit des Aktionismus konnte man malen, was man wollte, und es wurde trotzdem keine Malerei daraus>>³³. Dallo *action painting* alla *painting action*, appunto.

33 <<Nel tempo dell'azionismo ognuno può dipingere ciò che vuole, ma non rimarrà alcuna pittura>> (cfr. Manifesto



Hans Namuth, *Jackson Pollock*, 1950



Günter Brus, *Prima azione con Ana*, 1965



Günter Brus, *Zereissprobe*, 1970



Günter Brus, *Zereissprobe*, 1970

Appare chiaro che Brus è parte di quella linea – assolutamente maggioritaria nella performance – che – per ragioni di anti-mercantilismo (anticapitalismo), per ragioni formali o per predilezione concettuale, negli anni '60 tende a mettere in crisi l'idea di “oggetto d'arte” in favore di quella di “operazione d'arte”. Anche per questo, probabilmente, continuando con un riferimento milanese, parrebbe più opportuno mettere in relazione Brus con Piero Manzoni, rispetto che con Fontana³⁴.

dell'Autopittura, in *Günter Brus, Aktionen 1964/1965 Fotografiert von S. Klein/Khsaq*, Milano, 2005). Si veda , a riguardo del passaggio dell'informale, anche il saggio di Monika Faber, Vom informel zur Selbstverstümmelung, in Monika Faber, *Günter Brus: Werkumkreisung*, Catalogo della mostra tenuta a Vienna, Graz, Zug e Bologna nel, 2003 pp. 15-44. Si noti anche che il senso del “non rimarrà alcuna pittura” è nell'interpretazione di molti, insito nei tagli di Fontana. Questa, ad esempio, è la lettura che ne dà Enrico Baj: <<Fontana si mise a fare buchi e tagli nelle tele perché voleva significare che sulla tela non bisognava più dipingere>> (cfr. E. Baj, *Ecologia dell'arte*, Milano, 1989, 242).

34 Cosa che fa, in una linea suggestiva ma troppo sintetica, pressoché mitologica, in questi termini, Peter Weibel:

<<Wenn Fontana Leinwände geschlitz hat und Piero Manzoni ab 1959 die Linie verabsolutiert hat, dann ist es nur ultime Konsequenz, daß Brus, wenn er sich selbst als Leinwand sieht, sich selbst mit einer Raiser Klinge schlitzt und

Con Manzoni, evidentemente, Brus già condivide l'ideale emancipazione dall'oggettualità, l'elemento ricorrente (la linea), l'idea di utilizzare il corpo dell'artista come materiale dell'opera. Condividerà molto a breve – seppur in maniera assai più violenta e raccapricciante del milanese – l'attenzione per i rifiuti corporei (l'urina e le feci).



Da sinistra: P. Manzoni ad Hering, 1960; P. Manzoni *linea m. 12,40*, 1959; P. Manzoni, *Merda d'Artista*, 1961.

Tuttavia, seguendo il percorso della ferita, l'astrazione di Fontana e la violenta concretezza di Brus hanno un'affinità assai più profonda, seppur meno evidente, di quella che entrambi hanno con Piero Manzoni (in particolare, per quanto riguarda Fontana, i *Concetti spaziali di Attesa* con gli *Achromes*), questo perché la linea di Manzoni non può essere letta come parte di un manifestarsi – un'epifania dell'angoscia, come in Brus e in Fontana – ma è parte evidente di un processo di scomparsa. Ridotto il disegno al termine minimo, Manzoni prima lo chiude in un contenitore per non farlo vedere, poi, addirittura, lo fa materialmente scomparire: il contenitore contiene una *Linea di lunghezza infinita*. Certamente, resta il fatto che le linee di Manzoni aprono a quelle dolorose della prima parte degli anni '60: attenendoci alla sola orbita della prima body art, l'anno precedente di Brus la linea divide a metà il viso di Carolee Schneemann; l'anno successivo (ma qui per l'influenza diretta di Brus e in senso più ornamentale) è tracciata in segmenti sul corpo di Schwarzkogler.



C. Schneemann, *Eye/Body*, 1963; R. Schwarzkogler, *Azione*, 1965.

auf seiner Leinwandhaut blutende rinnedende Linen Zieht>>. (cfr. Peter Weibel, *Zur Aktionskunst von Günter Brus*, in Günter Brus, *Der Überblick*, catalogo della mostra al Museum moderner Kunst di Vienna, 1986, p.40).

Tornando alla ferita e alla sua origine nella tela di Fontana, a renderla in qualche modo esplicita c'è un lavoro estremamente auto-riflessivo di Gina Pane, datato 1970, esattamente l'anno in cui Brus compie la sua ultima azione.



Gina Pane, *Blessure Théorique*, 1970

Nello stesso anno in cui Pierre Restany, introduce una sua personale che la messa <<en question de la clarté de nos analyses dépend l'efficience de nos réponses>>³⁵, la Pane realizza *Blessure Théorique*, la prima opera in cui mostra il ferirsi. È composta da 3 foto: nella prima vediamo la mano dell'artista che taglia un foglio di carta con una lametta; nella seconda vediamo la mano della Pane tagliare il foglio sgualcito in modo che si veda sotto la terra; nella terza vediamo la Pane che si taglia il polpastrello dell'indice. Oltre ad essere <<la prima occasione in cui l'artista mostra programmaticamente l'intenzione di compiere su se stessa degli atti dolorosi>>³⁶, l'opera mostra un'evoluzione storica: dal taglio della carta (della tela) alla land art (da cui la Pane proviene), alla body art. In altri termini, da Fontana al Brus degli ultimi anni azionisti, appunto³⁷.

In un certo senso, quindi, *Blessure Theorique* viene a stabilire la storia della lametta negli anni '60 – proponendola come strumento principe per il decennio a venire.

Quando la Pane si taglia con una lametta non compie il medesimo gesto compiuto da Brus nell'ultima parte degli anni 60, ma un gesto assai più consapevole e codificato. Pienamente consapevole, innanzi tutto, del senso linguistico del taglio. Prendendo in esame *Arte e Rivoluzione*, la sua azione più famosa e scandalosa, in Brus tagliarsi con una lametta è un'azione tra tante azioni in qualche modo riprovevoli e shockanti che va compiendo (bere la propria urina, defecare in pubblico e cospargersi con il proprio sterco, masturbarsi cantando l'inno nazionale), in Gina Pane il taglio ha nel 1970 - e avrà in seguito - un senso assai più programmatico e linguistico. In un certo senso, assomiglia in qualche modo più a quello ordinato e netto di Fontana che a quello caotico e convulso di Brus, se non altro perché tende in maniera evidente – pur nella sostanziale vocazione simbolica - a riportare sul corpo le regole e i valori della composizione: <<Non è facile occuparsi del corpo come linguaggio, almeno per colui che si rende conto che esso possiede una struttura linguistica. Il messaggio corporale possiede una massa e un peso tali che provare a decifrarlo provoca difficoltà e allarmi>>³⁸.

35 Pierre Restany, *Acqua Alta, Pali, Venezia*, catalogo della mostra Galerie Rive Droite Parigi, 1970, p.2.

36Valerio Dehò, *Corpo d'amore*, in Gina Pane opere 1968-1990 cat. Mostra Reggio Emilia p. 24.

37 Passando anche lei, direttamente o indirettamente, per l'influenza di Manzoni. Ha perfettamente ragione Valerio Dehò quando riconduce un'opera come *Dessin Verruillé*, in cui il disegno è sigillato all'interno di una scatola di ferro, alla sfera di influenza esercitata dalle linee – e, aggiungo, in maniera particolare da quella più grande, la Linea di Hering, dove il contenitore è realizzato in metallo. Ha ancora forse ragione il critico quando nota che le saldature possono essere riconosciute alle ferite, da l' a poco a venire. (cfr. Valerio Dehò, *op.cit.*, p. 13).

38 Gina Pane, in ,Gilbert Perlain, *renaissance d'une posture*, in Gina Pane, *La légende dorée*, catalogo mostra Musée d'Art Moderne Villeneuve D'Ascq, 1986, p.26.



Günter Brus, *Arte e Rivoluzione*, 1968

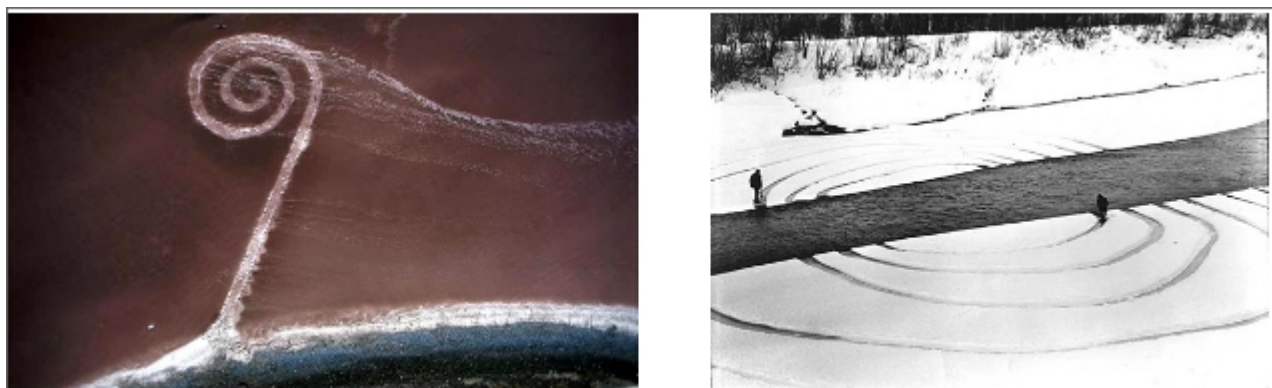
Rispetto alla pulsionalità violenta e all'abbandono (momentaneamente) totale dell'oggetto di Brus – è un gesto assai meno iconoclastico e, anzi, in qualche modo tendente alla reificazione del corpo. Al contrario dell'Azionismo che, più prossimo cronologicamente e ideologicamente all'Happening, sin dal nome punta l'attenzione verso l'azione, l'opera della Pane cerca di ricondurre l'azione al quadro: non casualmente la Pane è assai più interessata alla documentazione fotografica rispetto ai viennesi. La fotografia riporta il dionisiaco tanto caro ai momenti collettivi dell'Azionismo viennese alla logica apollinea del disegno. Lo strappo con la tradizione figurativa – così lacerante in *Arte e Rivoluzione* di Brus - viene sostanzialmente rimarginato dalla Pane. Nel caso di *Azione Sentimentale*, ritorniamo alla linea (la ferita), al punto (le spine della rosa) e alla superficie (il vestito bianco). Dove i viennesi mostrano un'evidente passione per il demoniaco (Nitsch) e un sostanziale disinteresse per l'oggetto, la Pane mostra un altrettanto evidente rapporto con l'ascesi cristiana e una non celata volontà di dialogo con gli elementi dell'opera bidimensionale. La fotografia diventa il collante di questo ricongiungimento, perché riporta l'azione totalmente – non allusivamente o metaforicamente - nella tradizione del segno.

In qualche modo, questo rende l'opera della Pane, agli occhi di chi guarda la documentazione, più decodificabile, specie per quanto riguarda gli elementi costitutivi della performance. Nell'Azionismo, al contrario, si ha un'azione convulsa, sempre in divenire. Anche vedendo quando è possibile una documentazione in apparenza esaustiva, come quella filmica, riportarla in un sistema di azioni elencabili e descrivibili è tanto complesso da risultare sostanzialmente impossibile³⁹.

L'attitudine della Pane – certamente – è frutto del suo cammino artistico, perché porta con sé la lezione recente della land art. È alla land art, infatti, che la Pane deve l'operazione di sostituzione materiale dell'opera con la fotografia che la ritrae: <<I didn't need a studio. Everything that I had

39 A controprova della derivazione da Fontana della body art, mi sono imbattuto poco tempo fa in una pubblicazione sulla performance più recente, *The Scar of Visibility* di Petra Kupperts. Il libro inizia con una frase che mi ha fatto sorridere: <<A scar: meeting place between outside and inside>>. Malgrado la ferita in quarant'anni si sia rimarginata e Fontana nel libro non venga mai nominato, nelle parole della critica è evidente che quella della cicatrice era una ferita spazialista (cfr. Petra Kupperts, *The Scar of Visibility – Medical Performances and Contemporary art*, Minneapolis, 2007).

done as an artist was contained in one small case of slides>>⁴⁰, ricorda Dennis Oppenheim del suo periodo di land artista. La stessa concezione grafica della Pane, per molti aspetti, è l'estensione di un processo già insito nella grandissima parte della land art, che fondamentalmente pensava l'opera scultorea come un segno grafico su scala ciclopica: pensando la superficie terrestre come la superficie del quadro, i land-artisti sono gli unici *scultori* del secolo che amano inquadrare le loro opere dall'alto⁴¹. Per certi aspetti, anzi, la land art è una riflessione sul segno nella realtà: questo è evidente nel caso di *Annual Rings*, dove i cerchi vengono realizzati ai due lati della frontiera tra Canada e Stati Uniti, per cui l'operazione sul territorio diviene sostanzialmente una riflessione sull'idea di linea in senso antropologico, intesa sia come *graphic-line* che come *border-line*.



R. Smithson, *Spiral Jetty*, 1970; D. Oppenheim, *Annual Rings*, 1968.

Gran parte dei body artisti, come gli azionisti viennesi, sono meno legati al quadro di quanto non lo sia la Pane e sono assai più interessati all'idea di performance come momento unico e irripetibile, non riconducibile alla documentazione: è la dimensione della Phelan ed è la dimensione in cui la performance è pensata e recepita. Non casualmente, in una delle prime foto in ordine temporale nella documentazione di *Rhythm 0* della Abramović, troviamo scritto sul corpo dell'artista "hic et nunc". Non l'ha scritto l'artista, ma il pubblico. E' un tema tanto diffuso dall'essere ai limiti della parola d'ordine.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1970.

40 Alanna Heiss, *Another point of entry, interview with Dennis Oppenheim*, in Dennis Oppenheim, *Selected Works 1967/1990*, New York, 1992, citato in J. Kastner, B. Wallis, *Land and Environmental art*, London, 1998.

41 <<If you are flying over a piece, you can see its whole configuration in a sense contracted down to a photographic scale>> (Robert Smithson, in Nancy Holt, *The writings of Robert Smithson*, New York, 1979, p.180)

Nello *hic et nunc*, la ferita non è solo segno e un simbolo, come nella fotografia. In contrasto con il quadro, da cui proviene, essa è anche e soprattutto momento, parte dello scorrere dell'opera nel tempo della sua realizzazione. L'opera è effettivamente teatro.

3. cicatrici. la durata trenta anni dopo.

Lo storico e il critico d'arte, dunque, finiscono per trovarsi a compiere un lavoro simile al critico e allo storico del teatro, con l'aggravante che – visto che le performance raramente sono state ripetute – che la possibilità oggettiva di assistere all'opera in sé (Phelan) si assottigliano e – riferendosi alle opere del passato – diventano pressoché nulle. A questo punto, come lo storico del teatro, smettono di valutare l'opera, limitandosi per necessità al soggetto. Per la ricostruzione mentale dell'opera, si affidano – oltre alla documentazione visiva - ai documenti del progetto, alle interviste degli autori e alle testimonianze degli spettatori. Tuttavia, questo esercizio li espone continuamente alla tentazione – quantomai connaturata tanto al critico quanto allo storico – di fornire giudizi qualitativi sull'opera, pur in mancanza di contatto diretto con elementi che possano essere effettivamente fondanti per un giudizio qualitativo. Frasi come <<Moliere era un grande attore>> o <<la prima di *Casa di Bambola* ebbe una grande regia>>, sono del tutto comuni in ambito teatrale, anche se sostanzialmente prive di fondamento scientifico, visto che nessuno al mondo può ragionevolmente dire oggi che Moliere sia stato un grande attore (che è un giudizio qualitativo e quindi necessita un giudizio schiettamente soggettivo, dunque una visione diretta), ma solo che è stato un attore famoso, oltre che un *grande* drammaturgo. Nello stesso modo – con l'aleatorietà dell'approccio teatrale - Teresa Macrì descrive *Seedbed* di Vito Acconci non solo nella dinamica strutturale, ma anche e soprattutto in quella drammaturgica, coinvolgendo supposti effetti sullo spettatore: <<La galleria diventava una sorta di asfissiante scatola psicosessuale poiché la temperatura hard diventava crescente. Il climax erotico diveniva una sorta di ipnotico avvolgimento verso l'esterno>>⁴².



Vito Acconci, *Seedbed*, 1972

All'esegesi della struttura, piuttosto documentata e sostenibile (la galleria come scatola psicosessuale), fanno seguito affermazioni che riguardano la temporalità e la qualità dell'opera, totalmente prive di fondamento: dire che “la temperatura hard diventava crescente” e “il climax erotico diveniva una sorta di ipnotico avvolgimento verso l'esterno” non ha alcuna base, perché si basa su giudizi non verificati, ma solo immaginati (trascurando per il momento il fatto che *Seedbed*,

⁴² Teresa Macrì, *Il corpo postorganico – sconfinamenti della performance*, Genova-Milano 1996, p. 18.

di cui ci occuperemo in seguito, è una performance reiterata per molti giorni, per cui termini come “climax” e “crescente” sono assolutamente impropri, se non usati come eufemismo per alludere alla masturbazione di Vito Acconci sotto il pavimento della galleria e ai conseguenti orgasmi).

Questa impossibilità di fruizione diretta non implica semplicemente un allentamento della pregnanza dei giudizi critici che riguardano aspetti formali, ma anche di quelli che riguardano aspetti più semantici e storico-artistici. Questo, semplicemente, perché è impensabile che, nel giudizio di un’opera d’arte, possano considerarsi disgiunti aspetti plastico-formali, aspetti narrativi e aspetti filosofici. Sarebbe – e nei fatti è – come fare la critica di un film basandosi sulla sinossi. Non solo è sostanzialmente scorretto, ma è anche davvero molto rischioso, perché i dati sono meno verificabili. Può accadere, per esempio, che una critica di chiarissima fama come Angela Vettese conduca una raffinata esegesi di *Rhythm 0* di Marina Abramović basandosi sul presupposto che l’artista fosse sdraiata.

L’artista si offriva al pubblico sdraiata, a disposizione di chiunque volesse usare su di lei uno degli oltre settanta oggetti poggiati su un tavolo. L’azione recava in sé memorie dell’offerta sacrificale, da quella di Abramo e Isacco a quella, molto più reale del corpo femminile quotidiano. L’offrirsi in quella posizione passiva era stata parte integrante di un’opera di Meret Oppenheim, in cui l’artista si faceva “mangiare addosso”, e di altre simili operazioni di Anna Mendieta e Lygia Clark.⁴³



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1970.

Tuttavia, tanto le fotografie che documentano la performance, quanto molteplici testimonianze dirette (inclusa quella piuttosto decisiva della stessa Abramović) sostanzialmente dimostrano che l’artista in effetti si sia presentata in piedi e sia rimasta così per gran parte della performance, venendo sdraiata dal pubblico solo per un lasso di tempo relativamente piccolo (gran parte delle fotografie la ritraggono in piedi; nel progressivo strip-tease dell’azione, in quelle sdraiata è vestita). L’analisi è quasi completamente invalidata: sicuramente la Abramović non si è offerta al pubblico sdraiata, perché tutte le immagini iniziali la mostrano in piedi. In un certo senso, possiamo dedurre che nella memoria della critica la componente sacrificale, che indubbiamente è insita nella performance, sia transitata dalla sfera simbolica alla sfera formale. La passività con cui la

⁴³ Angela Vettese, *Gli Energy Clothes come compimento della pratica della performance*, in AAVV, *Marina Abramović*, Charta, Milano, 2002, p.43.

Abramović offre il proprio corpo all'arbitrio del pubblico smette di essere concettuale e operativa, per diventare fisica e posturale.

A rendere evidente che l'assenza di una documentazione "forte" induce la critica (non solo la Vettese) in un atteggiamento assai più proiettivo che descrittivo, c'è una considerazione che la Vettese formula poco dopo: «Probabilmente, nemmeno in *Rhythm 0* il problema affrontato era l'identità femminile in quanto tale, rivolgendosi a un sadismo e a un cannibalismo più universali. Ma certo è che oggi si rievoca quell'evento soprattutto per la sua dose di denuncia connessa alle differenze di sesso»⁴⁴. Prendendomi la libertà di una battuta, non posso fare a meno di notare che, così come per Mussolini la folla era donna, per la Vettese il pubblico è maschio: nelle foto che documentano la performance si vede chiaramente che tra il pubblico c'erano donne. Anzi, tornando allo stare sdraiata e al sacrificio della donna di fronte al pubblico maschio, cui alluderebbe secondo la Vettese – non posso fare a meno di notare che le fotografie documentative mostrano inequivocabilmente che è proprio una donna del pubblico, a mettere l'artista in posizione sdraiata.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1970.

Nel discorso generale, il caso di *Rhythm 0* è piuttosto eclatante anche per quanto riguarda l'incertezza sullo svolgimento della performance. L'artista si era messa a disposizione del pubblico, che poteva utilizzare su di lei a piacimento differenti oggetti. Tra questi oggetti, erano compresi delle lamette, dei coltelli e una pistola carica. «Per 6 ore, il tempo della performance, ognuno poteva usare come voleva quegli strumenti su di me. Ho sperimentato l'aggressività umana. Ho capito che avrebbero anche potuto uccidermi. Molti sono rimasti scioccati quanto me alla scoperta di impulsi che non sospettavano di avere»⁴⁵.

Giunti alla terza ora, secondo Rosalind Goldberg, «her clothes had been cut from her body with razor blades, her skin slashed; a loaded gun held to her head finally caused a fight between her tormentors, bringing the proceeding to an unnerving halt»⁴⁶.

Chiaramente, quando la Abramović dice che «molti sono rimasti scioccati quanto me alla scoperta di impulsi che non credevano di avere» dice solo una mezza verità. La Abramović, probabilmente ispirata dall'azionismo viennese, presuppone (e in qualche modo mira a verificare) sin dall'inizio la presenza di questi istinti – tanto è vero che molti oggetti (chiodi, fruste e pistole) possono essere usati solo in modo violento. L'aneddoto della pistola, riferito dalla Goldberg, è in questo senso è

44 Ivi.

45 Cloe Piccoli, *Io e l'arte impossibile*, <http://dweb.repubblica.it/dweb/2003/05/03/attualita/attualita/079abr34979.html>

46 Rosalind Goldberg, *Performance Art: From Futurism to Present*, New York, 1979 pp. 164-165.

funzionale, perché crea un climax narrativo ed un'epica tanto della *performance* quanto della *performer*. L'episodio della pistola, fondamentale, dice che l'esperimento è riuscito e ce lo dice con uno squillo di tromba.

Tuttavia, paradossalmente, questo climax non è testimoniato dall'artista, ma dalla storica – pur non avendo riscontro in nessuna documentazione pubblicata. Al contrario della Goldberg, la Abramović sostiene di essere arrivata al termine di tempo stabilito all'inizio della performance e che questa non sia stata interrotta⁴⁷. In un'intervista televisiva rilasciata nel 1976, dà, anzi, una descrizione a suo modo molto delicata e poetica della fine della performance:

Sono stata lì dalle otto della sera alle due del mattino. Sul tavolo c'erano quarantacinque oggetti diversi. Oggetti atti a produrre piacere e oggetti d'aggressione. È stranissimo, la gente usa solo gli oggetti aggressivi (sorridente)... Forse perché ci trovavamo nell'Italia meridionale, certo che la situazione prevedeva la donna come un oggetto. Un problema in Italia, quello della donna oggetto. La gente cominciò a liberare energia negativa, ferendomi, bevendo il mio sangue, e usando violenza contro di me. Una volta passate le sei ore, allorché non ero più un oggetto e ricominciai a muovermi, desiderando comunicare con la gente, tutti sono spariti nel giro di tre o quattro minuti. Nessuno desiderava confortarmi e nessuno voleva vedere cosa aveva fatto. È stata un'esperienza utilissima, Avevo i capelli bianchi dopo. È stato tremendo⁴⁸.

I due finali – quello secondo Nathalie Goldberg e quello secondo Marina Abramović - sono completamente diversi, se non opposti: l'uno ha l'epica e lo scontro, l'altro la paura e la fuga. A fornire una versione intermedia è stata recentemente Erika Fischer Lichte:

<<Instruments of torture and pleasure were laid out on a table: among them scissors, nails, and a pistol with one bullet next to it. Next to objects on the table was a piece of paper with instructions “There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.” After many hours of maltreatment and torture by the people she had picked up, a man took the pistol and set it to her temple. One of the spectators snatched it from him and the gallerists came to Abramović and told her the six hours were over>>⁴⁹.

Posto che i più citano – alterandola più o meno significativamente – la versione a tinte forti della Goldberg, non c'è effettivamente modo di stabilire in via definitiva quale sia stato effettivamente il corso della performance, specie a così grande distanza temporale. Ipotizzando per paradosso che tutte le versioni siano false, però, potremmo speculare sugli “effetti” del finale. Quello della Abramović (resistere sei ore, come programmato) mira a mettere in risalto lo stoicismo con cui l'artista ha portato avanti l'opera, quello della Goldberg (arresto improvviso della performance) mira a mettere in risalto il rischio che ha corso e la tensione che ha creato, riconducendolo tanto alla

47 Marina Abramović, *Student body*, Milano, 1998.

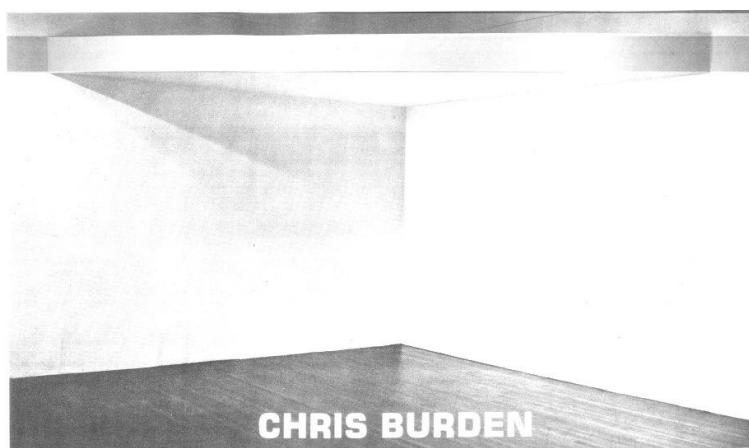
48 Marina Abramović in un'intervista televisiva trasmessa da Rai-sat, rilasciata con Ulay probabilmente nel 1976. Autore ignoto.

49 Erika Fischer Lichte, *Performance Art, Experiencing liminality*, in Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milano, 2007, p. 34.

tradizione di finali interrotti da risse tra e con il pubblico delle serate futuriste e dadaiste, quanto al finale di altre performance della Abramović dello stesso periodo, in cui la performance era stata interrotta dal pubblico, che aveva soccorso la Abramović (in *Rhythm 5* perché era svenuta tra le fiamme, in *Lips of Thomas* perché l'ultima parte sulla croce di ghiaccio la stava mettendo in pericolo di morte).

Il caso di *Rhythm 0* mostra uno degli aspetti più sfuggenti della performance: nata come la manifestazione artistica più violentemente concreta della storia, essa è diventata in trentuno anni una semplice storia, nel senso più elementare del termine. E, come tutte le storie che si raccontano, tende a cambiare nel tempo, con variazioni tese spesso a marcare gli elementi più suggestivi o drammatici.

È il caso, per portare un ulteriore esempio, del racconto di Teresa Macri di *White Light/White Heat* di Chris Burden: <<In *White Light/white Heat* alla Ronald Deldman Fine Arts Gallery di New York, sempre nel 1975, Burden è rimasto coricato per I venticinque giorni della durata della mostra senza mangiare, né bere, né parlare, né scendere, su una piattaforma triangolare che aveva fatto costruire appositamente a tre metri da terra>>⁵⁰.



Chris Burden, *White light, white heat*, 1975

Se questo fosse avvenuto effettivamente, non indicherebbe che Chris Burden è uno tra gli artisti più estremi della sua generazione, ma che è un caso scientifico senza precedenti: mentre è possibile resistere 25 giorni senza cibo, solo bevendo, è assolutamente impossibile non bere per più di tre settimane senza morire disidratati. Prova ne sia che Burden, vivo e vegeto, quando racconta la propria performance dice: <<during the entire piece I did not eat, talk or come down>>. Nel passaggio tra Burden e la Macri non c'è banalmente un'imprecisione, ma il passaggio da un'impresa ai limiti dell'umano a un'impresa molto oltre questi limiti. Lungo la strada, emerge il desiderio più o meno inconscio del critico di rendere il proprio eroe ancora più eroico, di portare la difficoltà ad un livello parossistico, che sconfina nell'impossibilità materiale. C'è la sostanziale voglia di alimentare il mito che - sin dall'inizio, con la divulgazione dell'Happening- ha accompagnato le attività performative.

50 Teresa Macri, *op.cit.* 1996, p16.



Alan Kaprow, *6 Happenings in 18 parts*, 1959.

4. L'happening. Come accade una parola.

Storicamente, la stagione della performance è aperta dall'avvento dell'Happening. Con la parola, utilizzata per la prima volta da Allan Kaprow alla fine degli anni '50, si è venuti ad indicare una serie di spettacoli di natura eminentemente teatrale realizzati da alcuni artisti dell'avanguardia americana (Kaprow, Dine, Oldenburg, Grooms, Whitman). Questi spettacoli, secondo il massimo teorico e divulgatore, Michael Kirby, sono definibili come «una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti»⁵¹.

Nati da esperienze di tipo pittorico e sviluppati - con la parziale eccezione di Kaprow - a margine dell'attività pittorica, gli Happening mantengono internamente la struttura della mostra di pittura (dove ogni compartimento è un quadro), pur nella temporalità tipica del teatro. Tuttavia, in brevissimo tempo, l'Happening diviene nell'immaginario e nel linguaggio comune un qualcosa di profondamente "altro" rispetto al teatro, venendo recepito come azione aperta al caso e di improvvisazione senza prove. A creare questo distacco dalla componente teatrale non è il carattere avanguardistico degli spettacoli (si pensi che, nello stesso anno in cui Kaprow realizza "18 happenings in six parts", la prima volta dove compare il termine "happening", viene pubblicato negli Stati Uniti "Il teatro e il suo doppio" di Artaud) ma la parola stessa "happening", coniata e sostenuta da Kaprow proprio per rendere la sua opera autonoma rispetto alla tradizione teatrale: «Secondo la mia intenzione era la parola che doveva sottrarmi all'obbligo di definire il lavoro "pièce teatrale", "rappresentazione", "gioco", "arte totale", o di usare qualunque altro termine destinato a suscitare associazioni con usuali forme di svago, come il teatro ecc...»⁵². "Happening", in altri termini, serve a ricondurre il lavoro a Pollock (da cui secondo lo stesso Kaprow deriva) e non a Wagner o Artaud.

Questo dato è interessante perché contrappone l'idea di Kaprow a quella che avrà a breve l'Azionismo Viennese in generale e Nitsch in particolare. Happening a azionismo sono fondamentalmente forme teatrali che guardano al mondo delle Belle Arti. Hanno momenti di grande concomitanza poetica, pur in un prospettiva totalmente differente. Penso in particolare a Jim Dine, che nel 1960 in *The Smiling Workman* beve quello che sembra essere pittura rossa, cospargendosi

51 Michel Kirby, *Happening*, Bari, 1968 p. 28.

52 Allan Kaprow, *Una dichiarazione*, in M. Kirby, *op. cit.* p. 72.

poi il corpo con quanto rimane, e al già citato Günter Brus, che si dipinge addosso nel periodo dell'autopittura e beve la propria urina negli ultimi anni azionisti, o a Otto Muhel, che cita come primo materiale utilizzabile nell'azione la marmellata⁵³

Tuttavia, mentre l'happening nella formulazione di Kaprow, nega l'ascendenza dal teatro, l'azionismo viennese la rivendica in modo esplicito: Nitsch fonda il Teatro delle orgie e dei misteri, mettendo in scena azioni che rimandano simultaneamente a Freud quanto al teatro greco, quanto all'idea del sacrificio e della catarsi, a cominciare da *Edipo*. Mentre Kaprow tenta con forza di imporre l'happening come fatto nuovo, e per questo fugge il teatro, Nitsch tenta di riportare l'azione ad una forza primordiale ed in questo insegue il teatro, in quanto forma d'arte più strettamente connessa con le forme religiose e, usando la terminologia dell'artista, pre-religiose. In questo tentativo, Nitsch utilizza esplicitamente il termine "opera d'arte totale"⁵⁴ che lo connette prima a Wagner e poi a Artaud, legandosi al primo in quanto compone ed utilizza musica appositamente per lo spettacolo, al secondo nell'idea poetica, sostanzialmente coincidente nei toni e nel senso. Dove Artaud scrive ne *Il teatro e il suo doppio*: «Tutto quello che agisce è crudeltà. Il teatro si deve ricostruire a partire dall'idea di questa azione drastica portata ai suoi limiti»⁵⁵, Nitsch teorizza in *Die Blutorgel* (l'orgia di sangue): «La commedia diventerà un mezzo con cui trovare l'accesso ai più profondi e sacri simboli attraverso la blasfemia e la dissacrazione». Uniti dalla comune frequentazione di ospedali psichiatrici (Artaud da paziente, Nitsch da medico), trovano evidentemente un terreno comune nel sangue e nel sadismo.



Jim Dine, *The Smiling Workman*, 1960



Otto Muhel, *Aktion*, 1964

53 «Tutto può essere impiegato come sostanza. Marmellata, cadaveri, macchine per la costruzione di strade. Gli avvenimenti saranno deformati, I materiali penetrano nella realtà, il valore comune non ha più senso, la marmellata diventa sangue, tutto diventa simbolo per un altro evento».(cfr. O. Muhel, *Manifesto 62* in Teresta Macri, *op.cit.* p. 22)

54«Perception of touch, perception of taste, perception of smell, perception of acoustic and visual registrations shall inspire our senses orgiastically»(cfr. H. Nitsch, *M.A.R.Z.*, Darmstadt, 1969, citato in F. Finley, R. Jeuter, *Center stage – Contemporary Drama in Austria, Amsterdam*, 1999, p. 114.

55 A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, 2000, p. 200.

Sarebbe sbagliato, tuttavia, dire che l'azionismo viennese cerca la connessione con il teatro mentre l'happening lo rifugge. Sarebbe sbagliato perché si scambierebbe la parola che indica il movimento con le opere che lo compongono. Così come non tutti gli azionismi hanno la stessa propensione al teatro (tanto che Otto Muehl descrive le proprie azioni come un “esercizio ginnico”⁵⁶), tra gli autori di happening in realtà è solo Kaprow, l'inventore della parola “happening” a cercare rifugio dalla parola “teatro”: Red Grooms definisce *The Burning Building* sia “una commedia” che “una farsa”⁵⁷, Robert Whitman definisce i propri happening “pièce teatrali”, Oldenburg utilizza il termine “Ray Gun Theater” e il titolo di uno degli happening più importanti di Jim Dine è significativamente *The Vaudeville Show*⁵⁸.

“Happening”, in realtà, è una parola da cui tutti gli altri prendono in qualche modo le distanze, chi in modo netto (Jim Dine), chi in modo più sottile e elegante: <<Circa il delicato termine di happening, posso dolo dire che quando, in tempi preistorici, misi in scena la mia farsa *The Burning building*, brancolavo nel buio poiché non potevo appoggiarmi a questa valida definizione. Devo quindi inchinarmi al signor Allan Kaprow per l'assoluta invenzione della parola, e guardare con timore e meraviglia alle ripercussioni che essa ha provocato>>⁵⁹.



È bene sottolineare l'ultima parte della dichiarazione di Grooms: <<guardare con timore e meraviglia alle ripercussioni che essa (la parola “happening”) ha provocato>>. La parola “happening”, assai più della pratica, ha avuto un'importanza cruciale nella ricezione del lavoro degli artisti (e quindi, nel lungo periodo, sul destino della performance e della Body Art).

Ed è proprio la parola – in senso di notizia - come Kirby afferma in modo più che esaustivo, alla

56 <<The material action is structured like a gymnastics lesson in order to prevent instinctual outbursts>> (cfr. Otto Muehl, *Materiaaktion: Manifesto*, 1965, in K. Stiles, P. H. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourceful of Artist Writings*, Berkley, 1996, p.751).

57 M. Kirby, op. cit., p. 29

58 Interessantemente, quando Jim Dine viene chiamato a parlare di teatro, evita l'argomento, utilizzando però una prospettiva marcatamente pirandelliana: <<Non posso parlare di teatro perché non ho precedenti in materia. Posso solo dire che recito ogni episodio della mia esistenza, il che costituisce però un precedente decisivo, perché mi succede tutti i giorni della mia vita>>. Jim Dine, *Una dichiarazione*, in M. Kirby, op.cit. p.235.

59 Kirby, op.cit., p. 170.

base della “mitologia” che si è venuta a creare sull'happening:

È logico che in una situazione in cui scarseggiano i dati concreti qualunque informazione è destinata ad assumere un rilievo molto superiore al normale. Il termine stesso è sensazionale e stimolante e sembra spiegare molto a chi in realtà non ha un'esperienza diretta della cosa. Inoltre, volutamente o per caso, sono state pubblicate dichiarazioni imprecise o equivocate su quotidiani e settimanali. Riferendosi agli happening tenutisi allo studio di Oldenburg, per esempio, il New York Times dichiarò che “Oldenburg e i suoi attori non seguivano un copione né facevano prove. Questa affermazione ebbe naturalmente un pubblico più vasto di quello che assistette ai lavori”⁶⁰.

In altri termini, malgrado il teatro di Oldenburg fosse in effetti provato ed eseguito da una piccola compagnia di attori, fu riletto in virtù di ciò che il termine “happening” era venuto ad indicare: una forma più estemporanea e irripetibile di quanto l'opera non fosse effettivamente. Questa vulgata, a metà tra teoria e mitologia metropolitana, costituirà in seguito la vera ossatura teorica su cui si verranno articolate le teorie anti-teatrali della Body Art degli anni Settanta (Abramović, Acconci, Burden), fino alla formulazione ontologica di performance coniata dalla Phelan tre anni or sono.

A favorire la distorsione della divulgazione e della ricezione dell'happening, c'è la struttura di alcuni questi spettacoli, che tende a non mettere lo spettatore in condizione di condivisibilità delle informazioni: <<in molti happening ciò che vedono certi spettatori è, sia quantitativamente che qualitativamente, molto diverso da quanto vedono gli altri>>⁶¹. E, se uno spettacolo è quantitativamente e qualitativamente differente per gli spettatori che lo vedono, implica che le testimonianze che ci giungono sono fondamentalmente inattendibili, perché anche se discordassero in maniera profonda sarebbero non di meno ugualmente plausibili.

Di fatto, quindi, la performance nasce da un'operazione che mina alla base la ricostruzione storica accurata e l'intervento critico, perché rende soggettivo non il giudizio, ma l'opera. L'esercizio critico – banale o approfondito – non può che rimanere castrato di fronte alla mancanza di condivisione quantitativa e qualitativa: in uno spettacolo di tal fatta, fare una critica di qualsiasi tipo diventa per certi aspetti come fare una critica di un sogno o di un'allucinazione. Potrò dire che la mia allucinazione è stata bella o brutta, potrò anche dire che aveva echi di pittura fiamminga, ma il mio giudizio non avrà mai possibilità di riscontro e nessunissimo motivo di interesse se non per il mio analista. L'happening, malgrado la sua pulsione verso uno spirito comunitario, di sostanziale abbattimento dei ruoli artista/pubblico attore/spettatore, in realtà smette di sostenere una condivisibilità effettiva, per chiudere lo spettatore all'interno della propria esperienza soggettiva.

Questa mancanza di condivisibilità dell'esperienza in parte viene persa nel tempo, con l'affermarsi della performance come pratica comune e più codificata – che determina un generale ritorno alla fruizione unitaria dello spettacolo. Tuttavia, la stagione della performance ormai in via di codificazione, recidendo in maniera più netta il rapporto con l'idea di spettacolo del teatro, tende a fare emergere un nuovo aspetto di incondivisibilità, costituito dalla lunghissima processualità e durata dei lavori.

Per esemplificare il problema teorico attraverso una performance molto ben documentata, è utile prendere in esame un lavoro più recente e quindi più meticolosamente documentato, come *The House with the Ocean View* di Marina Abramović, del 2002.

Presentata alla Sean Kelly Gallery di New York, dal 15 al 26 novembre 2002, la performance durava 12 giorni, dall'apertura della galleria alla chiusura, senza interruzioni. Durante la performance la Abramović agiva all'interno di tre piattaforme sopraelevate, arredate con elementi caratterizzanti di ambienti domestici (la doccia e il water indicavano la zona bagno, il tavolo e la sedia la zona cucina e il letto la zona letto) collegati al pavimento da tre scale i cui pioli erano

60 M. Kirby, op.cit. p.10

61 M. Kirby, op.cit., pp. 13,14.

costituiti da coltelli. Su queste piattaforme la Abramović ha vissuto per tutto il periodo della performance, ripetendo gesti ciclicamente (azionare e fermare un metronomo, bere, lavarsi, dormire).



Marina Abramović , *The House with the ocean view*, 2002

A prescindere dagli aspetti che riguardano la resistenza fisica, la performance è interamente fondata sulla rarefazione di piccoli movimenti ordinari. La stessa Abramović, riguardando il video della performance, ne fornisce una descrizione che fa tornare in mente tanto gli esercizi Zen quanto la scomposizione del movimento (ma anche il non-sense delle azioni e l'isolamento) di alcune pagine del Samuel Beckett narratore:

I stand up from sitting down pushing my hands on my thighs. My elbows point outwards and form two triangle shapes on either side my body. Using this shape I lever myself up. My hands slide down my thighs as I stand up, then they slide up again. I straighten my shirt, Then I step forward to the edge of the platform in front of the chair. I pull my shirt down again using both my hands so that it is straight...⁶² .

La performance dura oltre 12 giorni: chiaramente, non c'è nessuno che sia stato presente alla performance per intero ad eccezione della stessa Abramović. Cindy Carr ha preso nota di quanto accadeva quando lei era presente. Per capire quanto possa essere ininfluente sul giudizio dell'opera in generale il giudizio di uno spettatore in particolare, basta prendere un piccolo passo del 19 novembre (giorno in cui la stessa Carr, stando alle note, ha assistito alla performance per meno di un'ora):

At **10:46** she is back to standing between table and chair, hands behind her. Nine or ten students (I'm guessing) arrive all at once at **10:50**. By the time she goes to pee at **11.01** all but four or five people have

62 Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, Milano, 2004, p. 80. La vicinanza con il Beckett narratore è indirettamente sostenuta dal fatto che la stessa Abramović cita, nell'intervista a Laurie Anderson rilasciata l'anno dopo *The house with the Ocean view*, il racconto *Mal vu-mal dit* (cfr. Laurie Anderson, *Marina Abramović*, in "Bomb", Summer 2003, pp 25-31).

left⁶³.

In altri termini, gran parte di questi studenti non ha assolutamente visto gran parte dei movimenti fondamentali di cui è composta la performance (far partire ed ascoltare un metronomo, vestirsi, farsi la doccia, bere acqua) all'interno dello stesso giorno e tanto meno la serie di cambiamenti (del colore del vestito, ma anche fisici – visto che la performer perde peso per il digiuno) nel corso dei dodici giorni. Eppure ognuno di loro può dire a ragione di aver visto la performance, perché è evidente che *The House with the ocean view* non sia stata realizzata per essere vista per intero, come un film o uno spettacolo teatrale tradizionale. Ma se noi dovessimo fare fede al racconto degli studenti, dovremmo desumere che la performance consistesse in Marina Abramović in piedi tra il tavolo e la sedia. La verità della performance, quindi, paradossalmente non può essere colta dall'esperienza diretta, ma solo attraverso la spiegazione verbale.

Un altro caso piuttosto evidente è quando, nella loro ultima opera assieme, *The Lovers*, Ulay e Marina Abramović percorrono la Grande Muraglia a piedi, partendo l'uno dal lato opposto dell'altro per incrociarsi nel mezzo e dirsi addio, sia dal punto di vista professionale che sentimentale. In questo caso è evidente che la performance non prevede pubblico ma solo una documentazione audiovisiva, poiché è materialmente impossibile assistere all'evento. Fatto sostanziale, l'evento ha un presupposto personale assai spiccato, rifacendosi in maniera evidente alla vita sentimentale dei due performer. Meglio ancora: è proprio dagli elementi biografici dei performer, che l'evento prende forza poetica e intensità. Non fosse per questa premessa, la performance si trasformerebbe in una sorta di enorme scampagnata. La forza di *The Lovers*, invece, è proprio la trasformazione di un momento individuale doloroso in un rito poetico, in cui la coppia celebra il suo scioglimento. Il baricentro dell'operazione – posta l'incredibile fatica cui i due artisti si sono sottoposti - è tutto nel racconto dell'antefatto.



Marina Abramović e Ulay, *The Lovers - The Great Walk*, 1988

63 Cindy Carr, *The twelve days of Marina Abramović*, in Marina Abramović, op.cit. 2004, p.151.

5. I margini dell'itself.

Il rapporto tra performance e documentazione è alquanto curioso e insidioso, perché rende particolarmente labirintico il concetto di autore, di opera, di documentazione, di testimonianza. Deve essere necessariamente affrontato da una prospettiva molto ampia.

La frase “un ritratto di Picasso” può avere due significati. Uno, il più corretto, è quello che designa il soggetto, per cui si intende che l'immagine ritrae Picasso ed è realizzata da un altro artista. L'altro significato, meno proprio ma altrettanto utilizzato, è quello per cui si intende un'opera realizzata da Picasso, raffigurante un'altra persona. Nel linguaggio corrente, sostanzialmente, il suffisso “di” designa quindi una focalizzazione dello spettatore, che può essere indirizzata indistintamente sul soggetto o sull'autore. Questo “di” non fa altro che palesare un centro di interesse, sottintende chiaramente un principio gerarchico nella valutazione complessiva dell'immagine. Tendenzialmente, dove la focalizzazione cade sull'autore si ritiene di essere di fronte ad un'opera, dove cade sul soggetto si ritiene di essere di fronte ad un documento.



Mario Giacomelli, *Scanno*, 1959

In pittura - così come più in generale in tutte le arti visive non meccaniche - il "di" è un'approssimazione che non incide in alcuna misura sul valore dell'opera e sull'autorialità dell'artista. Pur aprendo una interessante e complessa finestra su diversi aspetti della fruizione, non mette effettivamente in discussione la preminenza dell'autore sul soggetto, che è il punto di maggior distacco tra le manifestazioni artistiche moderne e quelle precedenti. Questo fatto, tuttavia, non è altrettanto pacifico proprio nelle arti più tipicamente moderne, quelle a base fotografica. Nel caso della fotografia, si ha generalmente un'attribuzione di autorialità solo quando il fotografo gode di una certa fama. In *Scanno* di Giacomelli, ovviamente, il "di" è rapportabile al solo fotografo e potrebbe essere utilizzato in riferimento alle vecchie ed al ragazzino solo da chi abbia un legame affettivo con le persone ritratte. Nelle stragrande maggioranza dei casi, però, il "di" della fotografia

viene riferito al solo soggetto, perché la fotografia tende ad essere letta come documento, per quanto magari bello e suggestivo. Tutti conoscono l'icona di Che Guevara, ma pochissimi sanno che lo scatto è di Korda. Questo, in fin dei conti è il retaggio dell'idea ottocentesca di fotografia come immagine "oggettiva" - oggettiva in quanto meccanica. È un'idea che nasce direttamente assieme al dagherrotipo⁶⁴. Oggi, tuttavia, è evidente e indiscutibile che - con qualsiasi grado di competenza uno scatto sia compiuto - ogni scatto è un'interpretazione - o quantomeno una distorsione rispetto al dato reale. Oltre al fatto, largamente acquisito, che ovviamente la macchina non è provvista di un "suo" sguardo, ma di quello dello fotografo (o, meglio, delle scelte compiute dal fotografo), è piuttosto evidente che quello della fotografia non può essere fisiologicamente uno sguardo neutro, anche qualora fosse compiuto da una macchina in assenza dell'operatore. Rispetto al dato reale, la foto propone una riduzione dimensionale (dalla tridimensionalità al piano, dalla grandezza originaria alla scala della fotografia), una ricomposizione dovuta alle ottiche, un'elaborazione dovuta all'inevitabile presenza di un'angolazione, a una scelta (presente anche quando casuale) formale inerente al tipo di pellicola, di carta, di esposizione e di sviluppo, una scelta dovuta al momento dello scatto e via dicendo. Nessuna fotografia sarà mai "oggettiva", ma sarà sempre - se si prende in riferimento la ideale verità del soggetto (l'itself) – interpretativa.



Marina Abramović e Ulay, *Breathing in/Breathing out*, 1977

Prendendo una fotografia di *Breathing in/Breathing out* di Marina Abramović e Ulay presa da Internet, osserviamo che i due artisti, al momento della foto marito e moglie, stanno baciandosi. Per quanto vediamo, potrebbe essere tranquillamente la foto del loro matrimonio, non fosse per il fatto che, prestando un poco di attenzione, si vede un microfono posto sul collo della Abramović. Ciò che di fatto la foto mostra non è la realtà della performance, ma quello che potremmo definire il suo presupposto poetico. Nella performance, i due artisti non si stanno baciando, ma si stanno soffiando reciprocamente l'aria nei polmoni, in modo che progressivamente non respirino altro che anidride carbonica, arrivando fino al limite del soffocamento.

Chiaramente, si può leggere l'opera come metafora dei rapporti amorosi e, ovviamente, il taglio della foto tende a focalizzarlo. Tuttavia, nella ricostruzione della performance, possiamo capire che i due volessero letteralmente amplificare la componente fisica del respiro anziché quella visiva del bacio: posero dei microfoni all'altezza della gola, in modo che il suono del respiro venisse amplificato. La sequenza coppia-bacio-soffocamento, sicuramente presente giù nella progettazione dell'opera, viene evidenziata dal taglio della fotografia, che è uno dei due che documentano la performance in *Artist Body*⁶⁵.

64 Nel 1838 Louis Daguerre scriveva: <<Il dagherrotipo non è solo uno strumento per disegnare la natura... le dà il potere di riprodurre se stessa>>; Allo stesso modo, Talbot – l'inventore del progenitore del negativo, il calotipo – dice di aver voluto, compiendo le sue ricerche, <<far sì che le immagini naturali si imprimano da sole>> (cfr. Jean A. Keim, *Breve storia della fotografia*, Torino, 1976, pp.11-12).

65 M. Abramović, *Artist Body*, Milano, *Artist body*, catalogo della mostra Pisa, Fondazione Teseco per l'arte, 1999.

Prendendo la seconda foto, quella con un taglio più largo, la centralità del bacio viene contrastata da alcuni dati posturali: la coppia è in ginocchio, con i piedi scalzi, postura che allontana da un senso erotico (tanto più che le ginocchia della Abramović sono tra le gambe di Ulay e non viceversa) e avvicina alla disciplina e alla ritualità religiosa, tipica del lavoro che i due vanno compiendo assieme dal 1976 in avanti.



Marina Abramović e Ulay, *Breathing in/Breathing out*, 1977

Questa inevitabile interpretazione, presente in qualsiasi singolo fotogramma, diviene forse ancora più decisiva quando si ha a che fare con una successione di ventiquattro, venticinque o trenta fotogrammi al secondo (cinema, video PAL e video NTSC). Per uno strano paradosso, crescendo l'illusione (anche intesa in senso baudrillardiano) della realtà, cresce anche il portato distorsivo. Oltre a quanto già scritto per la fotografia, l'audiovisivo compie una falsificazione ritmica rispetto all'azione del soggetto. La lunghezza del campo e le scelte focali, per non parlare del movimento della camera e del montaggio, alterano in maniera estremamente significativa la percezione dell'azione ripresa, dando tuttavia l'impressione di essere fedeli all'originale (cosa che, ovviamente, non accade con la fotografia). È il rischio che rileva Chris Burden, al momento di introdurre la propria documentazione delle opere degli anni '70: «il film o il video vengono presi per la realtà quando lo spettatore li guarda. Per questo molta della mia documentazione consiste in fotografie, perché sono più astratte e vengono prese simbolicamente»⁶⁶. Anche qui, come nella fotografia, l'attribuzione del "di" è un portato della notorietà dell'autore o del regista. Pur essendo entrambi film interpretati dallo stesso attore, nella quotidianità diciamo che *Eyes Wide Shut* è un film "di" Kubrick "con" Tom Cruise, mentre *Risky Business* è un film "di" Tom Cruise – e, se proprio siamo pignoli, diretto da Paul Brickman. Parlando con persone che nutrono un interesse generico per il cinema, si ha, anzi, una totale inversione del senso di autorialità, per cui si dice abitualmente di amare i film di Julia Roberts o quelli di Schwarzenegger. Tuttavia, non c'è bisogno di essere dei cinefili per capire che l'esito e la percezione dell'azione attoriale/teatrale - di qualsiasi tipo e natura sia - sarà sempre necessariamente dipendente dalle scelte compiute in sede di ripresa e di montaggio.

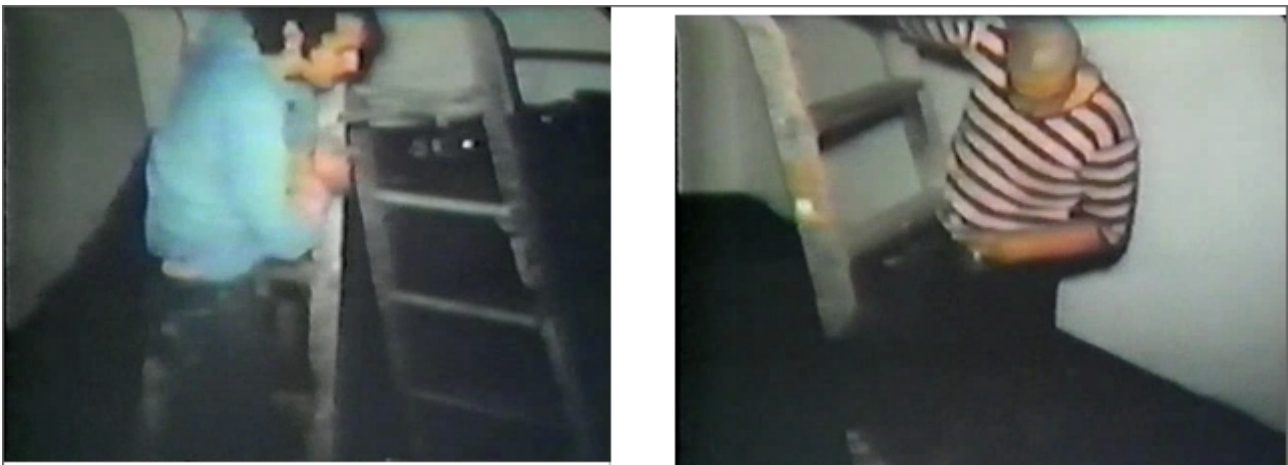
Quando ci troviamo di fronte alla documentazione di una performance, abbiamo fondamentalmente lo stesso atteggiamento del pubblico generico. Il "di" della ripresa di una performance è sempre

⁶⁶ Chris Burden, *Selected Works 1971-1974*, New York, Electronic Arts Intemix videotape.

riferito all'autore della performance e sostanzialmente - salvo rare eccezioni - trascura completamente l'operatore/autore dell'audiovisivo. Questo, ovviamente, è dovuto al fatto che il materiale di stretto interesse storico-artistico è costituito dalla performance e non dal filmato. Tuttavia, essendo il filmato l'unica possibilità di accesso all'opera, si ha a che fare con una serie di portati interpretativi che si sovrappongono costantemente al soggetto (la performance), riproponendolo in maniera più o meno alterata. In un certo senso, rende un'idea della performance assai più verosimile rispetto alla figurazione che possiamo compiere leggendo la descrizione verbale, ma in qualche modo anche più falsa e artefatta, perché inevitabilmente amplifica e o attenua alcuni elementi, dando però una certa illusione di oggettività.

È quanto accade con la documentazione di *220* di Chris Burden. Burden aveva rivestito la galleria con plastica nera e allagato il pavimento con circa 12 pollici d'acqua. Tre persone, oltre lo stesso Burden, si arrampicarono su quattro scale di legno alte circa quattordici piedi⁶⁷. Dopo che furono salite Burden buttò una cavo elettrico con corrente a 220 volt nell'acqua. La piece consisteva nel restare in piedi sulle scale da mezzanotte alle sei della mattina. Chiaramente, se si fosse scesi dalle scale, o si fosse scivolati, si sarebbe restati fulminati dalla corrente elettrica.

Nella documentazione, ripresa da uno dei partecipanti, vediamo un uomo che guarda in basso, verso la massa nera. Poco dopo vediamo lo stesso Chris Burden, fare la stessa cosa. Due uomini su due scale di legno. E qui, nella versione pubblicata dallo Electronic Arts Intermix, la voce di Chris Burden ci spiega che verso le due di notte insorge un problema: le scale di legno assorbono acqua, per cui <<We have these visions about being on the top of our ladders at half past five in the morning and then being electrocuted... wÈre just looking at bubbles now who were coming out, you can't actually see them>>⁶⁸. Tutto quello che vediamo nelle immagini, in effetti, sono due persone in piedi su due scale. Tutto sembra perfettamente tranquillo.



Chris Burden, *220*, 1971

Nella necessità del commento di Chris Burden per capire sia la verità delle immagini riprese (la storia, l'andamento della performance, il problema dell'infiltrazione dell'acqua nel legno delle scale, le bolle) che per capire elementi mancanti alle immagini (le bolle, assolutamente invisibili sul fondo nero) noi possiamo cogliere un dato centrale riguardo ai limiti della documentazione audiovisiva: la documentazione non sempre spiega e – spesso e volentieri – non sempre mostra. In una performance in cui l'elemento più importante (la corrente elettrica) è in sé invisibile, la documentazione non coglie neanche manifestazioni visibili del pericolo (le bolle). Tutto quello che mostra è due persone annoiate in piedi su due scale identiche.

67 Originariamente le persone dovevano essere cinque, ma uno dei partecipanti ebbe paura e si tirò indietro prima di salire.

68 Ivi.

Un altro esempio dell'approssimazione nel rendere una situazione può essere trovato nel racconto che Bruce Nauman fa riguardo a *Tony sinking into the floor* ed *Elke allowing the floor to rise-up over her face*, del 1973.

Ho lavorato un po' sull'esercizio in studio e volevo fare un nastro, registrarlo, per vedere di capire cosa stava succedendo. Quando l'ho fatto mi sono stancato, alla fine stavo bene, ma non era rilassante. Richiedeva molta energia e concentrazione, dovevo stare attento. (...) Pensai che sarebbe stato meglio se qualcun altro avesse potuto farlo al posto mio. Parlai con due persone separatamente. Parlammo di cosa volevo e di cosa cercavo di dire in modo che capissero bene e prendessero la cosa sul serio. Fecero un po' di pratica a casa per capire cosa ne pensavano. Poi però, quando vennero in studio successe un po' quello che era capitato a me. Il problema era di fare durare l'esercizio un'ora, cosa che io non ero stato in grado di fare. (...)



Bruce Nauman, *Elke Allowing the floor to rise-up over her face, face up*, 1973

nello studio televisivo la situazione era ottima. Non c'era nessuno ad eccezione di un tecnico che si annoiava e tornava ogni volta a leggere un libro e un altro tizio che entrambi gli attori conoscevano, quindi era facile. Il pavimento dello studio era in cemento e questa cosa mi sembrò importante, visto che a casa lo facevano su un pavimento di legno (...) Trasformò l'esercizio in ciò che poi è diventato. Divenne molto teso. Il tizio che cercava di annegare nel pavimento cominciò a soffocare, a momenti vomitava. Mi spaventai un po', non sapevo cosa fare. Non sapevo se dovevo "svegliarlo" o cosa, o se stava facendo il sonnambulo. Non sapevo se stava fisicamente male, se stava veramente ansimando o soffocando. Alla fine si riprese, si controllò e parlammo. Il nastro girava – ma sfortunatamente non registrò, anche se mi sarebbe piaciuto perché era veramente bellissimo, aveva veramente paura. (...) Curiosamente la sera prima era capitata

la stessa cosa alla ragazza nell'altro nastro. Cominciò a sudare copiosamente e non riusciva a respirare. Faceva paura (...) Fu un'esperienza così intensa che si rivelò spaventosa per entrambi. Per quello che posso dire, il nastro non rivela niente di tutto ciò, e anche questo mi sembrò molto interessante.⁶⁹



Bruce Nauman , *Tony sinking into the floor, face up and face down* , 1973

Nel passaggio dalla performance alla ripresa, evidentemente, tanto nel caso di Burden quanto nel caso Nauman si ha una perdita di tensione emotiva, visto che quel “il nastro non rileva niente di tutto ciò” che Nauman riferisce alla propria opera può essere tranquillamente riferito alla tensione emotiva di cui parla Burden a proposito di *220. A ben vedere*, in entrambi i casi questo è particolarmente paradossale, perché entrambe le performance sono evidentemente rivolte alla camera, per quanto in modo diverso. Se in Nauman questo è dichiarato – tant'è che le performance si svolgono in uno studio televisivo, in Burden è implicito: l'azione avviene alla sola presenza dei performer (più uno che rinuncia all'ultimo momento), a galleria chiusa, per cui la ripresa è l'unico modo di trasformare un gesto privato in un gesto pubblico. Del resto, è assolutamente improbabile che la ripresa fosse stata fatta per iniziativa indipendente di uno dei quattro uomini sulle scale: in primo luogo Burden non l'avrebbe permesso, in secondo trovo strano che un uomo che dovrà stare per sei ore sopra una scala – pena la scarica elettrica – abbia particolare voglia di fare riprese di sua spontanea volontà. Ed è in effetti estremamente interessante – come dice Nauman – che, malgrado un lavoro sia rivolto alla camera, esso venga sostanzialmente perso negli aspetti più significativi, vuoi per totale o parziale insipienza tecnica (Chris Burden afferma candidamente che alcune delle sue opere non sono state documentate perché lui o qualcun altro ha scordato di premere il pulsante), vuoi – in modo più rilevante – perché, anche negli artisti che realizzano opere a base performativa in questo periodo non c'è un vero interesse per il mezzo tecnico, quanto per la possibilità di rendere la performance trasportabile e ripetibile – per il sottrarla, in altri termini, ai limiti del qui e ora tanto cari alla Phelan e alla Abramović di quegli anni. Se si vuole, per sottrarla agli stessi limiti a cui la si confina.

69J.Nutterfeld, *Intervista a Bruce Nauman*, in J. Kraynak, op.cit., p.96.

6. Something other.

Se è ovvio che la fotografia di un evento non è l'evento stesso (così come, del resto, la mia stessa visione oculare non può essere l'evento stesso), è anche ovvio che - se un evento avviene anche (o principalmente, o solo) in funzione della fotografia - la fotografia non potrà essere considerata semplicemente "something other".

Innanzitutto, il rapporto tra performance e documentazione è immediatamente stringente. Di fatto, la documentazione è stata sin dall'inizio l'estensione mercantile dell'evento performativo, il suo principale veicolo nella società e ne ha costituito l'unica distinzione tra evento storicamente rilevante e mito metropolitano. Non solo: parte delle performance sono avvenute in funzione della documentazione assai più che in funzione dell'audience. Del resto, l'incredibile esplosione della performance nel ventennio '60 - '70 non è affatto dovuta alla performance in senso stretto, ma alla diffusione della documentazione. La stessa Abramović, come vedremo meglio in seguito, non ha mai visto nessuna delle opere che ha riproposto in *Seven Easy Pieces*: ha visto la documentazione fotografica e ha letto le descrizioni.

Se è vero che la performance è stata una pratica che ha riscosso un'enorme successo critico, è vero a maggior ragione che il suo successo è in realtà il successo del "something other" contro l' "itself", per continuare ad usare i termini della Phelan. La ragione di questo non è di semplice natura logistica, non può essere limitato al fatto oggettivo che la performance "itself" ha bisogno di essere in un certo punto in un certo momento per poter essere fruita. Al contrario, è probabilmente - almeno in parte - attribuibile proprio al "tradimento" che la documentazione - di qualsiasi natura essa sia - porta nei confronti della performance.

Un'intervista del 1999 di Marina Abramović rende piuttosto palese l'utilità di questo tradimento.

Documentation can be extremely boring, like the long process performances in the 1970s that were seventeen hours or three days long. You can't do this with documentation in the 90's, not when we are facing a culture in which the concentration required for television advertisements is thirty seconds maximum. We can't look at things anymore. So one way is to have the attitude about documentation that doesn't present the truth. I have to be honest with myself. One way to deal with documentation is to edit it in a way in which you see the beginning, the climax, and the end of the piece in a shortened view. The other way is to create the performance only for the video, so that the camera is the viewer. (...) From the early days when I was working in Yugoslavia and didn't have video, only photography, I found that the most interesting way to present my work was not to look at sequences of how the performance developed, but rather to decide which photograph had the energy by itself as a photograph and then show just that one. The photograph then has power itself.⁷⁰

A ben vedere, in quest'intervista emerge il carattere eufemistico e falsamente ideologico del termine "documentazione". Quella che cerca la Abramović (e praticamente tutti i performer) non è tanto una documentazione, quanto del materiale pubblicitario. E, a ben vedere, visto che questo materiale pubblicizza un prodotto che non c'è più, non è effettivamente la pubblicità del prodotto, ma il prodotto stesso. È *l'itself*.

70 Janet A. Kaplan, *Deeper and deeper; interview with Marina Abramović*, Art Journal, summer 1999, in http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_2_58/ai_55427193.

Malgrado se la prenda con il linguaggio “easy”, “fast” e “snappy” della pubblicità degli anni '90 e la nostra abitudine a ritmi narrativi veloci (che in realtà, a ben vedere, è un luogo comune: il linguaggio audiovisivo degli anni '90 non è più veloce ritmicamente di quello cinematografico degli anni '60, basta comparare il montaggio del Free Cinema a quello di un Haneke o di un Van Sant), la Abramović si lamenta che la documentazione “scientifica” sarebbe noiosa. Tuttavia, è interessante notare che per comparazione (*noiosa come*) non prenda la documentazione delle performance dalla processualità lunga degli anni '70, ma le performance stesse: erano performance noiose. Certo, viene naturale aggiungere, che la stessa Abramović, non può pensare che, con i suoi 12 giorni di durata complessiva, *The House with the ocean view* sia “divertente” o che lo siano le interminabili ore che ha passato a fissarsi reciprocamente con Ulay, entrambi immobili e seduti, in *Nightsea Crossing*. Il punto è che la Abramović sa perfettamente che il destino di un performer non è dato dal risultato estetico della performance, specie se realizzata lontano dai grandi centri artistici. Il successo o l'insuccesso della performance è dato dalla penetrazione della performance in seno al sistema dell'arte (giornali, gallerie, musei, collezionisti), tra quanti – in un ragionamento globale – inevitabilmente non erano presenti alla performance. In altri termini, per un gustoso paradosso, quello che è effettivamente decisivo di un lavoro impostato su lunghezze e tempi estenuanti è il fotogramma (un solo attimo) e la sinossi (la sintesi). Appunto, tutto fuorché l'*itself* della Phelan.



Marina Abramović, *Rhythm 5*, 1973

In fondo, nella gran parte delle performance del periodo noi troviamo in qualche modo la fotografia – la sintesi – già nel modo in cui vengono concepite, non come se lo scatto fosse un'estrapolazione della performance, ma come se la performance fosse un'estensione dello scatto. Quando l'artista racconta una barzelletta divertente sulla performance e dice: «<<Quanti performer ci vogliono per girare una lampadina? Non lo so, ci sono stato solo quattro ore>>⁷¹, rivela in realtà questo legame ambiguo: la performance tende ad essere già in partenza la fotografia che la ritrae.

Questo accade perché – specie negli anni '70, i performer vengono di norma dalla pittura, il che li porta ad immaginare l'azione come uno o una serie di quadri. Marina Abramović sdraiata al centro di una stella di fuoco, Vito Acconci che impedisce al pubblico di avvicinarsi nello scantinato, sono fondamentalmente immagini statiche quando avvengono alla fine di una serie di altre azioni (nel caso di *Rhythm 5*: tagliarsi i capelli e gettarli nel fuoco, tagliarsi le unghie). E' chiaro che questo

71 Jane A. Kaplan, op.cit.

risulti particolarmente palese a me, che ho avuto accesso alle performance del periodo quasi esclusivamente tramite immagini statiche. Ma mi pare evidente che l'azione – così viva se confrontata con la scultura e la pittura – sia sostanzialmente congelata se confrontata con qualsiasi altra forma artistica di natura performativa.

Un caso estremamente evidente è dato dall'opera di Chris Burden dei primi anni '70, specie in lavori come *Shoot* o *Icarus*.

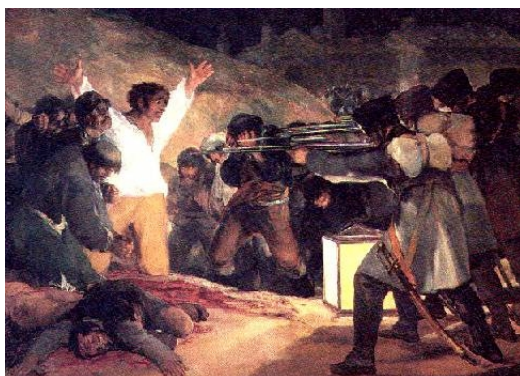


C. Burden, *Shoot*, 1971

Per quanto, nell'introdurre la documentazione dei propri lavori, un allora giovanissimo Chris Burden avverta lo spettatore che la documentazione compie un tradimento rispetto alla performance (<<I want you to remain aware that you're not going to see the actual pieces>>), pare evidente come in fondo queste performance siano pensate in maniera profondamente sintetica (da fotogramma) e destinate esclusivamente alla registrazione come “fatto” (si è fatto sparare ad un braccio), in praticamente nessun modo all'audience presente alla performance.

La documentazione non fotografica di *Shoot*, ad esempio, consiste in un nastro audio e in otto secondi di ripresa super 8. In questa ripresa – fatta da piuttosto lontano – si vede Burden spalle al muro. L'assistente gli spara con un fucile calibro 22. Con un movimento rapido Burden si tocca il braccio e si allontana dal muro. La ripresa cinematografica finisce, mentre nell'audio si sente il rumore del bossolo che cade a terra.

Per quanto l'azione in sé sia una tra le più cariche di tensione sia per l'esito quanto per la forza simbolica, la documentazione ci offre la visione di un momento assolutamente poco emotiva. “Sei pronto?” Dice Chris Burden. Bang. Ahio.



Francisco Goya, *La fucilazione del 3 maggio 1808* (part.), 1814

Certamente, parte di questa perdita di pathos è dovuta (come già abbiamo visto in *220* e nelle due performance sorelle di Nauman) al fatto che la documentazione “raffredda” l'immagine, se non altro perché, rispetto al momento dell'esecuzione, siamo già a conoscenza del finale: alla domanda, del tutto naturale, “l'assistente riuscirà a sfiorare solo il braccio? Burden sopravviverà?” abbiamo già una risposta, per cui la documentazione non può avere necessariamente la carica emotiva dell'azione. Tuttavia, è inevitabile notare come, invece, la foto di Burden al muro con l'assistente che gli punta il contro il fucile sia invece assolutamente carica di tensione, proprio perché la fotografia esce dalla dimensione narrativa in senso stretto e fornisce in qualche modo una situazione dalla storia eternamente sospesa. Ancora, è inevitabile notare come la fotografia – al contrario dell'azione- mostri in maniera evidente il back-ground artistico di Burden. Stesso discorso, ma ancora più evidente, fino a rasentare il comico, può essere fatto per *Icarus*.



La performance si svolge nello studio di Burden, di fronte a soli tre spettatori invitati dall'artista nel suo piccolo studio di Venice (Los Angeles). Burden entra dalla porta del retro, completamente nudo, e si sdraia sul pavimento. Due assistenti gli sistemano due lastre di vetro sulle spalle, a mo' di ali, poi cospargono le lastre di benzina. Gli assistenti si allontanano e lanciano un cerino sulla benzina. Al momento dell'accensione delle ali, uno dei due assistenti ha dei problemi con i cerini, per cui impiega circa sei secondi a incendiare l'ala sinistra. Nell'istante esatto in cui l'ala sinistra si incendia e il titolo della performance ha finalmente un corrispettivo visivo, Chris Burden balza in piedi, perché una fiammata fuoriesce dalle ali, toccandogli la schiena. La performance in senso stretto (cioè Chris Burden con le lastre di vetro incendiate sulle spalle, escludendo la preparazione) dura esattamente due secondi, non uno di più. Proprio il tempo di scattare una fotografia.

Malgrado Chris Burden stesso nella documentazione includa la preparazione del quadro come momento interno alla performance, è evidente che il senso profondo dell'opera sarà dato dalla fotografia, non dalla performance *itself*. Anzi, possiamo dire senza esitazione che il senso ultimo del pubblico nello studio è a sua volta puramente documentativa: serve a dire che Chris Burden ha effettivamente compiuto quella performance. Non sono davvero spettatori, sono testimoni oculari.

Del resto, un elemento formale riscontrabile nella documentazione può essere un'ulteriore spia di questo fatto. Per quanto Chris Burden affermi nel fuori campo della documentazione audiovisiva che nello studio ci sono quattro spettatori e che lo studio è molto piccolo, per cui il pubblico è “quasi” ai suoi piedi (“three feet from my legs”), nelle due inquadrature che abbiamo a disposizione non si vedono spettatori. Quella fotografica, frontale, è evidentemente ripresa da molto vicino ed è costretta ad usare un obiettivo grandangolare per prendere la totalità della composizione. Quella filmica, da sinistra, parimenti non mostra alcunché. Viene il sospetto che i quattro amici che Burden afferma di avere invitato non fossero in realtà i due assistenti, il cameraman e il fotografo.



Rispetto a questa “fotogenia” (o meglio ancora “fotogenesi”) della performance, si può notare, per molti aspetti, anche un significativo rafforzamento estetico rispetto all'originale. Se nel caso di *Shoot* e *Icarus* di Burden si può attribuire il “raffreddamento” alla perdita del senso di pericolo concreto per l'artista (*Shoot*) o all'inefficacia delle scelte tecnico-registiche della documentazione (Nauman), questo non può essere sostenuto per quanto riguarda performance che non includono alcuna forma di pericolo e – in definitiva – sono documentate in maniera impeccabile da un punto di vista tecnico. È il caso di *Art Must Be Beautiful*, *Artists Must Be Beautiful* della Abramović.

L'azione è semplice: Marina Abramović si pettina con un pettine di ferro, ripetendo “art must be beautiful, artists must be beautiful” e ripete il gesto fino a ferirsi con il pettine. ha esattamente il medesimo senso di massima della fotografia di Marina Abramović che si pettina con un pettine di ferro e la didascalia: <<Marina Abramović, Art must be beautiful, artists must be beautiful>>. Il senso generale dell'opera rimane fondamentalmente intatto: c'è una critica (in verità tardissima e ormai meno che accademica) all'idea di “belle arti” – con un riferimento pittorico puntuale (Bellini) e l'esplicitazione di un'ideologia di fondo molto comune nel novecento (<<I thought that art should be disturbing rather than beautiful>>⁷²). Ancora, c'è una prospettiva sostanzialmente impostata sulla processualità (pettinarsi invece che essere pettinati) che è tipica tanto del pensiero della Abramović, quanto dello Zeitgeist artistico degli anni '60/'70 (<<Yves Klein is very important, In reference to his statement that paintings are just the ashes of his art, that the process is what is the most important (...). What is really important for me in the performance is the process. When the performance is finished, the memory is something else, but the process is what is essential>>⁷³). In

72 J.A. Kaplan, op.cit.

73 Ivi.

ultimo, c'è l'esposizione del narcisismo del body-artista e della sua tendenziale isteria. Isteria e narcisismo che, se è vero che si estrinsecano nella ripetizione ossessiva del gesto – e sono quindi destinati a sfuggire all'immagine ferma – restano in qualche modo intuibile nel singolo fotogramma, per via dell'espressione della Abramović e dell'uso simultaneo di due spazzole.



Marina Abramović, *Art must be beautiful, artists must be beautiful*, 1976

Tuttavia, la performance fotografata ha una forza enormemente maggiore rispetto alla performance ripresa, pur mantenendo lo stesso punto di vista (si tratta di fotogrammi estratti dal film). Questo perché la fotografia depura l'opera dal dilettantismo manifesto dell'azione attoriale. L'azione scenica della Abramović non è solo volontariamente grottesca negli intenti, ma è anche involontariamente goffa nella realizzazione.



G. Bellini, *Donna nuda allo specchio*, 1515

Certo, nel fotogramma viene persa la microscopica evoluzione “narrativa”: l'artista si pettina tanto da farsi male fisicamente e ferirsi con il pettine. Questa evoluzione, come spesso accade nelle performance della Abramović, comporta un climax e quindi è sostanzialmente esclusa dalla riduzione a fotogramma. Tuttavia, mentre in gran parte delle altre sue performance questo climax non prevede un'azione strettamente attoriale (si pensi allo svenimento di *Breathing in/breathing out*

e a quello di *Rhythm 5*), *Art must be beautiful, artists must be beautiful* prevede una sincronizzazione tra azione fisica e recitazione verbale, una forma di interazione tra crescendo dell'azione fisica e intonazione dell'espressione vocale. Questa interazione, nella documentazione audiovisiva, risulta estemporanea (cosa del tutto prevedibile, dato che uno dei punti fermi della teoria della performance della Abramović era negli anni '70 l'assenza di prove), goffa (cosa altrettanto prevedibile, dato che la Abramović non è un'attrice) e soprattutto terribilmente falsa, recitata in modo assolutamente gigionesco (cosa del tutto imprevedibile, dato l'assunto di autenticità che va sostenendo per la performance). Il punto è che non si tratta di un gigionismo sulla linea del grottesco, ma di un gigionismo semplice – legato a doppio nodo con l'insipienza attoriale. Essendo l'azione forte dal punto di vista simbolico, ma debolissima dal punto di vista realizzativo, viene da sé che il momento dove la Abramović acquista forza comunicativa non sia la sequenza, ma il fotogramma. Quest'ultimo – per forza di cose - lascia piuttosto pietosamente l'azione in senso proprio alla fantasia del lettore.

Viene da sé che l'opera si diffonde e acquista rilievo in virtù della propria fotogenia, non della propria ontologia. Meglio ancora, l'opera trova la sua forza nell'idea (nel racconto), cui la fotografia fa da illustrazione. Questo diventa innegabilmente vero se si prende in considerazione il sistema di comunicazione in cui si sviluppa e grazie a cui diviene rilevante, sopravvivendo sino a noi.

7. Il racconto.

Tutti i performer degli anni '70 concordano perfettamente nel quantificare il pubblico che ha assistito alle proprie performance: pochissimo, generalmente sotto il centinaio di unità in ogni evento, specie al di fuori delle grandi manifestazioni come *Dokumenta*. Un pubblico tanto esiguo che – spesso e volentieri, come nel caso di *Icarus* - si può contare sulle dita di una mano.

<<We performed mostly in alternative spaces and private studios in front of a very limited audience that consisted mainly of friends (...) Most of the time, testimony was just word-of-mouth from witnesses who claimed they saw the performance or said that they knew somebody who had seen it. If everybody who claimed to see the performances had actually been present, then thousands would have witnessed body arts events (...) Most of the times there were only four or five friends there>>⁷⁴.

Questa esiguità di spettatori è un elemento di continuità con l'happening dei vari Kaprow, Dine, Olednburg, Groom: <<Typically there would be about 40 people, all of whom knew or at least recognized each other>>⁷⁵. La differenza sostanziale è che, mentre la stagione dell'happening è fondamentalmente concentrata nell'area di New York (East Village) – il principale centro artistico mondiale, la performance si sviluppa in centri assai distanti l'uno dall'altro, per quanto di grandi dimensioni. La conseguenza di questo fatto è che, mentre a cavallo tra anni '50 e anni '60 gli autori di happening si sono influenzati reciprocamente attraverso la visione diretta delle loro opere, i performer successivi sono stati influenzati pressoché esclusivamente dalla documentazione. Più in particolare, per ovvie ragioni tecnologiche, visto che al momento i sistemi di riproduzione domestica degli audiovisivi si limitano al proiettore 8 e super 8, dalla fotografia e – in primissimo

74 Marina Abramović, *Reenactment*, in Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milano, 2007, pp. 9-10.

75 Billy Kluver, *In Depth*, http://www.artmuseum.net/w2vr/archives/Kluver/CreativeWork_00.html

luogo – dalla descrizione verbale: è la stagione del racconto.

<<I didn't see other performances and didn't have any access to the art magazines and journals, it was always through word-to-mouth. Two friends of mine told me about Documenta, especially about one curated by Harald Szeemann in 1972, when he introduced '100 days' of activities, performances, and lectures. They came back and said, 'you've no idea of what's going on (...) They didn't have the catalogue, as it was too expensive. It was just word of mouth.>>⁷⁶

La centralità del linguaggio verbale nella performance è stata raramente sottolineata. Tuttavia, rientra perfettamente nella prassi culturale degli anni '60 e '70. Non dico questo solo in relazione alla nascita di movimenti che fanno del linguaggio il proprio cardine (in primo luogo il concettualismo), ma soprattutto in relazione a un atteggiamento diffuso nei confronti dell'esperienza artistica. Un atteggiamento (e il concettualismo in qualche modo viene a confermarlo) che tende a fare confluire per intero l'esperienza estetica nell'esperienza intellettuale; un atteggiamento che tende – ancora di più – a sostituire oggetti e fatti con parole e discorsi. Se è vero che lo studio dell'artista diviene sempre più, come scrive Tony Godfey, <<the space of a do-it-yourself-philosopher>>⁷⁷, è vero che gli artisti iniziano sempre più a valutare l'arte in base a idee che non hanno bisogno di materialità o – addirittura – la fuggono. È un *modus cogitandi* che - se così si può dire - tende a Wittgenstein, cioè a far coincidere i limiti del mondo con i limiti del dicibile. Sia in forma positiva che in forma negativa, ad essere al centro della questione sono la parola e l'idea, non il fatto.

In questo senso, ad esempio, Bruce Nauman parla di John Cage: <<...Penso che sia come conoscere John Cage senza aver sentito la sua musica. Bastava leggere le cose che scriveva per avere molte informazioni utili. Infatti in un certo senso era più utile che sentirlo>>⁷⁸. Questo perché, banalmente, <<il linguaggio è uno strumento molto forte. È considerato più significativo adesso che in qualsiasi altro momento della nostra storia e gli viene attribuita più importanza di qualsiasi altra nostra facoltà>>⁷⁹.



Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965; Bruce Nauman, *A Rose has No Teeth, (Lead Tree Plaque)*, 1966.

76 Marina Abramović, *op.cit.* 2007, p. 14.

77 Tony Godfey, *Conceptual Art*, London, 1998, p.128.

78 Bruce Nauman, *Il centro di me stesso, intervista a Jan Butterfeld*, in j. Kraynak, *op.cit.*, p. 95.

79 C. Cordes, *Talking with Bruce Nauman*, in J. Kraynak, *op.cit.* p. 54.

È stato proprio questo enorme potere assunto dalla parola ad aver consentito una così imponente diffusione della performance e una così importante considerazione critica a discapito del fatto che le singole performance avvenivano spesso in contesti e modalità che – per dimensioni e luoghi – spesso avevano più della dimensione privata che di quella pubblica⁸⁰.

In questo sistema di circolazione culturale, è evidente che il baricentro del performer non è tanto nel realizzare l'evento, quanto nel fare circolare il racconto di quell'evento: << ...penso che la cosa importante dell'arte concettuale riguardasse il sistema di distribuzione (...) Ma qualsiasi cosa ci fosse, doveva essere trasmessa. Quindi poteva essere trasmessa dalla gente che parla, dalla gente che scrive... Questo era l'importante>>⁸¹dice Vito Acconci, nell'intervista che mi ha rilasciato.

Riprendendo i termini della Phelan, si ha quindi in quegli anni un continuo processo inverso a quello ontologico, che vuole che la performance (*l'itself*) produca documentazione (*il something other*). Esattamente al contrario, la stagione della performance può essere letta come una continua trasformazione del *something other* in *itself*. È la documentazione a ispirare le azioni. E le azioni, a loro volta, diventano di ispirazione a nuovi lavori solo attraverso la loro transustanziazione in *something other*.

Prendiamo il caso di *Lips Of Thomas* di Marina Abramović, partendo dalle parole dell'artista:

I slowly eat a kilo of honey with a silver spoon.
I slowly drink a liter of red wine out of a crystal glass.
I break the glass with my right hand.
I cut a five point star on my stomach with a razor blade.
I violently whip myself until I no longer feel any pain.
I lie down on a cross made of ice blocks. The heat of a
suspended heater pointed at my stomach causes the cut star
to bleed.
The rest of my body begins to freeze.
I remain on the ice cross for thirty minutes until the public
interrupts the piece by removing the ice blocks from
underneath me.

Dalle parole è perfettamente chiaro (anche se questa chiarezza può risultare paradossale) che l'artista muove su due coordinate base, in quest'opera: una eminentemente legata a Beuys, l'altra al *Wiener Aktionismus* (non casualmente l'azione ha luogo a Innsbruck, in territorio austriaco, nel 1975).

Nella scelta dei materiali, il richiamo a Beuys è evidente: in *Come insegnare l'arte ad una lepre morta* Beuys aveva coperto il proprio viso di miele e foglie d'oro. La prima azione di *Lips od Thomas* della Abramović inizia proprio mangiando un chilo di miele con un cucchiaino d'argento. La differenza sostanziale tra l'azione della Abramović e quella di Beuys è che in Beuys l'uso dei materiali non va effettivamente a confluire nell'azione. I materiali hanno un valore energetico, alchemico, simbolico. Tuttavia, essi sono utilizzati come forze in sé, in qualche modo in maniera ancora oggettuale: rimanendo nel cosmo materico di Beuys, il miele è usato in maniera simile al grasso e alla margarina, la foglia d'oro in maniera simile al feltro e al rame.

In *Lips Of Thomas*, si ha il medesimo materiale biologico (miele) e una contiguità tra i metalli:

80 In questo senso ha ragione Herbert Blau quando dice che la body art <<emerges through the seventies as a function of the conceptualism>> (cfr. H. Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, London, 1992, p. 98). Tutta via, al contrario di quanto propone lui, non credo che si possa ricondurre la body art ad una storia interna al concettualismo "sporcat" dai fluxus degli anni '60, ma a una storia parallela (con qualche intersezione) nel quadro della preminenza storica e politica del concettualismo. Del resto, sarebbe assurdo il contrario: cosa c'è di più "disincarnato" e fortemente classico, nella sua solidità strutturale, del discorso sul linguaggio di Kosuth?

81 Intervista in appendice.

l'argento in luogo dell'oro. Tuttavia, questi materiali sono usati in maniera sostanzialmente "normale" rispetto alla propria funzione: il miele "serve" ad essere mangiato, il cucchiaio d'argento "serve" a mangiare il miele. E' senza dubbio prima cucchiaio che argento. Tutti gli elementi riconducibili o rapportabili all'universo simbolico/materico di Beuys (quindi anche il vino (l'olio), il calorifero (il feltro) e i blocchi di ghiaccio (il grasso) servono principalmente da sfondo simbolico all'azione. La stessa morfologia – l'essere blocco - del ghiaccio in Abramović e del grasso in Beuys, rientrano nella medesima "risposta" (puntuale per Beuys, lievemente tardiva per Abramović) formale al minimalismo, mantenendo la semplicità monolitica della struttura, ma sostituendo il materiale industriale con un materiale organico, di sua natura instabile.

Confrontando, in secondo luogo, le immagini, risulta una evidente diversissima concezione del materiale. Per Beuys il miele e l'oro, per quanto materiali di enorme peso simbolico, sono soprattutto materia: sono parenti del catrame nella pittura materica di estrazione informale. Per la Abramović, al contrario, sono soprattutto un simbolo: il chilo di miele è chiuso in un barattolo, il litro di vino è imbottigliato. La bottiglia, oltre che contenere il materiale e nascondere le caratteristiche estetiche, serve a dire allo spettatore che il miele è miele e il vino è il vino. Dieci anni dopo Beuys, la Abramović si concentra sul contenuto informativo, distogliendo l'attenzione dalle qualità estetico-formali (o, per dirla in un gergo più vicino a quello di Beuys, "energetiche) della materia in quanto tale. In fin dei conti, ancora, la materia è in lei – almeno in questa fase - un contorno, un suppellettile privo di potenza in sé (non casualmente in *Rhythm 0* gli oggetti sono messi a disposizione del pubblico: sono finalizzati all'azione, non all'evocazione). Dalla potenza della materia, quindi, si passa alla violenza simbolica e fisica dell'azione: tagliarsi, frustarsi, congelarsi, sanguinare. Il portato sado-masochistico e la simbologia religiosa dell'Azionismo.

Il fatto più interessante e straordinario del sistema performance del periodo è che la profonda contiguità tematica tra le performance in grandissima parte non è il risultato di un'influenza diretta, ma totalmente indiretta. Utilizzando un linguaggio più da cinefilo che da storico dell'arte, possiamo dire che Marina Abramović "citi" Beuys in apertura di *Lips Of Thomas* esattamente come De Palma cita Hitchcock nella scena della doccia de *Il Fantasma del palcoscenico* o Bresson cita Kubrick in *Leon*, quando Leon rompe la porta con l'ascia. Tuttavia, De Palma e Bresson citano *Psycho* e *Shining* perché li hanno visti, non perché li hanno letti. Al contrario, la Abramović non ha mai visto *Come spiegare l'arte ad una lepre morta* di Beuys nell'originale, ma ne ha sentito parlare e ha visto probabilmente qualche foto. Se la performance fosse davvero un fatto teatrale, risolto nel qui e ora, saremmo nel cuore del paradosso.

Perfino in letteratura, dunque nella disciplina in cui la parola e la narrazione hanno un ruolo maggiore, è inconcepibile un'influenza "per sentito dire": Virginia Woolf è influenzata da Joyce perché lo legge, non perché trova una recensione su un giornale. Il punto, come ho già scritto, è che il motore di questo estenuante spettacolo del corpo non è il corpo stesso, ma il verbo. La performance trova la sua ragion d'essere sociale nel racconto del dolore, non nella ferita che sanguina. Io mi trovo, d'altronde, nello stesso paradosso: dicendo che è evidente che la Abramović "citi" Beuys, lavoro su un piano totalmente verbale: quando Beuys insegnava alla lepre morta io non ero nato, quando Abramović faceva la sua scorpacciata di miele avevo appena un anno. Tuttavia, proprio per il fatto che la performance ha operato e si è diffusa primariamente in forma di storia o di mito, non compio un lavoro totalmente scorretto: i materiali di cui parlo non sono mai stati effettivamente materiali, per quanto riguarda la società: sono stati mitemi, parti di un racconto. Questo proprio perché il miele di Beuys sta alla Abramović come quello della Abramović sta a me: è un miele raccontato e da raccontare. Non nasce dalle api, nasce dall'uomo⁸².

82 Questo, per molti aspetti, è esattamente agli antipodi sia dell'idea di "energia" cui tanto la Abramović quanto Beuys ricorrono di frequente, sia all'idea di "teatro delle energie" formulata da Lyotard nel 1973 in *La dent/La paume*, per cui – all'interno di un mondo sostanzialmente mitico, il teatro energetico teorico <<non deve suggerire che questo vuole dire quello (...) Esso deve produrre la più alta intensità (per eccesso o per difetto) di quello che c'è, senza intenzione>>. Nata con l'idea di opporsi all'imperversare soffocante della semiologia nel periodo, la <<desemiotica di Lyotard è ancora meno possibile da realizzare della semiotica>>, perché non tiene conto sia della realtà



Marina Abramović , *Lips of Thomas*, 1975



Joseph Beuys, *Come insegnare l'arte a una lepre morta*, 1965

8. Il teatro dell'informazione.

Il meccanismo di diffusione dell'informazione è complesso e sostanzialmente impossibile da tracciare. Tuttavia, obbedisce ad una dinamica di fondo elementare: se non si può vedere lo spettacolo, l'accesso (e l'influenza) allo spettacolo sarà di natura strettamente verbale. E la comunicazione verbale tende – per natura – a mettere in risalto gli aspetti teorici e tematici (che sono omolinguistici rispetto al racconto) su quelli tecnico-estetici (che invece devono essere in qualche modo tradotti in linguaggio verbale e, una volta tradotti, perdono completamente forza e generano problemi di varia natura⁸³). In altri termini, se X racconta a Y un'opera, Y non sarà affascinato dall'opera, ma dall'idea

comunicativa dell'azione (che è necessariamente tramandata dal linguaggio orale o scritto), sia della realtà umana, per cui così come nulla è riconducibile alla pura semiologia - nemmeno lo stesso linguaggio - niente vi si può sottrarre, una volta che lo spettatore interpreta le cose come segno) (cfr. P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Torino, 2004, p.25).

83 Mi rifaccio, a riguardo soprattutto alla lezione di Michael Baxandall in *Forme dell'intenzione* (cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Torino, 2000).

dell'opera, per forza di cose. Con la stessa logica della Phelan, necessariamente dal *something other*, non dall'*itself*. Così Marina Abramović non è affascinata dal lavoro di Chris Burden in senso proprio, quando ne sente parlare la prima volta, a metà degli anni '70, ma dall'idea del lavoro di Chris Burden: dalla sua teoria e dalla sua forza simbolica.

In buona parte, questo spiega perché, di fatto, artisti notevolmente distanti culturalmente e geograficamente come Chris Burden, Vito Acconci o Marina Abramović abbiano condiviso totalmente teorie e idiosincrasie, in special modo quella che definirei l'ossessione anti-teatrale: <<in the '70s we hated theater because of its artificiality. Performance was different. In opera you know everything is plastic, fake and played. But in my performances you see real blood, plus elements of antireality>>⁸⁴, dice Abramović. Ancora più interessante è il modo in cui Acconci ha espresso il medesimo nell'intervista che mi ha rilasciato: <<Stavamo davvero combattendo (struggling) con la parola "performance", perché fondamentalmente era una parola che veniva dal teatro. E penso che nessuno di noi voleva che il proprio lavoro fosse teatro. Per cui cercammo fortemente di separarlo dal teatro. E la cosa che separava la performance dal teatro era che non era ripetuta e non era provata>>⁸⁵.

L'affermazione di Acconci rende perfettamente chiara la linea di evoluzione dall'happening. Come detto in precedenza, la parola happening si è affermata proprio per l'esigenza, sentita fondamentalmente dal solo Kaprow, di distinguere ontologicamente l'happening dal teatro. Mentre gli altri autori di happening – così come in seguito i performer di Fluxus – cercano una fuoriuscita dalla singola disciplina in favore di una creatività diffusa e interdisciplinare, la linea di Kaprow è quella di trovare una definizione ferma che possa trasformare l'azione in una disciplina specifica. Ed è la linea, come giustamente nota Kirby, più adatta alla veicolazione verbale, scritta o orale⁸⁶. Questa linea fa sì che l'happening passi nella società come forma non provata e senza testo, malgrado in molti casi esistessero canovacci e venissero fatte prove. In tutta evidenza, la lettura di Acconci rispetto al rapporto performance-teatro, rende evidente che l'eredità di Kaprow è stata raccolta dai performer della body art: ciò che separa la performance dal teatro (il fatto che <<non era ripetuta e non era provata>>) è esattamente ciò che nella vulgata separava dal teatro anche l'happening.

In realtà, tanto nel caso di Kaprow quanto nel caso di gran parte dei performer successivi, si tratta di una linea teorica estremamente debole, se si prende a riferimento la "performance itself". Traveste da fatto ontologico un problema di catalogazione, riconducibile in toto a sfere d'influenza sociale (le gallerie) e di provenienza culturale (l'arte visiva). Questa provenienza, tuttavia, non può costituire un fatto ontologico – perché questa ipotesi finirebbe per intendere che l'ontologia dell'opera sia un qualcosa che riguarda il pedigree dell'artista. Allora, per rendere evidente il paradosso, i film di John Huston (che viene dalla pittura) si trasformerebbero in quadri, i quadri di Yves Klein (che viene dallo Judo) in esercizi di arti marziali, quelli di Rousseau in documenti doganali. Anche l'aspetto sociale – il fatto che i performer (così come gli artisti dell'happening) prediligessero esibirsi in luoghi deputati all'arte – tutto sommato non riguarda l'ontologia, quanto la ricezione dell'opera: quando Duchamp firma lo scolabottiglie, non intacca la sua natura di scolabottiglie, ma lo statuto dell'opera d'arte.

Fatto abbastanza straordinario, è che un notevole numero di pezzi del periodo hanno un chiarissimo riferimento (o, per lo meno, un antesignano) nel più importante drammaturgo del dopo guerra, Samuel Beckett. Beckett non solo anticipa genericamente alcune forme non verbali della

84 Janet A. Kaplan, op. cit.

85 Vito Acconci, Intervista in appendice.

86 Curiosamente, Kaprow esprime lo stesso concetto "alla rovescia": <<The happenings are the one art activity tha can escape the inevitable death-by-publicity to which every other art is condemned, because, designed for a brief lie, they can never be overexposed>> (cfr. Allan Kaprow, *The Happenings are Dead, Long live the Happenings!*, in Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Berkley, 2003). In realtà, dal mio punto di vista, è proprio l'*underexposure* degli Happening a garantire una *life-by-publicity*: più l'opera si sottrae come *corpo*, più si porge come verbo.

performance (come con gli atti senza parole), ma anticipa alcune tematiche (l'isolamento monadico) e alcune retoriche (la reiterazione, la fissità della situazione), per poi trasparire in modo molto evidente nei pezzi che fanno uso della parola, specie in Nauman ed Acconci. In *Undertone* (1972), ad esempio, la situazione ha molto di Beckett da sembrare ai confini dell'omaggio. Vito Acconci si siede su una sedia, braccia sotto il tavolo, occhi bassi e inizia: <<I want to believe... I want to believe that there's a girl here under the table...I want to believe that there's a girl here under the table... a girl under the table who's resting her hands... resting her hands on my knees...I want to believe that there's a girl here...>>.



V. Acconci, *Undertone*, 1972.

La ripetizione delle parole, pronunciate in un tono sommesso, interiore, è accompagnata dall'oscillazione costante del corpo, un qualcosa che ricorda un cullarsi, una regressione ad uno stato infantile. Poi man mano che la Vito Acconci continua a descrivere cosa fa la ragazza (<<with her forearms... Under the table... she's resting her forearms on my thighs... her forearms on my thighs...rubbing my thighs... she's rubbing them... softly... softly... smoothly...>>) capiamo che l'artista le sta attribuendo i propri movimenti. Dopo un poco Acconci si ferma, porta le mani sul piano del tavolo e parla indirizzandosi alla camera, piazzata dall'altra parte del tavolo, frontale rispetto al performer.- Ora prende un tono più deciso: << I need you.... I need you to be sitting there, facing me. I need to have you there facing me because... Because I need someone to talk to. I have to know you're there facing me. So I can have someone to adress this too>>. A questo punto Acconci riporta le mani sotto il tavolo e riprende quanto diceva all'inizio, solo in forma negativa:<<I want to believe... i want to believe that there's noone here under the table...>>

Posto che la performance è basata su due elementi che non appartengono alla poetica beckettiana, come il giocare sulla porzione di inquadratura nascosta dal tavolo e la compartizione in pattern netti (mani sotto il tavolo/ragazza – discorso alla camera- mani sotto il tavolo/non ragazza – discorso alla camera), il pezzo mostra un debito sensibile con alcuni lavori di Beckett, in particolare *Krapp's Last Tapes* (1958). In Beckett ritroviamo la medesima solitudine e senso di alienazione. Nello specifico di *Krapp's Last Tapes*, alcuni frammenti di discorso che Krapp ha registrato ed ora ricolta sono assai prossimi a quelli di Acconci: <<my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side>>, così come il senso della tecnologia in relazione a un'incolmabile solitudine che, da semplicemente espressiva che è in Beckett, diventa in Acconci concettuale, patternizzata.

Anche il momento in cui Acconci dice in direzione della camera <<.. I need to have you there facing me because... Because I need someone to talk to>> è un momento sostanzialmente beckettiano, però reindirizzato da una volontà tutta concettuale di ragionare sul mezzo, per cui da un lato ne descrive la funzione in termini positivi (Acconci effettivamente parla alla camera e, in effetti, senza di essa non parlerebbe a nessuno), dall'altro in termini negativi (Acconci non parla a

nessuno, perché di fronte ha una camera: lo spettatore è per Acconci una fantasia come la ragazza sotto il tavolo). Curiosamente, quando Acconci parla alla camera, realizza un momento puramente teatrale – meglio ancora: un momento di una teatralità talmente pura, classica e codificata da far sì che non sia nemmeno nel repertorio beckettiano: l'“a parte”. Non la nuova tradizione teatrale di Beckett, quindi, ma addirittura quella di Shakespeare.



V. Acconci, *Undertone*, 1972.

Di fatto, i performer dal punto dell'*itself* - a prescindere dai casi in cui Acconci utilizza una cinepresa - fanno teatro: hanno un canovaccio, un'azione, un pubblico, un palco, sia esso letterale o solo metaforico. I performer sono grosso modo nella condizione di un comico dell'arte o, come dice lo stesso Acconci, di uno *stand-up comedian*. Anche l'idea (anch'essa derivata dall'happening) che una performance si discosti dal teatro perché non può essere replicata, è in sé assolutamente debole: la performance può essere replicata esattamente come una *piece* teatrale fondata sull'improvvisazione (prova ne sia che le performance sono di fatto state replicate). Non volerlo fare rientra esclusivamente in una scelta di promozione e (appunto) di definizione culturale. Quando Toni Martoni afferma che Chris Burden non ha permesso a Marina Abramović di rimettere in scena un suo lavoro, perché altrimenti si sarebbe trasformato in teatro⁸⁷, non ci sta effettivamente ponendo di fronte ad un'istanza che tocca l'essenza dell'opera (visto che l'opera di Burden è già stata realizzata), ma solo la sua catalogazione. È un gioco di definizioni, non di fatti. Per un gustoso paradosso, tra l'altro, dal punto di vista storico è piuttosto semplice notare come il rifiuto del teatro sia assolutamente tipico proprio del teatro d'avanguardia degli anni '60. È, anzi, il punto cardine del Living Theater, dove si teorizza l'abbandono del teatro in primo luogo come luogo fisico, in secondo (implicitamente) come pratica sociale codificata. :

MA IN PRIMO LUOGO DOBBIAMO USCIRE DALLA
TRAPPOLA.

Gli edifici chiamati teatri sono una trappola architettonica. L'uomo della strada non entrerà mai in tali edifici. (...) tutti gli edifici sono di proprietà dell'Estblishment, che li mantiene con la forza delle armi. (...) Abbandonare I teatri.⁸⁸

87 <<One artist who refused the permission nonetheless was Chris Burden, whose *Trans-fixed* (1974) Abramović wanted to include in her performance cycle as well. Burden was not even willing to give reasons for his decision; finally his friend and colleague Toni Martoni explained in a letter to the *New York Times*: “If Mr. Burden's work were re-created by another artist, it would be turned into theater, one artist playing the role of another”>> (cfr: Sandra Umatham, *Beyond Documentation, Or The Adventure of Shared Time and Place – Experiences of a Viewer*, in Marina Abramović, op.cit. 2007.p. 76).

88 Living Theater, *Gennaio 1970*, in Giuseppe Bertolucci, *Living Theatre*, Roma, 1970.

Questo – ben inteso – non vuol dire che non ci siano differenze sostanziali tra il tipo di teatro dei performer, il teatro *mainstream* o quello del teatro d'avanguardia – nella fattispecie il Living Theater. Vuol dire che – così come la commedia dell'arte è stata una forma particolare di teatro - lo è stata anche la performance. Rispetto al teatro d'avanguardia, la performance presenta una concezione sostanzialmente opposta della fruizione dell'opera – così come la commedia dell'arte ha una concezione sostanzialmente opposta di autore rispetto al teatro di prosa classico, ma all'interno di uno schema .

Il teatro – incluso il teatro d'avanguardia - mette in primo piano lo spettatore: <<creare delle condizioni per il teatro per l'uomo della strada. Creare condizioni che condurranno all'Azione che è la forma più alta di teatro che conosciamo. Creare Azione>>⁸⁹. L'uscita dal teatro del Living non è dovuta a un'esigenza formale, ma politica. Rientra – in, linea di massima - nella logica della suggestione che lo spettacolo deve avere sullo spettatore diretto; rientra – ancora prima – nell'assoluta focalizzazione che il teatro generalmente pone nei confronti dello spettatore: se lo spettatore se ne va è il segno inequivocabile dell'insuccesso dell'azione teatrale. Al contrario – e questo rientra nella differente estrazione sociale - nella performance il vero destinatario non è il pubblico che assiste – che è tanto esiguo e prossimo all'artista da essere irrilevante - ma quanti ne sentiranno parlare. Il pubblico che si allontana, chiacchiera, si distrae nella performance è la norma: in pressoché tutte le documentazioni prese in grandi manifestazioni si sente un gran vociare. Rispetto al rapporto osmotico spettacolo/spettatore, la performance mantiene il distacco tipico delle *belle arti*, l'indipendenza del quadro dall'osservatore: la performance può essere guardata, ma assolutamente non vive in subordinazione rispetto al pubblico. Anzi, riserva spesso al pubblico solo una parte del suo svolgimento totale. È il caso – uno tra molti – di *Relation in Time* di Abramović e Ulay.



M. Abramović, Ulay, *Relation in Time*, 1977.

La performance, tenuta a Bologna nel 1977, dura in totale 17 ore. Ulay e la Abramović sono seduti spalla contro spalla, i capelli intrecciati e legati l'uno con quelli dell'altra, in modo che vengano a creare una sorta di cordone ombelicale che lega nuca a nuca. Al di là dell'evidente metafora sui

⁸⁹ Ivi.

rapporti di coppia - il presupposto estetico è evidentemente, soprattutto in considerazione della frequentazione dei due con le religioni orientali, lo zen e in particolare lo za-zen, lo zen da seduti. Esattamente come nello za-zen, la coppia trasforma un atto in sé semplice e comune – lo stare seduti – in un atto di meditazione e di resistenza. Lo stare seduti – esattamente come nella meditazione – diventa così un esercizio estremamente faticoso, che coinvolge la capacità di concentrazione e la forza di volontà.

Delle 17 ore di durata complessiva della performance, Ulay e Abramović ne passano ben 16 da soli, documentando attraverso il video, ma senza consentire l'accesso agli spettatori. È solo alla diciassettesima ora che gli spettatori vengono ammessi e l'opera acquista effettivamente una dimensione pubblica (spettacolo) non privata (esercizio/meditazione/quadro). E – aggiungerei – anche la dimensione pubblica, nel suo chiaro collegamento con la meditazione, ha un carattere eminentemente privato e introverso: lo zen consiste soprattutto nel concentrarsi sul proprio respiro e sulla propria postura.

In questo carattere introverso, *Relation in Time* è simile ad uno dei primi lavori della Abramović, *Rhythm 2*.



M. Abramović, *Rhythm 2*, 1972.

Durante questa performance, tenuta nel 1974 presso la Galleria di Arte Contemporanea di Belgrado, la Abramović si siede di fronte al pubblico e ingerisce sostanze psicoattive. Prima prende una medicina impiegata per la cura della schizofrenia (probabilmente haldol). Poi, dopo essere rimasta sotto l'effetto del medicinale per 50 minuti, prende alcune medicine per la cura della catatonìa e rimane seduta per sei ore. Interessantemente, le notazioni che la Abramović compie rispetto alla sua performance sono tutte di carattere assolutamente interiore: <<I miei muscoli si contrassero violentemente e poi persi il controllo>> (prima medicina), << sento freddo, quindi perdo conoscenza, dimenticando chi e dove sono >> (seconda medicina)⁹⁰. Si ha così il paradosso di uno spettacolo in cui l'attore è completamente assorto nelle proprie percezioni (o perdite percettive), sostanzialmente disinteressato alla conseguenza estetica del suo gesto e impossibilitato a registrarne gli esiti rispetto allo spettatore. Ancora, lo spettatore osserva uno spettacolo che – in qualche modo – non lo riguarda, nel senso che non è stato fondamentalmente fatto per suo uso. È Marina

⁹⁰ Marina Abramović in T. Carr, A. Jones, *The artist's body*, New York/London, p. 124.

Abramović che sperimenta sensazioni. Lo spettatore si può interrogare su quali siano, se e quanto stia soffrendo, se sia il caso o meno di chiamare un'ambulanza, ma non può né godersi lo spettacolo (quale spettacolo?), né parteciparvi attivamente. Probabilmente, tutto quello che può fare – considerando che ha lo stomaco e il distacco per restare in sala - è una serie di osservazioni sulla mimica facciale e sulla postura involontaria, in maniera sostanzialmente analoga a quelle che fa Gombrich sulle foto del Times che ritraggono le molteplici e marcatissime espressioni di Emanuel Shinwell durante una conferenza, in *La maschera e la faccia*⁹¹.



In alto: dettagli delle espressioni della Abramović durante *Rhythm 2*; in basso le foto di E. Shinwell analizzate da Gombrich.

Mentre genialmente Gombrich le usa “in sottrazione”, come spunto per ragionare sulla “costanza fisionomica” (ovvero sulla nostra capacità di riconoscere un volto malgrado esso cambi continuamente), lo spettatore di Belgrado probabilmente si sarebbe limitato a notare e registrare il lungo susseguirsi di espressioni in qualche modo parossistiche, letteralmente folli. Forse a provare un senso misto a pietà e ribrezzo per l'artista – un senso che comunemente si prova di fronte a crisi neurologiche o psicotiche. Infatti, rispetto a Shinwell – ex ministro laburista - la Abramović di *Rhythm 2* offre uno spettacolo letteralmente patetico di sé. L' offrirlo è l'unico elemento volontario del lavoro.

Nel carattere eminentemente “interiore” di *Rhythm 2* emerge in maniera chiara l'ambivalenza della parola “performance”. “Performance”, termine perfettamente traducibile in gran parte delle sue sfumature con l'italiano “prestazione”, indica un qualcosa che riguarda esclusivamente il performer

91 E. H. Gombrich, *La maschera e la faccia*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, Realtà, Percezione*, Torino, 1978.

e si riferisce in definitiva al perseguimento di quanto preposto. Chris Burden che nuota in canoa nell'oceano, Marina Abramović e Ulay che attraversano la grande muraglia, Tom Cruise che interpreta il protagonista di *Mission Impossible*, Husayn Bolt che batte il record del mondo sui 100 e i 200 metri, compiono tutti performance, per quanto in ambiti completamente diversi. Quando la performance nello specifico artistico diviene teatrale o para-teatrale, mantiene costantemente il riferimento interno all'idea di prestazione assai più che a quella di spettacolo o di comunicazione. È solo quanto interviene la documentazione o la notizia, che essa acquista un senso pienamente inter-individuale. *L'itself* finisce così per essere completamente subordinato al *something other*.

Al *something other* deve il suo risultato sociale e al *something other* deve quindi, sotto molti aspetti, il suo risultato estetico. Il punto, riprendendo quanto ho scritto all'inizio del capitolo partendo da Brandi, è che il *riguardante* di fatto non può non *attualizzare* l'opera, anche nella situazione in cui l'opera smetta di funzionare esteticamente e non sia che un *rudero*. La definizione brandiana di *rudero* come opera che non svolge più la propria funzione estetica è, sostanzialmente, valido solo tenendo presente il funzionamento originario dell'opera. Tuttavia, non vuol dire affatto che il *rudero* non operi esteticamente. Al contrario, il *rudero* (il *something other*) può avere un impatto estetico assolutamente maggiore rispetto all'opera (*l'itself*), proprio perché funziona in maniera diversa. Come abbiamo visto fin ora, anzi, nel paradossale caso della performance, è proprio il *rudero* a garantire il successo dell'opera, se non altro perché conosco un'infinità di persone disposte a leggere la frase "Marina Abramović mangia del miele per venti minuti" o dare una sbirciatina alla foto di Marina Abramović che mangia tutta nuda il suo miele. Ne conosco invece davvero pochissime in grado di stare a guardare per venti minuti Marina Abramović che effettivamente compie l'azione, soprattutto in considerazione che poco dopo ne passerà altri dieci a bere vino da un bicchiere di cristallo. Questo, in altri termini, vuol dire che le performance – specie quelle di lunghissima durata – richiedono implicitamente una versione sintetica che permetta, a prescindere dal qui e ora, una visione più rapida dell'opera.

Di fatto, lentezza estenuante di molte performance rendeva performativa anche la loro fruizione. Questa performatività dello spettatore, tuttavia, non riguarda esclusivamente la capacità di resistenza alla lentezza (le quattro ore per svitare una lampadina), ma, secondo la lettura portata recentemente da Erika Fischer Lichte, anche (e, forse, soprattutto) la messa in crisi del suo ruolo codificato. Messa in crisi che con la body art non avviene più – come nell'happening – attraverso la trasformazione dello spettatore in attore (salvo alcuni casi, come *Rhythm 0* o in alcuni lavori di Nauman), ma attraverso la messa in crisi del codice di comportamento⁹².

9. La questione morale.

Lo scorso anno, nel suo saggio *Performance art – experiencing liminality*, la Fischer Lichte ha isolato il momento cruciale della performance nel mettere lo spettatore nella condizione di dover scegliere un modello comportamentale: da una parte quello estetico, dall'altro quello etico.

Mentre il comportamento estetico impone allo spettatore una passività o – quando richiesto – l'attenersi a alcune regole speciali imposte dal gioco artistico, il comportamento etico prevede un intervento attivo in situazioni di rischio: <<While art asks for an aesthetic attitude, life postulates ethical behaviour. In both cases, different rules apply>>⁹³. Per esemplificare questo, la Lichte prende – in maniera assolutamente brillante - ad esempio Shakespeare. Secondo l'*aesthetic attitude*, il modo dell'arte, lo spettatore guarda tranquillamente Desdemona che viene uccisa da Otello. Questo

92 Concetti sostanzialmente simili erano stati espressi dalla Fischer Lichte due anni prima nel suo *Theater, Sacrifice, Ritual*. (cfr. E. Fischer Lichte, *Theater, Sacrifice, Ritual*, New York, 2005) Interessantemente, la focalizzazione dell'Fischer Lichte è sostanzialmente opposta a quella che esprime Kathy O'Dell in *Contract With The Skin*, dove tutta la questione viene inquadrata all'interno del rapporto contrattuale – implicito o esplicito – tra performer e pubblico (cfr. Kathy O'Dell, *Contract With The Skin*, Berkeley, 1998).

93 Erika Fischer Lichte, op. cit. 2007, p. 35.

non crea nessun problema etico, perché - dopo che verrà abbassato il sipario - l'attrice tornerà sul palco, viva e vegeta, a ricevere gli applausi. Secondo l'*ethical behaviour*, il modo della vita, il passante è chiamato a fermare il marito geloso prima che uccida la moglie: Otello non deve assolutamente uccidere Desdemona.

La body art, avendo fatto spettacolo di un dolore vero, che arriva a mettere effettivamente a repentaglio la vita del performer, pone lo spettatore di fronte ad un aut-aut che, tuttavia, kirkegaardianamente non può trovare una risposta, proprio per via della liminalità dell'esperienza estetica e della condizione che viene a produrre: <<Whatever decisions the spectators made, whether to follow the aesthetic or the ethical postulates, they made the "wrong" decision>>⁹⁴.

Nel caso di *Lips of Thomas*, che la Abramović dichiarò terminata solo dopo che uno spettatore intervenne per togliere l'artista dalla croce di ghiaccio, il comportamento etico ebbe la meglio sul comportamento estetico. Secondo la Fischer Lichte, malgrado *Lips of Thomas* sia assolutamente tra le performance più ricche dal punto di vista simbolico tra quelle realizzate dalla Abramović, qualsiasi tentativo di interpretazione della performance doveva essere per gli spettatori "incommensurabile" rispetto alla performance stessa e alla questione della scelta comportamentale a cui essa li chiamava. In altri termini, molto spicci: il problema di cosa rappresenti la stella a cinque punte che la Abramović si incide sul ventre è del tutto irrilevante se confrontato al problema di consentire che l'artista muoia assiderata o meno. Quello della stella è un problema per noi che guardiamo la documentazione, non per chi guardava la performance.

Su questa linea, la Fischer Lichte torna in un certo senso in direzione della Phelan: <<in a performance, the bodily co-presence of performers and spectators is absolutely vital, even constitutive. A performance happens between performers and spectators: it evolves out their encounter, their confrontation, and the interaction between them>>. In altri termini, se avesse avuto altri spettatori, probabilmente *Lips of Thomas* avrebbe avuto anche un'altra fine.

Per quanto la lettura della Fischer Lichte sia seducente e illumini lo scarto tra l'*itself* e il *something other* in maniera senza dubbio più complessa della Phelan, ha due limiti sostanziali. In primo luogo, chiaramente restringe il campo delle performance non solo alla body art, ma a una porzione della produzione dei body artisti (ad esempio esclude tutta l'opera di Burden, gran parte di Acconci, quasi tutto quello che realizzano Abramović e Ulay in coppia); in secondo - fatto dal mio punto di vista più rilevante - ha il limite evidente di dover ricorrere alla propria fantasia. La critica immagina quale sia stata la reazione degli spettatori a Innsbruck e a quale domanda loro abbiano dovuto rispondere (che fare? Guardarla avere gli spasmi o interrompere la sua sofferenza?), ma non lo può sapere. Quello che sappiamo è che uno solo tra questi spettatori ha avuto una reazione di tipo etico e ha interrotto la performance. Ma uno e uno solo tra quanti erano presenti. Per prendere il problema su un piano meno emotivo, è utile anticipare una piccola parte del salto di trenta anni che farò nel prossimo capitolo, trattando *Seven Easy Pieces*.

Durante il *reenactment* di *Lips of Thomas*, nel 2005, mentre la Abramović si taglia il ventre (per l'ennesima volta, visto che l'azione nel *reenactment* è stata proposta in loop) uno degli spettatori dal secondo piano grida: "please stop! You don't have to do it!"⁹⁵. Marina Abramović continua impassibile la sua operazione e Sandra Umathum scrive tra le sue note: <<I ask myself what is more disturbing; Abramović's impassivity or the demonstrative agitation of the spectator>>⁹⁶.

In altri termini, il *reenactment* di New York trova una reazione simile - per quanto meno impositiva - a quella di Innsbruck. Tuttavia, abbiamo la prova evidente che - di fronte a quella che la Umathum definisce sprezzantemente l'"agitazione dimostrativa" dello spettatore del secondo piano - gli altri (la maggioranza) non solo non ne sono partecipi, ma ne sono infastiditi. Per quanto tutti - a detta della Umathum - mostrino un misto tra disturbo ed empatia per il dolore fisico a cui la Abramović si sottopone, solo uno invita l'artista ad interrompere l'azione. L'*ethical behaviour* non è

94 Ivi.

95 Sandra Umathum, op.cit. p.54.

96 Ivi.

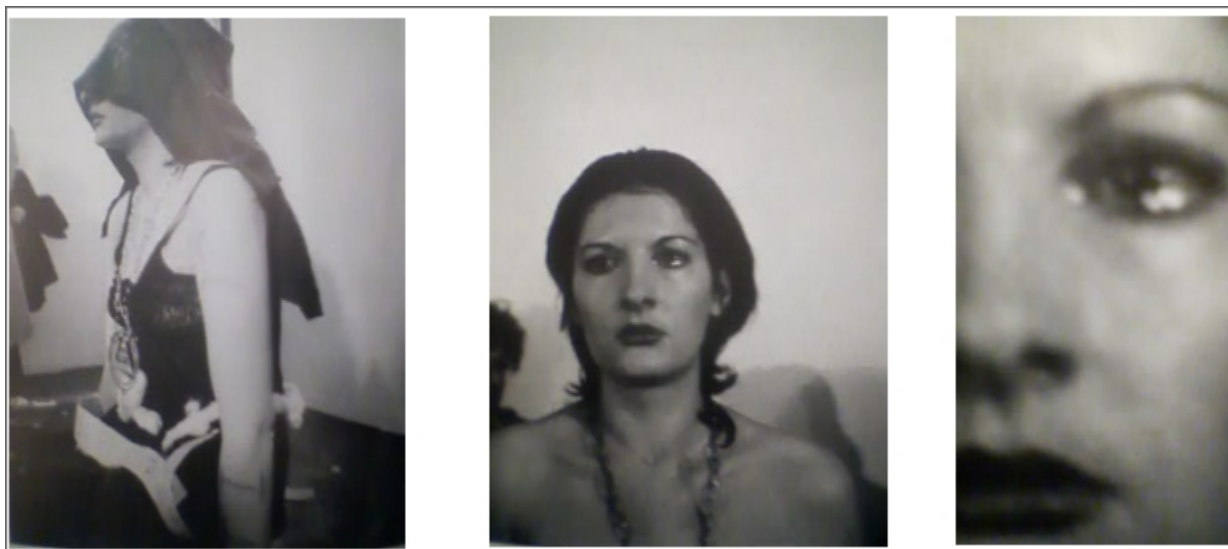
preso in considerazione e, anzi, in questo contesto non può venire considerato particolarmente *ethical*, perché mira ad impedire tanto all'artista di eseguire il proprio lavoro, quanto al pubblico di assistervi.

Questa notazione è importante e può essere tranquillamente riferita anche alla performance originale – per quanto, bisogna ammetterlo, nel 1975 la codificazione della performance e la nozione di body art erano assai meno chiare. Di fatto, però, fu un solo spettatore a interrompere la performance (mosso o meno da “agitazione dimostrativa”), mentre gli altri stavano ancora solo guardando la performance. Non si può prendere quel singolo spettatore come esempio dello spettatore medio, perché costituisce l'eccezione, non la regola. Quello che si può concedere alla teoria della Fischer-Lichte è che, mentre un uomo che ferma uno spettacolo teatrale tradizionale per salvare Desdemona viene portato dallo psichiatra, un uomo che ferma una performance della Abramović per salvare l'artista può avere il commento sprezzante di altri spettatori e l'approvazione di altri, può essere magari un terribile narcisista, ma sicuramente agisce secondo motivazioni razionali o razionalizzabili.

In realtà – questa è la mia focalizzazione sul tema – io credo che quell'uomo che interrompe la rappresentazione di Innsbruck non è importante come simbolo e sintesi dei sentimenti del pubblico, ma come elemento del racconto della performance. Nel particolare, viene a creare un climax nella narrazione, mentre nella simbologia della performance viene a mettere il tassello mancante: come vedremo meglio in seguito, visto il riferimento evangelico del lavoro, togliendo la Abramović dalla croce di ghiaccio, il soccorritore fa terminare la crocifissione con una deposizione, dandole – in fondo – il finale più logico. Questo è un dato di fatto. Immaginarsi come si possa essere sentito un uomo che assisteva a *Lips of Thomas* ad Innsbruck è un esercizio interessante e stimolante, ma senza dubbio poco fondante. Anche perché, ad esempio, si può tranquillamente immaginare una persona lievemente miope - come sono io – e considerare il fatto che la persona non poteva essere vicina all'azione, come le foto della documentazione ci mostrano. A quel punto, viene spontaneo chiedersi che cosa abbia effettivamente visto, ad esempio, della stella tracciata sul ventre con la lametta. O di quale materiali abbia pensato fosse effettivamente fatta la croce di ghiaccio. O anche solo – vista la lentezza del pezzo – se sia rimasto a vedere l'opera fino a che l'artista non è stata soccorsa, o invece non se ne fosse già andato mentre la bottiglia di vino era solo a metà.

Considerando la questione etica sollevata dalla Fischer Lichte, c'è un' anche la possibilità – che suona cinica e paradossale, ma è ipotizzabile in maniera più legata ai documenti della precedente – che il processo sia in realtà del tutto opposto a quello indicato dalla critica, per cui quelli più toccati emotivamente dalla performance siamo in realtà noi, il pubblico della documentazione, e non loro, il pubblico dell'azione. A farmi fare considerazione è la documentazione – che abbiamo già visto sotto altri aspetti – di *Rhythm 0*.

Se si prende *Artist body*, la pubblicazione con il numero più alto e qualitativamente migliore di foto documentali di *Rhythm 0*, si prova un fortissimo moto di empatia per la performer. Vederla lì, immobile, con le lacrime agli occhi, mentre il pubblico la usa come fosse una bambola di pezza, è qualcosa di davvero straziante. Credo che questa sensazione non riguardi la mia sensibilità individuale, ma la nostra cultura profonda (empatia per l'uno perseguitato dai molti: non solo Gesù Cristo, ma anche Orfeo ucciso dalle Baccanti). Tuttavia, è palese che, a prescindere dalla mitologia della pistola, questa identificazione empatica con la performer riguarda noi che vediamo le fotografie, non certo il pubblico dello Studio Mora. Quel pubblico usa l'artista come materiale estetico, le scrive slogan addosso, la umilia in modi sottili e in modi rozzi – in entrambi i casi in maniera piuttosto evidente ed efficace: chi le versa acqua in testa da un bicchiere, chi la trafigge con il gambo di una rosa, chi le copre gli occhi. Persino la donna che le asciuga le lacrime, dà l'impressione di asciugarle per fini estetici e non per un qualche segno di bontà. Quando la Abramović dice che le sono venuti i capelli bianchi, c'è da crederle.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1974 (dettagli).



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1974 (dettagli).

Dal punto di vista morale, quindi, è fuori discussione chi sia più “emotivamente commosso”, tra il pubblico del *lì ed allora* e noi. Personalmente, sono propenso a credere che questa differenza non sia da imputare al fatto che oggi siamo più “buoni” o “sensibili” di allora. Certo, potrebbe influire – tra le tante cose – il fatto che noi alle spalle non abbiamo più lo slogan del maggio'68, “soyons cruels!”⁹⁷, per cui per noi la crudeltà non ha più un significato politico. Ma non credo che la

⁹⁷ Più o meno contemporaneamente, John Hayland scriveva al cantore della pace nei sixties, John Lennon: << In order to change the world we've got to understand what's wrong with the world. And then - *destroy it*. Ruthlessly. *This is not cruelty* or madness. *It is one of the most passionate forms of love*. (...) And any “love” which does not pit itself against (...) [capitalism] is sloppy and irrelevant>>(corsivo mio)(cfr. Tariq Ali, *Streetfighting years – an autobiography of the sixties*, London, 2005 pp. .356-357. In questo senso, la creatività implicita nel “siate crudeli” diviene ben presto un altro slogan: <<“il potere politico cresce sul cane della pistola>> (cfr. J. Kirkpatrick Davies, *Assault on the Left, The F.B.I. And the sixties antiwar movement*, Westport, 1997, p.188). Come nota giustamente Richard W. Wilson, nel caso siontomatico di Berkley – luogo simbolo della contestazione, dove non casualmente è ambientato *The Graduate* di Nichols, si passa durante gli anni '60 dal Port Huton Statement del 1960, che dice che gli uomini sono <<infinitely precious, and possessed from unfilled capabilities for reason, freedom, and love>> allo slogan dei Weathermen, <<Kill the pigs>> (cfr. R. W. Wilson, *The Labirinth, an Essay on the Political Psychology of Change*, New York, 1998, p.153.

questione sia davvero nella distanza storico-morale tra i due pubblici, ma in quella materiale e temporale: noi, al contrario di loro, non abbiamo a disposizione un corpo, ma un'immagine. In altri termini, non abbiamo altra scelta che empatizzare: è facile essere più buoni quando non si può più essere cattivi.

Quella che sembra una *boutade*, in realtà corrisponde alla realtà dei celeberrimi esperimenti di Philp Zimbardo, condotti nel dipartimento di psicologia di Stanford ne 1971⁹⁸. Dividendo gli studenti di psicologia in due gruppi, i carcerati e i carcerieri, Zimbardo constatò che, nel giro di brevissimo tempo, non solo i carcerieri e i carcerati si identificarono nei rispettivi ruoli, ma i carcerieri iniziarono velocemente ad abusarne, tanto che Zimbardo dovette interrompere l'esperimento prima del termine. Constatando l'interessantissima concomitanza temporale tra l'esperimento di Zimbardo e la performance di Abramović (soli tre anni di distanza), noto banalmente che la performance mostra le medesime dinamiche di fondo: una volta che si stabiliscono ruoli chiari in cui uno è potuto (l'artista) e l'altro è potente (il pubblico), le dinamiche sociali sfuggono ai principi etici codificati nella società occidentale contemporanea, almeno parzialmente. Lo spettatore di oggi, essendo esterno alla dinamica di Zimbardo, reagisce fuori dal "gioco dei ruoli" dell'esperimento, riportando la barbarie del potere all'etica e alla sensibilità civile.

C'è – però - qualcosa di ancora più sostanziale e per certi versi più semplice della dinamica di Zimbardo, nella differenza di empatia tra l'oggi e lo ieri: a prescindere dal mezzo fotografico, la nostra empatia non è causata dalla stessa forza che genera la crudeltà nel pubblico di *Rhythm 0*. Questo perché, banalmente, mentre nel 1974 la crudeltà del pubblico era "causata" dalla Abramović, la nostra empatia per la Abramović è causata dalla crudeltà del pubblico. Reagiamo al comportamento del pubblico prima che a quello della Abramović.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1974.

Questa considerazione, nella sua evidenza, solleva un grosso numero di questioni – a partire dallo statuto artistico dell'opera aperta– che necessariamente non possono essere affrontate in questa sede. Tuttavia, tra tutte, una nell'ottica di questo sguardo retrospettivo che propongo, assume una certa rilevanza: quella del disinteresse della critica (e per molti aspetti degli stessi artisti) per l'effettiva apertura dell'opera. Senza dubbio, l'opera porta con sé non solo i segni dell'artista che l'ha concepita, ma quelli del pubblico che l'ha realizzata. È, in altri termini, una testimonianza di storia sociale, la manifestazione di un gusto, di un senso, di una logica non individuale, ma collettiva. E, anche se non si vuole trasformare la critica d'arte in critica del costume, alcune voci si distinguono nel vociare. Ascoltandole con un minimo di attenzione, si notano aspetti piuttosto sorprendenti e degni di qualche ulteriore riflessione.

Nel suo presentare l'artista come donna-oggetto, *Rhythm 0* mostra un fondo tematico iniziale molto simile a quello di un'altra opera coeva della Abramović, *Role Exchange*. Qui l'artista scambiava il

98 P. G. Zimbardo, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, New York, 2007

proprio ruolo con quello di una prostituta: la prostituta andava in un museo, l'artista si metteva in sua vece in una vetrina del quartiere a luci rosse di Amsterdam. La complementarità delle opere, in un certo senso, risulta evidente nel rapporto tra vetrina (*Role Exchange*) e manichino (*Rhythm 0*).



M. Abramović, *Role Exchange*, 1975.

Analogamente, risulta evidente un fondo sessuale trasversale: la donna-oggetto (la donna in vetrina), completamente inerte, è – nell'immaginario nel linguaggio condiviso - la donna ridotta ad oggetto specificatamente sessuale. Ne consegue che il progetto di *Rhythm 0*, molto probabilmente “prevedesse” un certo tasso erotico – che sarà inevitabile l'anno successivo, ad Amsterdam.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1974 (a destra: dettaglio).

Interessantemente, questo aspetto potenzialmente e prevedibilmente così marcatamente erotico, nello studio Studio Mora si trasforma per buona parte in azioni artistiche di estrazione concettuale: non solo non si ha l'eros diretto sul/con il corpo dell'artista, ma si finisce addirittura nel più intellettualistico dei meta-discorsi artistici. Qualcuno – influenzato dalle correnti di estrazione dada (direi Fluxus, in particolare, per lo spirito *libertario*) le mette in mano uno specchio su cui scrive: “Io sono libero”. Un altro ancora le scrive sul corpo, come commento sulla poetica diffusa nella sala, “hic et nunc”. Un altro – quello dalla processualità più complessa - la fotografa con una Polaroid per tre volte, poi la mette in posa con le tre fotografie in mano e la fotografa di nuovo; a

questo punto le mette l'ultima foto scattata – quella contenente le altre – poco sopra il seno, tra il gambo della rosa e la collana, incurante del fatto che l'artista stia piangendo. Come forse aveva previsto l'artista, quindi, nell'azione del pubblico c'è molta crudeltà, ma – imprevedibilmente, anche se logicamente, svolgendosi l'esperimento in una galleria - l'eros è in gran parte sostituito dal meta-discorso artistico. In un certo senso, quindi, viene confermato l'esperimento di Zimbardo: non solo il ruolo (il potente), ma anche il luogo determina il comportamento. Così come gli studenti diventano carcerieri in virtù del fatto che l'esperimento è condotto in un carcere ricostruito a Stenford, il pubblico diviene artista in virtù del fatto che si trova in una galleria. È un'epifania di impulsi primordiali quanto di condizionamenti sociali.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1974 (dettagli).

10. Dalla città-immagine alla finestra globale.

Si è detto spesso, come una sorta di litania, che la stagione della performance storica si sia chiusa con il ritorno alla pittura. Si è sempre teso, però, che io sappia, a fare rientrare tutto in una dinamica esclusivamente interna alle discipline artistiche e – tutt'al più – alle prospettive estetico-filosofiche, con il passaggio dal tardo modernismo al pieno postmodernismo. Tuttavia, è facile notare come la performance nasca in una società in cui il momento informativo principe (specie in campo artistico) è costituito dalla comunicazione orale (*word of mouth*, per dirla con Abramović) e dalla carta stampata, ed entri in profonda crisi più o meno nel momento in cui si diffondono capillarmente e migliorano le tecnologie di riproduzione domestica (televisione a colori, betamax e VHS), ovvero nel momento in cui si assiste a una progressiva rarefazione dei momenti pubblici (la piazza) a favore dei momenti privati (il salotto)⁹⁹. Il passaggio dalla piazza al salotto coincide con il ritorno dalla performance al quadro. Con questo non intendo banalmente che, una volta reso possibile accedere al materiale documentale più prossimo ai tempi della performance, la performance scompaia. Sarebbe una leggerezza imperdonabile, anche perché la possibilità di accesso al materiale documentale delle performance è sempre stata assai limitata e non ha mai seguito una strategia di distribuzione capillare. Perfino la musica che Nitsch compone per le sue performance viene venduta

⁹⁹ Mi rifaccio qui all'idea di ridefinizione della relazione pubblica espressa da Serena Vicari Haddock in *La città Contemporanea* (cfr. Serena Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Bologna, 2004) nonché all'idea di evoluzione della tecnologia in senso domestico espressa, in termini meno sociologici e più etologici, da Umberto Dante ne *Il verosimile nelle arti visive* e *L'utopia del vero* (cfr. Umberto Dante, *Il verosimile nelle arti visive*, L'Aquila, 1995; Umberto Dante, *L'utopia del vero*, Roma, 1997).

in esemplari numerati a prezzi completamente al di fuori di quelli del mercato discografico, come se si trattasse di litografie¹⁰⁰.

Quello che trovo interessante notare è come la performance entri in crisi con la spinta (tecnologica e sociale) verso il domestico; in fin dei conti, il VHS sta al cinema come il ritorno alla pittura sta alla performance e all'installazione: è un'evoluzione in direzione domestica e individuale da una base pubblica e sociale. La performance, da questo punto di vista, è ancora un happening, ha dimensione eminentemente pubblica, se non altro perché pone il performer nella condizione di non delegare il contatto con la propria audience ad un oggetto (almeno in teoria, come si è detto). Non solo: la performance è pubblica nella dimensione indispensabile all'evento teatrale e pubblica nell'ottica della circolazione sociale dell'informazione: la trasmissione orale. Pubblica, ancora, nella qualità dell'informazione: il mito. Quel mito, ad esempio, che fece sì che in molte pubblicazioni si riportasse la notizia falsa della morte di Schwarzkogler in seguito alla propria evirazione durante una performance¹⁰¹.

Tuttavia, rispetto all'happening, la performance – e la performance dei body artisti in particolare – ha un senso quasi crepuscolare rispetto alla condivisione degli spazi, segnando un significativo ripiegamento verso l'individualità ed il privato. Si passa dall'aspetto sociale dell'happening di Kaprow all'aspetto individuale del corpo, da *The Courtyard* – in cui c'è una specie di surreale messa in scena dell'operosità in un ambiente per definizione destinato alla socialità, il cortile – al *Get Out of my mind, Get out of my room* di Nauman, dove la voce che accoglie il visitatore nello spazio espositivo lo invita immediatamente ad andarsene, come un pensiero sgradito nell'equazione di stampo beckettiano testa-stanza. Anche all'interno dell'evoluzione dei singoli artisti, si ha evidentemente lo stesso percorso: in *The Following Piece* – realizzato l'anno successivo in cui Nauman realizza *Get Out of my mind* – Vito Acconci segue una persona per strada finché questa non entra in uno spazio privato. Come dice in un'intervista di molto successiva riguardo al suo esordio da performer: <<We did not want the remote isolation of the theater, attended only by the initiate, in which only abstractions of the world and not the dirty world itself was shown. We chose as our motto the song: Why don't we do it on the road?>>¹⁰².

Solo due anni dopo, nel 1971, realizza *Claim Excerpts*. In questa performance, al termine di una lunga rampa di scale, in una cantina, Vito Acconci attende il visitatore. Il performer è seduto, bendato e armato di una spranga di ferro, pronto a colpire letteralmente alla cieca chiunque si avvicini.

100Un'idea simile alla mia, ma con un presupposto storico sostanzialmente scorretto, è stata espressa da Johannes H. Birringer in *Media & Performance*, dove scrive: <<I would go so far to claim that video became the catalyst for a new stage in the radical critique of representation which exhausted the Dionysian energies of the rebellious sixties and led to a dead end in most of the antitheatrical experiments>> (cfr. J.H. Birringer, *Media & Performance*, Baltimore, 1998, p.156). Secondo l'autore a questo punto le azioni performative iniziano ad interagire con il video, giocando su un effetto di "displacement". In realtà, visto che il maestro di questi esperimenti è Bruce Nauman – e che quindi si collocano contemporaneamente o addirittura sostanzialmente prima di tutta la body art dionisiaca – contemporaneamente agli azionisti, ma prima di Gina Pane e Marina Abramović – il senso di continuità storica viene a mancare. E viene a mancare tanto più che nessuno dei più importanti bodyartisti diventerà un video-artista. Inoltre, se si considera invece l'uso della televisione o delle riprese durante la performance, queste sono perfettamente contenute già durante la body art "violenta" in artisti come Gina Pane o Dennis Oppenheim.

101Mito che in realtà prosegue nella sua corsa. Proprio nel 2008 Herbert Grabes, in *Making Strange* afferma: <<in 1972 he amputated his penis piece for piece before the eyes of a photographer, and the documentation of this "work of art" was exhibited at the Documenta 5 in Kassel after further self-mutilations on the part of the artist had in the meantime led to his death>> (cfr. H. Grabes, *Making strange, Beauty, Sublimity, and the (Post) Modern Third Aesthetic*, Amsterdam, 2008, p. 85). In realtà in quell'occasione Schwarzkogler non era nemmeno il modello, ma il fotografo (cfr. J. O'Brian, *Carnal Art: Orlan's refacing*, Minneapolis, 2005 p.27).

102Vito Acconci, *Performance after the Fact*, in <<Documents sur l'Art Contemporain>>, Paris, 1992.



V. Acconci, *The Following Piece*, 1969; V. Acconci, *Claim Excerpts*, 1971

Per quanto sin dall'inizio *The Following Piece* abbia già un'enorme distanza di prospettive rispetto all'happening – in quanto ne inverte il carattere cooperativo tra autore e spettatore, trasformandolo in un rapporto di forza tra potente e potuto, tra chi è consapevole che sta avvenendo una performance e chi no – lo scarto della socialità rispetto a *Claim Excerpts* è assolutamente evidente sia formalmente che simbolicamente. Se, infatti, *The Following Piece* (in questo esattamente come *The Courtyard*) ha come dimensione poetica e simbolica l'essere tra gli altri, la socialità, *Claim Excerpts* (in questo esattamente come *Get out of my mind*, *Get out of my room*) ha come dimensione poetica e simbolica il desiderio di chiudere questa socialità, facendo coincidere lo spazio chiuso con la mente, nel caso specifico con l'inconscio. In questo passaggio dal pubblico al privato, seppure ancora vissuto in maniera pubblica, diviene evidente anche un secondo passaggio: quello dall'essere umano in quanto tale a quello di essere umano filtrato dalla macchina: tanto *Get out of my mind*, *Get out of my room* quanto *Seedbed* di Acconci – di cui si parlerà abbondantemente nel prossimo capitolo per molti aspetti simile a quella di *Claim Excerpts* – presentano la voce umana nella sua versione registrata.

Quindi, partendo dalla lettura della performance storica come sintomo del prossimo ripiegamento verso il domestico, è interessante notare come la questione della performance (e della sua documentazione) sia tornata in auge oggi – seppure in misura e in maniera diversa, senza dubbio con minor peso specifico – nel momento in cui la tecnologia domestica ha smesso di sostituirsi alla socialità, ma iniziato indirizzarsi a sua volta verso un'area sociale, verso l'extra-domestico: Internet. Se nel 1970 il teorico della televisione Marshall McLuhan descriveva la città come << una terra desolata di immagini abbandonate >>¹⁰³, indicando il progressivo ripiegamento, oggi Internet si configura come movimento parzialmente opposto, come l'apertura di una <<finestra globale >>¹⁰⁴. Di fronte a questa ripresa di importanza della socialità e della performance, trova un senso profondo, che in qualche modo prescinde dal valore intrinseco dell'opera/operazione, *Seven Easy Pieces* della Abramović.

103Marshall McLuhan; frase già citata in introduzione.

104M. Castells, *Galassia Internet*, Roma, 2006, p.78.

CAPITOLO II

LA VIA DELLA FENICE: *SEVEN EASY PIECES*

I'm looking at you. You're looking at me. This is not the past.
This is not the future. This is here and now.
Marina Abramović
(al termine del film *Balkan Baroque* di Pierre Coulbeuf, 1999).

Please, just for the moment, all of you, just listen,
I am here and now, and you are here and now with me. There is no time.
Marina Abramović
(al termine del documentario *Seven Easy Pieces*, di Babette Mangolte, 2006).

I Media si sono sostituiti al mondo di prima. Anche se volessimo recuperare questo mondo di prima,
potremmo farlo soltanto con uno studio intenso di come i media lo hanno inghiottito.
Marshall McLuhan

Ciascuno degli artefatti dell'uomo è in realtà un tipo di parola,
un artefatto che traduce l'esperienza della forma in un'altra¹⁰⁵.
Marshall McLuhan

1. Spartiti impossibili. La teoria di *Seven Easy Pieces*.

Nel 1996, la Abramović rilascia un'intervista a Katy Deepwell. Questa intervista racchiude in sé tanto la genesi, quanto la struttura, quanto la teoria di fondo che reggerà *Seven Easy Pieces* dieci anni più tardi.

From my own experience, I know of lots of artists who really redo my work all over the world sometimes referencing me - sometimes not. There was a piece we were invited to in a museum in New Zealand - which borrowed from an earlier piece by Ulay and I called *Imponderabilia* (Bologna, 1977) - where two people stood in a doorway and the audience had to walk past but the only difference was the girl and boy were dressed not nude.

Then I got an invitation from 5 young artists in Poland to come and see a performance called *Marina Positions* - at first I was really angry but when I was watching the piece

105;Marshall ed Eric McLuhan, *La legge dei media*, Roma, 1988, p.31.

I thought it was fantastic and I understood that the idea of originality as 'my-ego-my art' is completely an obstacle to the essence of performance. A performance should be like a musical score - like Mozart, subject to interpretation and it can be performed as you want. I want to promote this idea at the ICA's 50th Anniversary next year and to do a performance based on the performances of the 70s - a historical view of 6 pieces - 5 by other artists I like and the last my own.

Sin dall'idea originale, *Seven Easy Pieces* nasce con l'esplicita intenzione non tanto di realizzare un definitivo <<turning point in the history of performance art.>>¹⁰⁶ - come sostenuto da Erika Fischer Lichte - quanto di codificare in maniera istituzionale il nuovo senso che la performance è venuta ad assumere in epoca post-moderna.

Il *reenactment* dei giovani artisti è frutto della rilettura dell'evento performativo in un senso profondamente diverso da quella delle origini. Le azioni di Günther Brus e Gina Pane, infatti, si configuravano volontariamente e consapevolmente sia in relazione alla storia dell'arte immediatamente precedente (Pollock, Fontana, land art), sia in relazione/opposizione rispetto al proprio periodo storico (si pensi ad *Arte e Capitalismo* di Brus). La body art originaria, quindi, non è solo un'esaltazione del qui ed ora in senso filosofico, ma anche (e forse soprattutto) una reazione al qui ed ora in senso storico-sociale. In questo senso, la Pane afferma: <<Je savais qu' il y aurait eu un moment où je n'aurais plus pu continue à me blesser. (...) Lorsque la dernière blessure se serait produite, les actions se seraient arrêtées>>¹⁰⁷. Il ferirsi ha il suo tempo.

Dopo il crollo del senso di consequenzialità e relazione storica tipico della modernità (quello che Fukuyama identifica con la storia stessa e Achille Bonito Oliva, nei limiti dell'arte, definiva "darwinismo linguistico"¹⁰⁸, come versione sprezzante dello storia evoluzionistica/positivista), la performance rinasce secondo una nuova prospettiva, *alla fine della storia*. Non viene più vista in opposizione dialettica rispetto alle altre pratiche artistiche, ma in senso puramente disciplinare, codificata al pari di pittura e scultura nell'arte classica. Il riferimento storico, dunque, fuoriesce dalle grandi narrative moderne per privilegiare un'area circoscritta: non più la Storia dell'Arte, ma la storia della performance. I nuovi performer, quindi, rimettono in scena le performance storicizzate con lo stesso spirito con cui Matisse copiava Chardin o – al limite - con cui Picasso omaggiava Velasquez. Il ribellismo parossistico della prima body-art è completamente perduto – non importa quanto estremi siano gli strazi cui oggi si sottopone il corpo. È il tempo dell'istituzionalizzazione. È il tempo dell'autorità.

È proprio in virtù dell'autorità conferitale dal suo essere un'artista storicizzata, che la Abramović prende l'azione delle giovani senza nome di *Marina Positions* come spunto per la creazione di una norma, un <<new model>> - come lei stessa lo definisce. Modello di cui – ancora - lamenta l'assenza nel 2002:

The curator Jens Hoffmann organized an exhibition called *A Little bit of History repeated* at Kunst-werke in Berlin in 2002. He invited a few of my students to reperform some works of the seventies. Each artist approached the performances in a comical, almost ironical way, without contacting the artists themselves.

106 Erika Fischer Lichte., op.cit. 2007, p.44.

107 Gina Pane citata in Gilbert Perlain, *Renaissance d'une posture*, in Gina Pane, *La légende dorée*, catalogo mostra Musée d'Art Moderne Viilleneuve D'Asq, 26 settembre 7 dicembre 1986, p.5.

108 Francis Fukuyama, *The end of History and the last man*, New York, 1992; Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Giunti, 2002, p.6.

*In every case, there were no instructions for them to go by (corsivo mio)*¹⁰⁹.

Il <<new model>> che la Abramović propone compiutamente con *Seven Easy Pieces* è tanto di ordine estetico quanto di ordine legale/organizzativo. In questo, il termine “reenactment” mostra la sua duplice natura. La radice “act”, come l'italiano “atto”, ha tra i suoi significati quelli riferibili all'azione (atto di Dio, atto osceno in luogo pubblico), al teatro (atto unico, commedia in tre atti) e alla legislazione (atto legale, atto pubblico). L'*enactment* inglese indica tanto la messa in scena quanto l'emanazione di una legge. Con un gioco di parole, quindi, il *reenactment* della Abramović si propone di disciplinare la disciplina.

By performing *Seven Easy Pieces*, I would like to propose a model for reenacting other artists' performance pieces in the future (...)

This proposed new model could give performance art, which started as a transitory movement, a stable grounding in art history. It would lead to better dialogue between different generations of performance artists and would guarantee a clear position for performance as a more artistic discipline¹¹⁰.

A monte di tutto, evidentemente, c'è l'esplicito proposito di ridefinire i connotati della performance a livello teorico in maniera al contempo legata e separata dalla storia. Legata perché l'idea disciplinare ha come presupposto necessario le esperienze degli anni '60 e '70; separata perché si propone esplicitamente di ridefinirne la teoria originaria, specie nei casi – come Abramović e Burden e differentemente da artisti come Gilbert and George – in cui l'attività performativa era vista come momento unico e irripetibile.

La performance, di fatto, non solo nasce come “movimento transitorio”, ma – almeno in parte - come “movimento del transitorio”: <<the performances in the early seventies were not even documented because most of us believed that any documentation – by video or photos – could not be a substitute for the real experience: seeing it live>>¹¹¹. Non solo: la performance, nella sua teorizzazione più compiuta, non si definisce semplicemente in virtù dell'azione del performer, ma anche e soprattutto nel risultato dell'interazione tra azione del performer e audience: è proprio nell'unicità irripetibile di questo incontro che l'idea della performance come spettacolo non provato e non ripetibile – così diffusa negli anni '70 - trova maggiore senso, specie in relazione a quelle opere in cui il contatto con il pubblico è più esplicito. Cambiando l'audience di *Rhythm 0*, non si avrebbe una replica, ma un'altra opera. Questo perché, ovviamente, una diversa audience ha la possibilità di cambiare profondamente gli esiti estetici del progetto, facendo di esso una tragedia (sparando effettivamente all'artista), un'orgia (stuprando l'artista), una commedia (prendendola in giro) o qualsiasi altra cosa prendesse piede sul momento.

Parte della forza estetica di questo tipo di performance è racchiusa, in un certo senso, proprio nell'apertura dell'impianto progettuale in favore del caso, dell'imprevisto e dell'imprevedibile: Tanto che il titolo di una delle più famose performance di Abramović e Ulay è *Imponderabilia*.

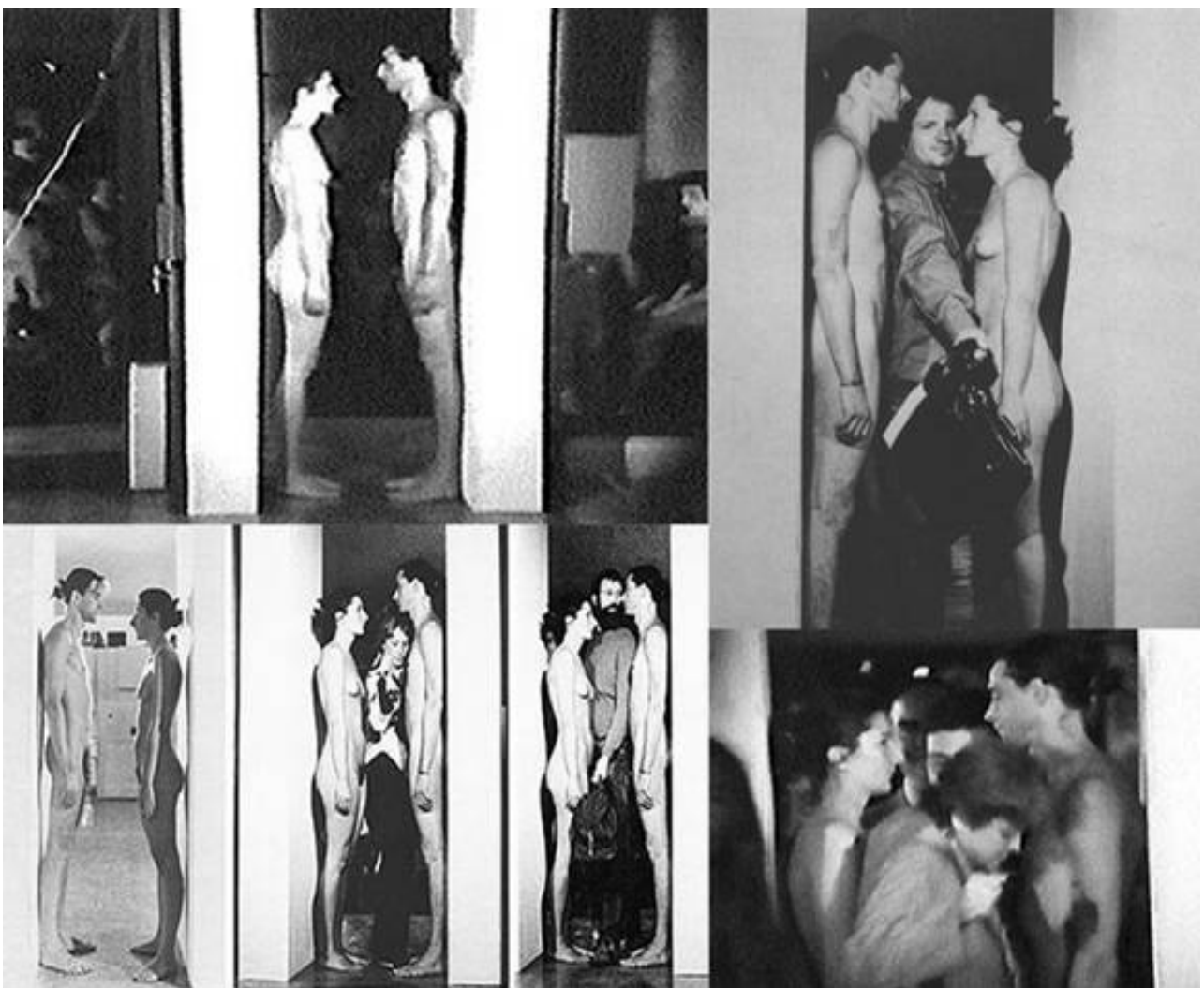
Nella performance, realizzata a Bologna nel 1977, i due artisti si pongono nudi all'entrata del museo, completamente immobili, l'uno di fronte all'altra. Lo spettatore, per accedere, è costretto a toccare i loro corpi, chiamato a vincere l'imbarazzo del contatto diretto con la nudità in generale e

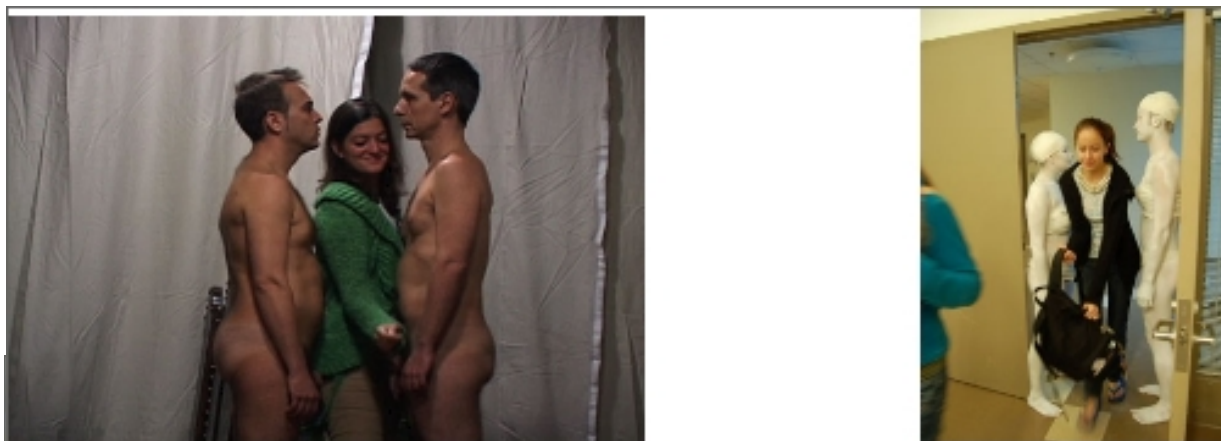
109 Marina Abramović, *Reenactment*, in Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, Charta, Milano, 2007, p.10. In realtà *A Little bit of History repeated* è stata realizzata l'anno precedente, il 2001.

110 Ivi, pp10-11.

111 Ivi, p.9.

con gli organi genitali in particolare. Deve scegliere a chi voltare le spalle e a chi volgere il viso, deve passare attraverso uno spazio estremamente stretto, che impone il contatto fisico. Nella documentazione, appare chiarissimo che *Imponderabilia* ebbe due distinti centri di interesse per gli spettatori: da una parte quello primario, il passaggio del singolo attraverso la porta umana, dall'altra quello derivato: lo spettacolo dello spettatore che passa attraverso la coppia visto da chi è al di qua o al di là nel passaggio. Un uomo invalido passa attraverso tra i due artisti con fatica; una donna cerca di fare finta di niente e andarsene più in fretta possibile, alcuni uomini e donne che abbassano lo sguardo, alcuni a cui viene da ridere. Proprio lo sguardo diventa un problema: gli artisti creano imbarazzo e il pubblico tende a non guardarli durante il passaggio. Una donna porta lo sguardo verso il fondo della sala, un'altra cerca di evitare il contatto oculare, trovandosi ad abbassare gli occhi per istinto – e fissare i genitali per risultato. Questo la fa sorridere e arrossire. Altri risolvono l'imbarazzo fissando la camera che documenta l'azione. Questo è uno spettacolo a parte, che non riguarda la partecipazione diretta del pubblico nella performance, ma il voyeurismo del pubblico su chi compie il passaggio. Si cerca di vedere la reazione, l'effetto che fa.





Marcod Paulo Rolla e Marcos Hill, *Imponderabilia*, 2005; Dani Gallietti, *Uncomfortable Entrance (Imponderabilia redone)*, 2007.



da sinistra a destra, dal'alto in basso: Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974; Sunny Yung, *Rhythm 0*, 2004, Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974; Elisa Manente, *Rhythm 0*, 2006.

In generale, invitando il pubblico a compiere un'azione all'interno della performance, il performer sottoponeva l'opera alla forza irripetibile del caso. Quando la performance però viene ripetuta una o più volte, per quanto con varie “modifiche”, viene sottoposta inevitabilmente ad un'inversione di segno, giacché si svaluta necessariamente il portato estetico degli elementi casuali per privilegiare quello degli elementi progettuali: *Rhythm 0* diventa non più un'azione, ma una condizione - l'essere a disposizione del pubblico come oggetto su cui utilizzare gli strumenti messi a disposizione. Già sostanzialmente irrilevante nella lettura dell'opera originaria da parte della critica, l'azione del pubblico nel *reenactment* diviene una retorica di origine alto-moderna. Nemmeno un fatto o un concetto, ma uno stilema.

Il dogma della Abramović negli anni '70 era: <<no rehearsals, no repetition, and no predicted end. (...) In the beginning we even decided that we wouldn't make any documentation of our work>>. Nel 1980, quindi quando la crisi della body art si è ormai consumata - nella registrazione di *Word of Mouth* - l'artista serba affermava ancora:

<<we never repeat or rehearse any performance. We deal with reality as it is, in the given space. There are no symbols, no decorations. (...) Afterwards, when we have confront with video or photographs there is always something missing. No document can give you feeling of what it was. Always things are missing: the smell, the energy that was there. Performance in the fix space at the time is done for that fix space at the time. (...) You only have the memory left.>>¹¹².

Nel 2007, dopo aver presentato pillole del proprio lavoro storico sia a teatro che al cinema¹¹³, torna sull'argomento negando la validità di quel principio al giorno d'oggi: <<at the time I made it, the decision to not repeat and to not rehearse, in order to have an open-ended performance, was right, but in this time it is not right any more>>¹¹⁴.

L'esigenza di garantire alla performance una “chiara posizione come disciplina più artistica” - come dice l'artista - impone di rinunciare al finale aperto in favore di una sostanziale reificazione in funzione museale. Per quanto la strategia della Abramović fugga la semplice tentazione di “trasformare l'azione in oggetto”¹¹⁵ in senso stretto (quindi di mostrare la sola documentazione), mira a fare della performance un lavoro a misura di museo: rispettabile (“more artistic”), perfettamente concluso e ripetibile ad ogni occasione, senza creare situazioni eccessivamente incresciose che lo spettatore non amerebbe affrontare. Siamo agli antipodi di Günther Brus e del suo *Wiener Spazieren Gegangen*, o di *Following Piece* di Vito Acconci. L'arte che usciva dai suoi luoghi deputati per turbare la gente di strada, ora viene riproposta a misura di museo.



Per formulare la nuova ontologia della performance a misura istituzionale, la Abramović insiste su una comparazione con la musica: <<A performance should be like a musical score - like Mozart, subject to interpretation and it can be performed as you want>>, dice già nel 1996. Nel 2007, a cose fatte, lo esprime in maniera più compiuta – per quanto in forma retoricamente più dubitativa:

112 M. Abramović, registrazione audio, in AAVV *Word of Mouth*, Oakland, 1980.

113 Mi riferisco ovviamente a *The Biography* e *Balkan Baroque*. Si veda appendice.

114 M. Abramović, op.cit. 2007, p.20

115 Beuys citato in M. Rosenthal, op.cit. p.42

I feel the need not just to personally re-experience some performances from the past, but also to think about how they can be re-performed today in front of a public that never saw them. In this manner, I can open a discussion about whether we can approach performance art in the same way as music composition. Can we treat instructions of the performance like a musical score – something that anyone can replay?¹¹⁶

L'idea che la performance sia eseguibile nello stesso modo in cui è eseguibile la musica classica è di una debolezza estrema, perché comporta un'equiparazione tra documentazione e spartito. Questa idea – sia in senso stretto che in senso metaforico - è assolutamente insostenibile, specialmente se a riferimento non si prende John Cage o almeno Karlheinz Stockhausen ma, come fa la Abramović – Mozart. Lo spartito di musica classica, infatti, fornisce una quantità di indicazioni all'interprete pressoché impensabile rispetto alle istruzioni di una performance – quando presenti – e assolutamente nemmeno vagamente paragonabile a quello della documentazione, specie quando di matrice verbale o fotografica¹¹⁷. Rispetto a questa, come giustamente nota la Fischer Lichte, generalmente <<there is no score that the first performance followed and to which the *reenactment* could refer>>¹¹⁸. Anche volendo ricostruire lo spartito a posteriori, oltretutto ci si trova di fronte a una impressionante carenza di materiale: come nota la stessa Abramović, <<one often had to rely on testimonial witnesses, poor quality video recordings and photo negatives. Due to the dire conditions of performance art documentation, these substituable media never did justice to the actual performances>>¹¹⁹. E – se il nostro mezzo di accesso è inadeguato alla fruizione della performance - esso sarà tanto più inadeguato ad essere pensato come uno spartito. Anche reinterpretando le descrizioni degli artisti come fossero uno spartito scritto a posteriori, ci si troverebbe in situazioni comiche e sostanzialmente senza senso alcuno. Ad esempio, Ulay e Abramović descrivevano *Incision* in questi termini:

Ulay: I am fixed to the wall by a stretched rubber cord. I move repeatedly towards the audience as far as the elasticity of the material permits>>; *Marina*: I am standing parallel to the point of maximum expansion. A person from the audience attacks me and leaves. I come back to my place¹²⁰.

Se bisognasse prendere quanto sopra come uno spartito, bisognerebbe interpretare il pezzo come un'opera per tre esecutori, non per due: ci vorrebbe un performer che esca dall'audience per colpire la Abramović. Questo sarebbe in sé pedante fino al ridicolo, perché l'azione dello spettatore era un raptus violento, un'iniziativa individuale estemporanea che è venuta a far parte dell'opera nel momento in cui l'opera era aperta al caso. La partitura dell'assalitore (<<sono seduto tra il pubblico.

116M. Abramović, op.cit. 2007, p.10

117 Da un punto di vista interno alla storia della Abramović, questo paragone incerto con la musica accompagna le performance della Abramović sin dagli esordi performativi, tutti chiamati “Rhythm” e poi numerati in ordine non cronologico. Se in alcuni di essi l'aspetto ritmico (e quindi musicale) è evidente, come nel caso di *Rhythm 10*, dove il gioco con i coltelli contiene una componente strettamente percussiva, in gran parte delle altre performance il termine “ritmo” ha un senso talmente vago da risultare in fondo inafferrabile. L'unico modo per spiegarlo è metterlo in relazione con la semplice idea di durata temporale (il ritmo in musica è definibile come l'intervallo dei suoni nel tempo). È un ritmo che non ha in realtà niente di strettamente musicale.

118 Erika Fischer Lichte, op.cit. 2007, pp. 40, 41.

119 M. Abramović, op.cit. 2007, p11.

120 Marina Abramović e Ulay in M. Abramović *The Biography of the Biographies*, Milano, 2004, p. 92

Mi alzo e attacco Marina Abramović. Scappo.>>) non esiste, né è esistita per la Abramović: se il “ritorno in posizione” della Abramović è parte di uno spartito, continuando con Mozart, lo è anche “prendo una stecca” o “perdo la voce” cantando *Don Giovanni*.



Ultimo fatto, decisivo per accantonare del tutto la validità della teoria, è che lo sparito di una musica può essere interpretato all'interno di un rispetto sostanziale delle notazioni. Cambiare il tempo, aggiungere e togliere note, pause, durate, altezze non vuol dire interpretare una musica, ma crearne una nuova. Se l'artista dovesse essere presa alla lettera quando dice di aver interpretato le performance <<as one would a musical score>>¹²¹, ci si troverebbe quindi allibiti nel constatare che ne ha sempre alterato in maniera estremamente significativa la durata (la performance di Gina Pane durò meno di 30 minuti, contro le sette ore della versione proposta dalla Abramović), la struttura (tutte le performance, con la parziale esclusione di quella di Bruce Nauman, sono state cambiate dal punto di vista strutturale) e la matrice visiva (scenografia e costumi), aggiungendo talvolta intere parti che nelle performance originali erano completamente assenti¹²².

In tutta evidenza, il paragone musicale è niente meno e niente più che un escamotage per evitare il confronto con quello che era il <<nemico assoluto>>¹²³, il teatro: non potendo riferire il *reenactment* al teatro – pena l'allontanamento dal museo - viene presa la strampalata metafora musicale. La Abramović sa bene che il museo può far entrare tutto nel suo sistema, purché si dica che è arte e non qualcos'altro. Resta però il fatto che il tipo di operazione proposta dalla Abramović, con tutti i suoi cambiamenti temporali e semantici, è tipica del teatro, non della musica. Mentre come interprete non potrò prendermi la libertà di cambiare altezza e durata alle note del *Requiem* di Mozart - pena il fatto che la musica smette di essere il *Requiem* di Mozart - nessuno potrà mettere in dubbio che io non stia mettendo in scena Beckett, se il mio *Aspettando Godot* durerà cinque ore o

121 M. Abramović, op.cit. 2007, p.11.

122 Erika Fischer Lichte aggiunge una seconda obiezione al paragone con la musica: <<the human body is neither a material like wood, marble, iron, etc. not an instrument like a flute, a violin, a piano, but a living organism endowed with consciousness,>>(Erika Fischer Lichte, op.cit. 2007, p. 42). Tuttavia credo che questa sia probabilmente meno sostanziale, visto che la voce umana è uno strumento da sempre utilizzato in musica.

123 M. Abramović in N. Kaye, *Art into theatre*, London, 1996, p.181.

se, nella scenografia, accanto all'albero metto i secchi dell'immondizia di *Finale di Partita*. Questa debolezza teorica così evidente nel riferimento alla musica, diventa pressoché insostenibile quando l'artista si riferisce al rapporto tra performance e documentazione. Nell'intervista del 1996 alla Deepwell sostiene:

I hope that this will open up the idea of performance as a free concept and demystify the 70s. Instead of the photo and all this projection on events where you were not there, I want to perform in this series, three I did not see (...) I actually want to do these performances.

La posizione di Abramović, già nel 1996, è assolutamente curiosa: per demistificare gli anni '70, nel '96 l'artista propone di rimettere in scena pezzi che lei stessa non ha visto, in ordine di sostituire <<tutte queste proiezioni su eventi dove non sei stato>> con un pezzo per cui puoi essere (molto eventualmente) presente di fronte ad un altro artista, che non era anch'esso presente alla performance originaria e che deliberatamente aggiunge il suo portato estetico, stravolgendo la struttura, aggiungendo elementi e ricomponendo la scena su un palcoscenico di suo gusto, in un luogo profondamente diverso da quello originario: per essere un'azione demistificante è totalmente mistificatoria. Tanto più che - anche se volessimo prendere il qui ed ora come valore in sé, alla maniera di Abramović - questo nuovo qui e ora ha strutturalmente gli stessi limiti e gli stessi svantaggi di quello dell'opera originaria: continua ad essere un evento unico, fondato sulla documentazione per tutto ciò che riguarda il mondo non newyorkese e la posterità. E, se l'idea del rapporto tra documentazione e performance è difficilmente difendibile nel '96, lo è ancora meno nel 2007, quando la Abramović la riformula nel libro su *Seven Easy Pieces*: <<the only real way to document a performance art piece is to re-perform the piece itself>>. Un po' come dire che, per avere un'adeguata documentazione della seconda guerra mondiale, bisogna invadere la Polonia e uccidere 64 milioni di individui.

Battute a parte, risulta evidente una certa continuità teorica, pur nella discontinuità pratica. Per la Abramović l'aspetto essenziale della performance continua – come negli anni '70 - ad essere il qui ed ora, con tutto il suo corredo di specifici e irripetibili odori, di specifiche e irripetibili “energie” che, spesso e volentieri, prendono un senso mistico tipicamente new age:

...I could feel the energy of the people, it's strange to say, and they did too. (...) I was really in relation to the people, I was seeing things, the images, events of their lives. I understand completely what it means to have clairvoyant abilities, because if you put yourself in a very vulnerable and sensitive situation like that, every person can see. I saw the auras of every single person, so it was much to do¹²⁴.

Da questo presupposto, in un certo senso, è in qualche modo ovvio sostenere che un altro qui ed ora possa sostituire quello originale meglio di una fotografia o di un video, se non altro perché fornisce altri odori, altre atmosfere, altre energie – materiali altri, ma equivalenti a quelli dell'originale: <<It is banal, narcissistic, but also you can say masochistic, self injuring, all these kind of things. But if people can say that, somehow after seeing the video material, installations, photographic works, etc. But very rarely people have this opinion after seeing the performance, that is the difference>>¹²⁵.

124 S. Cannom, A. Chillida, *Three way interview with Marina Abramović*, in www.tribes.org/achillida/interviews/Abramović.

125 Ivi.

Nella logica della Abramović – che non riesco a condividere nella maniera più assoluta – un'opera teatrale X testimonia l'opera teatrale Y meglio del film su Y, perché ne mantiene le condizioni preliminari. Come se Maurizio Costanzo potesse testimoniare meglio l'esistenza di Winston Churchill che scritti, fotografie e filmati, per via dell'appartenenza al genere umano. È una logica accettabile solo al cospetto dei marziani.

Per la Abramović la documentazione è una sostituzione di un'azione con un oggetto. Appiattendo la documentazione alla logica della sostituzione, la Abramović sostiene sostanzialmente l'esigenza di una falsificazione storica. Questo diviene ancora più palese (e sotto certi aspetti grave, perché c'è un fondo un poco torbido nelle intenzioni) se si considera la realtà sociale della performance, per cui il *reenactment* tornerà a viaggiare nel mondo come informazione e documentazione, limitandosi quindi ad affiancare (e per certi versi sostituire) la documentazione originale con quella nuova.

La prospettiva del “new model” della Abramović non è in fondo affatto storico-critica, ma pressoché esclusivamente artistica e operativa. La componente teorica che sta effettivamente a cuore all'artista è, in realtà, promuovere e regolamentare il *reenactment*, sia in quanto artista soggetta a *reenactment* di altri, sia in quanto lei stessa – almeno nell'occasione - “*reenactress*”. Questo diventa lampante quando, nel libro dedicato a *Seven Easy Pieces*, la Abramović detta la condizione di un *reenactment* legalmente e artisticamente valido:

CONDITIONS

Ask the artist for permission.

Pay the artist for copyright.

Perform a new interpretation of the piece.

Exhibit the original material: photographs, video, relics.

Exhibit a new interpretation of the piece.

È chiaro che queste condizioni sono assai più concentrate sull'iter economico-legale che concerne il diritto d'autore (permessi, pagamenti) che sulla teoria del fare artistico. Nel taglio, per quanto le regole siano indirizzate agli artisti (*ask, pay, perform, exhibit*), si nota come quello della Abramović sia un modello assai più ad uso dei musei e degli altri luoghi istituzionali che dei singoli performer. In primo luogo, ciò è evidente perché subordina le possibilità di *reenactment* alla possibilità economica. Non solo richiede il pagamento del copyright – in sé del tutto logico all'interno della teatralizzazione della performance (qualsiasi testo teatrale contemporaneo richiede il pagamento del copyright) – ma, soprattutto, impone di contattare l'artista e mostrare i materiali originali.

Viene da sé che, in un sistema del genere, i margini per un'azione artistica al di fuori degli spazi istituzionali divengono tanto esigui dal risultare improbabili. La Abramović si rivolge, quindi, all'establishment (non a caso sceglie il luogo più prestigioso dell'arte contemporanea, il Guggenheim di New York) e si rivolge a curatori e direttori, non ad artisti. Il suo è il discorso di un'autorità (l'artista storicizzata, nonché la prima titolare di un cattedra di Attività Performative in un'accademia europea) che, attraverso un'altra autorità (il Guggenheim) si rivolge alle altre autorità (i musei, le gallerie, i curatori) per regolamentare e formalizzare un fenomeno che – pur nei suoi limiti artistici intrinseci – parte dal basso (le artiste senza nome di *Marina Positions*) e si muove verso l'alto (*A Little Bit of History Repeated*).



Marina Abramović prova *The Conditioning*, presumibilmente 2004/2005.

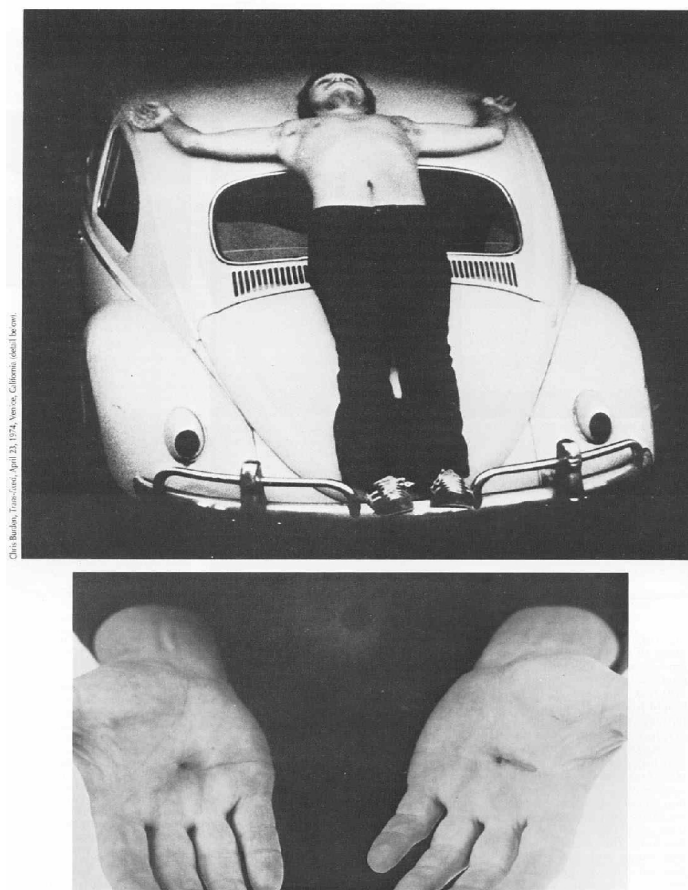
In questo intento, non è troppo importante (anzi, è sconsigliabile) stabilire il senso del *reenactment*. È funzionale lasciarlo fluttuare in una terra sospesa tra idea documentativa (quindi teoricamente priva di un valore artistico intrinseco) e idea artistico-teatrale, che vuole che ogni messa in scena abbia un portato artistico intrinseco e originale, esattamente come la messa in scena di *Sei personaggi in cerca d'autore* di un Cecchi o di un Borsetti non sarà in alcun modo subordinata alla messa in scena di *6 personaggi in cerca d'autore* del 1921. In questa condizione tra le linee, si irreggimenta il *reenactment* dietro la performance storicizzata: se è vero che sarebbe assurdo imporre a un regista teatrale di esibire materiali originali (fotografie, video, oggetti) della prima nel proprio lavoro, sarebbe altrettanto assurdo chiedere ad una documentazione di proporre ogni volta “una nuova interpretazione” del pezzo. In questa condizione liminale, al performer (che pure è ancora spesso legato al presupposto del “no-rehearsal”), viene chiesto prima “perform new interpretation of the piece” e poi “exhibit a new interpretation of the piece”. Se la teoria della performance impone l'assenza di prove, i termini “perform” e “exhibit” sono del tutto sovrapponibili. La loro separazione impone al “reenactor” di diventare semplicemente “actor”, riconfluendo nella pratica teatrale della prova- come del resto hanno fatto tutti i performer di *The Biography Remix*. per la stessa Abramović¹²⁶. In questo senso, il rifiuto di Chris Burden di permettere un *reenactment* di *Transfixed* – espresso da Toni Maroni al New York Times – trova un senso pieno: <<If Mr. Burden's work were re-created by another artist, it would be turned into theater, one artist playing the role of another”>>¹²⁷.

2. Prima della Genesi: Le performance non ricreate.

Il progetto che la Abramović anticipa alla Deepwell, nel '96, non è del tutto identico a *Seven Easy Pieces*. Doveva, infatti, essere <<based on the performances of the 70s - a historical view of 6 pieces - 5 by other artists I like and the last my own>>. Rispetto a *Seven Easy Pieces*, quindi, intendeva coprire un lasso temporale più ristretto (i soli anni '70) e con una performance in meno, quella di chiusura. Nell'idea iniziale, quindi, non ci sono né Beuys né Valie Export – il che implica che *Seven Easy Pieces* non voleva essere in origine un discorso sulla performance in generale, ma sulla body art in particolare.

126 Si veda appendice.

127 S. Umathum, op.cit, p.47



C. Burden, *Trans-fix*, 1974

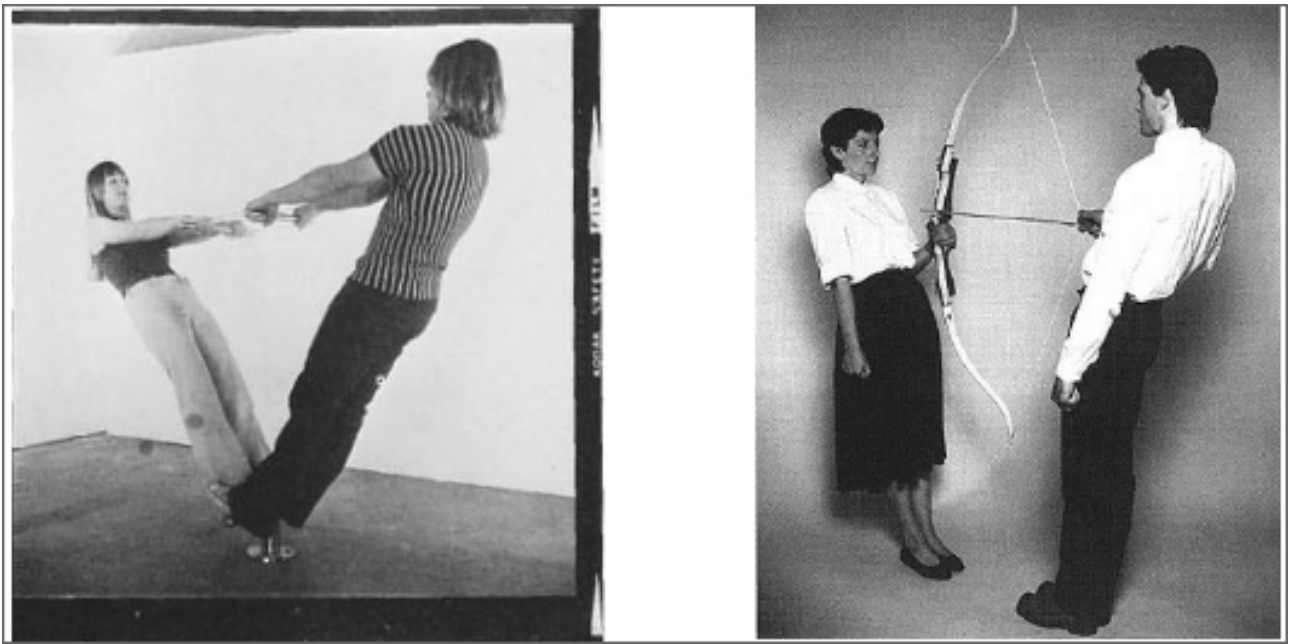
Da un'intervista rilasciata a Janet A. Kaplan nel 1999, sei anni prima della realizzazione, è possibile stabilire che in quel momento solo *The Conditioning* (che la Abramović cita come “candlebed”¹²⁸) di Gina Pane e *Seedbed* di Vito Acconci erano state scelte per il *reenactment*, mentre al posto di Beuys e della Export ci dovevano essere reenacting di opere di Chris Burden e Dennis Oppenheim e, al posto di *Lips of Thomas*, la Abramović intendeva riproporre *Rhythm 0*. Questa scelta non sembra affatto provvisoria nelle intenzioni della Abramović del '99, tanto che l'artista commenta: <<It's very interesting that from the artists I've been impressed with, except Pane, I have chosen all Americans>>. Al che la Kaplan aggiunge: <<And all men>>.

Sicuramente, quello che sembra essere la prima scelta tra questi artisti americani è Chris Burden, la cui documentazione è probabilmente alla base di diverse opere realizzate dalla Abramović, sia da sola che con Ulay.

L'idea di un suo *reenactment* è già riportata nell'intervista del 1996: <<I am interesting in reperforming Chris Burden's work on *Crucifixion with gold nails*. (...) I think it would be interesting to have a woman on the cross in Burden>>.

Trans-fixed, il lavoro a cui si riferisce Marina Abramović, ebbe luogo il 24 aprile del 1974 a Venice, in California. L'artista fu crocefisso sul retro di una wolkswagen, in un garage, utilizzando due chiodi d'oro. La macchina fu fatta uscire in strada e vennero scattate le foto della documentazione.

128 J. A. Kaplan, op.cit.



C. Burden, *Untitled*, 1970 (paricolare); M. Abramović e Ulay, *Rest Energy*, 1980

L'opera può essere plausibilmente legata a una concezione anti-capitalista, sia per la sostituzione della croce con il mezzo di trasporto principe nell'area urbana di Los Angeles, la macchina, sia per l'evidente relazione che l'oro – attraverso il gold-standard – ha con il denaro e con la religione (i trenta denari di Giuda).

Tuttavia, sia l'uso di pratiche cruente e violente sull'artista (la crocifissione) che il mezzo di trasporto meccanico sono una costante del lavoro di Burden anche dove non è assolutamente possibile leggere niente di specificamente politico o economico, quanto di più vagamente romantico e ribellista. È il caso, ad esempio, di *747*, realizzato il 5 gennaio dell'anno precedente, dove Burden spara quattro colpi di pistola contro un Boeing 747 in fase di decollo, a quattrocento metri di distanza.



C. Burden, *747*, 1973

Evidentemente, l'idea su cui Burden lavora ossessivamente è quella del pericolo e del dolore che – di volta in volta – viene collegata a elementi della vita contemporanea (747, 220, *Shoot*) e immagini di estrazione religioso-mitologica (*Icarus*, ma anche la privazione ascetica di *White light, white heat*), per cui diviene gioco-forza credere che il senso anti-capitalista di *Trans-fixed* sia episodico se non, in fondo, accidentale.

Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, *Trans-fixed*, come 747 e esattamente come *Icarus*, non è una vera azione, quanto una messa in posa senza trucchi scenici ad uso dello scatto fotografico. Esattamente come detto nel precedente paragrafo, queste documentazioni e il tipo di notizia che generano hanno una forza suggestiva imparagonabilmente maggiore dell'azione stessa. Ed è questa forza suggestiva a dettare il modo in cui la Abramović voleva originariamente ripetere (o, meglio, ricreare) *Transf-fixed*.

Nell'intervista alla Kaplan, racconta: <<what I heard in Yugoslavia, although I didn't even have a picture of it, was that Burden crucified himself on a Volkswagen, that somebody drove the Volkswagen through Los Angeles, and that he was arrested. That was my image>>. Esattamente come detto nel capitolo precedente, la visione della Abramović (e da cui la Abramović viene influenzata) è all'epoca totalmente inesatta (tanto più che mischiava elementi tratti da altre performance, visto che Burden fu effettivamente arrestato quando realizzò *Deadman*, non *Trans-fixed*). La realtà di *Trans-fixed*, come quella di *Icarus*, è assai meno poetica di quanto la documentazione fotografica e i rumors suggeriscano. Quando negli anni '90 si documenta per rimettere in scena il pezzo, la Abramović rimane estremamente delusa:

When I talked to Burden and to the only three witnesses, I learned that only four people saw this piece. The story was that he was in a garage with a doctor, who pulled the mails through and crucified him on a Volkswagen. Then the garage door was opened. The three friends pushed the car out of the garage, took the photograph, then put the car back into the garage. There is such a huge difference.¹²⁹

Nessun giro a velocità folle per Los Angeles. La macchina viene fatta uscire a spinta e il motore viene solo acceso simbolicamente, per scattare le foto, con la macchina ferma e la marcia in folle – in modo – presumibilmente - da limitare il dolore causato dalla vibrazione della carrozzeria.

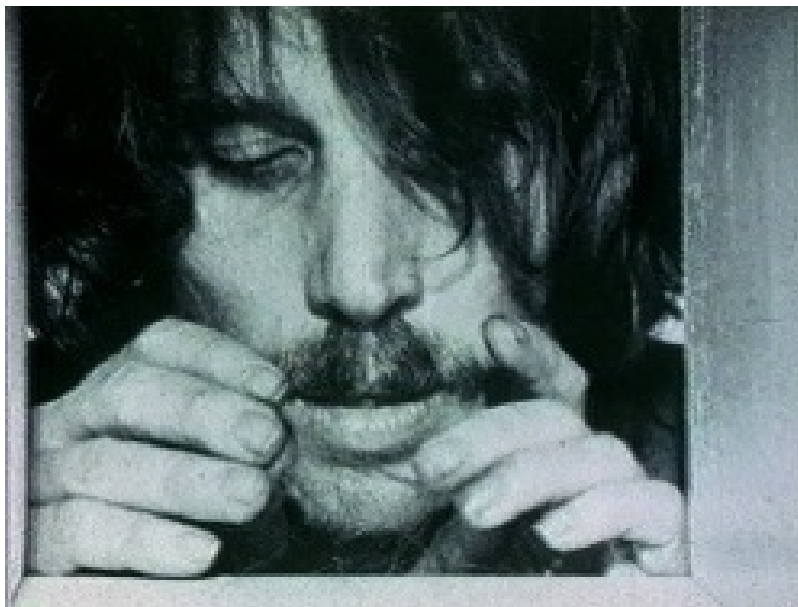
La cosa che trovo davvero interessante e significativa è che, una volta venuta a conoscenza dei fatti, la Abramović non decide di rinunciare al *reenactment* o di ridefinirlo secondo la realtà dell'azione storicamente avvenuta, ma di realizzarlo secondo l'idea che se ne era fatta quando viveva in Jugoslavia, ridesgnandolo secondo i suoi gusti personali:

The idea of female sacrifice is quite interesting to me. I would like to be crucified, but not on a Volkswagen, because I don't like the car. I would choose another car. And then I would like to drive through the city, because this was my first image of the piece. And the only person who can drive this car, from my point of view, would be Madonna.

A prescindere dall'idea di Madonna come autista – che pare dettata dalla ovvia relazione tra il nome d'arte della cantante e la crocifissione – appare evidente che, prendendo in riferimento la realtà storica dell'opera di Burden, l'idea della Abramović non miri in nessunissimo modo a demistificare

129 Ivi

alcun che, ma – caso mai - a rendere vera una mistificazione. Meglio ancora, più precisamente, la Abramović nel '99 intende compiere una realizzazione del proprio immaginario ispirandosi ad un lavoro effettivo. E questo sarà, in fin dei conti, la medesima attitudine che avrà rispetto ai pezzi effettivamente realizzati in *Seven Easy Pieces*.



Dennis Oppenheim, *Extended Armor*, 1970 (fotogramma)

L'altra opera non realizzata che la Abramović prende in considerazione per il *reenactment* è *Extended armor* di Dennis Oppenheim.

In questa opera, Oppenheim è sdraiato per terra, con il suo viso all'estremità di una struttura composta da tre pannelli. Una camera era piazzata di fronte a lui, azionata dalla moglie, per riprendere il suo primo piano. Simultaneamente, dall'altra parte del canale veniva liberata una tarantola, che muoveva verso il viso dell'artista. Oppenheim prendeva piccole ciocche dei propri capelli per realizzare delle palle che spingeva soffiando nel canale per interrompere l'avanzare della tarantola.

Come nota giustamente Thomas Mc Evilly, <<like the spider spinning the web, he used his own bodily threads to survive. There is something shamanistic here as he becomes like the spider, adopting its mode of behavior in order to deal with it>>¹³⁰. Più precisamente, c'è un'inversione del senso della tela del ragno, giacché la tela viene stesa a scopi offensivi (catturare prede), mentre i capelli di Oppenheim vengono lanciati verso il bersaglio a scopi difensivi. Come – ancora giustamente – continua McEvilly, per quanto il procedimento abbia un che di sciamanico, c'è una <<rejection of heroic poses or a mock heroism>>¹³¹.

In questa mancanza di eroicità (e quindi di esemplarità), si trova la principale differenza con Joseph Beuys e la più nota delle sue azioni, *I like America and America likes me*, coeva a quella di Oppenheim.

In *I like America and America likes me*, il senso sciamanico dell'azione di Beuys rispetto al coyote non solo è enfatizzato dalle posture prese da Beuys, ma reso ulteriormente enfatico dal fatto che il coyote viene reso il simbolo dell'America con cui Beuys vuole entrare in contatto: quella naturale, non urbana e non capitalista, in contrapposizione con la New York che l'artista rifiuta di vedere, facendosi portare dall'aeroporto alla galleria a bordo di un'ambulanza, coperto da una coperta di feltro. In Beuys, esattamente al contrario della tarantola di Oppenheim, non c'è effettivamente una relazione tra il comportamento animale e quello dell'artista. Nella documentazione, infatti, si vede

130 Thomas McEvilly, *Sculpture in the age of doubt*, New York, 1999, p.9

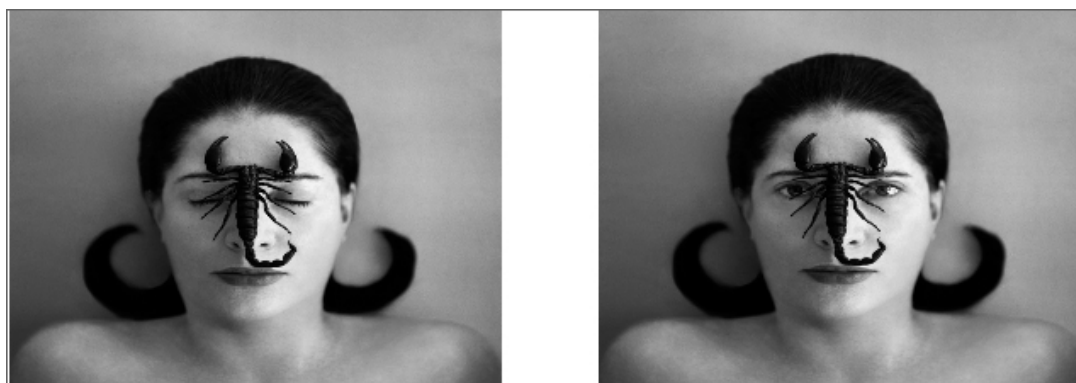
131 Ivi.

chiaramente che Beuys quando entra nella galleria prende una postura che richiama immaginari magico-rituali di fronte ad un animale che, chiaramente, vuole sostanzialmente giocare – nello stesso modo in cui vorrebbe giocare un qualsiasi cane domestico. In effetti, Beuys si comporta con il coyote come ci si comporta con un simbolo: ignora la sua dimensione individuale (l'animale in questione è socievole ed ha voglia di giocare) e si comporta esclusivamente in virtù della sua valenza simbolica (canide selvatico, non addomesticato, con cui lo sciamano entrerà lentamente in contatto).



J, Beuys, *I Like America and America likes me*, 1974

Nel caso di Oppenheim, chiaramente, è possibile leggere la tarantola come simbolo, ma non come simbolo politico-sociale e non in un senso così diretto come in Beuys. La tarantola, in qualche modo, sintetizza e concretizza due elementi cardine della body-art americana e uno specifico di Oppenheim: *in primis*, utilizzando i filamenti che produce per costruire la ragnatela, il ragno è simbolo dell'uso del proprio corpo e dei suoi prodotti diretti come materiale. È bene notare, in questo senso, che l'inglese “canvas” traduce sia “tela” nel senso di ragnatela che “tela” nel senso di supporto per la pittura. In secondo luogo, essendo velenosa, la tarantola incarna l'aspetto tematico principe della body art americana: il rapporto con il pericolo. In ultimo, come predatore, il ragno agisce secondo una strategia complessa (citando Bertolucci: la strategia del ragno). In questo rientra perfettamente attorno all'idea di tattica su cui Oppenheim lavora negli anni '70. Una delle sue opere più famose, *Reading Position for a Second Degree Burn*, mostra i segni “al negativo” che il libro *Tactics* lascia sul suo corpo mentre prende il sole.



M-. Abramović, *Portrait with Scorpion*, 2005



D. Oppenheim, *Reading Position for a Second Degree Burn*, 1970

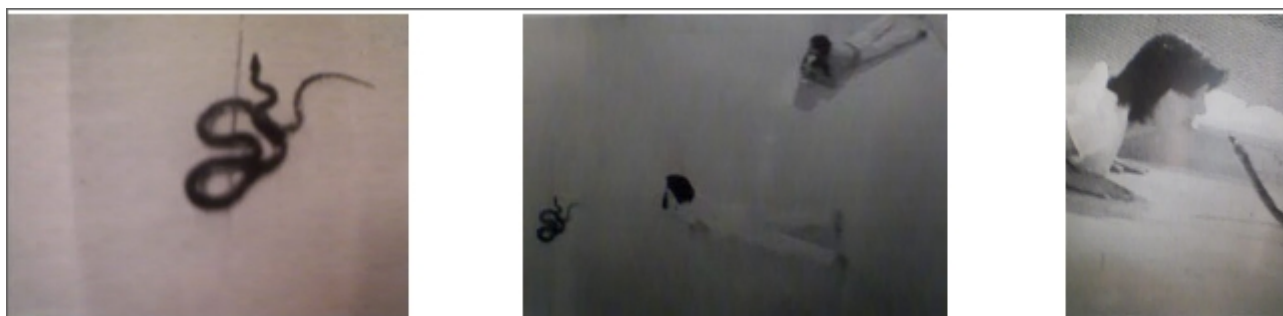
Sicuramente, la Abramović è sensibile alla tematica del raffronto/confronto con l'animale pericoloso e repellente, tanto che nel 2005, stesso anno di *Seven Easy Pieces* - realizza due autoritratti con scorpione - animale in sé evidentemente prossimo alla tarantola di Oppenheim in quanto insetto dotato di veleno mortale. Tuttavia, questi autoritratti non sono performance, ma pose: lo scorpione non è vivo. Serve da simbolo e da metro per la composizione formale, impostata secondo l'andamento curvilineo del pungiglione. Nel ritrarsi prima ad occhi chiusi e poi ad occhi aperti, oltretutto, la Abramović in qualche modo torna a mostrare un antico legame con il surrealismo, presente durante gli esordi pittorici¹³².

Tra le opere performative, senza dubbio, quella che ci può dare il metro del suo interessamento a *Extended Armor* è *Dragon Heads*, dove la Abramović fa uso di pitoni. Non si tratta della prima opera in cui la Abramović utilizza serpenti - lo aveva già fatto in *Three*, con Ulay, nel 1978 - ma è la prima in cui la pericolosità dell'animale ha un ruolo determinante nella performance.

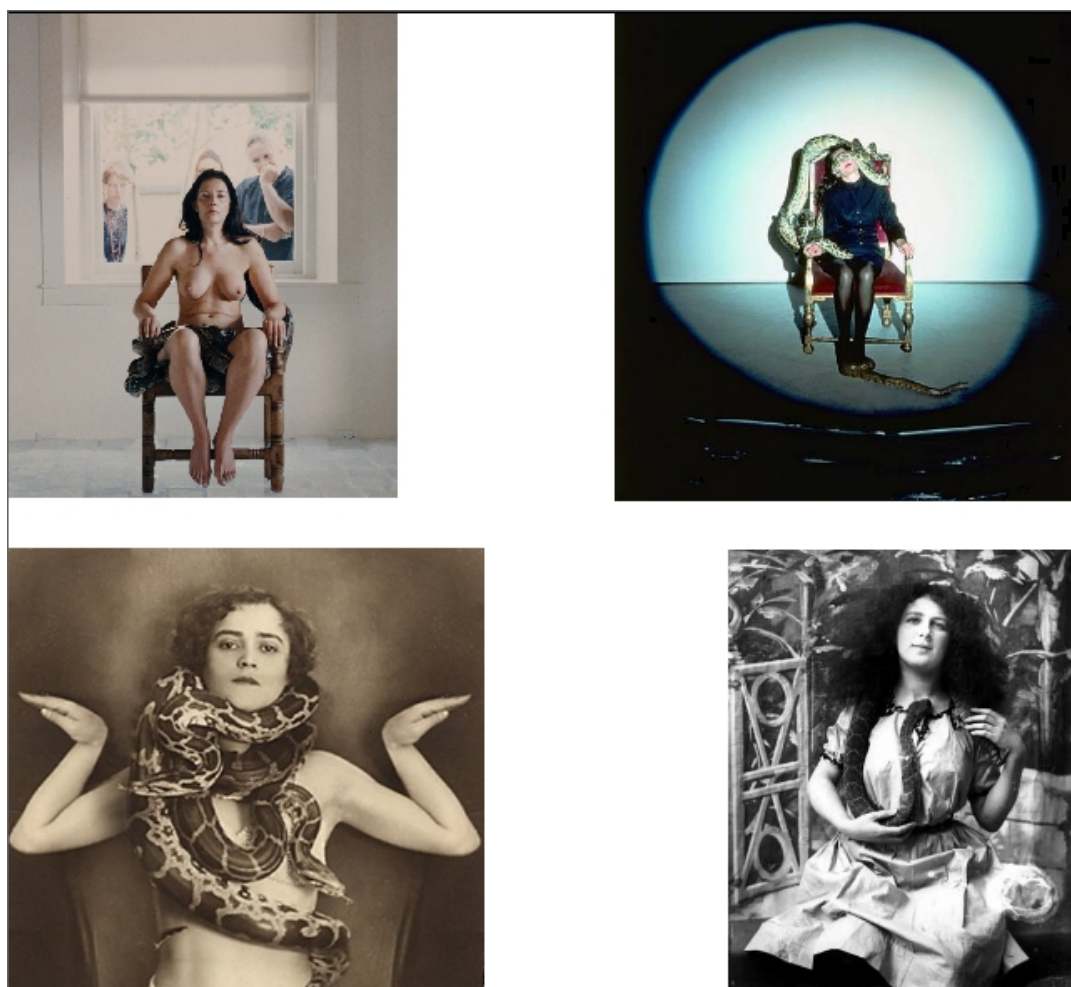
In *Three*, realizzato con Ulay nel 1978, i due artisti si sdraiano per terra ai due lati di un serpente, emettendo vibrazioni soffiando in bottiglie, in modo che il serpente scelga verso quale dei due dirigersi. Qui, tanto nel significato esplicitamente simbolico dato all'animale, secondo la simbologia

132 Si veda appendice.

cinese in cui il serpente rappresenta l'universo¹³³, il legame più evidente è quello con Beuys.



M. Abramović e Ulay, *Three*, 1978



In *Dragon Heads*, la Abramović, talvolta vestita, talvolta nuda, lascia scorrere sul suo corpo due pitoni a cui non è stato da mangiare per una settimana. Resta immobile, circondata da blocchi di ghiaccio. Per quanto il rapporto con il pericolo e il mondo animale sia molto prossimo a quello di Oppenheim, la dinamica è assai diversa: innanzi tutto, l'operazione è associata ad un'idea di stasi anziché di industriosità: al contrario di Oppenheim, l'artista non sopravviverà grazie al suo lavoro, ma grazie alla sua immobilità. In un certo senso, avrà tante più chance di non essere stritolata dai serpenti quanto più si farà simile ad un albero. Se in Oppenheim c'è un'idea di specularità, quindi,

¹³³ Offre questa interpretazione la stessa Abramović intervistata da S. Cannon, e A. Chillida (S. Cannon, A. Chillida, op.cit.)

nella Abramović c'è (più larvatamente) un'idea di complementarità. Questa idea è resa complessa nell'attuazione dalla presenza del ghiaccio, che rende più difficile la stasi, sia perché il freddo provoca dei tremori involontari, sia – in ultimo – perché la reazione naturale al freddo è il moto.

Quello della Abramović – a parte la sua idea che i serpenti seguano le linee di energia del suo corpo – è un lavoro sul controllo statico, ancora legato alle esperienze con la meditazione buddista maturate durante il periodo di lavoro con Ulay.

Dal punto di vista simbolico, in questa comparazione tra la Abramović e Oppenheim, c'è un evidente aumento del senso mitico-letterario e una perdita totale della prospettiva meta-artistica (del resto ci sono ormai venti anni di distanza: l'idea del ragionamento meta-artistico negli anni '90 ha perso *art-appeal*). Il rapporto tra nudità femminile e serpente, dalla Bibbia a Freud è estremamente evidente, reso – in un certo senso – ancora più esplicito dalla specie del serpente scelto, il pitone. Il pitone non solo è il più grande tra i serpenti, ma è anche uno dei pochi che non uccide la propria preda attraverso il veleno, ma avvolgendola e stritolandola (l'abbraccio). In più è una specie animale che (proprio per il suo richiamo al peccato originale e al fallo) ha una certa tradizione negli spettacoli erotici: non a caso è lo stesso serpente che la replicante spogliarellista usa nel suo numero in *Blade Runner* (1982).

Ancora, mentre *Extended Armor* in qualche modo cifra un discorso sulla body art (e quindi sull'arte immediatamente contemporanea), l'opera della Abramović riprende un'iconografia estremamente radicata nella cultura classica occidentale, che ha nel Lacoonte (per le dimensioni del serpente) e nella Medusa (per il rapporto con la testa, *Dragon Hair*) i suoi esempi più forti. Questo nesso culturale con Medusa e Lacoonte, in un certo senso, aiuta a vedere *Dragon Heads* come un esercizio di resistenza al terrore. In questa lettura, il rimanere pietrificati – conseguenza della visione della Medusa e a sua volta metafora del terrore – diviene un atto di forza mentale in resistenza al tremore che paura (serpente) e freddo (ghiaccio) inducono.



Al contrario che per Burden, non c'è alcuna notizia su come la Abramović intendesse condurre il *reenactment* di *Extended Armor*. Tuttavia, c'è l'idea di cosa sarebbe dovuto restare, materialmente, al termine della performance: <<After each piece, the leftover installation would remain. For example, after the Burden, there would be the car; after the Acconci, the floor; after the Oppenheim, the Tarantula in the tube used in the performance; (...) the candlebed in the case of Pane>>. Per quanto riguarda la sua opera: <<objects on the table in my case>>. L'opera in questione, doveva essere *Rhythm 0*: <<It's an extremely risky piece, but that could be interesting for me to repeat now in the '90s>>.

L'opera era stata, in un certo senso, già stata riproposta in versione oggettuale in *Out of Actions*,

mostra tenuta a Los Angeles nel 1998 e curata da Paul Shimel. In questa occasione, la Abramović aveva esposto una versione del tavolo con gli oggetti da utilizzare su di lei, sostituendo gli originali con esemplari simili. <<...I obtained a list of similar objects – gun, bullet, blue paint, comb, bell, whip, lipstick etc – and placed them on a similar table. The Studio Mona Gallery in Naples, where the original performance was made in 1974, was extremely angry about this presentation, claiming that they had the original objects. I never told him to keep them. I was so surprised that they had actually considered them as original art objects. So I declared that I don't actually consider them as artwork, and that anyone can go to the shop and buy them>>¹³⁴.

La versione, evidentemente, non si basava tanto sui *memorabilia*, su un'idea feticistica dell'oggetto in luogo dell'azione – come gran parte degli oggetti esposti nella mostra. Al contrario, la riproposizione del tavolo di *Rhythm 0* mostrava in dettaglio il progetto originale, nell'idea implicita che potesse essere ripetuto.

Nel 2005 – qualche mese prima di realizzare *Seven Easy Pieces* – la Abramović spiega a Chris Thompson e Katerina Weslien perché, nella realtà dei fatti, questo progetto non è più eseguibile, per cui deve essere eliminato in favore di *Seven Easy Pieces*: <<I made a compromise with *Lips of Thomas*, because there is no way I can do *Rhythm 0* in this country because of the law. The museum will not let us do it>>¹³⁵.

Chiaramente, l'istituzione non può permettersi la possibilità che qualcuno spari alla Abramović. Traferire la performance dal contesto “selvaggio” della Napoli degli anni '70 al più grande palcoscenico artistico del primo decennio del nuovo millennio è, di fatto, impossibile. In un contesto così ufficiale non è ammissibile il tipo di contatto diretto che ha caratterizzato l'azione underground degli anni '70. Anzi, è chiaro che, in generale, la politica del museo è contraria all'interazione del pubblico. Esattamente come se l'artista fosse un quadro, gli inservienti impediranno al pubblico di avvicinarsi eccessivamente durante le performance. Trattando il performer alla stregua dei quadri che custodisce, *Seven Easy Pieces* finisce per proporre una dinamica molto simile a quella palco-platea – del tutto antitetica allo spirito delle performance originali.

Personalmente, nutro anche il sospetto che questa scelta sia anche dietro la mancata autorizzazione di Chris Burden a rimettere in scena *Trans-fixed*. Se è vero che Chris Burden non risponde alle pressanti domande dell'artista (<< I would be very interested if you can try – good luck – to find out why Chris Burden doesn't want these pieces to be re-performed. I was not lucky enough to get an answer>>¹³⁶), pur ammettendo la possibilità di cambiare idea, è inevitabile notare come negli anni '90 si fosse lasciato intervistare ed avesse fornito indicazioni, sapendo che la Abramović si stava documentando con l'esplicito intento di rimettere in scena la performance. Anche prendendo per buona l'ipotesi di un ripensamento, non si può fare a meno di notare che – se il Guggenheim non ha permesso la *reenactment* di *Rhythm 0* – sarebbe stato ancora meno propenso a quello di *Trans-fixed* come lo aveva immaginato la Abramović. In fin dei conti, mentre si sarebbe potuto facilmente limitare i rischi di *Rhythm 0* eliminando gli oggetti più pericolosi (pistola e coltelli), non ci sarebbe stato verso di ridurre la componente di rischio e di illegalità nella crocefissione di Burden. Far girare per New York la macchina con dietro la Abramović crocifissa, avrebbe probabilmente infranto un enorme numero di articoli del codice della strada, senza contare l'oltraggio al pubblico pudore (l'artista sarebbe dovuta essere presumibilmente a torso nudo, come il performer). Inoltre, credo, il museo non avrebbe avuto nessun interesse – diretto o indiretto – nel far compiere l'azione all'artista, perché non solo non ci sarebbe potuto essere alcuno sbigliettamento, ma non ci sarebbe stato alcun “rientro d'immagine” nell'operazione, come invece è abbondantemente accaduto con la versione definitiva di *Seven Easy Pieces*.

134 N. Spector, *Marina Abramović interviewed*, in M. Abramović, op.cit. 2007, p. 16.

135 C. Thompson, K. Weslien, *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation*, in <<PAJ: A Journal of Performance and Art - PAJ 82>> (Volume 28, Number 1), January 2006, pp. 29-50>>, in mittpressjournals.org.

136 Ivi.

Al contrario di *Rhythm 0* e di *Trans-fixed*, la Abramović nel 2005 non fa alcun riferimento al motivo per cui ha abbandonato *Extended Armor* di Oppenheim. Tuttavia, la spiegazione legale che l'artista adduce a *Rhythm 0* ha ancor maggior ragione di esistere in questo caso. Qui il problema è costituito dall'utilizzare un animale vivo in un museo, in considerazione sia della sua pericolosità, sia della nuova sensibilità animalista. Se Kounellis ha dovuto rinunciare al pappagallo in senza titolo del '67 in occasione della mostra alla Tate Modern, a maggior ragione la Abramović avrebbe dovuto rinunciare alla sua tarantola in quella newyorkese: da un punto di vista di sicurezza perché si tratta di un animale pericoloso, da un punto di vista animalista perché – mentre l'opera di Kounellis si sarebbe limitata a mostrare il pappagallo - quella di Oppenheim avrebbe comportato un atteggiamento di ostilità e di sfida nei confronti dell'animale. A questo, va aggiunto il fatto che – materialmente – ripetere per sette ore la performance sarebbe stato sostanzialmente impossibile.

È inevitabile, in un'ottica ampia, pensare che la sostituzione di Oppenheim e Burden con Beuys e Export corrisponda a una diversa focalizzazione del lavoro. Innanzi tutto, è interessante notare come la Abramović sostituisca due americani con due europei, andando a spostare il baricentro dell'opera sul vecchio continente. In secondo luogo, introducendo la Export, la Abramović pareggia il numero di opere tratte da uomini e il numero di opere tratte da donne, facendo di *Seven Easy Pieces* un'opera implicitamente “genderly correct”. Soprattutto – e questo è l'aspetto decisivo – sostituisce due opere della prima metà degli anni settanta con due opere degli anni sessanta, andando a trasformare un quinquennio in un decennio. Questo fa sì che *Seven Easy Pieces* non graviti più esclusivamente sulla body art, ma sulla performance tout-court, trovando – in qualche modo – una dimensione più ecumenica. Del resto, se è vero che l'opera ha l'esplicito obiettivo di aprire una discussione sulla possibilità e sul valore estetico del *reenactment*, ha in qualche modo il dovere implicito di non riferirsi esclusivamente alle performance dei body-artisti, ma anche a quelle dei loro precursori. Nello specifico di *Extended Armor*, c'è poi da notare che – se è vero che la Export sostituisce Burden, come l'artista dichiara in un'intervista – sarà vero che *Come insegnare l'arte a una lepre morta* sostituisce l'opera di Oppenheim, scambiando quindi un animale vivo e pericoloso con un animale morto e di natura mansueta.

Così come la Abramović si trova costretta a sostituire *Trans-fixed* ed *Extended Armor*, si troverà a dover abbandonare l'idea oggettuale che doveva dettare i tempi e reificare la performance nell'istallazione residua. Questo, molto chiaramente, non perché i lavori della Export e di Beuys fossero meno adatti all'operazione, giacché il coniglio avrebbe potuto sostituire la tarantola e il mitra la macchina, ma perché l'idea originaria della Abramović non si adattava allo spazio del Guggenheim. Stando alla scelta della struttura circolare al centro dell'atrio, molto semplicemente, è impossibile lasciare il palco di Acconci senza creare un secondo centro, un secondo palco, questa volta completamente vuoto. Per ovviare a questo, la Abramović sceglie di utilizzare sette televisori all'inizio spenti e poi accesi uno a uno giorno dopo giorno, per mostrare l'immagine dell'opera realizzata il giorno prima. In qualche modo, quindi, la documentazione viene a far parte dell'opera durante il suo stesso svolgersi.

3. la struttura della Genesi. .

Oltre ad una temporalità di riferimento più ampia, il progetto finale di *Seven Easy Pieces* ha una struttura assai più simmetrica di quello preannunciato negli anni precedenti. Dall'idea di realizzare sei opere in sei giorni, ognuna con la durata di otto ore, la Abramović muove verso una idea numerica assai più forte e più simbolica, costituita dalla reiterazione del numero sette: sette opere in sette giorni, della durata di sette ore ciascuna. Come giustamente fa notare Erika Fischer Lichte, il numero sette non può non rimandare alla genesi, facendo coincidere il settimo – il giorno in cui Dio ammira la propria creazione – con l'unica performance a non essere un *reenactment*, ma un'opera

totalmente nuova. Tuttavia, la Fischer Lichte suggerisce che questo nesso evidente giochi in fondo sul gender: <<By citing and, at the same time, transforming, even subverting the scheme of Genesis, the female artist Abramović, in a way, ridicules the idea of the male artist as a God-like creator. It is not works, i.e. artifacts that are stable and can handed down to the next generation, that she creates, but transitory, ephemeral performances that are bound to her body and unable to survive beyond the time of the performance.>>¹³⁷.

Questo riferimento al gender, implicitamente femminista, tende ad essere decisamente forzato. L'idea dell'artista donna in competizione con il Dio-maschile (e in azione castrante, visto che lo ridicolizza), per quanto abbia un certo fascino romantico, è poco adattabile al caso della Abramović. Questo, se non altro, perché la Abramović mantiene un atteggiamento ambiguo rispetto alla questione del gender: da una parte è evidentemente interessata alla reinterpretazione femminile di opere fondamentalmente maschili (*Trans-fixed* e, soprattutto, *Seedbed*); dall'altra in ogni intervista recente si pone in un atteggiamento sostanzialmente anti-femminista: <<The most important thing is if the piece is good. Who is doing it is secondary. When I'm doing performances I don't emphasize gender>>¹³⁸, <<L'art est unisex>>¹³⁹. Per quanto evidentemente nelle sue opere utilizzi positivamente la propria femminilità, l'opera non è destinata ad un discorso sul gender, ma sull'uomo.

Tuttavia, nella sua analisi, la Fischer Lichte fa emergere uno degli aspetti più interessanti e paradossali della condizione della performance: il performer non è mai nella condizione di vedere il proprio lavoro dal vivo. Non arriverà mai il settimo giorno, in cui Dio guarda l'opera compiuta.

L'idea del Dio che osserva il creato – quindi, nell'antropocentrismo biblico, il pianeta Terra – ha un interessante contrappunto con la scelta delle date. La Abramović, infatti, sceglie di realizzare il suo lavoro tra il 9 e il 15 novembre, in corrispondenza con la fase lunare: <<The choice of the date is related to the full moon, so it is exactly the rising of the moon and the last performance will be during the full moon. For me, the energy of the moon is very important for the pieces, and if I can, I organize them to happen around the full moon time>>¹⁴⁰.

Questa corrispondenza ha una valenza pratica assai decisiva, se si considera che la copertura del



Guggenheim è costituita da un grande lucernario, esattamente sotto il quale viene posto il palco circolare di *Seven Easy Pieces*. Il dato viene perfettamente messo in luce dalla stessa

137E. Fischer Lichte, op.cit. 2007, p.43.

138J. A. Kaplan, op.cit.

139Abramović Marina interview, rencontre autuour du thème de la Chair & Dieu, in Www.artistes-en-dialogue.org/Abramović/abma05.htm

140 N. Spector, op.cit., p.30

Abramović: <<Look at the spiral. Why did I wait fifteen years? I didn't want any other building. It's amazing. To me, it was the only place I could think of, this spiral with its different vantage points. I only could survive the Gina Pane Piece because I could look up to the stars through the glass oculus>>¹⁴¹.

Ancora, la Abramović trova nella forma spiraliforme del Guggenheim motivo di ispirazione evidente, tanto dal punto di vista simbolico che da quello formale:

There are two kinds of spaces that produce energy: the spiral and the pyramid. I think it's interesting how in the beginning of this project, we started by thinking of very complicated stage designs, and then at the end we built a simple circular podium and that's it (...) This simple structure was transformed each night for each piece until in the end, the circle was literally elevated towards the spiral, towards the spiritual¹⁴².

Il Guggenheim determina gli esiti estetici di ciò che ospita, tanto formalmente quanto concettualmente. Da una parte impone una forma all'opera – quella circolare – che diviene assolutamente centrale nel restaging di alcuni lavori, in particolare *Seedbed* -dove l'unico elemento visibile è il palco - e la performance del settimo giorno, in cui la Abramović si mostra alla fine di un lunghissimo vestito circolare che da sei metri di altezza, arriva a coprire il palco. Dall'altra, attraverso il suo prestigio, il Guggenheim permette alla Abramović di fare un'opera di storicizzazione di effettiva portata storica e in base ad una idea effettivamente di conservazione: <<performing the *Seven Easy Pieces* at this site, Abramović in fact suggests the idea that she is dealing with the history of performance art and, by doing so, reflects on the particular status of performance as artistic event and not a work of art in the sense of artifacts>>¹⁴³. In questo senso, quando la Fischer Lichte afferma che *Seven Easy Pieces* mostra di avere un valore di storicizzazione esclusivamente soggettivo, sottovaluta il portato istituzionale di cui il luogo riveste l'opera.

Da un punto di vista “in sé”, *Seven Easy Pieces* propone in effetti – come ho già scritto - una storicizzazione della performance labile, valida solo su basi estremamente soggettive, tanto che la stessa Abramović, nel 1996, parla di “performances that affected me”. Come dice la Fischer Lichte: <<if we understand *Seven Easy Pieces* as narrating a particular history of performance art, it has to be considered that this “histeriography” is as fleeting as the performances to which they refer and, moreover, that it confesses, even openly reveals that it is done from a subjective point of view and under totally subjective conditions – among them, conditions that are set by the individual body of Abramović>>¹⁴⁴. Tuttavia, *Seven Easy Pieces* non può essere vista “in sé”. Essendo proposta all'interno del Guggenheim, uno dei luoghi di storicizzazione dell'arte contemporanea per eccellenza, la prospettiva storico-isterica assume necessariamente un valore di oggettività. In virtù del Guggenheim, la proposta di formalizzazione del *reenactment* della Abramović non è – come Nizza dipinta di Blu di Klein – una boutade, un'idea implicitamente irrealizzabile - ma un progetto che ha la massima aspirazione alla concretezza. Tanto è vero che l'evento è corredato dal *(Re)Presenting Performance Symposium*, cui partecipano figure chiave nella politica culturale internazionale come Germano Celant e Susan Sontag.

L'idea del simposio nasce pressoché parallelamente a quella di *Seven Easy Pieces* – tanto che

141 Ivi.

142 Ivi.

143 E. Fischer Lichte, op.cit. 2007, p. 42.

144 Ivi, p.43.

l'artista ne parla già nelle interviste degli anni '90. All'epoca – così come la logica suggerisce – la Abramović prevedeva di istituire il simposio dopo il *reenactment*, facendo sì, in qualche modo, che l'opera fungesse da spunto per la discussione. Nella realtà dei fatti, il simposio sul *reenactment* tenuto al Guggenheim non ha seguito, ma anticipato di parecchi mesi la performance. Poco prima che i lavori avessero inizio, la Abramović annunciava: << there is going to be a symposium about this question of the destiny of performance and at the end I will make my presentation and proposition of how it should be done>>¹⁴⁵.

La collocazione della performance dopo il simposio - necessariamente ideata in accordo con il Guggenheim – è implicitamente autoritaria e mercantile. Autoritaria perché pone automaticamente la performance come punto d'arrivo del simposio – come posizione ultima e conclusiva, pur essendo stata interamente concepita prima del dibattito; mercantile perché, in una logica strumentale, non usa l'opera per aprire la discussione, come la Abramović dichiara negli intenti, ma la discussione per lanciare l'opera.

Il risultato, inevitabilmente, è che il simposio è un fallimento¹⁴⁶, mentre l'operazione di *Seven Easy Pieces* è un'enorme successo d'immagine: nell'immediato indice di popolarità dato da Google, digitando “Marina Abramović *Seven Easy Pieces*” ottengo 5630 risultati, digitando “Marina Abramović *Balkan Baroque*”, che pure ha in sé tanto la performance vincitrice del Leone d'Oro a Venezia quanto il film di Coulibeuf, ne ottengo meno di un decimo: 511. Stesso discorso riguarda la relazione con i performer rielaborati: se Bruce Nauman è piuttosto più presente sul web della Abramović (54.900 a 47.000), nel caso di *Body Pressure* si ha un caso paradossale: digitando “Marina Abramović *Body Pressure*” si ottengono 2260 risultati, digitando “Bruce Nauman *Body Pressure*” se ne hanno quaranta in meno, 2220. *Seven Easy Pieces*, in altri termini, segna l'incoronazione di Marina Abramović come prima stella della performance.

Il dato di google indica, in maniera molto interessante, anche la quantità di rumore: nella ricezione e nella divulgazione, *Body Pressure* è intesa assai più come opera della serba che dell'americano, perché – se è ovvio che la notizia del *reenactment* di Abramović porti con sé il nome di Nauman, non è assolutamente ovvio il contrario: in teoria, ogni pagina riguardante *Body Pressure* della Abramović dovrebbe avere in sé il nome di Nauman.

Se il numero di risultati di Google dovrebbe offrirci un'idea (per quanto per forza di cose un poco impressionistica) della popolarità, Wikipedia può offrirci un esempio aureo del rumore che l'operazione ha generato. La pagina inglese di Wikipedia su *Body Pressure* ci dice: <<*Body Pressure* is a 1974 performance piece by American artist Bruce Nauman. The performer is instructed to press himself against a pane of glass in various positions; Nauman says that it "may become a very erotic experience">>. In altri termini, nella pagina web viene attribuita a Nauman una scelta estetica, quella del vetro, che non faceva parte dell'opera originaria. L'opera di demistificazione dei '70 che l'Abramović dice di voler compiere, quindi, finisce per produrre un rumore sostanzialmente mistificatorio. La differenza con quello che le opere producevano negli anni '70 è che, mentre quello era un rumore “a tempo” e del tempo, questo è un rumore retroattivo, che dall'oggi si muove verso lo ieri.

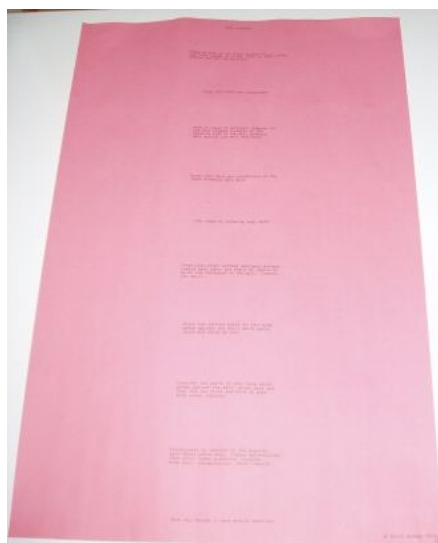
4. il doppio e il suo teatro: Bruce Nauman, *Body Pressure*

Body Pressure venne realizzata da Nauman nel 1974, nella Konrad Fischer Galerie di Dusseldorf, all'interno della mostra personale *Yellow Body*. Nella galleria, Nauman alza un muro pressoché identico per dimensioni e forma a uno di quelli preesistenti e vi appende il testo con le istruzioni. Copie del testo, scritto in tedesco e inglese e stampato su carta rosa, vengono simultaneamente date

145A. Bernstein, Marina Abramović in *Conversation with Ana Bernstein* in AAVV << Caderno Videobrasil>>, São Paulo, 2005, p.138.

146A riguardo l'artista dichiara: <<In the end, all the young artists made their own talks about their own work. It was really monologues about different subjects>>(cfr. C.Thompson, K. Weslien, op.cit.)

ai visitatori, in modo che possano eseguire l'esercizio.



Istruzioni originali di *Body Pressure*, 1974.

BODY PRESSURE

Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible.

Press very hard and concentrate-
Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard.

Press very hard and concentrate on the image pressing very hard.
(the image of pressing very hard)
press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall).

Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not.

Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press together.

Concentrate on the tension in the muscles

pain where bones meet, fleshy
deformations that occur under pressure;
consider body hair, prepiration, odors
(smells).

This may become a very erotic exercise.

Come in altre opere del periodo che va dalla fine dei '60 alla prima metà dei '70, le istruzioni di *Body Pressure* tendono a creare una situazione di profondo spaesamento percettivo e culturale nello spettatore. Lo spaesamento culturale, in primo luogo, è dovuto alla totale ridefinizione del concetto di spettatore e di opera d'arte: nel contesto visibile di un linguaggio plastico che rimane pressoché sospeso tra elemento scultoreo e elemento architettonico (la parete, il corridoio, la stanza), lo spettatore non solo è chiamato a rinunciare alla passività della fruizione per eseguire un'azione, ma è chiamato a ridefinire l'idea stessa di "guardare un'opera" d'arte. Le istruzioni tendono, infatti, a rimandare alla formazione di immagini mentali, a vedere opere - quindi - non realizzate dall'artista, ma dallo spettatore. Come in *Body Pressure* (<<Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard>>), la medesima operazione di costruzione mentale dell'immagine era presente in *Double Doors*, l'anno precedente: <<Form an image of yourself in the further room standing facing away>>¹⁴⁷ (corsivi miei). Questa formazione di immagini mentali, viene messa completamente in contrasto con l'invito alla percezione attiva della propria fisicità con cui tanto *Body Pressure* che *Double Doors* iniziavano: <<Become aware of the volume displaced by you body>> (*Double Doors*), <<press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate>> (*Body Pressure*). La singolarità di *Body Pressure* sul precedente di *Double Doors* è che *Body Pressure* gioca sull'ossimoro e sulla concretezza del corpo, mentre *Double Doors* per molti aspetti gioca sull'analogia e su un'idea astratta di volume: <<Become aware of the volume displaced by you body. Imagine it filled with water or some gas (helium). /Concentrate fully on this volume as other considerations dissipate (heat, cold, gravity)/ (...) Walk through the other and step into that volume-precisely that displaced image (...) Make your body fit your image>>. Dove *Double Doors* richiede la sovrapposizione di due immagini mentali (una legata al proprio corpo reale ma "filled with water or some gas", l'altra alla propria immagine come "silhouette", come spazio e contorno da riempire), *Body Pressure* richiede il confronto continuo tra sensazioni corporee e immagini mentali, terminando nel paradosso di sentire le sensazioni corporee delle immagini mentali.

Nauman parte da una situazione di percezione perfettamente fisica, data dalla propria pressione sul muro. A questa, fa seguire un'immagine mentale, legata alla propria percezione ma allo stesso tempo opposta ad essa, visto che riguarda le parti del corpo non coinvolte dall'azione fisica (la schiena e la nuca) e un'azione muscolare volta verso a quella direzione opposta a quella che si sta compiendo effettivamente, per cui, mentre si spinge effettivamente con il torace, si immagina di spingere con la schiena. Questo sdoppiamento tra percezione fisica (fronte) e mentale (dietro) termina nel paradosso, richiedendo di concentrarsi nella percezione non dell'azione che si sta effettivamente compiendo, ma di quella che si sta immaginando: <<Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press

147Le istruzioni di *Double Doors* erano: <<Stand in the wedge that will allow you to see the doors and into the further room./Become aware of the volume displaced by you body. Imagine it filled with water or some gas (helium). /Concentrate fully on this volume as other considerations dissipate (heat, cold, gravity)/It's not necessary to remain rigid or fixed in position. Form an image of yourself in the further room standing facing away./Suppose you had just walked through the doors into that room. Concentrate and try to feel the volume displaced by the image./Walk through the other and step into that volume-precisely that displaced image./Pay attention to the placement of your extremities and those parts you cannot see; your fingers-the back of your neck-the small of your back. /Make your body fit your image>>.

together>>.

In questa idea dei corpi (quello fisico, quello mentale) che premono l'uno verso l'altro, trova pienamente senso l'ultima riga scritta da Nauman, in cui avverte che *Body Pressure* <<may become a very erotic exercise>>. Attraverso la mediazione del muro, che rende possibile l'esperienza del contatto (e quindi l'idea del trasferimento delle sensazioni fisiche dalla parte anteriore del corpo a quella posteriore e la loro percezione simultanea), *Body Pressure* – specie considerando che è opera di un uomo eterosessuale - allude a una ricongiunzione con la propria metà mancante, a un ritorno alla condizione mitica di ermafroditismo, per quanto vissuta attraverso un esercizio che ricorda tanto la suggestione ipnotica quanto il training autogeno.

In questa dimensione sostanzialmente “positiva”, l'istruzione di *Body Pressure* si discosta da altre similari, come quella di *Tony sinking into the floor* o *Elke trying to allow the floor to rise over her face*, perché – all'azione di tentare di trascendere i limiti fisici propri e quelli architettonici – unisce un aspetto poetico-simbolico delineato all'interno di una dinamica specifica, quella erotica. Allo stesso modo, rende in qualche modo positivo il senso di disorientamento che Nauman aveva realizzato in opere come *Live-Taped Corridor* (1970).



Bruce Nauman, *Live-Taped corridor*, 1970

Live-Taped Corridor consiste in un corridoio lungo circa dieci metri e largo appena mezzo metro, largo lo stretto necessario per consentire l'entrata delle spalle. In fondo al corridoio, due televisioni rimandano all'immagine del corridoio: quella superiore è collegata a una camera a circuito chiuso, posta all'entrata del corridoio, mentre quella inferiore un'immagine registrata, presa dalla medesima camera. Questo fa sì che, una volta entrato, lo spettatore veda la propria immagine di spalle e che, mentre avanza verso la televisione, veda la propria immagine rimpicciolirsi e allontanarsi sul televisore superiore, mentre, mentre quello in basso mostra il corridoio quando lui non è presente. L'innaturale visione di sé di spalle, che tornerà in *Body Pressure* e *Double Doors*, qui viene resa particolarmente fastidiosa ed estraniante dal fatto che l'immagine non può essere soppesata: più ci si avvicina per osservarla meglio, più l'immagine si allontana: quando si arriva di fronte al televisore, si è piccoli e ai margini dell'inquadratura. L'idea di estraniamento (la visione di se stessi nello

spazio, di spalle, unita alla la visione dello spazio che si occupa al momento senza vedere il proprio corpo) viene amplificata dal senso profondamente claustrofobico della struttura e dalla percezione tangibile di essere spiati.

Il tutto, inquadrabile, nella verticalità imposta dal corridoio, come una sorta di zoom out da se stessi: Io cammino verso l'immagine e mi allontano nell'immagine; dopo che mi sono allontanato quasi del tutto e mi fermo, il monitor inferiore mostra che non sono nello spazio che occupo.

In questa negatività di fondo, il *Live-Tape Corridor* è agli antipodi di *Body Pressure*, dove la sensazione di estraniamento dal corpo e dallo spazio è in realtà finalizzata a produrre una sensibilizzazione complessiva, data dall'interazione del contatto fisico (avanti) e suggestione mentale (dietro).

Certamente, però, sarebbe un errore pensare che *Body Pressure* consista nelle istruzioni fornite da Nauman, o dalle istruzioni e il muro che Nauman costruisce nella galleria. Esattamente come l'esercizio scinde l'immagine di sé, l'opera si può scindere in almeno cinque opere: 1) un'opera letteraria mimetizzata sotto forma di istruzione per l'esercizio; 2) un esercizio riguardante dal percezione del sé. 3) Una scultura di estrazione minimalista; 4) Una sceneggiatura teatrale; 5) L'esercizio performativo svolto dal pubblico in prima persona. 6) Lo spettacolo dell'esercizio performativo compiuto da altri spettatori agli occhi di chi non lo compie.

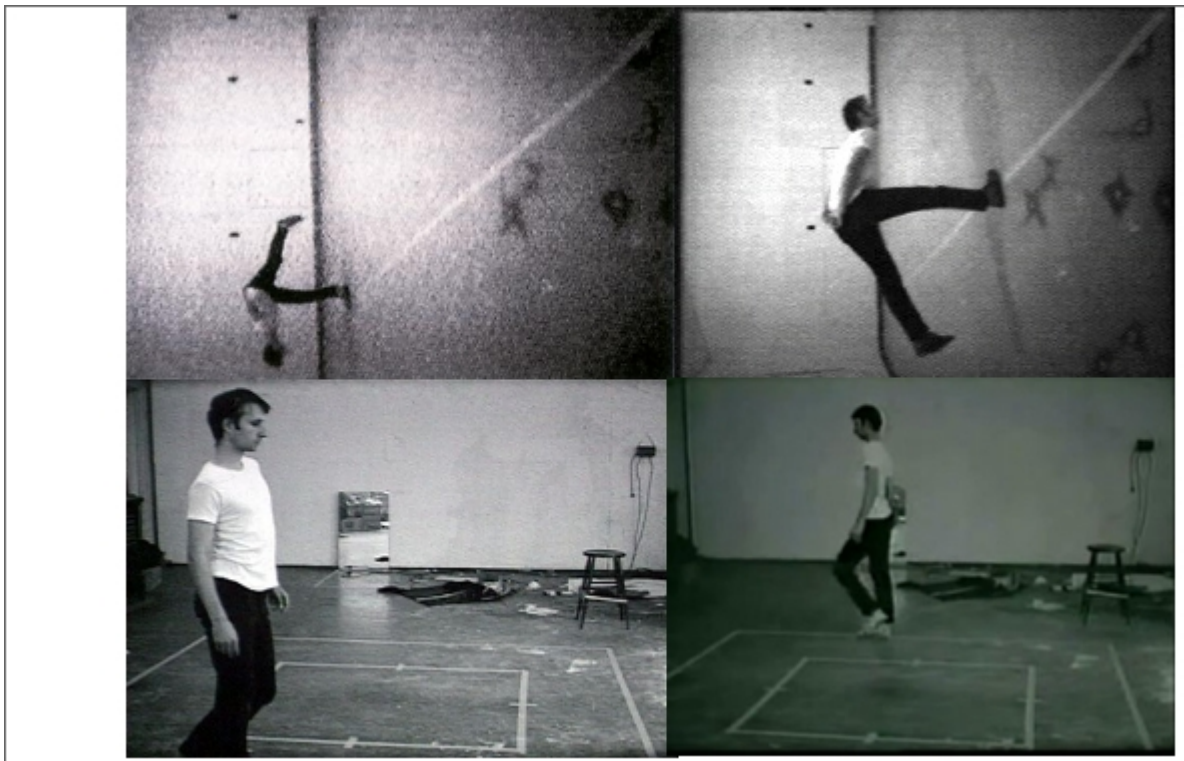
Tutte queste letture si integrano reciprocamente. Ad esempio, la mia percezione dell'opera iniziale - che era orientata primariamente verso il primo punto, quello letterario - è cambiata nel momento in cui ho deciso di verificare le condizioni dell'esercizio, svolgendolo in casa. Facendolo, mi sono accorto fattualmente della dimensione psicologica che instaura e di come, in effetti, l'idea del carattere erotico non sia una boutade in relazione all'ultima nota (<<Consider body hair, prepiration, odors (smells)>>), ma una osservazione a posteriori della strana sensazione di abbracciarsi da dietro che l'esercizio provoca.



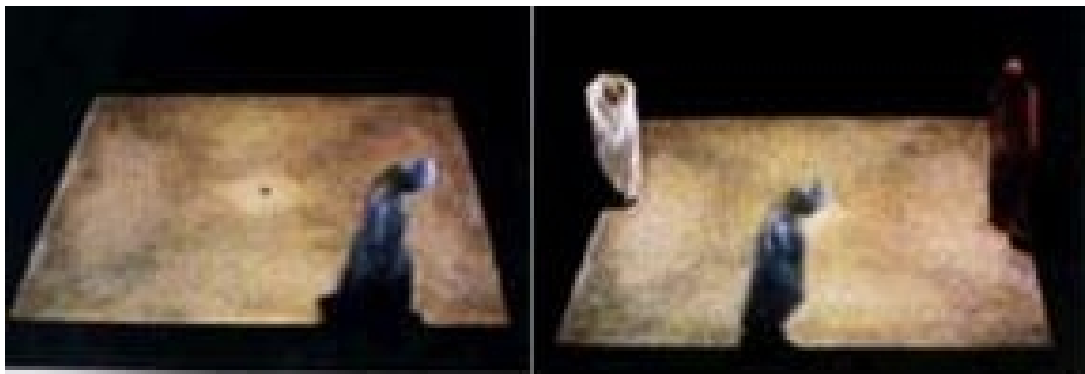
Bruce Nauman, *Shit In Your Hat - Head on a Chair* (1990).

Allo stesso tempo, lavori come *Elke allowing the floor to rise up over her*, *Face up* e *Tony Sinking into The Floor*, *Face up and Face down*, in cui il performer è tenuto ad eseguire istruzioni molto simili a quelle di *Body Pressure*, ma in favore della camera, fanno pensare che la performance, pur così orientata nelle istruzioni verso la sensazione interiore, costituisca per Nauman anche uno spettacolo agli occhi di terzi, che non stanno compiendo l'esercizio. Infatti, il tipo di istruzione di *Elke allowing the floor to rise up over her*, *Face up* è estremamente simile a quello di *Body*

Pressure: in questa Nauman chiede allo spettatore di immaginare che il muro svanisca per entrare in contatto con il secondo sé che spinge al di là del muro, in quella chiese ad Elke di immaginare che le molecole del suo corpo si mischiassero con quelle del pavimento¹⁴⁸. Visto alla luce di Elke (che, come già accennato nel precedente capitolo, si sentì male, visto che l'immaginare del fondersi delle particelle con il suo corpo le impediva di respirare), si può intendere *Body Pressure* come spettacolo dall'interno (la suggestione) verso l'esterno (la danza). In questo senso, prosegue la ricerca sul movimento del corpo in relazione allo spazio di opere come *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1968) o *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) e anticipa – nell'assurdità logica dei suoi enunciati – opere come *Shit In Your Hat - Head on a Chair* (1990), dove nello schermo un mimo cerca di obbedire alle umilianti istruzioni date da una voce fuori campo: <<Sit on your hat, your hands on your head. Shit in your hat. Show me your hat. Put your hat on your head...>>



Sopra: Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1968);
Sotto: Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968.



Samuel Beckett, *Quad*, 1981

148B. Nauman, R. C. Morgan, *Bruce Nauman*, Baltimore, 2002, p.63.

Secondo Janet Kraynak, la modalità performativa secondo istruzione, presente in Nauman sin dal 1968, si discosta dal modello di performance inteso come gesto corporeo, che è quello a cui oggi si è più legati, per ricollegarsi a quello della teoria linguistica di J.L. Austin in *How to do things with words*¹⁴⁹. La teoria di Austin, nel 1955, mette in crisi l'idea positivista di verificabilità in termini di vero o falso introducendo il concetto di performatività del discorso verbale, per cui esistono frasi non riconducibili a un principio di verità - come accade nelle frasi descrittive (la neve è bianca) - ma ad un principio di operatività, come nell'esempio "vi dichiaro marito e moglie". Dalla postulazione di performatività del discorso verbale, Austin finisce per muovere l'idea che in realtà non esistano frasi non performative, se non altro perché anche le frasi descrittive compiono l'azione di informare.

In effetti, l'induzione ipnotica e la suggestione sono momenti che confermano in maniera schiacciante e decisiva il carattere performativo delle frasi descrittive. Quando nell'induzione ipnotica si dice: <<Sei calmo e rilassato, le tue gambe sono pesanti, le tue braccia sono pesanti...>> si sta invertendo il principio di verità della frase descrittiva in senso totalmente performativo. In altri termini, la percezione del soggetto ipnotizzato si adegua alle asserzioni descrittive rendendole vere e - quindi - dimostrando il loro potere performativo.

Nella sua visione sostanzialmente logocentrica, la Kraynack pone l'accento quindi sull'irrilevanza dell'effettiva realizzazione delle istruzioni dell'artista - in quanto già in sé performative¹⁵⁰. In altri termini, nello specifico di *Body Pressure*, anche se le istruzioni non fossero state effettivamente eseguite da qualcuno, l'opera sarebbe una performance sin dal momento in cui è stata scritta.

Questo logocentrismo - per quanto si basi sull'evidente rapporto con la filosofia linguistica e con la letteratura che Nauman ha nel corso della carriera - non tiene conto del fatto che buona parte delle opere di Nauman cercano un evidente rapporto con la fisiologia del corpo. In questo senso, Nauman afferma a proposito di *Performance Corridor*: <<...the corridors had to do with sound damping, the wall relied on soundproofing material which altered the sound in the corridor and also caused pressure on your ears, which is what I was really interested in: pressure changes that occurred while you were passing by the material. (...) As you walk into the V the pressure increases quite a bit, it's very claustrophobic>>¹⁵¹.

Questa attitudine verso l'alterazione fisiologica in *Body Pressure* non esclude, ma si integra grandemente con l'idea di affermazione performativa. Attraverso la suggestione - cioè attraverso la capacità performativa della parola - la sensazione fisiologica del contatto del petto con il muro si trasferisce alla schiena. Interessantemente, questo processo è assai difficile da tradurre in parole, sia perché è un'esperienza totalmente individuale, sia perché il tipo di sensazione che provoca, per la sua non ordinarietà, può essere espressa solo tramite metafore (io ho utilizzato "abbracciarsi da dietro", che è una frase priva di senso compiuto in senso razionale), sia - in ultimo - perché, essendo simile ad un processo di induzione ipnotica, ha esattamente i limiti dell'ipnosi: non tutti i soggetti sono ipnotizzabili.

Evidentemente, tra tutte quelle presentate in *Seven Easy Pieces*, *Body Pressure* è quella che meno soddisfa le condizioni ontologiche postulate da Peggy Phelan e - al contempo - che più si adatta alla metafora musicale della Abramović. In teoria, consistendo principalmente in istruzioni, l'opera è nella condizione metaforica di essere realizzata come se si trattasse di uno spartito, esattamente come il pubblico era invitato a fare nel 1974, sul muro costruito da Nauman.

Tuttavia, da un punto di vista logico, se l'operazione del *reenactment* avesse tenuto presente il senso intimo e specifico dell'opera, avrebbe dovuto fornire lo spartito agli esecutori, il pubblico.

149 J. Kraynack, op.cit. p. 17

150 In maniera interessante, un'idea simile è espressa da Vito Acconci quando definisce la performance <<a literal embodiment of an idea>> (cfr. F. Ward, M.C. Taylor, J. Bloomer, *Vito Acconci*, London/New York, 2002, p.125)

151 B. Nauman, R. C. Morgan, op.cit, p.65.

La scelta della Abramović, al contrario, è di essere l'unico strumento dello spartito: teatralizzare l'opera, diventando l'unica interprete e ponendola su un palcoscenico al centro della rotonda. Questa teatralizzazione, in tutta evidenza, muta totalmente il senso dell'azione, sia dal punto di vista sociale, sia da quello operativo.

Body Pressure, nella metafora dello spartito, è principalmente uno spartito per una musica interiore, che solo accidentalmente emette note udibili ad altri. Facendo un'analisi dei verbi usati nelle istruzioni, solo uno si riferisce ad azioni fisiche da realizzare effettivamente – il verbo “to press” - mentre tutti gli altri verbi si riferiscono ad azioni mentali: to concentrate; to form (an image); to suppose; (to begin) to ignore; to remove (the wall); to think; to consider; to feel.

Evidentemente il senso letteralmente estetico dell'opera riguarda sensazioni che non provengono assolutamente da un'azione fisica, ma da un'azione mentale che si poggia su un dato percettivo fisico, la pressione del corpo contro il muro.



M. Abramović, *Body Pressure*, 2005

Dal momento in cui questa azione individuale viene teatralizzata, il pubblico smette di esperire individualmente – attraverso il proprio corpo – ma sostituisce l'esperienza diretta con l'empatia per la performer, che – a sua volta - ha tramutato un esercizio psico-fisico di pochi minuti in un estenuante pressione contro una parete di sette ore. Il risultato è testimoniato da una studentessa della New York University chiamata Kleoni Manoussakis, che - tornata a casa dopo la performance, alle 3 di notte del 10 novembre - scrive in un blog: <<I feel she will cry, I want to kiss her, I hear her breath, and I know it's painful>>¹⁵².

Tutta la tematica della percezione di se stessi, così centrale in *Body Pressure* e in gran parte dell'opera di Nauman del periodo, viene totalmente trasformata in un problema di simpatizzazione con l'altro. Analogamente, l'erotismo paradossale dell'esercizio – dato da un poetico e sottilmente inquietante incontro con se stessi – si trasforma in una normalissima attrazione verso la star: <<I want to kiss her>>, scrive Kleoni. Lo spettatore, al posto di ricongiungersi con la propria Anima (o con la propria Ombra), finisce col diventare una *grupie* dell'arte contemporanea.

152 Kleoni Manoussakis, *The Creative Act*, Http: www.itp.nyu.edu/~hf35/creativeact/archives/2005/11/marina_abramovi.html; (pagina non più in linea).

Contestualmente, il protagonismo della Abramović si trova a dover risolvere una serie di complessi problemi teatrali. Portare la performance, con il suo muro, su un palcoscenico al centro della rotonda significa non consentire a metà della platea di vedere il performer. La soluzione che quindi adotta la Abramović è quella di sostituire il muro con uno spesso pannello di vetro, che renda visibile l'azione anche dalla metà dell'audience posta sul versante opposto di quello dell'artista. Facendo questa sostituzione tra vetro e muro, si vengono a creare due effetti collaterali che sbriciolano ulteriormente il senso di originario di *Body Pressure*. In primo luogo, infatti, si viene completamente a perdere il senso simbolico del muro. Il muro di Nauman non è solo un mezzo fisico per avvertire la pressione del proprio corpo, ma un simbolo complesso – forse abusato, ma sicuramente potente. Banalmente e banalizzando, rimuovere il muro che ci divide dall'altra metà di noi stessi ha un portato simbolico che manca totalmente all'idea di rimuovere la finestra o la vetrina. Evidentemente, se il muro nella sua impenetrabilità è l'abusato simbolo del confinamento e del limite, la finestra è l'altrettanto abusato simbolo del suo contrario, ovvero del tiepido contatto visivo all'interno della certezza domestica: “stare alla finestra”, “Internet è una finestra sul mondo”. Dove il muro è in sé terribile e il suo abbattimento eroico, la finestra è comoda e la sua apertura semplicemente facoltativa.



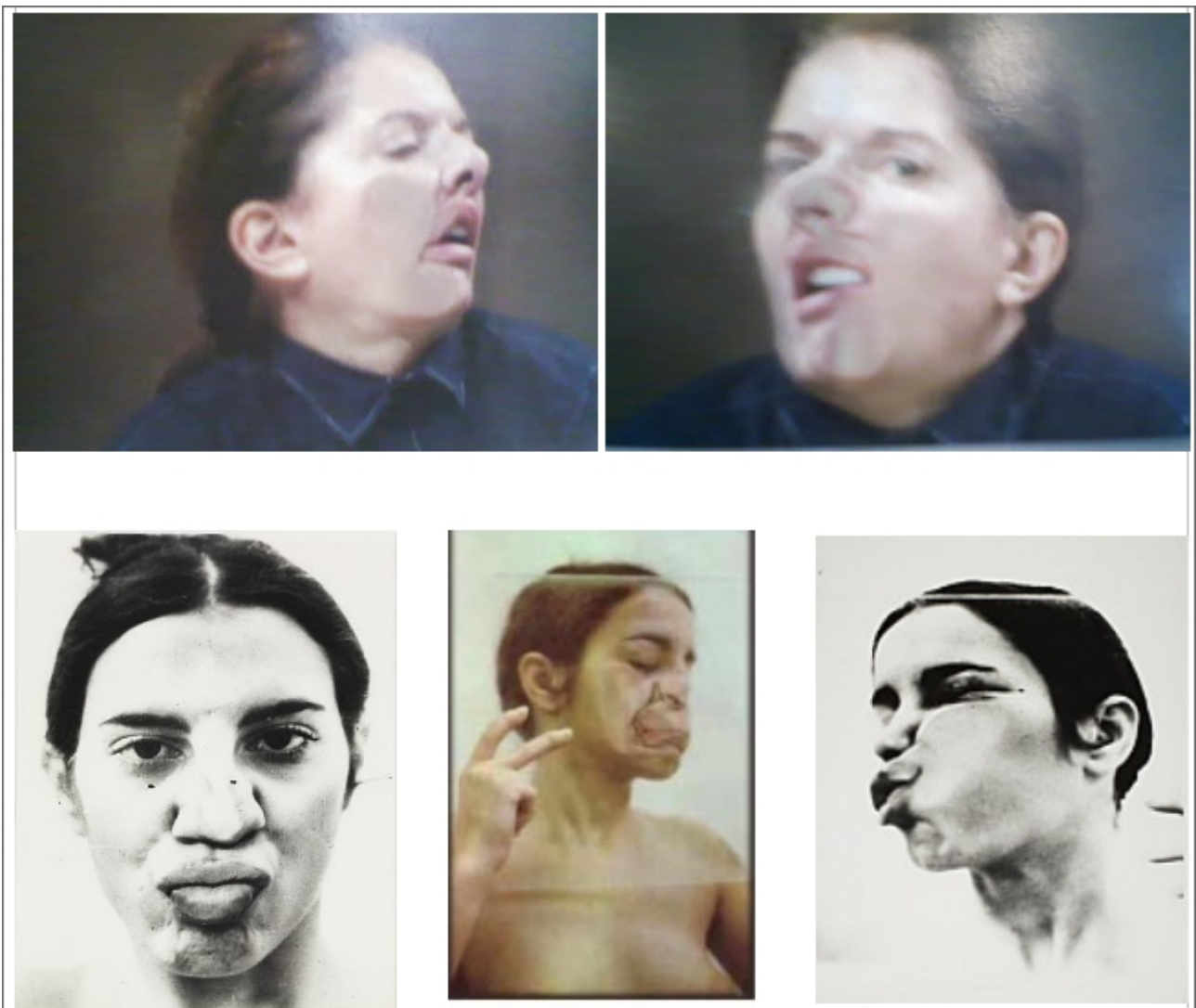
M. Abramović, *Body Pressure*, 2005

Altro effetto collaterale della scelta del vetro è la bidimensionalizzazione dell'opera. Tanto in Nauman quanto in Abramović la componente visiva in senso tradizionale dell'opera si costruisce nell'attrito tra una superficie piana e un corpo tridimensionale. Tuttavia, anche nell'ipotesi che lo spettatore di Nauman avesse deciso di rimanere a osservare chi seguiva le indicazioni, avrebbe avuto per forza di cose a che fare con la tridimensionalità del corpo del performer. In Abramović, al contrario, la pressione del corpo e del viso sul vetro crea un effetto tra il comico e il grottesco, perfettamente visibile nel filmato che Babette Mangolte realizza sull'opera. Fatto maggiormente importante è che questo accanirsi nella pressione contro la parete si traduce dall'altra parte della lastra di vetro non in un altro se stesso speculare, come in Nauman, ma nell'impressione dello spettatore che la Abramović si accanisca per conquistare una impossibile condizione bidimensionale. Dato il contesto del Guggenheim, l'azione viene a suggerire – se non imporre –

l'idea che la performance sia un commento tra lo scarto esistente tra pittura e performance, tra performer e quadro. In un certo senso diviene metafora dell'entrata della performance nel Guggenheim, il tempio dell'arte contemporanea, e del tentativo pressoché impossibile del performer di sottoporre la propria opera all'istituzionalizzazione. Questa relazione tra lastra di vetro e quadro (larvamente presente anche nell'opera di Nauman nel rapporto con la parete) diviene pressoché ovvia. Tanto che la giovane Kleoni, che nel suo intervento a caldo sul blog ha tutt'altro che un atteggiamento analitico, termina: <<I watch the paintings, a staged performance of their own, and they feel more alive>>¹⁵³.

Ancora, in tutta evidenza si ha una sorta di espropriazione storica: se l'opera di Nauman per certi aspetti tende a identificarsi con la parete (i corridoi), il vetro segna una sorta di espropriazione e riattribuzione di *Body Pressure* ad Ana Mendieta. L'opera diviene il *reenactment* dei tanti untitled che l'artista realizza nel 1972, utilizzando la pressione del corpo sul vetro.

Escludo, per inciso, che questo sia in Abramović un commento storico dell'influenza della Mendieta su Nauman. In primo luogo perché l'affinità dell'opera di Nauman con quella della Mendieta è in sé sostanzialmente nulla: emerge solo dopo che la Abramović sostituisce il muro con il vetro, non prima. In secondo, perché la Abramović, in tutta evidenza, non pare assolutamente interessata a fare considerazioni di ordine storico che non riguardino eminentemente la propria opera.



Sopra: M. Abramović, *Body Pressure*, 2005 (dettagli); sotto: A. Mendieta, *Untitled*, 1973.

153 Ivi.



M. Abramović, Ulay, *Balance Proof*, 1977

In questo senso, l'utilizzo di una superficie trasparente, può essere un commento (o più semplicemente un riferimento) ad un'opera della stessa Abramović, realizzata con Ulay al Museo di Arte e Storia di Genova nel 1977, *Balance Proof*.

Nella performance, i due artisti restano per trenta minuti in piedi l'uno di fronte all'altro, completamente nudi, separati da uno specchio riflettente su entrambi i lati. Come nota in maniera molto puntuale Kathy O'Deal, <<the mirror draws a line between their identities as “male” and “female”>>¹⁵⁴. Non solo: a mio avviso lo specchio non si limita affatto a tracciare un confine d'identità tra i genders, ma si pone fortemente come metafora poetica (e, perché no, letterale) dei rapporti di coppia: stando l'uno di fronte all'altro, ognuno si trova di fronte al proprio riflesso; la percezione dell'altro è una percezione di se stessi.

Tanto nell'idea formale (il corpo poggiato su una superficie piana, mostrando all'audience inattiva le spalle), quanto nell'idea metaforica (essere accoppiati con l'immagine di sé), le analogie tra *Balance Proof* e *Body Pressure* di Nauman sono evidenti. Allo stesso modo, sono evidenti le analogie con la strutturazione da palcoscenico della versione della Abramović, dove la parete di vetro divide il palco (e quindi il museo) in due metà identiche. Ne consegue che, se immaginata come ripresa di *Balance proof* nel tempo, la trasparenza del vetro di *Body Pressure* della Abramović diviene conseguente alla mancanza dell'altra metà, Ulay: in solitudine, non c'è né riflesso né proiezione sull'altro.

Al di là del palcoscenico, rispetto alla versione originale di Nauman, l'idea della teatralizzazione della Abramović presenta l'evidente problema di perdere il ponte tra immaginazione e azione fisica costituito dalle istruzioni. Per ovviare a questo, la Abramović ricorre alla propria voce registrata, che legge in loop le istruzioni di Nauman, dettando il movimento dell'artista. Anche con la voce “fuori campo”, tuttavia, il testo di Nauman in sé detta un'azione fisica uniforme e continua: dal punto di vista dell'azione del corpo nello spazio oggettivo, Nauman chiede esclusivamente di premere contro il muro, tutto qui. Per ovviare a questa incessante monotonia che si verrebbe a creare, la Abramović in qualche modo “coreografizza” le istruzioni, cambiando postura ad ogni frase. Accade quindi che, nella prima istruzione, <<press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. (Press very hard and concentrate. Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard>>, la Abramović non si limiti semplicemente a fare pressione contro la parete con quanta più parte del corpo possibile, ma illustri didascalicamente

154K. O'Deal, op.cit., p.42

ogni elemento citato. Seguendo la sua lettura estremamente lenta, dopo aver premuto << as much of the front surface >> del suo corpo, la Abramović esegue “palms in” poggiando i palmi sul vetro, “or palms out” poggiandovi i dorsi, “left” poggiando la guancia sinistra e “or right cheek” poggiando la destra. Analogamente, a <<form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard>> l'artista si volta e poggia la schiena contro il vetro. In qualche modo, si comporta come qualcuno che non capisca assolutamente quello che legge, o quantomeno ascolti le istruzioni al di fuori dei nessi sintattici, realizzando solo le immagini che il testo evoca.

Per quanto senza alcun intento comico evidente, la Abramović si pone nei confronti delle istruzioni in un modo contemporaneamente assurdo e didascalico. Non segue affatto il senso delle frasi, ma esegue l'ultima proposizione del dettato, non importa che si riferisca al suo corpo o alla sua immaginazione. Nell'ottica tutta esterna ed esteriore della teatralizzazione, tutto è subordinato alla chiara visibilità del gesto: nel Guggenheim, in questo senso, l'immagine mentale di Nauman diviene immagine fisica nello stesso modo e per gli stessi motivi di fondo per cui il muro diviene trasparente. All'interno di questa dinamica, l'assurda aderenza al dettato della voce fuori campo pare proiettare il *tradimento* della Abramović avanti nel tempo, non rifacendosi al Nauman degli anni Settanta, ma a quello degli anni Novanta: la performer diviene in qualche modo un analogo del mimo di *Shit in your hat, head on the chair*.

Rispetto al mimo di *Shit in your hat*, però, nella Abramović il riferimento alla dimensione comica (pur volendo presente nello schiacciare il viso contro il vetro) viene del tutto offuscato dalla difficoltà oggettiva dell'azione fisica. Passare sette ore a fare più pressione possibile contro un vetro, ripetendo la medesima “danza” e muovendosi ininterrottamente è – in tutta evidenza – il centro dell'azione della Abramović: <<I feel she will cry (...) and I know it's painful>>, scrive lo studente. La Abramović trasforma la condizione mentale delle opere di Nauman in una prova di estrema tenacia. Trasferita nei Balcani, la complessa ironia del californiano diviene primariamente una mostra di sofferenza fisica, secondariamente un esercizio ginnico fondato sulla resistenza.



M. Duchamp, *Da Guardare (dall'altra parte del vetro)*, da vicino con un occhio per circa un'ora, 1918

L'originale di Nauman aveva come antecedente più remoto *Da Guardare (dall'altra parte del vetro) da vicino con un occhio per circa un ora* di Marcel Duchamp. Per quanto Duchamp liquidi il titolo come una boutade,¹⁵⁵ esso pone in maniera esplicita la questione del rapporto di dipendenza tra effetto estetico dell'opera d'arte e condizione di fruizione; allo stesso tempo, pone la questione della alterazione della percezione dello spettatore in rapporto al compimento di un esercizio (fissare l'opera per un'ora con un occhio solo). Seguendo l'indicazione di Duchamp, inoltre, l'opera viene a configurarsi come l'interazione tra l'oggetto costruito dall'artista e l'azione attiva compiuta dallo spettatore. Diviene, come quella di Nauman, un'opera non solo non “retinica”, per usare il lessico duchampiano, ma in qualche modo né oggettuale né oggettivizzabile.

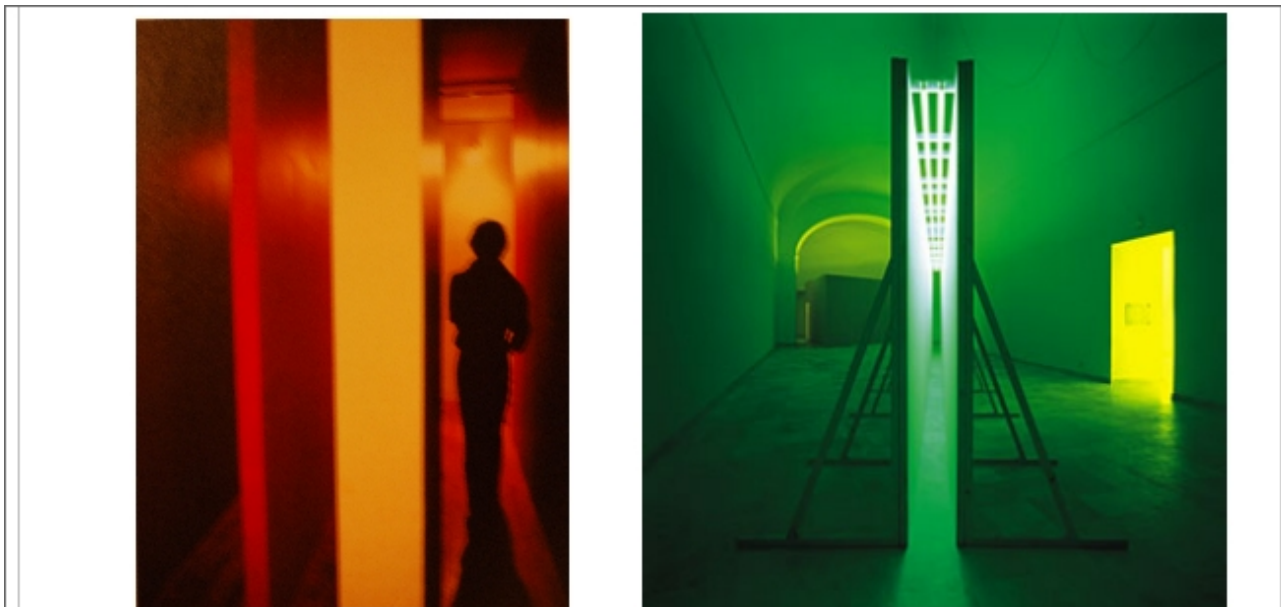
Al precedente storico duchampiano, si accompagna un precedente assai prossimo all'opera per quanto riguarda il tono e il tema del testo, costituito da *Cross Fronts- Transaction Arena* di Vito Acconci. Durante la performance, tenuta a Kassel durante Documenta V nel 1972, la voce registrata di Acconci diceva in loop: <<I have to keep telling myself: don't let your attention wander...Think of yourself...think of yourself in terms of size and shape...break yourself apart...put the parts in different order... react to yourself...bring yourself together>> (corsivi miei). Alla voce corrispondevano le azioni di Acconci che, bendato tra il pubblico, si rifugiava nelle nicchie e negli angoli offerti dallo spazio architettonico e dagli oggetti.

Chiaramente, all'interno di una dinamica sostanzialmente diversa, in cui artista e performer si identificano in un'azione dal senso profondamente teatrale, sono chiarissime le continguità tematiche e stilistiche, tanto con *Body Pressure* quanto con il suo precedente, *Double Doors*. Il “pensa a te stesso in termini di misura e forma” rimanda in maniera estremamente diretta tanto al “Become aware of the volume displaced by your body” di *Double Doors* quanto al <<Form an image of yourself>> di *Body Pressure*, con la differenza (in verità decisiva) che, mentre la frase di Acconci utilizza un “tu” retorico che nasconde un “io” (devo pensare a me stesso in termini di misura e forma), il “tu” di Nauman ha un presupposto eminentemente suggestivo, è effettivamente rivolto allo spettatore, come nell'induzione ipnotica. Ancora, da un punto di vista formale, mentre pare evidente che la frase di Nauman muove da un'idea plastica (il volume), quella di Acconci muove da un'idea grafica (forma e misura). specularmente, però, la consapevolezza del volume di Nauman si risolve in un'idea che rapporta alla bidimensionalità (make your body fit your image), il pensiero metaforicamente bidimensionale di Acconci si risolve in un'idea fondamentalmente volumetrica (bring yourself together, dove “bring”, portare, rimanda a un'idea di peso). Ancora, tanto in *Body Pressure* quanto in *Cross-Fronts* abbiamo a che fare con la condizione di impedimento della visione (la benda, il muro) e con la decostruzione e ricostruzione dell'immagine mentale di se stessi. In entrambi i casi abbiamo un'azione che va verso la parete – in Acconci nell'idea del riparo, in Nauman nell'idea di tramite e limite.

Certamente, se *Cross-Fronts* (curiosamente, trattandosi di due artisti americani, sempre in terra tedesca) anticipa di due anni *Body Pressure*, sarebbe un errore colossale sostenere che Vito Acconci sia stato per Bruce Nauman fonte di ispirazione diretta. Anche ammettendo che Nauman conoscesse l'opera di Acconci – cosa assolutamente probabile, visto che la performance si svolse in un contesto importante come Documenta – la relazione tra i due artisti è fondamentalmente costituita da concomitanze poetiche. In realtà, se c'è un artista che esercita la propria influenza sull'altro, tra i due, questo è Bruce Nauman. Questo non solo è determinato da una questione cronologica di inizio della ricerca, visto che quando Nauman realizza *Walking in an Exaggerated manner* Acconci è ancora alle prese con la poesia, ma dal fatto che, mentre tra *Cross-Fronts* e *Body Pressure* l'affinità tematica e stilistica riguarda fondamentalmente il testo registrato e quello scritto dagli artisti, ma

¹⁵⁵Ma è effettivamente una *boutade*? Rimando all'esperienza descritta da Thierry de Deuve, che ha provato ad eseguire l'indicazione Marcel Duchamp e l'ha riportata nel suo *Echoes of the readymade: Critique of pure modernism*, in M. Buskirk, M. Nixon, *The Duchamp Effect*, Cambridge, 1996, pp. 108-109.

non l'aspetto generale dell'opera, accade relativamente più spesso che Acconci mostri un debito formale verso Nauman che viceversa, come opere come *The Gangster Sister* (1977) e, in misura minore, *Seedbed* (1972) dimostrano.



V. Acconci, *The Gangster Sister*, 1977 ; B. Nauman, *Green Light Corridor*, 1970

In *Gangster Sister*, che chiaramente segna il periodo di passaggio nella carriera di Acconci tra la fase performativa e la fase progettistica architettonica che lo porterà a fondare lo Studio Acconci, l'influenza di Nauman è chiarissima sia nel ricorso al corridoio, sia nel ricorso all'abbinamento del dato architettonico con la registrazione – in questo caso un nastro audio a quattro canali, con i quattro amplificatori incassate alle pareti. La voce che esce dagli speaker di Acconci, ha un senso piuttosto naumaniano, per quanto proiettato in una dimensione assai più marcatamente temporale: la voce ingloba nel titolo dell'opera ogni posto dove viene installata, per cui diviene: <<The Gangster sister from Chicago visits New York (a family piece)>>, poi <<The Gangster sister from Chicago after visiting New York, Spends some time in Akron>>, poi <<The Gangster sister from Chicago, after spending some time in New York and Akron settles for a while in Amsterdam>> e via dicendo.

In modo molto meno decisivo, anche *Seedbed*, la seconda performance riproposta da Marina Abramović, risente dell'influenza di Nauman nel simultaneo ricorso alla stanza vuota e alla voce amplificata, che necessariamente rimanda a “Get out of my mind, get out of my room” di Bruce Nauman. Qui, per quanto in qualche modo l'affinità si fermi al fatto formale (stanza vuota, voce) e le opere siano profondamente diverse sotto la prospettiva concettuale e operativa, accade che, in qualche modo, l'opera di Bruce Nauman funzioni da presupposto critico a quella di Acconci. Nell'opera la voce registrata dell'artista ripete in una grande quantità di toni diversi la medesima frase “Get out of my mind, get out of my room”. Nell'equazione tra spazio architettonico e spazio mentale, l'artista ordina al pubblico di andarsene, come un pensiero molesto. Chiaramente, l'operazione di Nauman è profondamente differente da quella di Acconci, visto che in Acconci la voce si riferisce ad un'attività fisica che l'artista sta compiendo sotto il pavimento in relazione a quello che accade sopra di lui. Tuttavia, quando Teresa Macrì recentemente dice che Acconci trasforma la galleria in una “scatola psico-sessuale”, lo fa in gran parte attraverso il legame che Nauman formalizza tra le pareti della stanza e la scatola cranica.

Questo legame, a sua volta, arriva a Nauman dal Samuel Beckett di *Finale di Partita*, che nelle indicazioni di scena pone nella stanza due piccole finestre poste molto in alto su un'unica parete e, sotto di esse, un quadro con la superficie rivolta verso l'esterno e il telaio verso la platea. Non è

assolutamente complesso notare che questo quadro - assieme alle finestre – non sia semplicemente <<a symbol of meaninglessness and the end of human culture>>, come sostiene Peter Brustle echeggiando Adorno¹⁵⁶, ma un elemento di decodificazione del significato simbolico dello spazio scenico. Beckett ci suggerisce – se non dice esplicitamente – che siamo all'interno di una testa, stilizzata attraverso le due finestre (occhi) ed il quadro (bocca), la cui superficie (in inglese surFACE) è volta verso l'esterno. Questa non è una lettura né estremamente ardita, né estremamente originale. Anzi, è fondamentalmente estremamente diffusa. Prova ne sia, per paradosso, l'adattamento fatto nel 2006 da *The Eleventh Hour*, dove – pur stravolgendo la scenografia ed eliminando il quadro – si mantiene l'aspetto di volto stilizzato – per quanto in maniera non più allusiva dell'interno della testa, ma del viso.

In definitiva, Come Clov e Hamm sono metaforicamente personaggi nella testa di Beckett, gli spettatori diventano metaforicamente personaggi nella testa di Nauman. È inutile, tuttavia, insistere a lungo sul tema, visto che il rapporto tra Bruce Nauman e Samuel Beckett è sia immediatamente evidente, sia estremamente trattato dalla critica¹⁵⁷.



V. Acconci *Seedbed*, 1972.

156P. Brüsle, *Death and the End of Time in Beckett's Endgame and Ionesco's Exit the King*, Vancouver, 2003, p. 4.

157Si veda Ingrid Shaffner, *Circling Oblivion/Bruce Nauman through Samuel Beckett*, in Bruce Nauman, Robert C. Morgan, op.cit. pp.163- 174; Coosie Van Brugge, *Bruce Nauman*, Milano, 1988, e -soprattutto - il catalogo a cura di Patrick T. Murphy, *I not I, Samuel Beckett, Philip Guston and Bruce Nauman*, The Royal Hibernian Accademy, Dublin, 2006. In rimando sul rapporto corpo-oggetto che costituisce un interessante rapporto tra *Get Out* e *Krapp's Last Tapes*, in particolare, rimando a J. Erickson, *The fate of the Object, Self-knowledge and objectification of the body*, in J. Erickson, *The fate of the object – From modern object to postmodern sign in performance*, Cambridge, 1995.



V. Acconci *Seedbed*, 1972 (fotogramma);

5. senza seme: *seedbed* di Vito Acconci.

In *Seedbed*, nel 1972, Vito Acconci fa alzare una rampa sul pavimento della galleria Sonnabend di New York, grande abbastanza da permettergli di strisciare al di sotto del pavimento, ma con un'inclinazione abbastanza lieve da permettere al pubblico di camminarvi sopra . Per tre settimane, otto ore al giorno, Acconci sta sotto il pavimento, masturbandosi, proiettando le proprie fantasie erotiche sui passi del pubblico sopra di lui. L'artista esprime le proprie fantasie erotiche ad alta voce e n microfono, collegato ad un amplificatore poggiato sulla rampa, permette al pubblico di sentire le sue parole e i suoi gemiti.

Per rendere più chiara l'operazione, Acconci realizza un cartello esplicativo.

ROOM A: SEEDS

① THE ROOM IS ACTIVATED BY MY PRESENCE UNDERGROUND, UNDER-FOOT - BY MY MOVEMENT FROM POINT TO POINT UNDER THE RAMP.

② THE GOAL OF MY ACTIVITY IS THE PRODUCTION OF SEED - THE SCATTERING OF SEED THROUGHOUT THE UNDERGROUND AREA. (MY AIM IS TO CONCENTRATE ON MY GOAL, TO BE TOTALLY ENCLOSED WITHIN MY GOAL.)

③ THE MEANS TO THIS GOAL IS PRIVATE SEXUAL ACTIVITY (MY ATTEMPT IS TO MAINTAIN THE ACTIVITY THROUGHOUT THE DAY, SO THAT A MAXIMUM OF SEED IS PRODUCED; MY AIM IS TO HAVE CONSTANT CONTACT WITH MY BODY SO THAT AN EFFECT FROM MY BODY IS CARRIED OUTSIDE.)

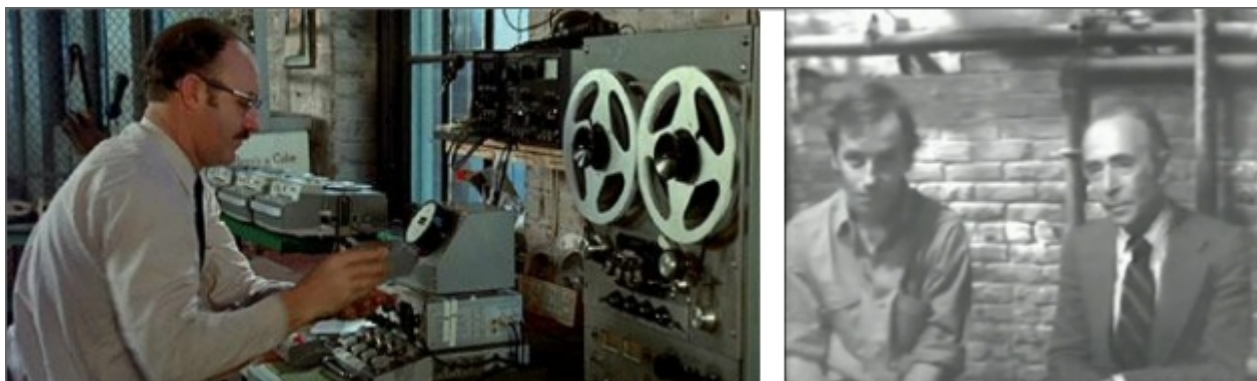
④ MY AIDS ARE THE VISITORS TO THE GAMERY - IN MY SECLUSION, I CAN HAVE PRIVATE IMAGES OF THEM, TALK TO MYSELF ABOUT THEM: MY FANTASIES ABOUT THEM CAN EXCITE ME, INDUCE ME TO SUSTAIN - TO RESUME - MY PRIVATE SEXUAL ACTIVITY. (THE SEED 'PLANTED' ON THE FLOOR, THEN, IS A JOINT RESULT OF MY PRESENCE AND THEIRS.)

- 1) The room is activated by my presence underground, under-foot – by my movement from point to point under the ramp.
- 2) The goal of my activity is the production of seed – the scattering of seed throughout the underground area, (my aim is to concentrate on my goal, to be totally enclosed within my goal).
- 3) The means to this goal is private sexual activity. (my attempt is to maintain the activity throughout the day, so that a maximum of seed is produced: my aim is to have constant contact with my body so that an effect from my body is carried outside.)
- 4) My aids are the visitors to the gallery . In my seclusion, I can have private images of them, talk to myself about them: my fantasies about them can excite me to sustain - to resume – my private sexual activity. (the seed “planted” on the floor, then is a joint result of my presence and theirs).

Questi quattro punti (stato, obiettivo, mezzi, aiuti) illustrano in maniera estremamente precisa gran parte della portata poetica dell'opera. Se la chiarezza programmatica rivela la chiara ascendenza concettuale, le scelte lessicali mostrano un'opacità simbolica sostanzialmente estranea al concettualismo. I termini che indicano l'attività del performer nel sottosuolo, vale a dire “seed” e “private sexual activities” non sono semplici eufemismi, per cui “seme” sta per “sperma” e “attività sessuali private” sta per “masturbazione”, ma meccanismi poetici. Il primo, come lo stesso Acconci esplicita nel punto 4, mette in relazione sperma e pavimento, creando una dimensione simbolica assai densa: il piantare il seme nel terreno (l'artista usa il termine “ground”, terreno, non “floor”, pavimento) viene rovesciato. Anziché dalla superficie a sotto terra, il seme viene scagliato da sotto terra verso la superficie. Da questa semina invertita (utilizzo l'aggettivo “invertito” di proposito, con la medesima ambivalenza di Acconci) non nascerà nulla. Essa è circolarmente metafora e frutto di una masturbazione, quindi è una semina implicitamente sterile. Allo stesso modo di “seed”, “private sexual activities” non è un eufemismo, ma la messa a fuoco dell'elemento cardine della

performance. Piazzandosi al di sotto dello spettatore, Acconci compie un atto che è al contempo privato e pubblico. Pubblico perché realizzato in una galleria e perché rivolto – in quanto gesto artistico e in quanto immaginazione sessuale espressa verbalmente – verso un'audience; privato nella duplice accezione di “private” e di “privation”: privato in senso di intimo e strettamente personale da una parte, dall'altra privato come participio passato del verbo “privare”, da cui il sostantivo “privazione” che, tanto in italiano quanto in inglese, designa sia la mancanza di cose indispensabili (nella fattispecie: lo spazio, il contatto sociale, fisico e visivo) che la condizione che tale mancanza viene a creare (nella fattispecie: la fantasia, la masturbazione).

Sotto questo aspetto, è lecito considerare *Seedbed* (anche) come una metafora dell'alienazione nel tessuto sociale metropolitano – una sorta di *Taxi driver* dell'arte contemporanea – come, ad esempio, fa Jonathan Johns¹⁵⁸. Oltre all'evidente nesso tra la pornografia di *Taxi Driver* e la masturbazione di Acconci, c'è un clima comune. Come ho già scritto nel precedente capitolo, i primi anni '70 sono in generale segnati – specialmente in America - dalla focalizzazione dell'attenzione attorno all'individuo e all'individuale in contrasto con il pubblico e il sociale: la tensione tra privacy e privation, tra caos pubblico e solitudine domestica, tra bisogno di comunicazione e paura di essere spiati, emergono negli anni di Nixon in maniera forte e diffusa. Tra il 1968 (anno in cui Nixon viene eletto) e il 1974 (anno in cui Nixon riceve l'*impeachment* in seguito al Watergate, la più importante intercettazione – e quindi intrusione del pubblico nel privato - della storia), in America vengono realizzati i corridoi strettissimi e video-sorvegliati di Bruce Nauman, le intercettazioni audio di *The Conversation* (1974) di Francis Ford Coppola, il quiz a premi con pena la reclusione in uno scantinato di *The Prisoner's Dilemma* (1974) di Richard Serra, la civiltà totalitaria interamente sotterranea di *THX 1138* di John Lucas (1971), i sopra menzionati isolamenti sessuali e incapacità relazionali di *Seedbed* e *Taxi Driver*.



F.F.Coppola, *La Conversazione*, 1974; R. Serra, *The Prisoner's Dilemma*, 1974

In generale, emerge il tema dell'isolamento, inteso sia come desiderio, sia come problema. In questo, sicuramente *Seedbed* è riconducibile allo Zeitgeist americano del periodo. Ma, certo, non si può concludere in esso – anche perché l'opera non è in nessun modo pensata come analisi o metafora sociale. Evidentemente, l'arcaicità dei simboli che Acconci utilizza in *Seedbed*, riconduce la performance ad una sfera emotiva e psicologica assai più primaria e primordiale.

Una delle cose che mi ha maggiormente colpito, durante l'intervista che l'artista mi ha rilasciato, è stato il fatto che lui – malgrado l'enorme fama acquistata dalla performance nel corso del tempo – consideri *Seedbed* un fiasco: <<It didn't work>>. Il motivo per cui, secondo Acconci, l'opera non funzionava era la mancanza di relazione spaziale tra la sua voce e il suo corpo. Dovendo ricorrere a un'amplificazione fissa in superficie per rendere udibili allo spettatore la sua voce, si aveva una completa dissociazione tra la posizione “sotterranea” del performer e la posizione in superficie delle

158J. Jones, *Cought on Tape*, in <<The Guardian Saturday 23 november 2002>>, www.guardian.co.uk/culture/2003/jul/28/artsfeatures.usa

fantasie erotiche che esprimeva. Malgrado Acconci si muovesse continuamente all'interno della rampa ,seguendo i passi dello spettatore, la sua voce rimaneva fissa all'angolo della galleria.

Ho ragionato a lungo su questa idea di fallimento, perché la trovo straordinariamente incongrua rispetto all'evidente successo che ha riscosso pezzo. Il tipo di domanda che – per natura – mi veniva naturalmente in mente era: come fai a sapere che l'opera è stata un fallimento, se tu non hai mai potuto vederla? È una domanda sensata, che fondamentalmente sta nell'ordine di idee che ha ispirato il capitolo precedente a questo.

Tuttavia, è stato solo quando ho cambiato la domanda, e ho iniziato a chiedermi perché per Acconci fosse così importante che la voce fosse collegata al suo moto nel sottosuolo, che mi sono accorto sia che *Seedbed* lavora – probabilmente in maniera conscia - secondo un'idea di incarnazione dell'archetipo junghiano dell'Ombra, sia che le performance sintetizza due pezzi immediatamente precedenti di dello stesso artista: *The Following Piece* e *Claim Excerpts*.

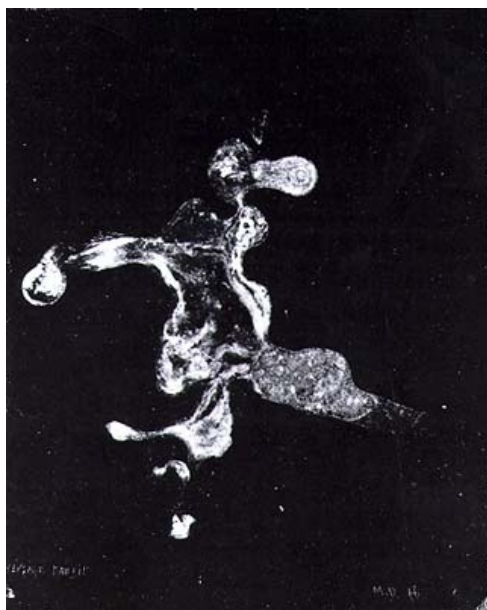
Questa idea di aver “fatto fiasco” per la mancanza di moto, rende chiaro che Acconci volesse riproporre una dinamica simile a quella di *The Following Piece*, anche se in chiave verbale e tematizzata sessualmente. Come in *The Following Piece*, Acconci avrebbe voluto giocare in *Seedbed* nell'intercapedine tra spazio pubblico e spazio privato e – sempre come in *The Following Piece*, avrebbe voluto farlo in un senso sottilmente persecutorio: dove prima per strada invadeva la privacy delle persone e le seguiva finché rimanevano in uno spazio pubblico, nella galleria – spazio pubblico – ora le vorrebbe inseguire ostentando (almeno verbalmente) una pratica considerata un fatto privato da tenere il più possibile nascosto (specie nella società di chi – come Acconci – ha studiato nelle scuole gestite dai gesuiti). All'idea dinamica che viene da *Following Piece*, Acconci unisce in *Seedbed* l'idea infera di *Claim Excerpt*. In questo modo, tematizzando il legame che l'Ombra mantiene con l'inconscio (il mondo infero), realizza due condizioni chiave dell'archetipo junghiano: l'appartenenza al demoniaco e la mobilità persecutoria, per cui <<ognuno è seguito da un'ombra e, meno questa è presente nella vita conscia dell'individuo, più essa è nera e densa>>¹⁵⁹.

Come l'Ombra, Acconci ha letteralmente una sede infera (inferiore), un comportamento amorale, degli obiettivi considerati illeciti e sostanzialmente illogici (banalmente: che senso ha accumulare più sperma possibile in una galleria?), un rovesciamento dei valori (fisici e morali) di alto e basso (piantare il seme da sotto terra sulla superficie); esattamente come l'ombra è nero (nel vestiario); esattamente come l'Ombra, la figura incarnata da Acconci alterna tratti inquietanti - il maniaco sessuale - a tratti grotteschi – quello che nel linguaggio volgare viene sprezzantemente definito “il pippaiolo”.

I had literally built myself into a position
where I wouldn't have to be concerned(...).
However conscious I might be that people
knew what I was up to, I was still hidden. (...)
I'm not sure how much it affected me at the end
of the day when I left the ramp and the people
who were still around would look at me very
strangely, drew back, obviously... What can
you possibly say to a masurbator?¹⁶⁰

159C.G. Jung, *Psychology and Religion*, New Heaven, 1938, p.93.; si noti che, nell'intervista che mi ha rilasciato, Acconci dice: <<la performance veicola qualche tipo di mito. E noi interpretiamo quel mito. Recitiamo quel mito>> (cfr. appendice).

160Vito Acconci *Leaza Bear*, *Tapes with Leaza Bear*, in F. Ward, M.C. Taylor, J. Bloomer, op.cit, p.99.



Marcel Duchamp, *Paysage fautif*, 1946

Rivedendo *Seedbed* alla luce di *The Following Piece*, appare evidente come ad Acconci l'opera possa essere sembrata un fallimento. La staticità della voce ha impedito l'inseguimento, lasciando l'Ombra in posizione statica e in superficie, facendo addirittura mettere in discussione la sua stessa presenza nel mondo infero: fosse stata una cassetta registrata, non avrebbe fatto alcuna differenza. Certamente, comunque, rispetto a *The Following Piece*, c'è un aspetto di profonda divergenza interna che attenua la violenza potenziale dell'opera. Evidentemente, mentre *The Following Piece* trova la propria ragion d'essere nel fatto che le persone pedinate non intendevano esserlo, in *Seedbed* c'è la necessità di una cooperazione dello spettatore. Lo spettatore deve salire sulla rampa volontariamente; chi lo fa, in virtù del cartello esposto, accondiscende ad essere oggetto delle fantasie sessuali di Acconci. Tra Acconci e lo spettatore si crea, sotto questo profilo, una dimensione da dark room, in cui ci si concede in virtù del reciproco anonimato, garantito nell'opera dalla superficie di legno della rampa. In altri termini, l'aspetto demoniaco che la performance viene ad avere quando si pensa che Acconci agisca nel sottosuolo, viene estremamente ridotto quando – nella realtà dei fatti – il performer agisce sotto una parte limitata della galleria. Anche se la voce fosse stata svincolata dalla staticità dell'amplificatore, avrebbe operato in una porzione di spazio piuttosto ristretta, che non prende lo spettatore “alle spalle”, come *The Following Piece*, ma di fronte. Quindi – malgrado metta in scena forze inconsce – richiede una partecipazione estremamente conscia. Chi cammina lungo la rampa lo fa per dare una mano ad Acconci e per fare letteralmente una passeggiata lungo le sue fantasie erotiche.

Evidentemente, l'opera è strettamente legata alla sessualità maschile. Questo sia per il suo ricollegarsi al seme – da cui il titolo, il “seedbed” è un allevamento di semi – sia perché è connessa ad un immaginario che riguarda la mascolinità: quello del maniaco sessuale. In ultimo – in maniera più tangenziale – perché nelle note di Acconci si fa riferimento a condizioni maschili non solo per quanto riguarda l'eiaculazione, ma anche per quanto riguarda aspetti come il periodo refrattario e la stimolazione erotica dei passi (che vengono definiti aiuti “to sustain - to resume – my private sexual activity”).

Quando la Abramović decide di rimettere in scena il pezzo, in tutta evidenza, decide di sovvertirne qualsiasi aspetto semantico, dal titolo alla metafora della semina e di dare un senso complessivo inevitabilmente completamente differente. Questo è implicito per le differenze culturali e fisiologiche che separano la masturbazione maschile dalla masturbazione femminile, l'orgasmo maschile e l'orgasmo femminile. Mentre la masturbazione maschile è una pratica che riguarda la

pressoché totalità degli uomini in età puberale, diventando in quell'età spesso veicolo di scambio sociale, la masturbazione femminile non è né altrettanto diffusa né altrettanto iniziatica. Come la masturbazione maschile, quella femminile viene generalmente considerata un fatto da tacere nella vita pubblica. Tuttavia, al contrario di quella maschile, che viene normalmente considerata dalle donne eterosessuali repellente, la masturbazione femminile viene considerata dagli uomini eterosessuali attraente: al mondo praticamente non esistono spettacoli erotici in cui si fa mostra di uomini che si masturbano, mentre esistono centinaia di migliaia di Peep Show dove le donne offrono spettacoli in cui mimano o praticano la masturbazione. Al contrario di quella femminile, ancora, la masturbazione maschile è connessa al grottesco: se una canzone come *Alba Chiara* di Vasco Rossi – dove si fa esplicito rimando alla masturbazione della ragazza (“e con la mano piano piano ti sfiori”) - fosse stata riferita a un ragazzo, per i teen-ager non avrebbe avuto un senso intimo e romantico, ma comico e grottesco: non più Vasco Rossi, ma Elio e le Storie Tese.



Analogamente alla masturbazione, mentre l'orgasmo maschile è un fatto evidente e univoco, chiaramente connesso alla procreazione, l'orgasmo femminile – sia nelle sue due modalità, sia nella mancanza di evidenza fisica, sia nella mancanza di correlazione altrettanto diretta alle riproduzioni - è collegato a un'idea di mistero e dubbio. Non è un caso se Marina Abramović nella sua intervista del 1996 alla Kaplan dichiara: <<What is interesting in masturbation is that you are producing something. There is product. But what a woman produces in masturbating?>>¹⁶¹. Mentre nell'uomo l'orgasmo – almeno in parte - è computabile in termini numerici (quanto sperma si eiacula), nella donna è solo ipotizzabile. Di fatti, nella sua caustica recensione a *Seven Easy Pieces*, Johanna

161J. Kaplan, op.cit.

Burton scrive: <<...*Seedbed* appeared to produce some debate (whether the artists--past or present--were "faking it" was the prevailing question)>>¹⁶².

Come l'originale, la versione di *Seedbed* della Abramović costruisce il palco sopraelevato secondo l'andamento dell'architettura. In Acconci la struttura è posta sul fondo della sala A della galleria Sonnabend che, essendo rettangolare ed avendo accesso da uno dei lati corti, tende a imporre un'idea dinamica. L'artista asseconda questa idea, ponendo la struttura sul lato opposto a quello dell'ingresso. Allo stesso modo – seppur con un maggiore intento armonico - la Abramović costruisce la struttura sopraelevata al centro della rotonda del Guggenheim esattamente dove il giorno prima c'era il palco di *Body Pressure*. Il palco è ancora circolare, ma ora è stato circondato da un parapetto bianco che, proseguendo nella stretta via di accesso alla struttura, trasforma il cerchio del palco in una spirale che riflette l'andamento dell'architettura di Frank Lloyd Wright.



M. Abramović, *Seedbed*, 2005

Interessantemente, così, mentre la struttura di Acconci riflette una condizione allusiva della sessualità maschile, quella della Abramović tende a riflettere una forma più marcatamente femminile – specialmente se vista dall'alto. Allo stesso tempo, data la forma avvolgente e la funzione di protezione, il parapetto le conferisce un qualcosa – più che di genericamente femminile - di specificatamente materno. La differenza tra la condizione “superiore” dello spettatore e quella “inferiore” dell'artista si assottiglia, rispetto al precedente di Acconci. Mentre il cerchio tende a fare convergere gli spettatori verso il centro, la rampa – sia perché in salita, sia perché li pone di fronte a un muro - tende a respingerli indietro. Mentre la rampa di Acconci – ancora – corrisponde all'idea

162 Johanna Burton, *Repeat Performance, Johanna Burton on Marina Abramović's Seven Easy Pieces*, in <<Artforum International>>, New York, Gennaio 2006.

di movimento che sottintendeva l'opera, quella di Abramović corrisponde a un'idea fortemente statica.

Esattamente come Acconci, la Abramović ricorre all'amplificazione per la voce, senza però che ora questo vada ad intaccare minimamente qui il senso dell'azione. Anche qui, come in Acconci, la performance richiede <<a certain degree of belief from its audience>>¹⁶³ e anche qui, come in Acconci, il pubblico meno portato a prestare fede alle affermazioni degli artisti mette in dubbio l'effettiva presenza sotto il palco della performer. Nelle sue *Experiences of a viewer*, Sandra Umathum, racconta:

We ask ourselves whether Abramović is under the stage, as the setting suggests. (...) Some other visitors seem to be asking themselves the same question. We hear a woman saying to her companion "I think she's at the Waldorf Astoria right now!" (...) Onstage one man tests to see whether Abramović is there by pounding his fist on the stage several times. No reaction. He tries again, but now instead of Abramović, one of the guards reacts, asking the man to stop it immediately¹⁶⁴.



M. Abramović, *Seedbed*, 2005

Anche nel documentario della Mangolte, si nota una scarsissima interazione tra pubblico e artista. La Abramović continua il suo monologo con un tono che ricorda vagamente la pubblicità dei telefoni erotici. Il pubblico se ne sta lì, fermo, fino alla fine del suo turno. Quando la sirena suona, il pubblico è chiamato ad allontanarsi e a fare posto ai nuovi spettatori. L'unico momento in tutta la

163Martha Buskirk, *Contingent Objects*, London, 2003, p. 218.

164 S. Umathum. op.cit. p. 49

documentazione – scritta e audiovisiva – in cui si nota un'interazione con il pubblico è proprio in seguito a un cambio. Il passaggio del pubblico fa rumore e la Abramović commenta con una battuta di spirito: <<What's happening there? A revolution? Have I reached so much sexual energy?>>¹⁶⁵. Il pubblico ride alla battuta. La Abramović torna al suo esercizio. Fuori da questo momento non c'è alcuna interazione effettiva con il pubblico, ma la risposta divertita del pubblico al conseguimento dell'orgasmo: << While visitors had once been rendered uncomfortable, intrigued, and infuriated by Acconci's masturbation under the raised floorboards at Sonnabend Gallery, (...) Not only were people chatting loudly but, having ascended the cylindrical platform under which Abramović lay moaning, they pounded on it to variously cheer and jeer her in the enterprise of orgasm>>¹⁶⁶, ci racconta la Burton. Per quanto, in realtà, la documentazione audiovisiva mostri evidentemente il carattere enfatico della descrizione (si tratta in gran parte di risolini, come si evince dal video della Mangolte e dalla testimonianza della Umatham¹⁶⁷) effettivamente il pubblico è portato a comportarsi nei confronti della performer come ci si comporta con un'invisibile cabarettista. E questo atteggiamento è esattamente speculare alla modalità verbale in cui la Abramović affronta la performance: ripetendo le medesime battute ad ogni cambio di pubblico e sistematizzando il rapporto tra la propria masturbazione e lo spettatore. Rapporto, tra parentesi, che perde – data la dimensione dell'evento – ogni aspetto inter-individuale: in italiano, lo “you” della Abramović non si traduce con il “tu” di Acconci, ma con il “voi” rivolto alla massa o – tutt'al più – un tu rivolto a una persona immaginaria, che non ha alcun corrispettivo fisico con chi è sopra la struttura.

Curiosamente, la voce della Abramović e quella di Acconci hanno in comune la singolarità della timbro – quello della Abramović basso e profondo, quello di Acconci rauco e sensuale. La stessa Abramović, in un'intervista a Laurie Anderson, racconta di aver pensato ad Acconci per realizzare la propria voce interiore nel progetto di una rappresentazione teatrale del racconto di Beckett *Mal vu-Mal dit*¹⁶⁸. Certamente, la Abramović al momento di eseguire *Seedbed* può aver tenuto conto della timbrica di Acconci, ma sicuramente non dell'intonazione specifica che l'artista ha avuto durante la performance né il tipo di fantasia che l'artista ha espresso ai visitatori. Questo perché, banalmente, la documentazione filmica di *Seedbed* non ha una banda sonora: <<Vito told me that he made mistakes. The first mistake, that he never forgave himself for, is that he never recorded the audio.>>¹⁶⁹. Tutto l'aspetto orale e acustico del *Seedbed* originale è andato perduto. Al contrario c'è la Abramović correda il libro dedicato a *Seven Easy Pieces* di una dettagliatissima trascrizione delle sue parole. Da questa trascrizione appare evidente che la Abramović non improvvisi le proprie fantasie seguendo lo *spur of the moment*, ma un pattern predefinito che include momenti descrittivi della performance che sta attuando in relazione alla performance originale, momenti descrittivi di se stessa nell'atto di masturbarsi e – relativamente raramente – delle proiezioni immaginifiche come quelle di cui con tutta probabilità consisteva la componente verbale di Acconci. Su tutto, in maniera un poco buffa, ma piuttosto in linea con alcuni aspetti della pratica artistica della Abramović, aleggia una certa aria di pedante bisogno didascalico, riguardante la storia della performance e la situazione. Si hanno, pronunciate con voce sexy e accento slavo, frasi che addirittura riprendono interviste di ben dieci anni prima: nella intervista che ho citato poche righe fa, risalente al 1996, la Abramović diceva: <<...I'd like to work on vito Acconci's Seed Bed, in which the artist is under the elevated floor of the gallery masturbating. What is interesting about masturbation is that you are

165Babette Mangolte, *Seven Easy Pieces*, U.S.A., 2006.

166 J. Burton, op.cit..

167<<The atmosphere is relaxed (...) there are so many visitors, protecting one from an uncomfortable intimacy à deux and making one feel safe>> (cfr, S. Umatham. op.cit., p.49)

168Laurie Anderson, Marina Abramović, in *Bomb Magazine*, Issue 84, Summer 2003,

<http://www.bombsite.com/issues/84/articles/2561>. La Abramović dice alla Anderson, sicuramente la più vocale tra le performer viventi: <<There are two people whose voice I can listen for a long time: you and Acconci>>.

169 N. Spector, op.cit. p.23

producing something. There is a product. But what does the woman produce in masturbating?>>¹⁷⁰. In *Seedbed*, agli spettatori, dice: << I'm doing the Vito Acconci piece, the *Seedbed*, what he made on Sonnabend Gallery in '73, masturbating under the floor of the gallery, producing the sperm means producing the seed. I'm redoing this piece. The big question is what I'm producing. I'm producing the moist and the heat>>¹⁷¹.

Lo stucchevole riferimento ad Acconci durante la masturbazione avviene continuamente - cambiando le parole di volta in volta - nella quantità di volte sufficiente perché ogni spettatore sappia esattamente da dove viene storicamente la masturbazione che l'artista sta praticando. Acconci non viene "integrato" nella masturbazione - la Abramović non si masturba pensando a lui come oggetto sessuale - ma resta un riferimento completamente a se stante. La Abramović lo ripete perfino immediatamente dopo l'orgasmo, trovando un improbabile ponte per tornare sull'argomento: <<This was my fifth orgasm. I never had more than three in my entire life but I didn't make love long time preparing for this work, preparing for this Vito Acconci *Seedbed*. In the 70's he produced sperm and I'm producing for you the moist and the heat>>¹⁷². Chiaramente, se *Seedbed* ha a che fare con la libido, quella che mette in scena l'artista è la libido più accademica e pedante che si possa immaginare. Lo è anche quando invita lo spettatore ad abbandonarsi: <<Close your eyes. Always keep your eyes closed. Then you forget you're in a museum>>.

A prescindere da questo infelicissimo tentativo di far coesistere informazioni storico-culturali e azione sessuale, il tipo di lavoro sull'immaginario erotico che compie la Abramović è praticamente inverso a quello di Acconci. Mentre la fantasia sessuale in Acconci (stando alle informazioni disponibili) va dal performer verso l'oggetto, producendo nel performer l'eccitazione e la masturbazione, in Abramović si ha la tendenza ad invertire questa direzionalità, facendo del performer l'oggetto della fantasia sessuale: << Even if I had seven orgasms, I am relying on the energy of the public and their presence and their own fantasies projected on me>>¹⁷³. Mentre Acconci usa la masturbazione per sfogare il proprio desiderio, la Abramović usa la masturbazione per farlo nascere nell'altro: <<I have to keep masturbating to produce your fantasies. To produce your desires>>¹⁷⁴. Non casualmente, impiega gran parte del tempo descrivendo le proprie azioni, non le proprie fantasie né i propri desideri: <<I'm placing two fingers directly into the clitoris. Then I begin rubbing them in circular motion around and around. I'm changing the speed and slightly the position till I find the most sweet and hotspot>>¹⁷⁵. Facendolo, compie un'azione frequente tra le donne e tra gli uomini omosessuali, ma del tutto preclusa a un uomo eterosessuale: masturbarsi avendo se stessi come causa di eccitazione sessuale: <<My legs spread open. My clitoris exposed. (...)I love the smell of my sex on my fingers. So kind of light and erotic. It makes me hot. Touching myself again>>.

In questo schema di comportamento sessuale, la presenza del pubblico non diviene necessaria - come in Acconci - ma accessoria. La sua funzionalità esiste in quanto pubblico da intrattenere producendo fantasie, non in quanto parte dell'azione sessuale. Il senso di frustrazione e di incapacità relazionale (*Taxi Driver*) espresso simbolicamente da *Seedbed* in Abramović viene del tutto meno. L'incapacità relazionale (e il desiderio relazionale) viene sostituito da una perfetta autosufficienza, da una felicità mondana. La forma circolare del palco ne diviene simultaneamente la simbolizzazione grafica e il sintomo.

Tra le varie frasi erotiche che la performer pronuncia, ci sono anche esempi di proiezione di fantasie erotiche. Tuttavia, è una proiezione che non ha a che fare con la presenza fisica delle persone sul palco (che si tradurrebbe quasi necessariamente nell'immaginare un'orgia, visto il contesto), ma su cliché sessuali codificati ed astratti, o riferimenti a memorie o persone non presenti sul palco: <<I

170 J. Kaplan, op.cit.

171 Marina Abramović, op.cit. 2007, p.87

172 Ivi, p.84

173 Ivi p.91

174 Ivi p.76

175 Ivi p.73

like when you put the trousers just half way down and the t-shirt up so I see the cock erected and you look me straight, straight in my face. And I go on my knees and sucking you, liking you. Then, when I finish, I rip off your jeans, I rip everything you have on you and sit on your cock and get it inside completely, completely inside>>¹⁷⁶.

La meccanica qui è quella del racconto erotico. Sono racconti non fatti a se stessi per eccitarsi, come quelli di Acconci, il cui scopo dichiarato è il mantenimento o la ripresa dell'erezione, ma raccontati ad altri per eccitarli. Tanto nella tipologia di questi racconti, quanto nella modalità vocale (la voce rotta e calda), quanto nella condizione strutturale tra le parti (donna e audience non si vedono) il meccanismo diventa il medesimo di quello dei telefoni erotici. Come nei telefoni erotici, la Abramović si sente in dovere di assicurare che è effettivamente partecipe all'azione e lo fa esattamente nello stile un poco goffo della chat-line <<I never fake orgasms (...) faking would be such a waste of time to postpone pleasure >>¹⁷⁷. Da una parte lascia trasparire una sorta di ninfomania, dall'altra richiama le frasi celebri delle dive, tipo lo chanel n.5 indossato da Marilyn per andare a dormire. Senza dubbio, nella dinamica della chat-line, Acconci e Abramović sono ai due lati opposti del telefono. Questo, del resto, è nella natura delle cose, una volta che la Abramović decide di rimettere in scena il pezzo. Se l'Acconci di *Seedbed* è stato accostato al Travis di *Taxi Driver* soprattutto per via del fatto che Travis al primo appuntamento con la ragazza di cui è innamorato la porta a vedere un film porno, la Abramović – che rimette in scena *Seedbed* a partire dalla propria condizione di donna – non sarà la ragazza di cui Travis è innamorato, ma la protagonista del film porno, con tutta l'inevitabile serie di cliché che quest'azione attoriale comporta.

In questa volontà di rimettere in scena un lavoro strettamente maschile non c'è una mancanza di senso della specificità fisiologica e semantica del gender. C'è – al contrario – la volontà di affrontare la risemanticizzazione che il proprio gender comporta su una medesima situazione. In questo non c'è un intento femminista – di rivendicazione – ma la constatazione di un dato di fatto: con una donna la medesima opera non ha lo stesso senso: da un lato l'equivalente femminile del maniaco sessuale – la ninfomane – non ha alcuna connotazione aggressiva; dall'altro, la dinamica sessuale (maschile) su cui è costruita la performance non si adatta alle condizioni psico-sessuali della donna se non in funzione dell'altro (<<I produce moist for you>>, dice la Abramović). Non a caso, nella stimolazione – più o meno goffa, in vero – delle fantasie del pubblico, nell'unico momento in cui chiede di soffermarsi a soppesarle in quanto tali in tutte le sette ore del lavoro, si rivolge esclusivamente alle donne: <<But women let's think about your fantasies. Let's think what really works for us and what not. What is your real sexual fantasy? Is it another woman, or a man? Or two men and two women? Or four men and four women? Or just you masturbating and having fantasies?>>.

Il ricorso alla masturbazione di *Seedbed*, in *Seven Easy Pieces* richiamerà, al termine dell'intera opera a *Triangle* di Sanja Ivekovic, se non altro per via della rilettura in chiave balcanica e militare di *Lips of Thomas* (dove la Abramović aggiunge elementi presi da *Balkan Baroque* e da *The Hero*, opere che si fondano sul riferimento geografico-culturale) e la scelta di utilizzare la versione fotografica (con mitra) invece che quella performativa (disarmata) di *Genital Panic*. Questo rapporto tra nudità, armi, esercito comunista jugoslavo e masturbazione è interamente presente in *The Triangle*, nel 1979.

L'azione si svolge nel giorno della visita del presidente Tito a Zagabria e prende nome tanto in allusione alla vagina, quanto dal gioco triangolare tra le persone coinvolte dell'azione: un uomo sul tetto di un palazzo dall'altra parte dell'appartamento dell'artista, l'artista stessa e un poliziotto nella strada di fronte alla casa. Nelle parole dell'artista:

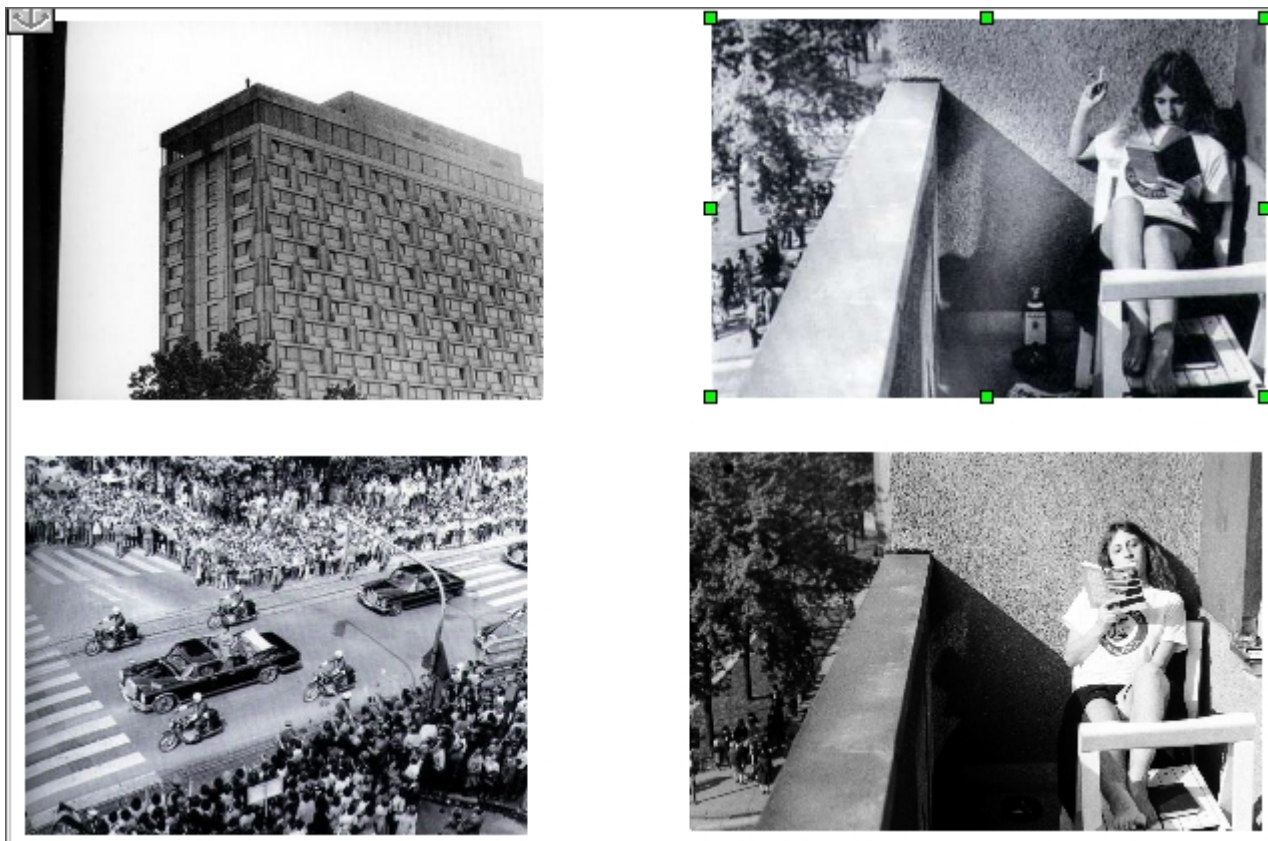
A causa del parapetto di cemento del balcone, solo la

¹⁷⁶ Ivi, p. 77

¹⁷⁷ Ivi, p. 76

persona sul tetto può effettivamente vedermi e seguire la mia azione. Il mio assunto è che questa persona abbia un binocolo e un walkie talkie. Noto che anche il poliziotto nella strada ha un walkie talkie.

L'azione inizia quando cammino fuori sul balcone e mi siedo su una sedia. Bevo whisky, leggo un libro e faccio gesti come se mi stessi masturbando. Dopo un lasso di tempo, il poliziotto suona alla mia porta e dice che <le persone e gli oggetti devono essere rimossi dal balcone>>.



Chiaramente, l'azione dell'Ivekovic mira a verificare le condizioni di intrusione nella vita privata nella dittatura comunista, in relazione alla libertà sessuale. In questo senso, il balcone – spazio liminale tra vita privata e vita pubblica – è il luogo ideale per stabilire il limite. Il fatto che l'artista non si stia effettivamente masturbando né mostri i genitali, diviene la prova che la repressione del sistema non agisce in base a un problema di ordine morale connesso alla legalità (masturbarci in un balcone diviene atto osceno in luogo pubblico, nei paesi democratici, solo dal momento in cui si è visibili all'esterno), ma ad un ordine morale di tipo simbolico: nel giorno in cui viene il Presidente non è permesso masturbarsi.

Ancora, la masturbazione della Ivekovic, per quanto non effettivamente compiuta, nel suo essere rivolta a uno spettatore/antagonista ha in sé i segni della denigrazione: mostrare i genitali e il deretano in segno di disprezzo non è solo un gesto radicato nella storia dell'uomo occidentale, ma parte dei segni che il linguaggio umano ha mantenuto in comune con i primati. In questo senso, il non mostrarli effettivamente ed indurre l'antagonista in errore, viene a fare parte dell'insulto: io ti disprezzo perché sei stupido.

6. resuscitare una foto: valie export, *action pants*, *genital panic*.

Valie Export realizzò *Genital Panic* a Monaco di Baviera, il 22 agosto del 1969, nel cinema Augusta-Lichtshpiele, in cui era stata invitata come film-maker. La Export si presentò vestita con un golf e dei pantaloni con il cavallo completamente tagliato, in modo da mostrare interamente zona pelvica e pube.

I told the audience; <<what you see now is reality, and it is not on the screen, and everybody sees you watching now>>. I moved slowly up to the aisle, walking towards the people: they had my exposed crotch in front of their faces. I had no idea what the audience would do. As I moved from row to row, people silently got up and left the theater¹⁷⁸.

Evidentemente, l'operazione trovava il suo senso profondo nel non avere preavviso e nell'essere realizzata in un cinema. Alla bidimensionalità dell'immagine, alla finzione dell'azione, alla stereotipia tendenziale del modello cinematografico femminile, la Export contrappone la realtà concreta del proprio corpo. Contemporaneamente, alla condizione voyeuristica dello spettatore cinematografico contrappone il modello azionista della partecipazione del pubblico. Diversamente dagli azionisti maschi, però, il tono usato dalla Export non pare tanto puntare direttamente alla liberazione dell'es in senso panico, come accade in Muhel o in Nitsch, quanto alla presa di responsabilità dello spettatore: non più nascosto dal buio della sala cinematografica e nella regressione al privato della condizione onirica del film, lo spettatore deve ammettere e gestire il contenuto libidico delle sue pulsioni di fronte alla società. Quel "tutti ti guardano" mira a mettere in crisi lo spettatore, dispostissimo a guardare, ma non ad essere guardato, nella totale mancanza di reciprocità che il cinema garantisce. Di fatti, gli spettatori, che non erano andati al cinema per confrontarsi con la realtà dei genitali della Export, ma per assistere ad una rassegna cinematografica, abbandonarono la sala.

Genital Panic è l'estensione di un'opera di qualche mese precedente. L'undici novembre del '68 allo JungenFilm '68 organizzato da Erich Mauthner nella sala della Bundeskammer di Vienna, la Export invece di proiettare *Ping Pong* – il film che aveva vinto il premio Maraisiade – aveva presentato *Tapp und Tastkino* (traducibile approssimativamente con "cinema da palpeggiare e da tastare"). Nell'opera la Export indossava una scatola con dei buchi in corrispondenza di braccia e collo e la parete anteriore aperta e coperta da una tendina – a mo' di sipario. Lo spettatore era chiamato a infilare le mani all'interno della scatola per palpeggiare e tastare il seno della Export. Riguardo agli intenti dell'opera, la Export faceva una dichiarazione pressoché identica a quella di *Genital Panic*: <<la donna è il soggetto centrale del film. Comunque, il film deve uscire dal cinema, deve essere portato tra la gente. In più, questo è meglio che gli attuali prodotti del cinema commerciale. Il cinema commerciale offre surrogati, noi davvero offriamo qualcosa. A monte di questo, la brutalità di questa esibizione è un mezzo efficace contro l'imperante voyeurismo>>¹⁷⁹.

178 Ivi, p. 118.

179www.valieexport.at. trad. mia.



V. Export, *Tipp und Tastkino*, 1968; pagina precedente.:V. Export, *Ping pong*, 1968

Tuttavia, in effetti, il mezzo non è affatto efficace praticamente, ma solo simbolicamente. Non a caso, nelle foto documentative, si vede un'unica persona fruire dell'opera, circondata da una cinquantina di persone che guardano divertite la scena. Semplicemente, visto che l'azione qui non si pone come impedimento a vedere i film, ma come spettacolo a se stante tenuto all'aperto, gli spettatori rimangono a guardare lo spettacolo, invece di andarsene come quelli di *Genital Panic*.

Per quanto si svolga in maniera più ironica e divertente, con il ricorso alla "sala cinematografica" portatile, *Tapp und Tastkino* ha un presupposto identico a quello di *Genital Panic*, al punto da ridurre l'opera successiva alla semplice estensione dal *topless* al *bottomless*.

Nella sua volontà di azione diretta in luogo dell'immagine bidimensionale, l'opera si configura nel clima dell'azionismo viennese, differenziandosene totalmente, però, per il suo portato morale e moralista: quella contro il voyeurismo non è solo la battaglia femminista contro l'immagine stereotipata della donna e contro lo "scopio regime of the male psychic economy"¹⁸⁰, ma anche innegabilmente la riprovazione per chi prova più piacere nel guardare che nel fare (o nel mostrarsi: senza dubbio nell'azione della Export c'è la paradossale lamentela dell'esibizionista nei confronti del voyeur). Ponendosi come alternativa "sana" al voyeurismo, la Export è completamente lontana dallo spirito profondo dell'azionismo viennese. Questa aspirazione alla sanità e a sanare, infatti, mal

180T. Modleski, *Hitchcock, Feminism and the Patriarchal Unconscious*, in P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington/London, 1990, p.70.

si configura nel quadro di un movimento che ha fatto della perversione un'ideologia (a meno che non si voglia credito all'effetto catartico di Nitsch, che continua a purificarsi nel sangue da mezzo secolo). Di fatto, accostato al masochismo, alla coprofilia e al sadismo dei Muhel e dei Bruss, il voyeurismo è una collegiale nel bordello delle perversioni. La frequentazione della Export con gli azionisti è dovuta a motivi geografici prima che ideologici ed estetici: rispetto agli azionisti è, come scrive Teresa Macrì <<una specie di intrusione femminista>>¹⁸¹, che fundamentalmente condivide con gli altri solo l'idea di azione liberatrice (della donna in Export, dell'Es negli altri) e la generica propensione per l'*Aktion*. (si noti, però, che gli azionisti non incitano il pubblico ad abbandonare il proprio ruolo, se non lo desidera: il desiderio, è la chiave).



V. Export, *Tipp und Tastkino*, 1968

Al contrario di *Tapp und Tastkino*, *Genital Panic* non ebbe documentazione. Alcune settimane dopo la performance, la Export realizzò delle fotografie pubblicitarie, chiamandole *Action Pants: Genital Panic*. Nella più famosa, l'artista posa seduta, con i medesimi pantaloni senza cavallo e con un giubbotto di pelle nera. Calza scarpe aperte e tiene le gambe piuttosto larghe, in modo da mostrare il pube, tenendo un piede posato per terra uno poggiato su una sedia identica a quella dove è seduta. Imbraccia con entrambe le mani un mitra, tenendolo in posizione verticale e fissa la camera con sguardo serio.

Tralasciando la simbologia fallica introdotta dal mitra, trovo che il modello iconografico della foto sia proprio il cinema. Più che alle dive storiche – che raramente compaiono armate e, quando lo fanno, tendono ad essere sostanzialmente “mollì”, come nel caso di Jane Russell – la matrice che mi sembra chiaramente energere è quella di Jane Fonda in *Barbarella* di Roger Vadim. Nel materiale pubblicitario del film, uscito nelle sale proprio l'anno prima che la Export realizzasse *Genital Panic*,

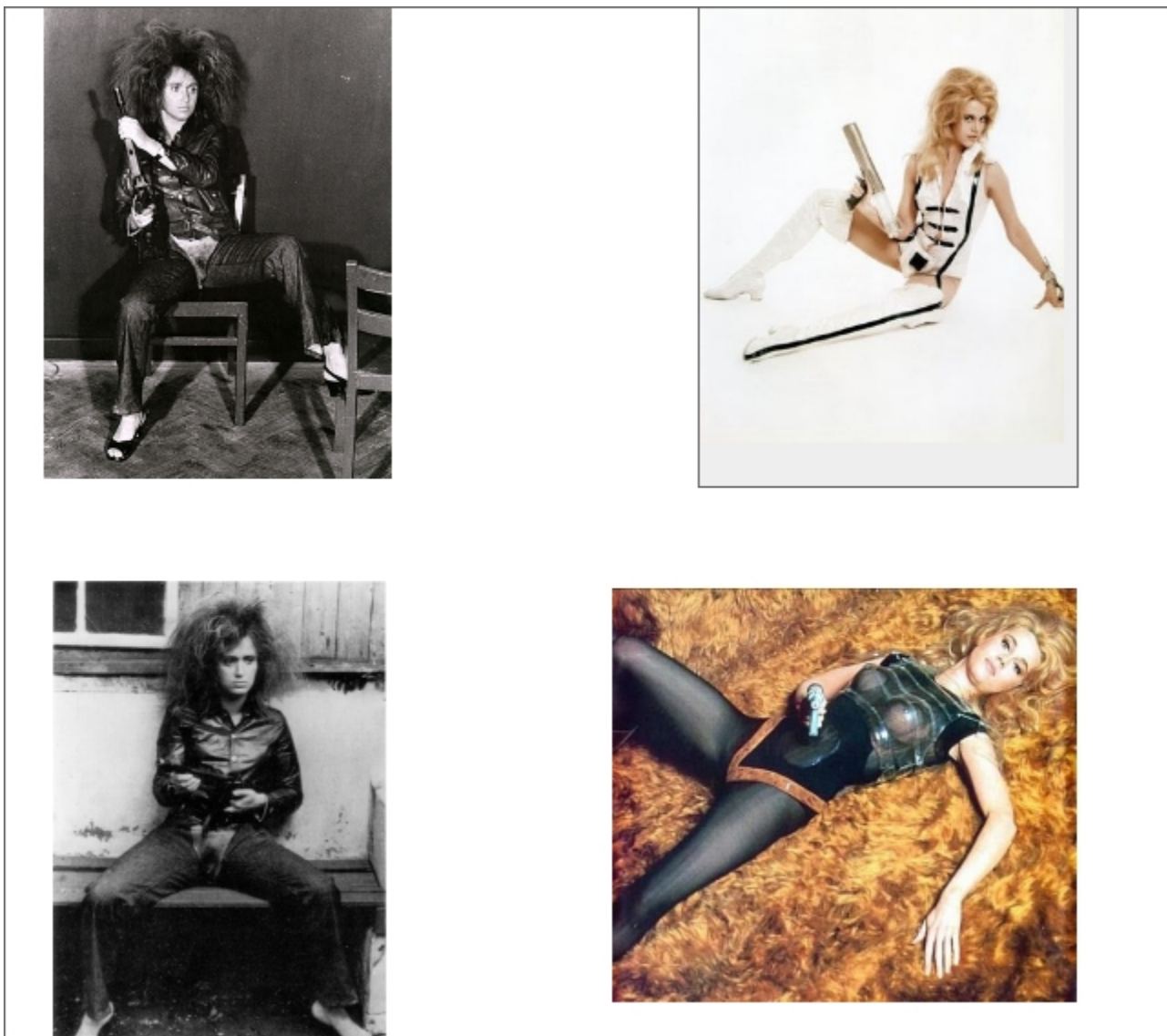
il 1968, l'attrice compare costantemente armata di versioni immaginifiche di pistole e mitagliatrici. La stessa capigliatura folta e dritta della Export pare essere una sorta di parodia dei capelli della Fonda, un poco come i pantaloni senza cavallo lo sono del reggicalze – indumento intimo legato

¹⁸¹ Teresa Macrì, *Cinematiche del desiderio*, Genova, 1998, p.74.

alla sessualità per eccellenza, che gli stessi costumi di Barbarella parafrasano. Con Barbarella, evidentemente, *Genital Panic* condivide la tematizzazione erotica ed è in rapporto conflittuale, visto che Barbarella è uno spettacolo profondamente voyeuristico: film che si apre con uno spogliarello in assenza di gravità, è stato distribuito con la *tagline*: <<See Barbarella do her thing>>.



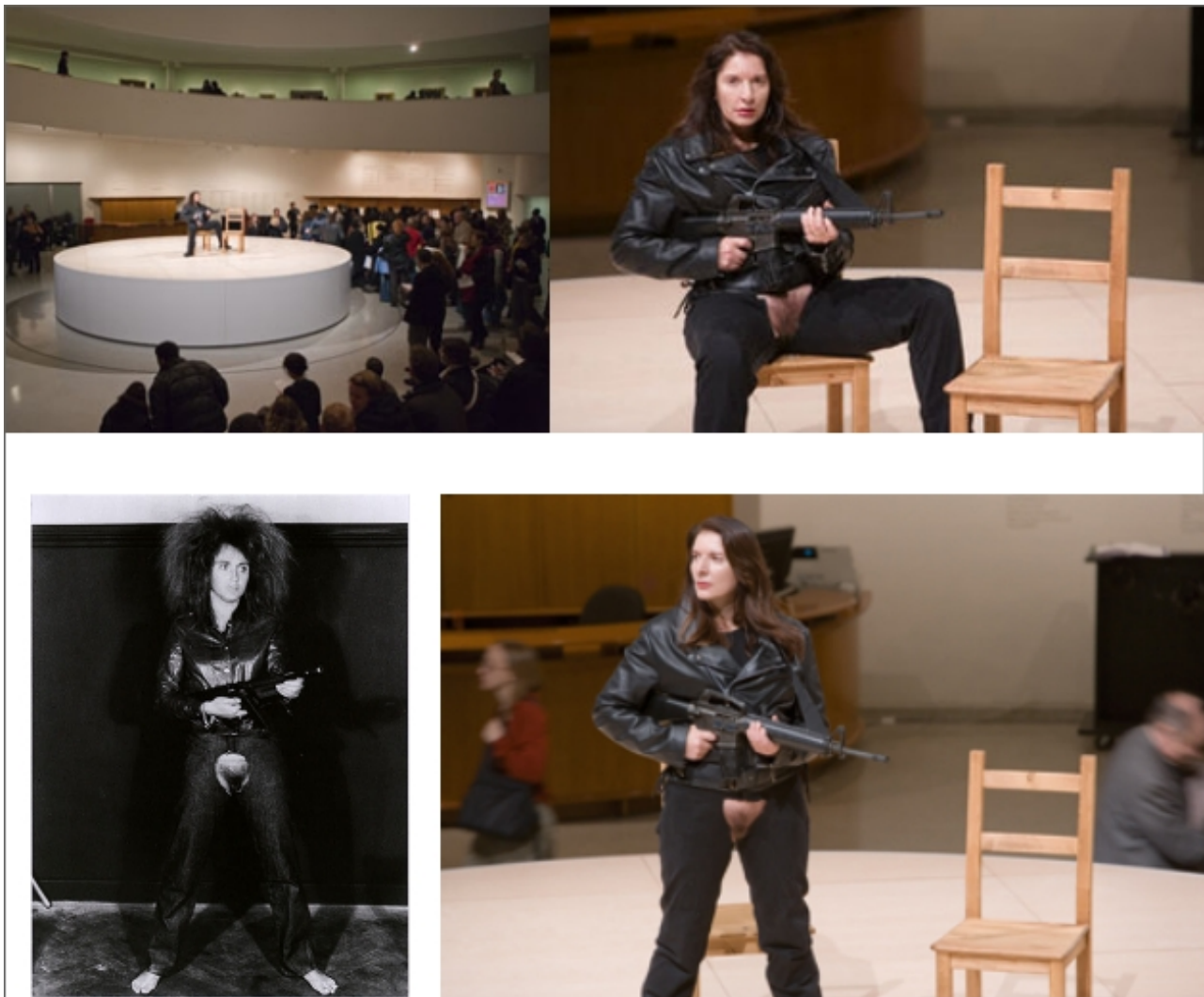
Valie Export, *Genital Panic*, 1969. Plakat



Quando la Abramović annuncia il *reenactment* di *Action Pants: Genital Panic*, inequivocabilmente, commette volontariamente un'inesattezza. Quello che si può rimettere in scena – da un punto di vista prettamente logico – non sono le foto pubblicitarie (o piuttosto commemorative, essendo posteriori) della performance, ma la performance stessa. E, se avesse effettivamente rimesso in scena l'opera, non solo avrebbe trasformato un discorso sul cinema in uno sulla pittura (dato che non si trova al cinema, ma in un museo), ma si sarebbe trovata esattamente nelle stesse condizioni che le hanno impedito di mettere in scena *Rhythm 0*: in contatto diretto con l'audience. L'audience, oltre tutto, non sarebbe stata affatto colta alla sprovvista come a Monaco nel '68: sicuramente, il senso di impatto sarebbe completamente svanito.

Quello che la Abramović compie partendo dalle foto, dunque non è un *reenactment* in senso proprio. Paradossalmente, però, il modo in cui lo fa è – tra tutte le opere proposte al Guggenheim – il più legato all'originale: la Abramović rimette in scena la messa in posa di Valie Export in favore della camera. E, visto che la serie consiste in due pose (con più scatti), una seduta e una in piedi, l'unico movimento che la Abramović compie è alzarsi e poi sedersi. Anche il vestiario è estremamente aderente all'originale, con la sola differenza degli scarponcini in luogo delle scarpe

aperte e della posizione del mitra in posizione seduta perché - anziché essere tenuto in posizione verticale, come nella foto che prende a riferimento - viene preso in posizione orizzontale, come la Export da nello scatto all'aperto.



In alto e a destra: M. Abramović, *Action Pants: Genital Panic*, 2005; in basso a sinistra: V. Export, *Action Pants: Genital Panic*, 1968

Se è il più filologico, *Action Pants* è sicuramente il momento più debole della serie: anche da vedere solo in fotografia, è uno spettacolo noioso. Con la lentezza di esecuzione e la riduzione a sole due immagini che si ripetono, in piedi e seduta, è praticamente insostenibile. Nel documentario della Mangolte, uno spettatore spazientito le urla ripetutamente di fare qualcosa: <<Put the gun down or use it!>>; un altro - un purista della performance, evidentemente - l'accusa: <<This is theater, you're acting!>>. Lei rimane immobile.

La testimonianza della della Umathum non è meno desolante, per quanto permeata di grande acume e amaro sarcasmo:

8 p. m. Abramović is sitting on the chair again. (...) I am occupied mainly with my own boredom. Seven hours is a long time for the audience, too. In the leaflet, Abramović is quoted as saying: 'I do not want the public to feel that they are spending time with the

performances, I simply want them to forget about time'. But tonight forgetting about time is the last thing I am able to do. (...) A woman comes up to me and asks when the show begins. When I tell her that it began three and half hours ago, all I get is a look of incomprehension. The myth of the spectacular that is so often and eagerly associated with performance art is now here in evidence. Abramović is pursuing demystification while simultaneously laying the foundations for future mythmaking¹⁸².

Se l'osservatrice di casa – quella che pubblicherà le sue note nel libro dedicato a *Seven Easy Pieces* – è tanto sarcastica, la Burton - che ha già teso al sarcasmo riguardo alle opere precedenti – è piuttosto spietata:

Action Pants: Genital Panic, in which Abramović stood or sat wielding a machine gun, those present were held captive by a nearly hour-long, wordless exchange between the artist and a young woman brave enough to inch up to the closely guarded platform. After both parties succumbed to tears, Abramović released her gaze, the girl departed, and soon after, a young man attempted to vault onto the stage. Though the man was escorted away, Spector and the artist later speculated that he wasn't aggressive but simply wanted to determine how best to participate in the piece¹⁸³.

Il contenuto pianto della Abramović (fatto di lacrime, ma non di singhiozzi) è testimoniato anche dal documentario della Mangolte, ma non in relazione troppo evidente con la ragazza (relazione che torna quando le inquadrature del documentario vengono “rimontate” in immagini fisse nel libro). Personalmente, non sono sicuro che sia stato un episodio dovuto a un momento di crisi *del momento*, senza una pianificazione. Se è vero che la documentazione di diverse performance dell'artista ce la mostra in lacrime – è anche vero che questo pianto potrebbe essere letto come un elemento simbolico volontario. Personalmente, credo che sia così – seppur in una convinzione un poco aleatoria ed *effimera* - perché ritroveremo lo stesso pianto nell'unica performance in cui compaiono di nuovo temi militari, *Lips of Thomas*. In quell'occasione – almeno una volta – il documentario della Mangolte mostra il primo piano della Abramović in lacrime al momento in cui inizia la canzone *Slavic Souls*. La guerra (mitra in *Action Pants*, cappellino militare e bandiera insanguinata in *Lips of Thomas*) viene così indirizzata dalle lacrime per la guerra civile. Lacrime, a questo punto, che non sono più frutto della sensibilizzazione o di una crisi nel momento della performance, ma un'azione teatrale nel senso più proprio e completo.

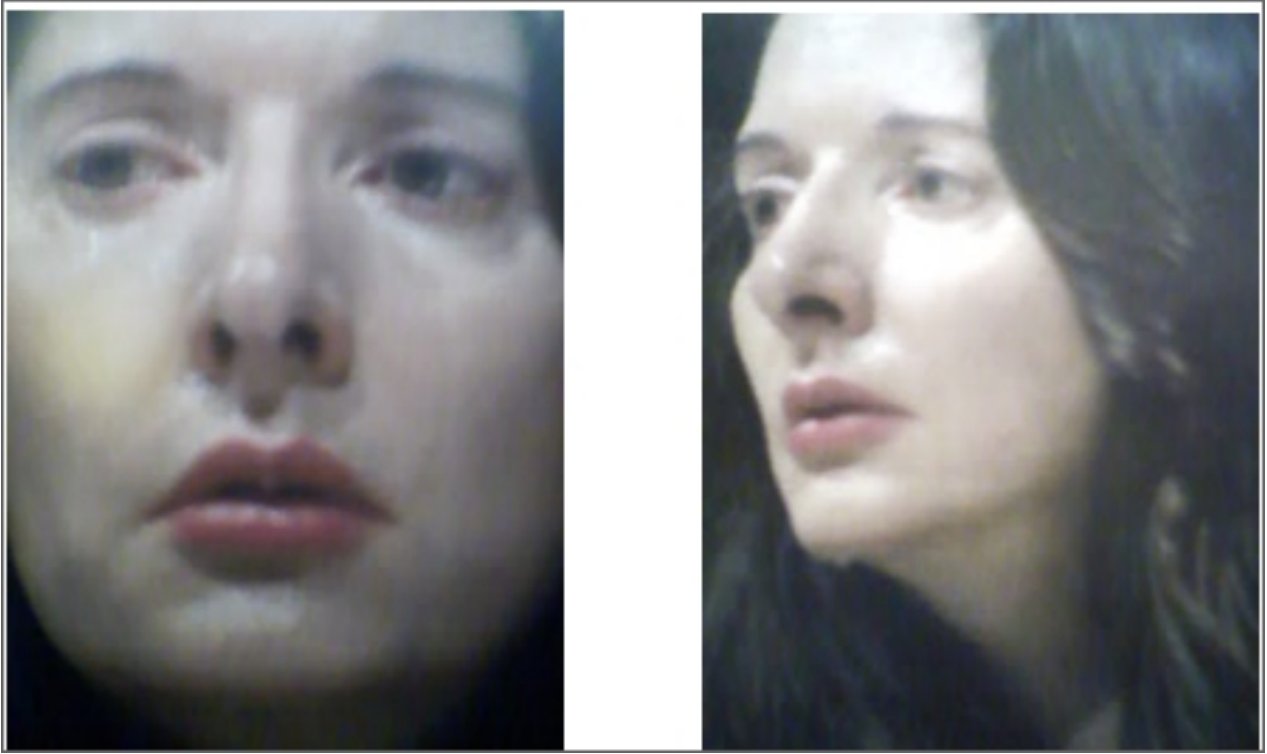
La presenza dell'arma – e la conseguente connessione al tema della guerra civile nei Balcani - è una delle due ragioni che possono spiegarmi la presenza di un pezzo altrimenti così povero e poco pregnante con il discorso generale da risultare imbarazzante. In questa logica, non può essere considerato casuale il fatto che venga realizzata l'undici novembre, il *Veterans Day*.

L'altra ragione è la dialettica con *Seedbed*. Così come *Seedbed* è la concretizzazione fisica dell'autoerotismo mentale di *Body Pressure*, *Action Pants* è il ribaltamento di *Seedbed*. Dove *Seedbed* si basa sull'azione sessuale continua e sul continuo ricorso alla parola, ma nega la visione - Action

182 S. Umathum. op.cit. p.50

183 J. Burton, op.cit.

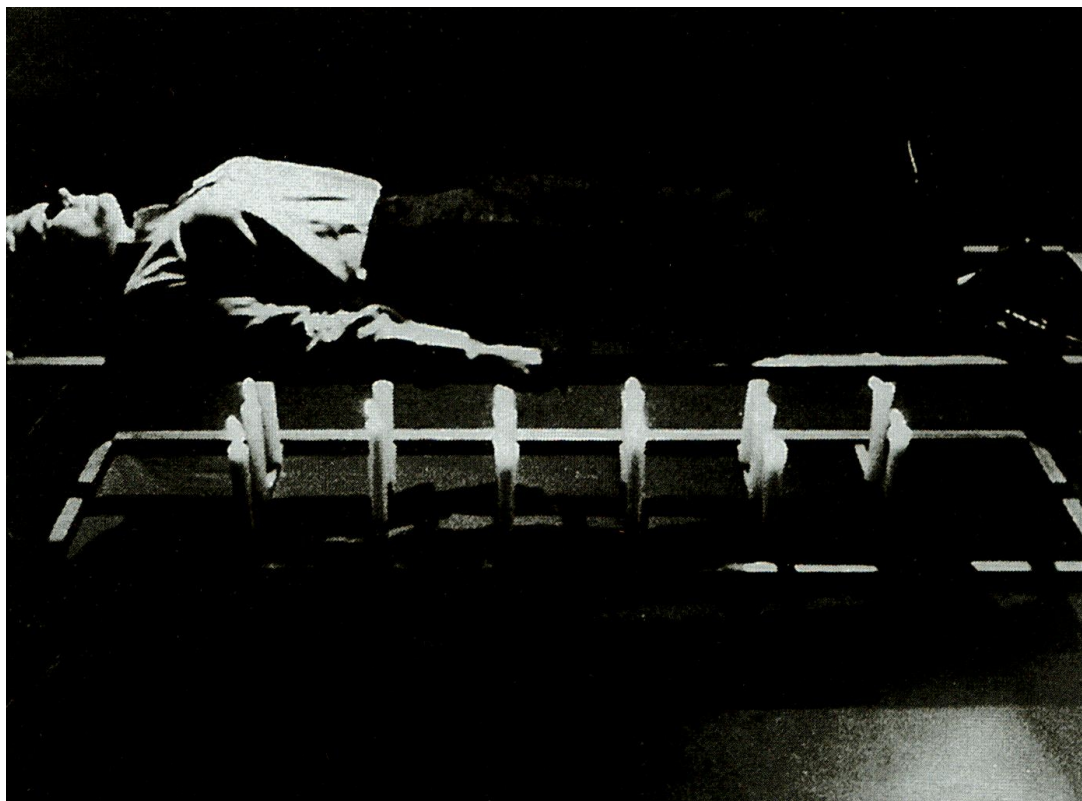
Paints mostra l'organo genitale in totale assenza di moto e di discorso verbale. In questo senso, la sua inerzia – e in fin dei conti anche la sua stessa origine fotografica – diventano funzionali alla contrapposizione. In questa logica si arriva a *The Conditioning*, in cui l'artista prende l'unica posa statica non assunta nel remake della *Export*, quella sdraiata.



Dettagli del momento in cui la Abramović piange in *Action Pants*, tratti dal documentario di Babette Mangolte.



Dettaglio del pianto della Abramović in *Lips of Thomas*.

7. cottura. Gina Pane, *The Conditioning*.

Gina Pane, *Mise en Condition*, 1973

Mise en Condition è la prima opera delle tre che compongono la triologia *Autoportait(s)*. Durante la performance l'artista si sdraiava su un letto di ferro sotto cui erano posizionate 18 candele accese disposte in sei file da tre ciascuna, rimanendovi per per circa 25 minuti, con il corpo posto a cinque centimetri dalla fiamma. Chiaramente, si trattava di una performance molto dolorosa sul piano fisico, come lei stessa scrisse: <<nemmeno a dirlo, il dolore iniziò immediatamente e fu molto difficile da dominare>>. Il dolore fisico, nella spiegazione che la Pane fornì nel 1973, era l'espressione diretta del dolore dell'artista come donna e – quindi – espressione diretta del dolore di tutte le donne (cui allude la esse tra parentesi nel titolo). A questo senso primario vengono riportate anche le due altre opere della triologia, *Contraction* e *Reject*:

CONDIZIONAMENTO/ CONTRAZIONE/ RIGETTO

L'azione aveva l'intento di trasporre l'autocreazione in segno autonomo della donna.

Condizionamento. Attività pulsionale e attività del mondo esteriore, articolata su sue livelli: sulla variazione dell'intensità dell'energia totale, la sua ripartizione sulla carne: Fuoco (desiderio/affetto) e sulla mente: DOLORE (pianto), FANTASMI (condizionati da una sottomissione storica della donna all'uomo).

Contração – Isolamento del <<rifiuto della posizione della donna nella società>> mediato dalla violenza sulle mie carni contenenti l'unghia <<vernice>, le labbra <<arossate>>, contrasto sottolineato da una proiezione di diapositive riguardanti la mimica del trucco. I media della Società/uomo erano utilizzati per raccontare la loro incapacità di svelare, di ritrasmettere <<l'urlo senza voce>> e l'immagine della sofferenza (la camera registrava i visi femminili del pubblico). Rigetto. Vomito di latte mischiato con il sangue:<<reale interno di corpo di donna e delle sue capacità>> collegato alla prima infanzia e alla coscienza che comporta diversi livelli di significato secondo il livello di comprensione delle connessioni di ogni donna. Si svolgeva nelle tre fasi della distruzione di <<qualcosa>> per la messa in luce di un nuovo linguaggio: quello della DONNA. Tutte queste fasi si articolavano tra loro attraverso il gioco delle pulsioni e delle difese al fine di evitare <<la virtù di un linguaggio estetico>> che sarebbe condizionato da una diagnosi che avrebbe come responso lo sviluppo di una <<cura>> alla rivolta della DONNA¹⁸⁴.



Gina Pane, *Reject*, 1974

¹⁸⁴Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, nel press-relase della mostra *Terre-Artiste-Ciel*, Centre Pompidou, Parigi, 2995, 2005. Ho provveduto a una traduzione del testo in italiano visto le difficoltà che presenta nell'originale. Per lo stesso motivo, mi sembra corretto riportare il testo in francese, dove alcuni passaggi non sono perfettamente traducibili in italiano: « Dans cette pièce, j'ai d'une part présenté l'origine depuis ses débuts de mes manifestations artistiques (1): lieux / outils / supports concluant sur la matérialisation de chair et de sang : tampons menstruels utilisés pendant une semaine qui précédait l'action et d'autre part l'Action en trois phases: MISE EN CONDITION / CONTRACTION / REJET. L'action avait pour but de transposer l'autocréation en signe autonome de la femme. Mise en condition – Activité pulsionnelle et activité du monde extérieur, articulées à deux niveaux : sur la variation de l'intensité de l'énergie globale, sa répartition sur la chair : Feu (désir / affect) et sur l'esprit : DOULEUR (déchirement), FANTASMES : réactions (conditionnées par une soumission historique de la femme à l'homme). Contraction-isolement du « refus de la condition féminine » médiatisé par la violence sur mes chairs renfermant l'ongle « vernis », les lèvres « rougies », contraste souligné par une projection de diapositives traitant la mimique du fard. Les médias de la Société/homme étaient utilisés pour relater leur impuissance à dévoiler, à retransmettre le « cri sans voix » et l'image de la souffrance (la caméra enregistrait les visages féminins du public). Rejet. Vomissements de lait mêlé au sang : « réel interne de corps de femme et ses puissances » liées à la petite enfance et à la conscience qui comporte plusieurs couches de signification selon le niveau de l'étendue des connections de chaque femme. Il s'agissait dans les trois phases de la destruction de « quelque chose » pour la mise au jour d'un nouveau langage : celui de la FEMME. Toutes ces phases s'articulaient entre elles par le jeu des pulsions et des défenses afin d'éviter « la vertu d'un langage esthétique » qui serait conditionné par un diagnostic qui déciderait les aménagements d'une « cure » à la révolte de la FEMME.

In nota, dopo l'ultima frase, aggiunge:

Il suo proposito non è condividere il potere della Società/uomo attraverso l'acquisizione di uguaglianza economica e giuridica, ma quello di fare la <<rivoluzione>> con il proprio linguaggio in rifiuto di ogni compromesso con il sistema.

In questa dinamica simbolica violentemente femminista, il rifiuto della “Società/uomo”, si concretizza, per molti aspetti, nella simbolizzazione del rifiuto della maternità, a sua volta vista come simbolo e come mezzo di sottomissione che la “società/uomo” impone alla donna. Questo, del resto, è uno dei sensi interni al titolo. *Mise en condition*, infatti, si traduce – nel suo senso primario – tanto con l'inglese “conditioning” quanto con l'italiano “condizionamento”, mantenendo però delle sfumature lessicali del tutto assenti nelle altre lingue: il condizionamento di *Mise en Condition* riguarda tanto il mettersi a posto fisicamente (“mise en condition physique” - trattato della Pane in *Contraction*), quanto la gravidanza (“mettre enceinte”, mettere incinta – trattato della Pane in *Reject*). La maternità, dunque, come forma di controllo sociale che – molto probabilmente - dal <<fuoco (desiderio/affetto)>> del letto passa alla *Contrazione* (il parto) per terminare nel *Rifiuto* della maternità (il latte) e del ritorno alla fertilità segnato dal ciclo mestruale (il sangue).

Se è vero che la sessualità è un fatto concreto, mentre “società” e “sistema” sono dati astratti, nella Pane si ha una simbolizzazione al contempo piuttosto unilaterale nei significati e reciproca nelle direzioni: la condizione sessuale è una condizione politica e la condizione politica è una condizione sessuale. Questo non solo perché, evidentemente, identità sessuale e identità politica sono connesse, secondo lo slogan del femminismo anni '70 “the personal is political”¹⁸⁵, ma perché la logica simbolica della Pane opera in maniera ambivalente: è il medesimo meccanismo per cui il fuoco – elemento concreto – per lei significa “desiderio/affetto” e il dolore – elemento astratto – per lei significa “lacrime”.

In questa dinamica, forse, è insita la logica profonda delle performance della Pane, dove sempre il dolore psicologico e il dolore fisico si simbolizzano e si concretizzano reciprocamente. E in questa dinamica ambivalente, ancora, la Pane iscrive la simbolizzazione della maternità, quando nel 1975 afferma che la madre simbolizza <<costrizione, soffocamento e morte>>¹⁸⁶. In questa dinamica in cui dare vita significa dare morte – che in qualche modo reinquadra i luoghi esistenzialisti con un'ottica femminista - in *Mise en condition* dà al coito la forma di un martirio e al martirio le sembianze di una veglia funebre.

Nell'idea di *Autoportait(s)* come percorso del rifiuto della maternità, infatti, *Mise en condition*, sin dal titolo, può essere letta come una simbolizzazione dell'atto erotico eterosessuale¹⁸⁷. Se gli elementi mobili - fuoco e lacrime - in questo hanno una condizione di simbolizzazione diretta attraverso il collegamento a “desiderio/affetto” e “dolore”, quelli oggettuali si prestano a una lettura articolata. Inquadrandola nella prospettiva sessuale, tanto la struttura di ferro quanto le candele alludono alla seduzione e al coito: nel caso della struttura il collegamento è fornito dalla stessa Pane, visto che la chiama “letto”, nel caso delle candele l'allusione è duplice: sono connesse alla seduzione (la cena a lume di candela) e – per la morfologia – al fallo. Allo stesso tempo, l'immobilità della performer e la presenza delle candele sembra alludere anche a una veglia funebre – a un'entrata nel regno dei morti. Ancora, dato il supplizio a cui l'artista si sottopone, le candele

185E. Easton, *Feminism and Theatre in the 1970s*, in B.J. Moore Gilbert, *Arts in the Seventies*, London/New York, 1994, p.100.

186Citato in J. V.Allaga, *The Folds of the Wound, On Violence, Gender, and Actionism in the Work of Gina Pane*, in www.artcontexto.com

187David Le Breton fornisce una lettura diversa, ma in qualche modo speculare alla mia, per cui *Mise en condition* non si riferisce al rimanere incinta, ma al partorir, per cui lo sdraiarsi sopra le candele <<esprime metaforicamente la sofferenza della donna che partorisce>>. (Cfr. D. Le Breton, *La pelle e la traccia – le ferite del sé*, Roma, 2005, p. 120).

rimandano alla chiesa cattolica e al culto dei santi, cosa resa chiarissima dal fatto che il “letto” della Pane è – sia nella forma che nella funzionalità - una graticola: la Pane si sottopone al medesimo martirio di San Lorenzo. Per quanto l'artista retrospettivamente abbia affermato che la tematica dell'agiografia dei santi si sia posta solo più tardi¹⁸⁸, pare evidente che la struttura del “letto” è – nella parte superiore – sostanzialmente identica a quella dell'iconografia del santo e viene difficile pensare che, in quel momento, il collegamento sia del tutto casuale. Questo, soprattutto, perché lei stessa propone già in questo periodo l'idea di un'artista/Cristo, che assume su di sé il male del mondo per la salvezza del prossimo. Nel 1974 l'artista scrive:

VOI, come me, VOI non VI sentite più nel vostro universo e VOI non potete guardare al passato che non c'è più o al futuro che non c'è ancora, e non trovando più soluzione alla VOSTRA disperazione di ESSERE, VOI vi incamminate verso questa <<unione>> con l'ALTRO da cui VOI andate ad incontrare la sola verità d'ESSERE. SE IO APRO IL MIO <<CORPO>> AFFINCHÉ VOI POSSIATE GUARDARE IL VOSTRO SANGUE, È PER AMORE DI VOI: L'ALTRO.¹⁸⁹

a



Tiziano Vecellio, *Martirio di San Lorenzo*, 1559 circa; a fianco, particolare.

188<<Je n'ai pas pensé à Saint Laurent (...) la problématique était posée avant>>(cfr. Gilbert Perlain, op.cit. p.14) Difficile, però, crederle del tutto, considerando che da studente ha frequentato l'accademia di arte sacra.

189Gina Pane, op.cit. 2005. Originale: VOUS, comme moi, VOUS ne VOUS sentez plus dans votre univers et VOUS ne pouvez pas regarder le passé qui n'est plus ou l'avenir qui n'est pas encore, et ne trouvant pas de solution à VOTRE désespoir d'ÊTRE, VOUS marchez vers cette « union » de l'AUTRE d'où VOUS allez rencontrer la seule vérité d'ÊTRE. SI J'OUVRE MON «CORPS» AFIN QUE VOUS PUISSIEZ Y REGARDER VOTRE SANG, C'EST POUR L'AMOUR DE VOUS: L'AUTRE.

Parafrasando Michelangelo Pistoletto, se l'arte assume la religione, l'artista assume il santo¹⁹⁰. La performance, evidentemente, nella Pane viene a configurarsi come congiunzione di mistica cristiana ed esistenzialismo attraverso una rifocalizzazione in senso femminista. Un senso femminista che è inestricabilmente collegato tanto all'omosessualità (parafrasando: vi <<unite>> con l'ALTRO da VOI che siete l'ALTRO per me, in quanto voglio <<unirmi>> a VOI) quanto alla condizione di artista, intesa come figura altra nella società (parafrasando: VOI che siete l'ALTRO per me, in quanto non artiste, ma comunque donne).

L'idea di ALTRO viene alla Pane dalla sessualizzazione del concetto hegeliano e poi sartriano di "Altro" della madre del femminismo francese, Simone De Beauvoir, nel celeberrimo *Il Secondo Sesso* (1949)¹⁹¹. La Pane, però, ne inverte il senso. Per la De Beauvoir, l'uomo che sa percepire se stesso solo in relazione all'Altro, vede necessariamente il mondo sotto una prospettiva duale per cui costringe la donna ad essere l'Altro. Nella riformulazione della Pane, l'ALTRO più altro è il maschio, l'ALTRO più vicino è la donna e il SE STESSO è l'artista donna. In questa perdita di legame con la radice dell'essere della De Beauvoir - cioè nel concepire la mente umana come un meccanismo che funziona per dualismi - e in questa perdita di prospettiva filosofica, la Pane finisce per non descrivere né lo *stato delle cose*, né il suo amore per la donna, quanto piuttosto il suo odio per l'alterità, o - quantomeno - la sua difficoltà ad accettarla. Una delle sue opere più famose, quella che ha dato il titolo all'antologica del Pompidou, si chiama proprio *Situazione ideale: terra-artista-cielo*. Nella foto, l'unico essere vivente è lei stessa¹⁹².



Gina Pane, *Situazione ideale: terra- artista – cielo*, 1969

Nel dipingere questa situazione ideale, la Pane si sposta radicalmente dall'idea dell'Altro esistenzialista: la sua non è l'identità intrisa di vergogna e orgoglio dello sguardo di Sartre – quello che si riflette in fondo allo sguardo dell'Altro – cioè una vergogna implicitamente altruista: <<it is

¹⁹⁰Pistoletto, *L'Arte assume la religione*, 1978, in http://www.pistoletto.it/it/testi/l_arte_assume_la_religione.pdf

¹⁹¹<<Che posto ha fatto l'umanità a quella parte di sé che si è definita come l'Altro? Che diritti le sono stati riconosciuti? Come l'hanno definita gli uomini?>> (cfr. S. De Beauvoir, *Il Secondo Sesso*, Milano, 2002. p.95. Sulla sessualizzazione del concetto di "altro" mi rifaccio a N. Bauer, *Simone De Beauvoir, Philosophy & Feminism*, New York, 2001, pp. 43-45).

¹⁹²L'idea di un mondo ideale popolato solo da artisti, era stata espressa da Duchamp e pubblicata pochi anni prima, nel 1966, su *Studio International*: <<gli artisti sono i soli che potrebbero diventare cittadini del modo, creare un mondo migliore in cui vivere>> È inutile però notare – all'interno di un senso comune in qualche modo sindacale – che Duchamp parla al plurale, mentre al massimo la Pane utilizza una metonimia. (Marcel Duchamp, *Conversazione con Dore Ashton*, <<Studio International>> 878, june 1966, in Elio Grazioli, *Marcel Duchamp*, Milano, 1993, p.47).

shame or pride which reveals to me the other's look and myself at the end of that look. It is the shame or pride which makes me live, not know the situation of being looked at>>¹⁹³, Quello della pane è un non sguardo. Di fatto l'artista vuole essere vista per mostrare all'Altra se stessa, ma, fondamentalmente, non guarda.



Gina Pane, *Psyche*, 1974

Il pensiero femminista della Pane va collocato all'interno della storia del femminismo e, in particolare, nel periodo attorno al 1970, segnato dalla radicalizzazione dell'istanza sociale e culturale. In questi anni emerge una corrente, a cui la stessa Pane è riconducibile, che vede nel lesbismo la logica evoluzione del femminismo: si passa dall'idea che “il femminismo è la teoria, il lesbismo è una pratica”, allo slogan: <<Il femminismo è la teoria, il lesbismo è la pratica>>¹⁹⁴. Nel contesto di un movimento che si ispira tanto ai movimenti per l'emancipazione razziale che quelli studenteschi di estrazione marxista, si ha un inasprimento analogo a quello che corre tra Martin Luther King e Malcom X; la lotta di classe, trasferita nella questione del gender, fa del lesbismo la versione femminista di dittatura del proletariato: <<What is a lesbian? A lesbian is the rage of all women condensed into the point of explosion>>¹⁹⁵). Nell'inquadrare la questione sessuale all'interno della questione politica, il radicalismo femminista compie un atto di omissione rispetto alla componente pulsionale dell'eros: la sessualità non come fatto erotico, ma come fatto politico. A partire dalla negazione dell'istinto materno – mira a svincolare l'umanità dal *bios*: <<humanity is not an animal species, it is a historical reality. Human society is an antiphysis - in a sense it is against nature>>, scrive una delle pensatrici più rigorose del periodo, Shulamith Firestone, nel 1970¹⁹⁶. Posto, chiaramente, che al tempo della Firestone gli studi etologici non avevano ancora del tutto dimostrato la trasmissione culturale nei primati, emerge in maniera netta lo spostamento della contesa marxista da una dimensione storico-sociale a una storica e ontologica: non è tanto emanciparsi dalla <<sottomissione storica della donna all'uomo>> di Gina Pane né dal ruolo della donna nella famiglia, ma dalla struttura stessa della riproduzione animale: <<feminists have to question, not just all of *Western* culture, but the organisation of culture itself, and further, even the very organisation of nature>>¹⁹⁷.

193J.-P. Sartre, *Being and Nothingness*, New York, 1969, p.261.

194Ti-Grace Atkinson, citata in E.Willis, *The Ascendence of Cultural Feminism*, in A. Echols, E. Willis, op.cit, p. 238.

195Radicalesbians, citato in I. Wheelan, *Modern Feminist Thought*, New York, 1995 p.83. Si noti, per inciso, che la frase riportata è datata 1973, come *Autoportait(s)*.

196S. Firestone, *The Dialectics of Sex*, New York, 1970.

197Ivi.

In sé, l'idea del cambiare l'organizzazione della natura va – probabilmente – considerata in reazione alla tendenza diffusa nella cultura occidentale ad accostare femminilità e naturalità sia in senso positivo (madre natura) che in senso negativo – indicando una supposta minore “evoluzione” dall'animale della donna rispetto all'uomo. Rispetto a questo, la strategia delle femministe radicali non è di analisi, ma di estrema riduzione: quello che dice la Firestone, in sintesi, è che la natura non esiste e, se esiste, va abbattuta perché ostile. In questo processo – che per molti aspetti rientra in una tendenza più ampia (si pensi agli studi sulla sessualità di Foucault¹⁹⁸), si ha la focalizzazione della sessualità all'interno di un processo interamente culturale, che stacca la cultura da qualsiasi radice pulsionale e primordiale: cultura contro natura, senza niente in mezzo e senza nessuna origine comune.

In questa negazione ferma della radice biologica dell'essere, nel femminismo radicale si ha un'inversione totale di valori, per cui nella Pane troviamo che la madre è morte (e non vita) e l'espressione del Sé diviene espressione dell'Altro: la donna non si truoca per il piacere di essere attraente, ma perché il maschio la obbliga ad attrarlo. Sia chiaro, a riguardo, che quando parlo di “radice biologica dell'essere” non intendo affatto quello che si intende normalmente – e in maniera perfettamente kitsch – con “naturale”. In particolare, spero sia inutile sottolinearlo, non mi riferisco affatto all'omosessualità: mentre la vulgata cristiana considera i rapporti omosessuali “contro natura”, centinaia di specie animali quotidianamente dimostrano esattamente il contrario: non c'è bisogno di andare in Africa a scomodare i citatissimi bonobo: basta osservare senza pregiudizi i cani domestici. Questi, anzi, offrono lo spunto per una lettura etologica della questione.

Nei cani, la monta è tanto un atto di dominazione quanto un atto sessuale. La distinzione tra un momento e l'altro è sottile e, di norma, viene distinta dall'uomo attraverso il gender: se un cane monta una cagna vuole fare sesso, se monta un altro cane vuole dominarlo socialmente. In realtà, questa distinzione è effettivamente piuttosto inconsistente, se non totalmente ipocrita: ho visto spesso cani maschi montare “in segno di dominazione” altri cani maschi con un chiaro intento erotico: la *dominazione* sconfinava spesso palesemente nella ricerca dell'orgasmo (altre volte ancora, nel gioco). La medesima polivalenza dei gesti che attribuiamo all'uomo – per cui la lotta può essere uno scontro, un gioco o un atto erotico – vale in realtà anche per molti mammiferi¹⁹⁹. Allo stesso modo, questo “rapporto di dominazione” - che è comunque assolutamente presente nel cane - è presente anche nell'eros umano: non a caso tutti i termini volgari per indicare sconfitte, vittorie, sottomissioni e umiliazioni si riferiscono al linguaggio sessuale e, in particolare, a metafore che si

198Si pensi anche, a riguardo, della coincidenza tra l'anotomo-politica di Foucault e lo slogan femminista “Private is political” cfr. (Foucault, *Detti e scritti*, citato in Calos Sini, *Corpo e Linguaggio*, Milano, 2007, p.151)

199Posto che non sono un etologo, so bene di poter essere accusato di antropomorfismo, tanto dal versante etologico (etologia behaviorista), quanto da quello anti-etologista – da chi, in altri termini, si rifiuta di mettere in relazione l'uomo con le altre specie animali, come ultimamente Daniela Ranieri quando scrive: <<non è la natura a comportarsi umanamente, a imitare l'umano, ma è di certo l'interpretazione umana a conferire alle cose il gelo identificante del presunto mimetismo, al fine di rendersele intelligibili e innocue>>(cfr. D. Ranieri, *Intero-Insetto*, in E. Ciufoli, *Texture – manipolazioni corporee tra chirurgia e digitale*, Roma, 2007). Questo tipo di osservazione è in realtà assai più fideistica della mia: si basa sul presupposto dogmatico che gli uomini siano uguali e la natura sia diversa dall'uomo. Se devo essere scettico, allora devo ammettere di non poter assolutamente nulla di quello che provano gli altri, e quindi devo accusarmi - prima che antropomorfizzare la natura – di *emilianizzare* l'essere umano ogni volta che provo a capirne comportamenti e motivazioni. Se abbandono questa posizione paralizzante, a quel punto non c'è ragione di ritenere a priori che l'umano sia incomparabile con esseri che gli sono geneticamente prossimi, se non il dogma di origine veterotestamentaria. Un dogma che sopravvive anche nel pensiero scientifico e filosofico contemporaneo, ad esempio in Lynne Rudder Baker. Questa, per attaccare il “metaphysical Darwinism” di Richard Dawkins e deporre a favore di una assoluta indipendenza tra comportamento umano e comportamento animale, prende in maniera intimamente assurda come esempio di “comportamento animale” non gli animali, ma “il gene egoista”. Se quello che è effettivamente metafisico in Dawkins (che non a caso inizia il suo libro invitando il lettore a pensare di stare per leggere un libro di fantascienza) è la riduzione di ogni cosa a un unico principio (il riprodursi dei geni), è altrettanto metafisico attribuire agli animali le stesse proprietà metafisiche del gene di Dawkins a priori (cfr. L. R. Baker, *Persons and Bodies – a constitution view* – Cambridge, 2000 pp 12-17; R. Dawkins, *Il Gene Egoista*, Milano, 1992)

collegano alla posizione per cui il “dominante” è in piedi e il dominato è in ginocchio (nell'inglese gergale, “doggy style”). Chiaramente, ancora, il rapporto di dominazione – tanto nei cani quanto nel nostro linguaggio – è costituito esclusivamente dalla sessualità maschile: chi “l'ha messo” ha vinto, chi “l'ha preso” ha perso. Il linguaggio verbale – per lo meno in italiano – istituisce un altro raffronto etologico, per cui il senso di dominio latente nella sessualità vuole – come accade letteralmente in alcuni primati (lo scimpanzé, a seconda della *cultura*²⁰⁰ del singolo branco) nel nostro linguaggio il maschio “possiede” la femmina quando si accoppia. In questo senso, la lettura del femminismo radicale dell'atto eterosessuale come atto di dominio ha un fondamento etologico e pulsionale consistente.

Tuttavia, la lettura del femminismo radicale lesbico focalizza l'intero rapporto all'interno del principio di dominazione – che in realtà in noi è una latenza, un'ombra. Isolando quest'ombra di dominazione e facendone l'epicentro del coito, il femminismo radicale compie in fondo un processo sostanzialmente simile a quello del sadomasochismo: in entrambi, infatti, la sessualità viene ricondotta al potere dell'uno sull'altro. Solo che, mentre questa riduzione del sesso in potere nel sado-masochismo avviene all'interno della sessualità, nel femminismo radicale avviene all'interno del potere: è una questione politica. La motivazione dell'omosessualità, infatti, per loro non viene né dall'attrazione né da piacere, ma dalla repulsione e dalla rabbia. Tanto per lo spirito anti-psicoanalitico del periodo²⁰¹, quanto, forse, perché Freud ha considerato l'omosessualità un fatto patologico e ha messo in condizione subalterna la donna a causa della teoria dell'invidia del pene – pare che per le femministe lesbiche non esista la libido: <<sexual desire was not what defined a lesbian; rejecting man and being committed primarily to other “woman-identified” women did>>²⁰². In questo senso, unendo un evidente masochismo all'interno di un discorso marcatamente femminista, Gina Pane inquadra entrambe le prospettive.



V. Acconci, *Pryings*, 1971

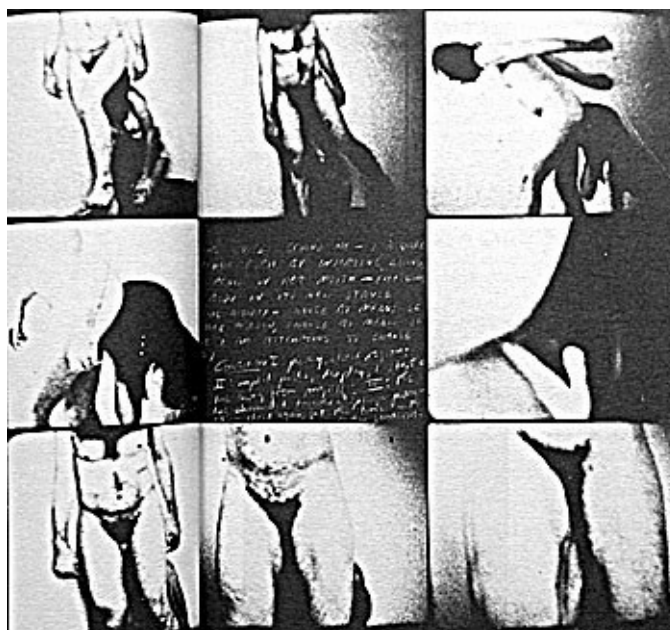
Ma è davvero così “tipico” del femminismo radicale lesbico, focalizzare l'eterosessualità sulla dominazione e sull'atto violento? In realtà, almeno per quanto riguarda l'arte, no: nello stesso periodo c'è, anzi, un progressivo spostare la sessualità sulla violenza in primo luogo proprio negli uomini: mentre la Pane trasferisce tutto su un terreno cifrato – per cui è l'interpretazione dei simboli e la spiegazione verbale a ricondurre la *Mise en condition all' etre en ceinte*, molti artisti maschi esprimono la loro pulsione eterosessuale in termini di violenza in modo perfettamente diretto: si pensi a Otto Muhel, che nel 1968 dichiara: <<L'assassinio fa parte integrante della sessualità. Gli

200Si vedano a proposito due straordinari libri di Franz De Waal, *La politica degli scimpanzé* e soprattutto *La scimmia e l'arte del Sushi*, dedicato interamente alla trasmissione culturale nei primati (cfr. F. De Waal, *La politica degli scimpanzé*, Bari, 1984; F. De Waal, *La Scimmia e l'arte del sushi*, Milano, 2002).

201Per citare un caso, per certi versi parossistico, si pensi che nella Carta Rivendicativa per la ristrutturazione delle facoltà umanistiche gli studenti universitari torinesi chiedevano di istituire un corso di Psicolanalisi e repressione sociale (cfr. Sergio Dalmaso, *Quegli indimenticabili anni '60*, in AAVV, *Anno domini 1968, L'immaginazione che voleva il potere*, Lecce, p. 61).

202K. Orndoff, *Bi-lives – Bisexual Women Tell their Stories*, Tucson, 1999, p.3.

animali domestici serviranno da sostituti. Intendo commettere un assassinio perfetto su di una capra, che servirà da sostituto di una donna>>>²⁰³; si pensi, parimenti, al ruolo persecutorio di Acconci in gran parte delle sue opere, quando – per esempio - in *Pryings* impedisce alla donna di chiudere le palpebre. In un certo senso, l'unico caso in cui l'azione non si risolve in maniera “persecutoria”, ma sessuale (nella fellatio), è al termine di un processo di femminilizzazione del corpo, in *Conversions*, dopo essersi depilato ed aver fatto scomparire il proprio pene tra le gambe. Ma anche qui – la fellatio/sparizione del pene- si risolve nel nostro linguaggio (più scimmiesco che volgare, a questo punto) con una duplice sottomissione simbolica di Kathy Dillon, la partner, data dalla somma di tutti i modi di dire che indicano sottomissione attraverso la metafora erotica orale, sia con il pene che con l'ano. Malgrado molta critica recente (Amelia Jones, in particolare) tenda a trovare in *Conversions* una sorta di redenzione dalla mascolinità, è lo stesso Acconci a sostenere la mia idea: <<I have a feeling that they [the performances] are really sexist. It is pretty clear that they are about dominance and submission in a relationship and that I was the dominant one>>²⁰⁴.



Vito Acconci, *Conversions III*, 1971.

In questa divisione della sessualità tra carnefici e vittime, l'osservazione di Beverly Levy e Michael Lumb, per cui la principale differenza tra l'azione degli uomini e l'azione delle donne (in particolare riferimento a Pane e Abramović) è data dal fatto che queste non cercano il disgusto, ma l'empatia²⁰⁵, trova la sua spiegazione più semplice: entrambi i sessi tendono in questo momento a identificare maschio e male. Questo – ovviamente – stando al fatto che ho espresso nel precedente capitolo, vale a dire che l'empatia che proviamo è inscindibile dalla nostra condizione di spettatori di documentazione e che – come il caso di *Rhythm 0* dimostra – queste performance probabilmente non causavano in effetti la medesima empatia in chi le vedeva dal vivo – né un senso di sottomissione in chi le eseguiva (nel caso di *Conversions*, Kathy Dowell).

Il richiamo a S.Lorenzo di *Mise en condition*, è interessante per una seconda tematizzazione di *Autoportait(s)*, quella del cibo. L'agiografia vuole che, mentre le sue carni bruciavano, San Lorenzo si sia rivolto al prefetto, dicendo: <<Ecco, miserabile, hai cotto per te una parte, ora voltami

203 Citato da Fritz Rumler, *Ein Problem der Umweltverschmutzung?* in <<Der Spiegel>>, 1968, citato in Jean Clair, *De Immundo*, Milano, 2004, p.54.

204 Vito Acconci citato da Jane Blocker, *What the body Cost: Desire History and Performance*, Minneapolis, 2004, p.11.

205 B. Levy, M. Lumb, *Performance Art, Therapy for whom?*, www.michaellumb.co.uk/texts, p.11

dall'altra e mangia>>. Da un punto di vista interno alla religione, la frase di S. Lorenzo riporta la simbolizzazione eucaristica al primitivo rapporto di violenza rituale sacrificale²⁰⁶. Da un punto di vista interno all'opera della Pane, mette in luce un aspetto solo parzialmente evidente, per l'uso delle candele in luogo della legna o della brace: la cottura. Unita al latte del *Reject*, *Mise en condition* propone una sorta di catena alimentare al negativo, in cui si è mangiati per dar da mangiare. La donna, in questa catena, sarebbe nella condizione pessima di essere cibo e cuoco, senza potersi mai effettivamente nutrire. In questo senso di sacrificio estenuante, tutte le azioni in dure o disgustose da vedere (come vomitare), non mirano ad uno shock, ma a un senso – un poco patetico, per certi aspetti – che cerca di fare appello immediatamente all'empatia e al senso di riconoscimento del pubblico. Nel caso del vomito, in particolare, diventa perfettamente chiara la fondatezza della tesi di Levy e Lumb.



O. Bauer, *Zeigt*, 1969

Nella performance, l'ingestione ai fini dell'espressione organica è una pratica che deriva dall'azionismo viennese in generale e da Otmar Bauer in particolare.

In *Zeigt*, un filmato del 1969, vediamo Bauer seduto su un tavolo apparecchiato. L'artista è vestito in maniera elegante, con vestito e fazzoletto bianco sul taschino. Attende alcuni secondi, beve del vino da una bottiglia. Poi attende ancora. Il filmato ha una cesura – un jump-cut – e vediamo Bauer che vomita sul tavolo. A questo punto, prima sparge il vomito sul tavolo, poi con il fazzoletto del taschino si pulisce il vestito e le mani. Un altro jump-cut e vediamo Bauer che torna a bere vino e, in un altro jump-cut, torna a vomitare. A questo punto l'azione inizia a essere sempre più coincitata, perché, per procurarsi nuovi conati, Bauer inizia a mangiare il proprio vomito. Dopo alcuni minuti, il tavolo è completamente coperto di vomito. A questo punto Bauer si alza a cospargersi i capelli e il viso con la poltiglia, per poi alzarsi e infilarcela all'interno della camicia, cospargendola sulla pancia e poi sul pene. Fatto ciò urina sul tavolo, vi si sdraia e lecca la tovaglia.

È evidente, a prescindere dal legame tra ingestione e emissione di liquidi, che l'idea della Pane è assai lontana da quella di Bauer. Mentre Bauer compie una serie di azioni assolutamente repellenti vestito di tutto punto, proprio per scandalizzare e shockare il pubblico borghese, la Pane ha evidentemente una prospettiva in qualche modo opposta, l'idea di descrizione e assunzione in sé di una condizione effettivamente terribile. In un certo senso, siamo sui due versanti opposti su cui si è sviluppato l'espressionismo storico: quello lirico-simbolico (Kubin- Kokoschka- Pane) e quello grottesco (Ensor – Grotz – Bauer). Anzi nel caso di Bauer (e in realtà Muhel, suo principale ispiratore) c'è, volendo, una rilettura di Die Brucke in chiave grottesca. Il vitalismo e la nudità, così preponderanti nei primi anni di Die Brucke, vengono ripresi e realizzati attraverso un'umanità alla Grotz – però priva di alcun senso politico-sociale in senso stretto. In questo, più che alla Grotz (perché limitarsi alla pittura se in fondo è un'azione teatrale?) l'umanità dei viennesi (specie Muhel

206R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, 1980.

eBauer) è quella di Jarry – è la *merdre*. Otto Muhel annuncia la comparsa delle sue feci nell'inquadratura con una voce stridulissima e vagamente effeminata: “Happening!”, dice. Mentre il vomito dionisiaco di Bauer si risolve nella volontà di disgustare lo spettatore, tanto che Bauer finisce il filmato guardando in camera con un sorriso stampato sul viso mentre lecca la poltiglia di vomito e urina, il vomito della Pane è dettato dalla volontà di esprimere e di fare riconoscere un simbolo del proprio dolore: al contrario dei viennesi – e per molti spetti anche di Acconci - non è un discorso rivolto *contro* lo spettatore e il suo mondo, ma *allo* spettatore e al suo mondo. Invece di ostentare sadismo o un masochismo in realtà sadico, perché finalizzato allo shock, la Pane e la Abramović inscrivono la loro opera in un'ottica che trascende completamente la violenza sadica (se non altro nei confronti dello spettatore) maschile. Pur frustandosi, pur tagliandosi, pur vomitando come i viennesi, la Pane non usa la ferita, il sangue e il vomito per lo shock, ma per il pathos, come elementi di una retorica a tinte estremamente forti. Se questo pathos la differenzia dai colleghi maschi, la differenzia anche dalla colleghe impegnate in un lavoro sul gender in ottica femminista (quindi a parziale esclusione della Abramović). Questo perché – a ben vedere- tanto la sua opera performativa quanto la sua teorizzazione femminista non hanno a che fare effettivamente con l'emancipazione (in senso sociale e politico) o con la rivendicazione (sessuale e giuridica)- cioè con azioni politiche, ma con il ritratto: non propone un'azione, ma descrive una condizione. In questo senso, rispetto al coito e all'*interior scroll* di Carolee Schneemann, al *Vagina Painting* di Shigeko Kubota e allo stupro della Mendieta, la ferita della Pane è a tutti gli effetti un'azione sessualmente castigata: castigata come aggettivo (come fatto comportamento legato alla morale), castigata come participio passato (che riguarda la punizione dolorosa): in un periodo in cui le performer tendono ad ostentare il nudo e focalizzarlo sulla vagina, la Pane è l'unica a usare in maniera sistematica i vestiti. Mentre un'artista come Judy Chicago mostra l'estrazione di un tampone dalla vagina dichiarando che il suo proposito è di <<convalidare il soggetto femminile usando un procedimento di “arte alta”>>²⁰⁷, la Pane mostra lo stesso tampone, ma come oggetto, al di fuori del rapporto diretto con il sesso.



A. Mendieta, *Untitled*, 1973; C. Schneemann, *Interior Scroll*, 1975

207Judy Chicago citata in A. Julius, *Trasgressioni*, Milano, 2002, p. 110.



C. Schneemann, *Fuses*, 1963; S. Kubota, *Vagina Painting*, 1966

Da questo punto di vista, la Pane occupa una posizione unica rispetto alle altre performer, non perché non focalizzi anche lei tutto sulla questione femminile, ma perché lo fa da una postizione estremamente pudica. In questo senso, mi trovo fundamentalmente in disaccordo con Rebecca Schneider quando afferma, riguardo a Schneemann e Kubota, che «Nudity was not the problem. Sexual display was not the problem. *The agency of the body displayed. The author-ity of the agent – that was the problem with women's work*»²⁰⁸. Se è chiaro che la nudità non è un fatto fine a se stesso, come una passeggiata in un campo nudisti, è altrettanto chiaro che il passare attraverso la nudità per affermare la propria *author-ity* non è affatto consequenziale e, anzi, per certi aspetti contraddittorio. Questo, innanzi tutto, perché l'autorità dell'uomo nudo nella nostra società è meno forte di quella dell'uomo vestito: il Re è nudo, anche fuori dalla favola, vuol dire che il Re ha perso la sua regalità - l'autorità che si manifesta in tutte le culture attraverso il vestiario. Soprattutto, i nudi della Schneemann e della Kubota sono nudi in cui la vagina gioca una componente centrale e meglio ancora - sono nudi che vanno nella direzione del pornografico: sono nudi di penetrazioni (Fuse; Inner Scroll, Vagina Painting). In un certo senso, nel loro continuo rimando al fallo (il pennello, il rotolo, i serpenti di *Eye Body*, il pene vero di *Fuses*) sono tutte azioni fundamentalmente eterosessuali, coinvolte in una radicale ridiscussione dei ruoli dei sessi. L'ortodossia del femminismo radicale della Pane – che muove dall'idea, condivisa anche dall'ala non lesbica, che la pornografia sia una forma di violenza sulla donna – ha di fronte alla nudità un atteggiamento problematico e più marcatamente censoreo, almeno nella prima metà degli anni '70: una volta svincolata la sessualità dal desiderio, probabilmente il problema (vero o falso che sia) è che la nudità riconduce il corpo femminile ai “codici falloentrici” e al rischio di “cooptazione”²⁰⁹: rappresentare l'oggetto del proprio desiderio – in questo senso – vuol dire metterlo in pasto alla Società/Uomo - la stessa società che nel 1972, l'anno prima di *Mise en condition* - ha fatto di *Gola Profonda*, un film pornografico a bassissimo costo, uno dei più grandi successi cinematografici del decennio. Questo fa sì che in Pane, che pure dichiara di aver voluto mettere la carne «frontalmente, priva di veli e mediazioni»²¹⁰, il corpo sia di norma coperto da una tela bianca, da cui emergono lembi di pelle da tagliare. Non è, come afferma Recalcati, «l'essere che intende

208Rebecca Schneider, *The Explicit body in performance*, New York, 1997, p. 34.

209S. Adelman, *Desire in the Politics of Representation*, in H. Robinson, *Feminism-Art- Theory: an Anthology*, Oxford, 2001, p. 545.

210Gina Pane citata in M. Vescovo, *Gina Pane, dal corpo fisico al corpo sindonico*, Milano, 1998, p. 66.



Judy Chicago, *Red Flag*, 1971.



G. Pane, *storyboard per azione sentimentale*, 1973

scompaginare le barriere del bello e del pudore>>²¹¹, come il mito della body art tende a fare credere, ma quasi il contrario, una volta assunta la logica della performance.

La Pane è anche quella che meno aderisce all'entusiasmo che i body artisti nutrono per l'*hic et nunc* negli anni '70, sia dal punto di vista filosofico che dal punto di vista artistico. Nel primo caso, quello filosofico, pare decisamente orientata verso una visione esistenzialista del qui ed ora (<<disperazione di ESSERE>>), nel secondo, quello artistico, verso una definizione di un'opera multipla – che consta di più dimensioni, sul modello della Land Art: <<L'action corporelle n'a

²¹¹M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, 2007, p.106.

jamais été pensée comme une œuvre éphémère, mais comme une composition murale réalisée en trois temps>> - dirà, una volta smessa l'attività performativa, alludendo a storyboard, esecuzione e fotografia²¹².

Il suo interesse verso l'evento effimero è un'interesse per l'immanenza, per cui, in fondo, rientra nel medesimo ordine simbolico della ferita: <<un momento radicale, il momento più caricato di tensione e il meno distante da un corpo all'altro, quello della ferita>>.

Le sue azioni, di fatto, nascono dal disegno e mantengono un senso di ordine grafico estremamente forte. A loro volta, le fotografie aggiungono spesso un taglio marcatamente espressionista conferito dall'occhio di Françoise Masson, la fotografa di molte delle sue performance. Come ricorda Robert Fleck, le fotografie «suggèrent souvent un côté spectaculaire, théâtral et expressionniste, qui est tout à fait absent de l'action réelle>>.

Nell'opera multistrato della Pane, si ha una coesistenza di forme e pulsioni contraddittorie: tanto il ricorso continuo al simbolo, quanto la tipologia degli elementi simbolici (sangue, morte, suicidio, lacrime), quanto il taglio di certa documentazione fotografica rimandano alla tradizione espressionista, sia pittorica che cinematografica. D'altra parte, l'estrema lentezza dell'azione, la nettezza e la tendenziale geometria delle composizioni, il cercare di non riferirsi direttamente al proprio vissuto individuale in favore del vissuto collettivo si dirigono in dimensione opposta, in una linea – se non razionalista – per lo meno razionalizzante. Questa tensione tra i due momenti è perfettamente presente in *Mise en condition*: da un lato la fotografia estremamente contrastata, quasi senza zone di grigio – memore della grafica espressionista tedesca, dall'altra la disposizione perfettamente geometrica delle candele nello spazio prospettico della struttura; da una parte il dolore del fuoco, dall'altra la perfetta immobilità della performer. In questa duplicità della Pane, sta probabilmente il pensiero più interessante che ho letto sull'opera dell'artista, quello di Amelia Jones: <<Pane's comments about her work seem to indicate that she feels that in wounding herself she is wounding society. However, because her wounds exist in an art context, they are easily absorbed into an artworld notion of pain as beautiful>>²¹³. In più, si potrebbe aggiungere, fondamentalmente partono da questa concezione, nella sua duplice radice cristiana e nel suo ramo recente espressionista.

Quando *Mise en condition* si trasforma in *The Conditioning*, nel *reenactment* di Marina Abramović, non viene presa come parte di *Autoportrait(s)*, ma come opera completamente a se stante. Nella versione della Abramović la performance perde quindi ogni riferimento sessuale, sia per la mancanza di connessione alle altre due opere *Contraction* e *Reject* -più esplicite nel riferimento alla condizione femminile -, sia per la diversa connotazione che il titolo prende in inglese: l'inglese “conditioning”, come l'italiano “condizionamento”, traduce solo il significato principale di “mise en condition”, ma perde completamente il nesso con la gravidanza (*mettre enceinte*). In compenso, emerge in maniera netta un nesso che in francese resta in secondo piano: quello con i sistemi per l'aria condizionata, *air conditioning systems*. Vedendo l'azione fuori dal contesto di ragionamento sul gender, è praticamente certo che lo spettatore anglofono tenda a ritenere che il titolo di *The Conditioning* si riferisca proprio esclusivamente alla temperatura delle candele, con intento ironico. Probabilmente, questo è anche il senso che vuole dare Abramović, che negli anni si è estremamente distante dalla prospettiva femminista in generale e da quella della Pane in particolare: <<I really can be female (...) you accept who you are and are not ashamed, and don't try to composite with this masculine element. Because in the 70s if you had lipstick or nail polish you were a bad artist, that was the idea. And I said in my head, bloody heaven, I don't care, because it was not about appearance, it was about the content>>²¹⁴. Curiosamente – ma credo del tutto involontariamente –

212Sulla questione del storyboard, rimando all'interessantissimo *Le dessins* di Blandine Chavanne in AAVV, *ReContaire Gina Pane*, catalogo mostra Musée de Beaux-Arts de Nancy, Nancy, 2002.

213Amelia Jones, *The Feminism and visual culture reader*, New York, 2003, p. 55.

214A. Bernstein, op.cit. p.141.

nell'intervista che cito la Abramović prende esattamente i due simboli che utilizza la Pane in *Contraction*: l'unghia laccata e le labbra lucidate con il rossetto, i mezzi che << i media della Società/uomo >> utilizzano per camuffare << l'urlo senza voce >> della donna. La situazione da cui parte il *reenactment* è quindi, assai peculiare: da una parte la Abramović, un'artista che dichiara che << l'arte è unisex >>, dall'altra l'opera di un'artista che intende rivolgersi solo alle donne: solo a VOUS, non all'AUTRE, Posto che è ormai evidente che l'operazione della Abramović è completamente al di fuori di qualsiasi idea di filologia, viene naturale chiedersi per quale motivo l'artista sin dall'inizio abbia voluto mettere in scena *Mise en condition*.

La risposta, a mio avviso, è quadruplica. Innanzi tutto – quella più ovvia – l'opera di Gina Pane ha dei dati costitutivi che sono esattamente nelle corde della Abramović: resistenza al dolore, lunghezza del momento performativo, riduzione del lavoro in quadri statici. In oltre, *Mise en condition* fornisce un materiale che – per molti aspetti - si può riconnettere alla scenografia e al gusto di *The House with The Ocean View*. Il letto di ferro con sotto le candele che bruciano, infatti, ha un senso estetico assai prossimo alle tre stanze con le scale di coltelli: unisce un elemento domestico e un principio doloroso da un lato, dall'altra fornisce una versione estremamente sintetica dell'oggetto domestico, che pur acquisendo una nuova valenza fortemente simbolica rimane completamente funzionante: come nella doccia di *The House with the ocean view* ci si può lavare, nel letto ci si può sdraiare.

Fatto secondo me decisivo, come buona parte delle opere della Abramović, *Mise en condition* consiste in una prolungata prova di resistenza. Prova di resistenza che la Abramović rende estrema, portando l'opera dalla durata di meno di trenta minuti dell'originale ad una di sette ore. Per farlo, aggiunge al primo quadro - lo stare sdraiata – un secondo, costituito dalla rimozione delle candele consumate e dalla sostituzione con candele nuove.

Nella versione della Abramović viene a crearsi così una dimensione assente nell'originale, costituita dalla ripetizione di due quadri, quello del martirio e quello della preparazione del martirio successivo. La condizione che si viene a creare è paradossale, perché – specie nel documentario della Mangolte, in cui la scena è ricca di close-up - pare evidente che la Abramović provi sollievo al momento di alzarsi dalla graticola, ma è altrettanto evidente che questo sollievo è causato dalla preparazione del nuovo martirio.



Marina Abramović, *The Conditioning*, 2005

Allo stesso tempo, come nota giustamente la Umatham²¹⁵, ripetendo la stessa azione ogni cinquanta minuti, la Abramović rende la performance simile a una video-installazione, in cui a dominare è il

215Umatham, op.cit. p. 51.

principio del loop. Questo loop, questa meccanizzazione della cottura, tende a diminuire il senso del dolore in favore di quello del rituale: <<The nearly five hours of the performance have brought about a solemn, sacral atmosphere. It is like a wake at which the dead person comes to life again as soon as the candles threaten to go out, and at which one must show respect by facing her standing, not sitting, in her brief phase of animation>>²¹⁶.



Marina Abramović, *The Conditioning*, 2005

Nell'idea della Pane – prima ancora che nella sua attuazione - il dolore causato dal fuoco deve essere dedotto o notato dallo spettatore, ma non è comunicato. È, anzi, in qualche modo negato retoricamente dalla fissità dell'artista: il suo è un <<grido senza voce>>, il <<silenzio del sangue>>, per usare i suoi termini. Se questo dolore stoico e silenzioso nello spazio raccolto della galleria Stadler possiamo immaginare che si traduca nello spettatore in empatia, negli ampi e prestigiosi spazi del Guggenheim si traduce in “respect”, come scrive la Umatham. Il problema dell'empatia, anzi, per la Abramović è avvertito in senso negativo, come mancanza, come testimoniano le registrazioni raccolte tra il pubblico:

Day Four—Saturday

00:14:23

Woman: No, but I think if we, if we could feel the heat, we'd have a different connection to it.

Man 1: Yeah, that is true.

Woman: I mean, the very slightest bit of heat being felt . . . I mean I definitely respond to the wind, I mean like every time the door opens, it's blowing the candles, and that, that's interesting to me. That reminds me that there are candles underneath her body and that might be relief for her, when it sort of blows in another direction or shifts. So that's the only way I can experience the heat, from the air.

La stessa Umatham, che a quanto pare in quel momento ha conoscenza dell'opera della Pane solo attraverso la Abramović, racconta: <<On my way home I wander whether Pane also wore a fireproof suit in 1973, or whether she perhaps even lay naked on the iron frame>>²¹⁷. Anche in lei, tuta ignifuga e rispetto a parte, non c'è stata effettiva percezione del dolore – figuriamoci empatia.

216 Ivi.

217Ivi, p.53

A riguardo, Benjamin Powell nota che <<the corporeal disconnect between the bodies of the audience and the artists, is an interesting problem in both Abramović's re-performance and Pane's initial action piece>>. In realtà, la mia idea è non ci sia un "both" veramente possibile, perché il problema non è affatto equivalente tra le due artiste: la disconnessione tra corpo dell'artista e corpo dello spettatore per la Pane ha un senso concettuale ed è parte di un processo comunicativo primario: <<apro il mio corpo perché vediate il vostro sangue>>; nel caso della Abramović questa disconnessione è parte di un processo comunicativo ereditato da un'altra artista e accentuato sia dalla contestualizzazione, quella del Guggenheim – sia dalla struttura a priori che lei stessa ha imposto all'opera: una performance al giorno, sette ore per sette giorni.

Ed è in questa concatenazione che, a mio avviso, trovo forse la vera ragione al perché la Abramović si sia convinta a realizzare questa opera e non un'altra.

Se è vero che porta l'immobilità dello stare in piedi e dello stare seduti di *Action Pants: Genital Panic* all'immobilità dello stare sdraiati, è anche possibile che – nel suo alludere alla veglia funebre – sia in relazione con il mitra. Allo stesso modo, se i primi tre erano *reenactment* di lavori con una connotazione sessuale (un "esercizio molto erotico", una masturbazione, uno stare in posa con la vagina esposta e le gambe divaricate), i successivi tre, a partire proprio da *The Conditioning*, saranno opere con una marcata connotazione in senso "spirituale", usando un termine caro alla Abramović. In questo senso, se la Pane porta con sé il martirio del santo, la Abramović di *Lips of Thomas* quella del calvario, Beuys - in maniera molto meno violenta – porta con sé l'idea del messia. Beuys, infatti, non solo è l'artista più carismatico della seconda metà del secolo, ma si è più volte collegato autonomamente alla figura del Cristo. Nel 1964, quando durante il *Fest der neuen Kunst* fu assalito da uno spettatore, che gli diede un pugno sul naso, facendogli sanguinare il naso. L'artista rispose prendendo un crocefisso con la sinistra e salutando il pubblico con la destra. In maniera ancora più diretta, lo fece nel 1971, quando in *Lavaggio di piedi come prima scultura pubblica* lavò i piedi degli spettatori.



J.. Beuys, *Lavaggio di piedi come prima scultura pubblica*, 1971

8. How to explain pictures to a dead hare – Joseph Beuys.

L'azione originale si svolse nel 1965, nella galleria Schmela di Düsseldorf, ma poteva essere vista solo dall'esterno, tramite televisione a circuito chiuso. Beuys, con il capo coperto di miele e foglie d'oro, tiene in braccio una lepre morra, gesticolando come se – come dice il titolo – spiegasse alla lepre come comprendere i quadri. La sua scarpa sinistra posa su del feltro, mentre alla destra è legato un magnete. Quando cammina per mostrare alla lepre ogni singolo quadro, la suola produce un rumore metallico molto forte, che rompe l'assoluto silenzio. La performance termina quando, finito il giro della galleria, Beuys porta la lepre ad un albero imbiancato. I materiali – a parte la mancanza del grasso, sostituito da un altro materiale animale, il miele - sono quelli tipici della retorica materica beuysiana, a partire dal feltro: sono materiali intesi come “batterie” di energia e di significato simbolico-metaforico.



J. Beuys, *Come spiegare i quadri ad una lepre morta*, 1965

Nel paragone che la Abramović impone, se la Pane utilizza una simbologia chiara e convenzionale – per cui “fuoco” significa “passione”, “ferita” e “lacrima” significano “dolore”, esattamente come nei discorsi comuni - la simbologia alchimistica di Beuys ha un processo di decodificazione estremamente più complesso²¹⁸. È lo stesso Beuys a illustrarlo, successivamente:

²¹⁸Peter Burger suggerisce l'ipotesi che, fondamentalmente, la simbologia dei materiali di Beuys faccia necessariamente conto sulla presenza di un momento esterno all'opera, di natura esplicativa, perché in effetti non c'è modo di risalire alle chiavi interpretative primarie senza l'aiuto dell'artista. Citato in F. Speroni, *La rovina in scena*, Roma, 2002, p. 148)

In putting honey on my head I am clearly doing something that has to do with thinking. Human ability is not to produce honey, but to think, to produce ideas. In this way the deathlike character of thinking becomes lifelike again. For honey is undoubtedly a living substance. Human thinking can be lively too. But it can also be intellectualized to a deadly degree, and remain dead, and express its deadliness in, say, the political or pedagogic fields. Gold and honey indicate a transformation of the head, and therefore, naturally and logically, the brain and our understanding of thought, consciousness and all the other levels necessary to explain pictures to a hare: the warm stool insulated with felt...and the iron sole with the magnet>>²¹⁹.

A ben vedere, la spiegazione della simbologia del miele fornitaci dalla artista rivela l'intero metro dell'azione sia i limiti della sua comprensibilità logica. Un po' come alla lepre, Beuys ci illustra didatticamente il processo logico necessario a decodificare la performance, ricorrendo continuamente a principi associativi e logico-deduttivi (“therefore, naturally and logically”). Specularmente – in maniera sia implicita che esplicita – mostra il limite che il procedimento logico-deduttivo ha nei confronti dell'effettiva comprensibilità del fatto artistico: dal punto di vista verbale, nella spiegazione, quando dice “in putting honey on my head I am clearly doing something that has to do with thinking” - compie già questo balzo, perché pare assai più evidente che stia compiendo “something that has to do with masking”; dall'altra, il processo di spiegazione logica della performance ci rimanda alla fondamentale inintellegibilità in termini razionali dell'opera d'arte:<< Gold and honey indicate a transformation of the head, and therefore, naturally and logically, the brain and our understanding of thought, consciousness and all the other levels necessary to explain pictures to a hare: the warm stool insulated with felt...and the iron sole with the magnet>>. “The warm stool insulated with felt” e “the iron sole with the magnet” sono evidentemente in contrapposizione a “thought” e “consciousness”, sia nella dialettica alto e basso (testa e piedi), sia – nella logica simbolica interna all'opera di Beuys – perché significano simbolicamente “intuito” e “saggezza primordiale” (magnete: capacità di orientarsi; feltro: in relazione alla vicenda biografiografica che vuole che il pilota della Luftwaffe Beuys sia stato abbattuto in Crimea e salvato da una tribù di nomadi tartari dall'assideramento grazie all'uso del feltro e del grasso). Sono valori che devono essere integrati a quelli del pensiero razionale per far sì che la spiegazione “cammini”: <<even a dead animal preserves more powers of intuition than some human beings with their stubborn rationality>>²²⁰. Questo incontro di opposti, che da una parte è fatto di razionalità rigorosa e tendenzialmente didascalica nella scelta dei simboli e dall'altra è intessuto di irrazionalismo - è sia la retorica che il tema della performance. In questo senso, mettendo il problema dell'interpretazione dell'opera al centro dell'opera, Beuys anticipa il concettualismo da una prospettiva profondamente lontana da quella di Kossuth: mentre l'americano fonda le proprie radici nella trasparenza di Wittgenstein, evidentemente il tedesco affonda le sue radici nel romanticismo, sia per quanto riguarda il rapporto uomo-natura e l'esaltazione dell'intuito irrazionale, sia per quanto riguarda il

²¹⁹Joseph Beuys citato in W. Hopper, *The Puritan Gift*, London-New York, 1994 p.225.

²²⁰Ivi.

ricorso al simbolo e all'amore per esso: <<the problem lies in the word 'understanding' and its many levels which cannot be restricted to rational analysis. Imagination, inspiration, an longing all lead people to sense that these other levels also play a part in understanding>>²²¹.

Chiaramente in Beuys la dialettica tra il razionale e l'irrazionale si traduce in una dialettica tra il logos e la materia: se, da una parte, fornisce una spiegazione verbale straordinariamente esaustiva del valore simbolico (della materia, lascia che la materia fuoriesca dal suo valore simbolico e linguistico: <<my technique has been to try and seek out the energy points in the human power field, rather than demanding specific knowledge or reactions on the part of the public>>. Da una parte, <<the disturbing element in Beuys' work (...) lies (...) in the flood of pronouncements testifying the privilege that he gave, through his lifetime, to spoken over plastic language>>²²², dall'altra, Beuys sembra privilegiare l'energia (e quindi l'indicibile) sul ragionamento: << Se tutto fosse spiegabile con le parole, i suoni, la musica, la danza e la recitazione non avrebbero senso. Tutto sarebbe spiegabile con la parola>>.

La lepre stessa, animale utilizzato da Beuys con estrema frequenza, è ancora simbolo di questo aspetto non verbale del fare artistico: la lepre è un animale altamente (pro)creativo, largamente intuitivo e rapido nelle decisioni, che Beuys riallaccia all'essere umano e al femminile, e a cui attribuisce la capacità simbolica di fungere da staffetta per ricollegare oriente e occidente²²³.



J. Beuys, *Eurasia Siberian Sympony*, 1963

Fuori dalla lettura di Beuys, evidentemente, *Come spiegare i quadri a una lepre morta* può essere letta secondo un altro ordine di idee, senza dubbio coerente: all'interno di una galleria, un'opera d'arte viva (il performer con il viso ricoperto d'oro) spiega ad un animale morto il senso delle opere d'arte non vive – i quadri. In questo c'è – chiaramente – l'instaurazione di una comparazione tra la condizione fisica dell'animale – la morte – e lo stato fisico dell'opera d'arte in senso classico: l'inerzia – in contrapposizione alla condizione del performer: la vita. È una comparazione che, vista in una prospettiva storica, anticipa teoricamente di qualche anno l'effettivo approdo di Beuys all'idea di scultura sociale – vale a dire di gesto artistico non focalizzato sull'oggetto, ma sulla sua operatività nel tessuto sociale, con il conseguente spostamento dell'idea di opera d'arte in direzione di attributo qualificativo di un qualsiasi gesto consapevole del suo senso simbolico e della suo valore collettivo: <<Man is only truly alive when he realizes he is a creative, artistic being. Even the

²²¹Ivi,.

²²²E. Michaud and R. Krauss, *The Ends of Art According to Beuys*, October, Vol. 45, Cambridge, 1988, p. 36. Il medesimo concetto è testimoniato dallo stesso Beuys: <<as strange this might seem, my path has been traced by language; it did not spring from what one calls an artistic gift>>.

²²³Nathalie Goldberg, op.cit.

act of cutting a potato can be a work of art, if it is a conscious act>>²²⁴.

Evidentemente, la lettura dell'opera come metafora del superamento del quadro e dell'oggetto è una lettura che sottolinea l'appartenenza di Beuys ad un periodo storico peculiare e irripetibile nella storia dell'arte. Per quanto Beuys non rinunci mai del tutto alle opere oggettuali – trova forza nell'essere legata a una dinamica storica in atto negli anni '60, che conduce tanto all'esaltazione del qui ed ora della Abramović quanto al paradossale ritorno all'immagine completamente bidimensionale, dato dal continuo ricorso alla fotografia documentativa. Coincide, in altri termini, con un modo di pensare la forma che si estingue irreversibilmente alla fine degli anni '70, con l'imporsi del postmodernismo.



J. Beuys, *flitztv*, 1970.

Figlie dirette del loro periodo storico, molte opere di Beuys oggi hanno un senso spettrale e un poco grottesco, che ai loro tempi non avevano. Questo è soprattutto dovuto al fatto che si riferiscono a tecnologie e sistemi mediatici prossimi, ma estremamente meno evoluti dei nostri, mostrando un rapporto con esse implicitamente “primitivo”. Vedere Beuys boxare con un televisore degli anni '70 per testimoniare l'antagonismo tra artista e mass-media è un po' come risentire oggi la propria voce che prende in giro chi, nei primi anni '90, aveva comprato un telefono cellulare. La battuta tipica era “cosa ci fai? Dici a tua madre che deve buttare la pasta?”. Ora, quindici anni dopo, telefonare per far buttare la pasta è strettamente richiesto dalla mamma, che altrimenti si preoccupa.

Quanto scritto sopra non vuol dire necessariamente riconoscere una superiorità all'oggi sullo ieri. Vuol dire – tornando al sistema di Brandi – che l'oggi è una condizione indispensabile per la percezione del passato: qualsiasi sguardo è necessariamente un'azione di *attualizzazione*. E, in questa *attualizzazione*, lo stare alle soglie del tempo presente senza potervi però più aderire concettualmente rende l'opera spettrale. Come “rudero” si riferisce al corpo dell'opera, alla sua materia, con “spettrale” mi riferisco all'anima, al suo motore simbolico e immaginifico.

È qualcosa che va al-di-là del problema estetico, che trova probabilmente base in quello che Giovanni Moro nel 2007 ha chiamato “patologia del ricordo”. Per Moro, degli anni '70 si conserva un “ricordo senza memoria”, intendendo con questo una notazione di eventi storici con un'incapacità <<di dare un posto al ricordo e con questo farlo diventare parte dell'identità>>²²⁵. Significativamente, Moro utilizza un termine affine allo “spettro” che ho utilizzato poco addietro, parlando, riguardo al periodo, di <<persistenza di fantasmi da cui non ci siamo liberati, perché non

224S. Willoghby, An Interview with Joseph Beuys, in <<Arforum>> November 1969, citato in Lucy R. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkley, 1997, p.121.

225 Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Torino, 2007, pp.20-21.

li abbiamo liberati>>²²⁶.

Chiaramente, se il mio “spettro” si riferiva e terminava fondamentalmente nella simbologia dell'immagine, i fantasmi di cui parla Moro sono quelli della vita politica e culturale degli anni '70 italiani, in primo luogo all'omicidio da parte delle Brigate Rosse del padre dello studioso, Aldo: <<come tutti sanno, i fantasmi sono morti che non riposano in pace e che non lasciano in pace nemmeno i vivi, perché continuano a manifestarsi chiedendo loro di onorare un debito o di liberarli dalla maledizione che consiste proprio nel dover ritornare. Penso che la nostra vita pubblica sia attraversata da molti fantasmi degli anni Settanta; qualcosa che non contribuisce a costruire una memoria di quell'epoca, ma anzi tende ad aggravare le patologie del ricordo>>²²⁷. Nella descrizione del periodo in termini di “fantasma”, chiaramente e consapevolmente, c'è in Giovanni Moro il doloroso rapporto con la memoria del padre. Allo stesso modo, a mio avviso, c'è qualcosa che trascende gli anni di piombo italiani per includere il rapporto che tutto l'occidente ha con gli anni Settanta. Gli anni '70 (intesi soprattutto tra il 1967 e il 1975) sono gli anni del conflitto e del sangue non solo e non tanto per il terrorismo rosso e lo stragismo nella politica nazionale o per la body art nell'arte, ma soprattutto per via della pulsione feroce a frammentarsi in soggetti collettivi in conflitto con gli altri che sta a monte di questi processi. Alla lotta di classe – determinata da fattori socio-economici – si affiancano e sostanzialmente sostituiscono la lotta generazionale, quella razziale e la lotta del gender. Secondo la nostra concezione estesa del termine “razzismo”, che non sta più a indicare una discriminazione in base al fenotipo, ma in base a qualsiasi metro non sia quello meritocratico, gli anni '70 sono anni profondamente razzisti, tanto a destra, quanto a sinistra. L'avversario, come nella Pane, è l'ALTRO. Il padre di famiglia per il giovane, l'uomo per la donna. Anzi, non avversario, ma nemico, perché in una dimensione del genere non c'è modo di contestualizzare il conflitto a un momento, uno spazio o un argomento. Non c'è alcuna contrapposizione ideologica, perché l'avversario non può *redimersi*: se è improbabile che il capitalista diventi proletario, è impossibile che il vecchio diventi giovane, il maschio diventi donna o il bianco diventi nero: è una logica conflittuale che può risolversi solo nella tragedia e nel sangue - cosa che nella Pane sostanzialmente succede in maniera letterale. Questa mescolanza di razzismo virulento e emancipazione sociale è quanto di più lontano dalla logica *politically correct* che ha, per molti aspetti, contribuito a creare negli anni.

D'altro canto, se è vero che i Settanta sono gli anni del sangue è anche vero che sono anche gli anni della partecipazione civile e sociale, della grande spinta verso l'utopia della democrazia diretta. E Beuys, come ho già scritto, è il campione di questo aspetto. Anche qui, si tratta di una partecipazione civile di cui la nostra società è sostanzialmente orfana. Per molti aspetti, l'estetizzazione da palcoscenico che la Abramović fa dell'opera del tedesco lo dimostra. La stessa idea di disciplinarizzare e professionalizzare la performance, formulata dalla Abramović in *Seven Easy Pieces*, è quanto di più distante dalla prospettiva beuysiana si possa immaginare: da un lato l'idea di fare della performance una “more artistic discipline”, dall'altro l'idea di fare di ogni uomo un artista. Come dicevo, l'ideologia di Beuys, nel *reenactment*, è uno spettro. Ma, come anche dicevo, non tutto il passato è necessariamente spettrale. Usando una metafora forse troppo ardita, nella battaglia culturale diviene spettro chi perde.

Nel lungo termine, a vincere la partita degli anni '60/'70, in cui Beuys soccombe per diventare spettro, è l'altra grande star del periodo, Andy Warhol. Il momento simbolico della vittoria è dato dal loro primo incontro, a Düsseldorf, nel 1979. Beuys arriva nella sala vestito con il suo vestiario abituale, mentre Warhol è in giacca, cravatta e jeans. La sala è piena di gente, molti fotografi, molti flash. Al momento di stringersi la mano, Warhol chiede a Beuys: - May I take a photograph of you? La domanda prende il tedesco di sorpresa: - Pardon? Warhol ripete: - May I take a photograph of you? Beuys – forse l'artista più fotografato del ventesimo secolo - a quel punto dice calorosamente:

226 Ivi, p. 24.

227 Ivi, p.81.

“Yeah, sure!” e accenna a dare una piccola pacca sulla spalla. Warhol continua a sorridere e prende una macchina compatta. *Here we go* – dice. Beuys si mette in posa e Warhol scatta. Flash. Warhol, algido e ghignante, restituisce la macchinetta all'assistente, mentre Beuys appare un poco nervoso – si gratta il viso: la situazione lo ha messo lievemente a disagio.



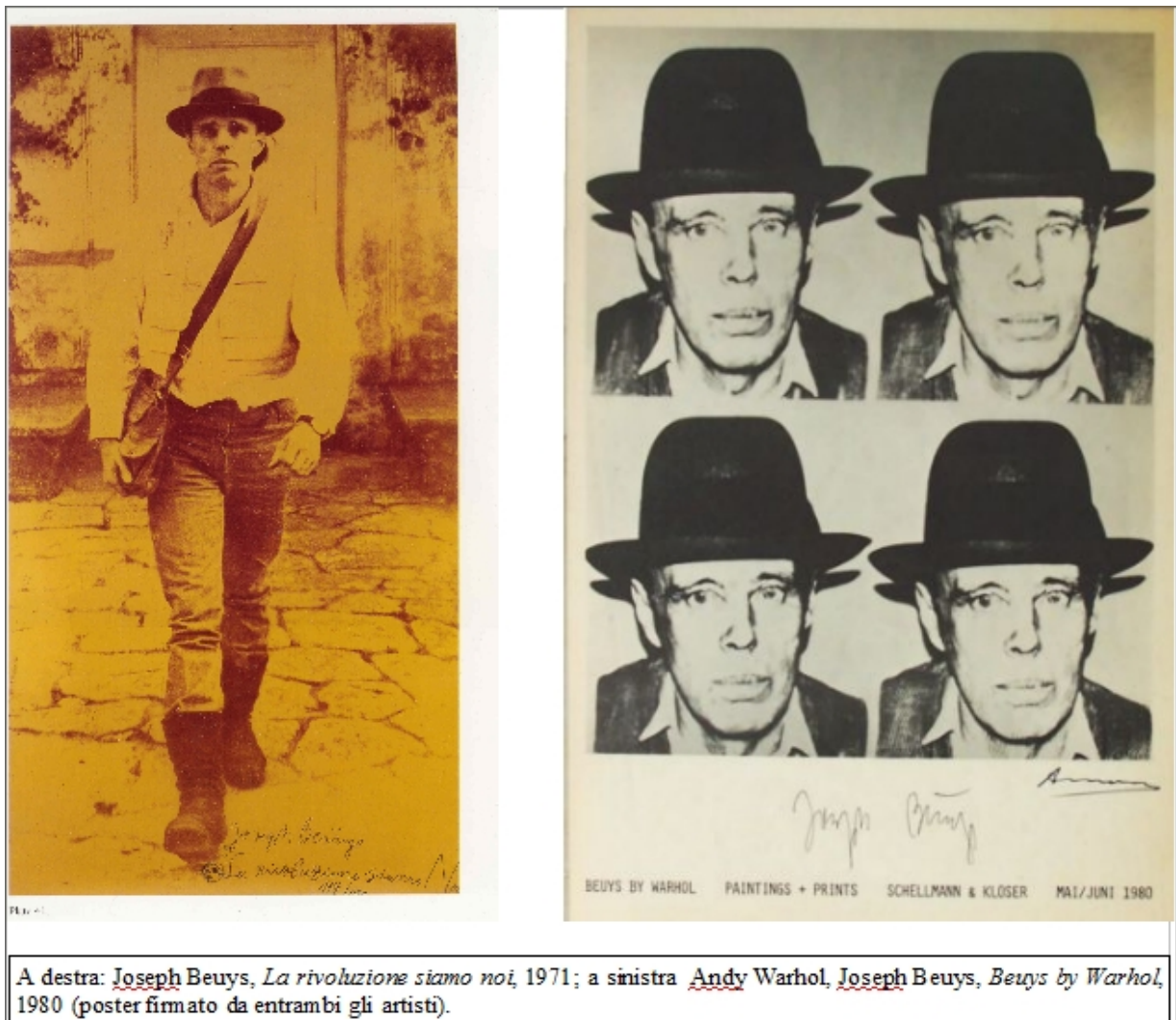
Evidentemente, circondato da tutti quei fotografi, Warhol non ha alcun bisogno di scattare una foto in prima persona per avere il ritratto di Beuys. Ciò che ha compiuto in quel gesto semplice e in quella domanda dall'apparenza cortese – ma in sostanza quasi offensiva, data la situazione - è un atto simbolico complesso – che non si limita solo a confermare la sua immagine di voyeur indifferente. Seguendo la lunga tradizione che vuole nella fotografia una filiazione della caccia, dell'aggressione e del possesso, Warhol compie un atto di appropriazione di Beuys, un atto pubblico e a sua volta fotografato, per cui Beuys, in virtù del suo narcisismo esibizionista, è subordinato al voyeurismo di Warhol: *mettiti in posa*. Warhol si mette nella condizione di sottrarsi al dialogo e di considerare Beuys – in quei pochi fotografati secondi - come un oggetto. Nella riduzione da soggetto a oggetto, Warhol (l'artista capitalista) mette sotto scacco la posizione di Beuys (l'artista dell'anticapitalismo) perché mostra la forza di una posizione moralmente neutra su una moralmente schierata, di una superficialità manifesta su una profondità supposta. Ancora – e in ultimo - mostra la forza di un sistema fondato sulla prassi (*modus operandi*) su un'ideologia fondata sull'utopia: quella di Beuys, come quella di Litz Taylor e come quella di Marilyn Monroe, è un'immagine che si può utilizzare. Beuys è una celebrità come un'altra: <<l'uomo che esprime e incarna la libertà>>²²⁸ è sullo stesso piano dell'attrice che incarna ed esprime l'eros: sono miti moderni.

In quel momento, nel 1979 – quasi contemporaneamente alla pubblicazione de *La Condizione Postmoderna* di Lyotard – un artista che non ha mai creduto alle grandi narrative (e non è mai stato, quindi propriamente moderno) mette in posa chi, invece, ha costruito la sua intera carriera artistica su di esse, sia in senso proprio (la democrazia diretta, l'uguaglianza sociale), sia in senso lato (la resurrezione personale grazie ai nomadi tartari). Quando Beuys scrive: << only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the death line: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART>>²²⁹ e poi dopo tre anni si ritrova a essere messo in posa da Warhol, mostra i limiti della proposta utopica rispetto alla realtà stringente e viscerale del glamour. La passeggiata epica - da Quarto Stato - di *La rivoluzione siamo noi*, fotografata da Warhol diviene una passeggiata su una passerella; di fronte allo specchio – Warhol – la grande anima si mette in posa²³⁰. Fuori dalla performance, in cui sceglie cosa è l'America, Beuys non può determinare il modo in cui l'America lo apprezza effettivamente; lo apprezza come (s)oggetto, Come modello non in senso ideale, ma in senso pratico, spicciolo, lavorativo.

228 Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est ce que l'art?* Parigi, 1992.

229 J. Beuys, *I am searching for field charcter*, in C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory, 1900-2000*, Boston, 2003, p.929.

230 <<Questa persona spirituale che è in noi non ha senz'altro le dimensioni del nostro corpo, è molto più grande di quanto si pensi. Si potrebbero fare delle speculazioni mentali ipotizzando centinaia di milioni di anni luce, ma l'anima umana risulterebbe ancora più grande e se anche queste speculazioni venissero estese fino a cifre insormontabili, esse si troverebbero sempre all'interno di questa anima umana>> dichiarazione di Joseph Beuys, , in I. Tomassoni, *Beuys a Perugia*, Milano, 2003, p.73.



A destra: Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo noi*, 1971; a sinistra Andy Warhol, *Joseph Beuys, Beuys by Warhol*, 1980 (poster firmato da entrambi gli artisti).

Beuys, pur non essendo propriamente comunista, porta in sé l'immaginario comunista, a cominciare dall'*archetipo* del proletario: <<...da questa lotta (...) deve nascere l'uomo sotto forma di figura umana reale, come quella che vedo nella figura del proletario, il rappresentante dell'umanità per eccellenza>>²³¹. È il proletario del realismo socialista, un essere eroico e mitologico, cui Beuys concede il beneficio di dover ancora nascere. Warhol, d'altro canto, è il padrone della Factory – dell'industria. Ed è per questo – forse - che si sente in diritto di dire all'altro di mettersi in posa – come metterlo sull'attenti.

Quando la Abramović performa *How to explain pictures to a dead hare* e si veste in perfetta divisa da Joseph Beuys, con gilè beige multi-tasche e camicia bianca, quello che vediamo sul palcoscenico è una sorta di guscio, un'immagine che, pur riprendendo in gran parte i gesti di Joseph Beuys, è completamente svuotata di senso storico e politico. Nel modo caustico in cui lo descrive Johanna Burton: è un ologramma²³², <<both present and past, fact and fiction>>.

Quest'ologramma si muove in un palcoscenico sostanzialmente vuoto, rinunciando a riadattare l'idea di Beuys di relazione con l'oggetto quadro – estendendo al museo ciò che Beuys realizza nella galleria - e rappresenta i quadri attraverso cavalletti vuoti o contenuti quadri neri. Cavalletti che – a questo punto – perdono il senso storico dell'arte/pittura, per alludere probabilmente alla

²³¹Joseph Beuys, *Sull'incomprensione dell'arte*, in Joseph Beuys, catalogo della mostra Accademia di Brera, Milano, 1993, p.16.

²³²his goes some way toward explaining why the "reenactments," particularly in retrospect, cemented themselves in my mind as sophisticated holograms, both present and past, fact and fiction.

performance stessa – arte senza oggetto: come nel concetto fondamentale di *Seven Easy Pieces*, il riferimento storico è dato dalla disciplina in senso circoscritto, non dall'arte nel suo complesso. Alla lepre morta la Abramović spiega la performance, non i quadri.



M. Abramović, *How to Explain Pictures to a Dead Heare*, 2005

Facendo questo, mentre la corrente fa muovere le foglie d'oro di cui è coperto il viso, la Abramović bisbiglia alla lepre frasi in inglese non chiaramente comprensibili. Nel film della Mangolte ho intercettato tra i sussurri un “I don't know” e un “I'm sorry”, ma nessun riferimento comprensibile a cosa l'artista si riferisca effettivamente, sempre che si riferisca a qualcosa di definibile.



M. Abramović, *How to Explain Pictures to a Dead Heare*, 2005

Su tutto, l'impressione che l'artista non cerchi di dare l'idea di spiegare qualcosa alla lepre, come Beuys, ma di costruire un'iconografia beuysiana attraverso una successione di *tableau vivant*. La

steessa impressione è riportata con la consueta durezza dalla Burton: <<Abramović's actions, somewhat counterintuitively, did come to work like images. Live images, no doubt, but images just the same>>²³³. In questa operazione, specie nel quadro in cui è seduta, l'indice ai miei occhi smette di indicare i cavalletti, ma inizia a indicare il cielo al di là del lucernaio del Guggenheim. Facendo questo, la Abramović assume una posa ieratica, che non è possibile non mettere in relazione, per via delle foglie d'oro, con l'icona di origine bizantina e – viste le origini della Abramović – in particolare con l'icona ortodossa. La mano, però, pur avendo un che della gestualità benedicente del Cristo pantocrator, non contiene né riferimenti alla trinità né alla duplice natura di Cristo nella posizione delle dita. Mima, invece, un indicare che nell'iconografia cristiana appartiene a uno degli apostoli: Tommaso.



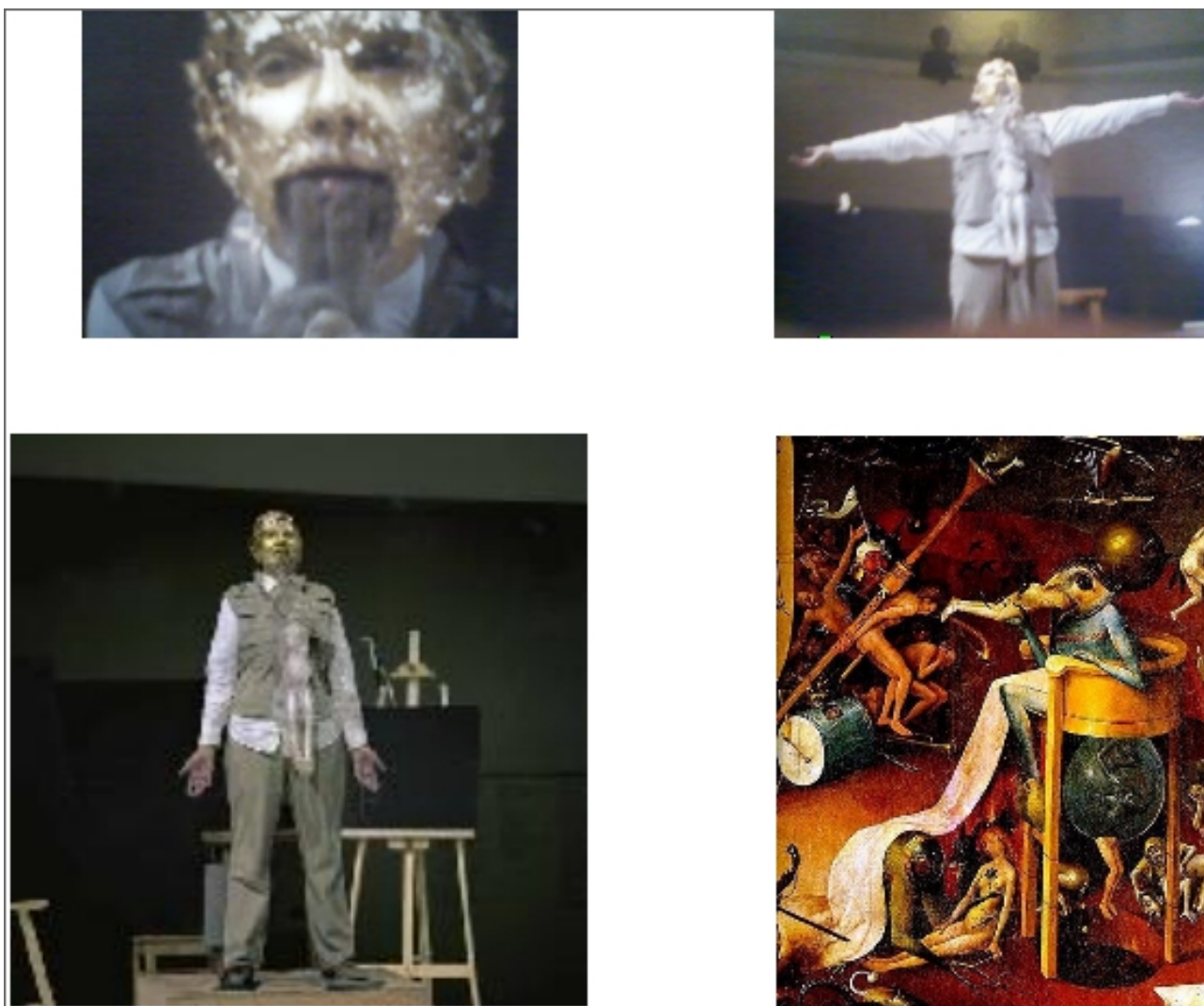
In alto: Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, 1495-98; in basso: dettaglio.

Il fatto che la performance successiva sia *Lips of Thomas*, fa sì che il nesso non possa essere ritenuto casuale. Anzi, rende più solida l'idea espressa prima, parlando di *The Conditioning*, vale a dire che la seconda parte del ciclo sia collegata da una tematica religiosa che include attivamente l'opera di Beuys.

Tra tutte le sequenze che la Abramović propone in pattern, non tutte sono riconducibili alla performance del 1965. Una in particolare rimane impressa come sostanzialmente estranea dal clima generale del lavoro; l'artista mette in bocca le orecchie della lepre e di colpo allarga le braccia,

233Ivi.

facendo sì che tutto il peso dell'animale cada sugli incisivi. Facendolo – se da una parte reintroduce il principio della fatica fisica in un lavoro che altrimenti sarebbe assai più mentale che corporeo, seppure – volendo – si crea una correlazione di natura fisica tra il roditore e l'artista, l'immagine che la Abramović va a creare è un'immagine inequivocabilmente luciferina, tanto nei modi quanto nel contenuto. Come il Lucifero di Dante, ingerisce i peccatori: <<Da ogni bocca dirompea co' denti/ un peccatore, a guisa de maciulla>>²³⁴. A parte una componente trasversale, visto che l'azione di Beuys ha in sé molto di sciamanico e come tale la tradizione cristiana occidentale tende a leggerlo come demoniaco – c'è il fatto diretto che la maschera d'oro pare- seppur in maniera lontana – ricollegare la maschera d'oro tanto a Dante (una delle tre facce di Lucifero è “tra bianca e gialla”) e a Bosch, in cui – come nella performance – il demone seduto ha corpo umano con una “maschera” dorata e elementi rigidi (due brocche) ai piedi, come la performer. Questa commistione di elemento divino e demoniaco è caratteristica, come vedremo a breve, di *Lips of Thomas*.



M. Abramović, *How to explain pictures to a Dead Hare*, 2005; H. Bosch, *Inferno* (dett.), 1504-1510.

Nel *reenactment* di Beuys, la Abramović include un elemento di relazione analogica tra il proprio lavoro e quello del tedesco, costituito dalla presenza nel palcoscenico delle scarpe e del bastone usati per il lungo cammino sulla muraglia cinese di *The Lovers*:

²³⁴Canto XXXIV, vv. 55-56

<<after walking the Chinese Wall (...) the Chinese boots I wore became so important to me. Something happened, maybe because of the duration of the piece. And the stick I was holding became shortened by 15 cm, so that stick and those boots, became such an incredible part of the memory of that trip, and when I finished the journey (and Ulay and I split up) these two objects were the only two things left. I very intentionally used my boots in the piece *The House with the ocean view* (2002) and the re-performance of my *Lips of Thomas* and Joseph Beuys' *How to explain pictures to a dead hare* during *Seven Easy Pieces* at the Guggenheim in 2005>>²³⁵.

Includendo questi oggetti in *How to explain pictures to a dead hare*, probabilmente, l'artista intende ammettere un nesso personale con la concezione artistica di Beuys in relazione agli elementi autobiografici. Questo nesso, in realtà, come ho già scritto, è probabilmente di filiazione – nel senso che l'importanza dell'elemento biografico in Abramović ha come precedente l'universo mitico-autobiografico di Beuys e – almeno in parte - spunto da esso. Tuttavia, riprendendo il discorso, l'universo biografico della Abramović sotto molti aspetti letteralizza quello di Beuys. Il mito del recupero tra le nevi del Caucaso e della salvezza attraverso la materia, è – a prescindere dalla sua verità biografica, che lo stesso Beuys finisce per mettere in questione – un elemento narrativo teso a rafforzare la concezione del materiale peculiare dell'artista. È, quindi, quasi il contrario delle scarpe e del bastone della Abramović. Anche ammettendo che la Abramović trasferisca una serie di valori “energetici” a scarponi e bastone contingui a quelli di Beuys, trasferisce quelle proprietà a quel determinato paio di scarponi e a quel determinato bastone, non al bastone o allo scarpone in generale. In Beuys non c'è niente di così strettamente legato alla singolarità dell'esperienza. Per portare un esempio chiaro di questo, quando il centro Pompidou gli chiede di riparare il feltro del pianoforte, lui semplicemente riveste tutto il pianoforte di nuovo feltro, utilizzando quello vecchio per fare una nuova scultura, *La Pelle*. Rispetto al pianoforte non ha assolutamente nessuna importanza per lui che il feltro sia quel feltro in particolare. La materia per Beuys è energia, come tale è astratta. Non ha a che vedere con la concretezza dell'esperienza.

Un'altra logica – forse più convincente - che potrebbe spiegare la presenza di stivali e bastone nel *reenactment* di Beuys non è non di tipo associativo, ma simbolico in senso stretto, come linguaggio cifrato. Essendo l'opera di Beuys la più vecchia tra quelle presentate, gli scarponi e il bastone potrebbero rappresentare verosimilmente l'inizio di un cammino. La fine di questo cammino, il giorno successivo, sarà rappresentato in *Lips of Thomas*, dove la Abramović inserisce un'azione nuova – in gran parte legata a opere più recenti, come *Balkan Baroque* e *The hero*(2001) e la inserisce utilizzando proprio il bastone e infilando ai piedi nudi gli scarponi. Il bastone e gli scarponi, quindi, compaiono nel punto più lontano delle performance presentate e tornano in quello più recente – ad inizio e fine del *Great Walk* della performance.

235 Nancy Spector, op.cit.

9. rovesciare la croce – Lips of Thomas.

Per molti aspetti, *Lips of Thomas* è costituita dal contrasto tra l'azione estremamente violenta sul corpo e l'universo radicalmente simbolico in cui l'azione si svolge²³⁶. Evidentemente, i simboli principali – quelli presenti nella scenografia prima che l'azione inizi e che determinano il processo di decodificazione degli altri elementi – sono due : croce di ghiaccio e pentagramma. Se la croce è un simbolo complesso ma sostanzialmente univoco nei suoi collegamenti al cristianesimo, il pentagramma è un simbolo assolutamente più vago: il suo primo utilizzo risale al 3.500 ac, in Mesopotamia, per poi essere adottato con diverse valenze tanto nelle culture pagane (indistintamente sumeri, celti, greci, romani), quanto successivamente in quella cristiana, quanto – più di recente - nella simbologia massonica e in quella dei culti neo-pagani, intendendo tanto la Wicca quanto i satanisti. Sin dalle origini – il pentagramma è collegato a venere e all'adorazione di divinità femminili: Inana dei Sumeri, Afrodite dei Greci, Venere nei Romani; allo stesso tempo, la sua lettura di base, pur variando sensibilmente a secondo del contesto, si fonda sulla rappresentazione dei quattro elementi (aria, terra, fuoco, acqua) e dello spirito immateriale. Nella gran parte dei casi, il pentagramma è tracciato con la punta rivolta verso l'alto, per esprimere il dominio dello spirito sulla materia - dominio che trova relazione nel fatto che il pentagramma iscrive al suo interno le estremità umane: gambe, braccia e testa, esattamente come aveva fatto la Abramović in *Rhythm 3*.



Ma ;sinistra, particolari che mostrano l'inversione di senso della stella.

La variante tracciata sul muro dall'artista in *Lips of Thomas*, con la punta rivolta verso il basso, è al contempo estremamente diffusa ed estremamente rara: assai diffuso per numero grazie alla cultura pop e rock, il pentagramma rovesciato è prerogativa dei gruppi che si rifanno – religiosamente, simbolicamente o solo goliardicamente – al satanismo. Proprio la Chiesa di Satana, fondata in California con moltissimo rumore mediatico da Anton Szandor LaVey nel 1966 – meno di dieci anni prima della performance della Abramović – ha il pentacolo con inscritto il volto di Bafometto come simbolo. Interessantemente, l'altro simbolo tipicamente satanico/satanista è la croce rovesciata, vale a dire con la testa posto verso il basso. Per quanto la Abramović ponga la croce di ghiaccio per terra, è evidente che, direzionando la testa verso il pubblico mostri una croce

²³⁶Nello stesso anno di *Lips of Thomas*, la Abramović afferma: <<bisogna vedere i miei lavori come astratti. (...) Lo stesso dolore della morte in arte può essere un dato astratto>> (traduzione dal tedesco mia; cfr., Antje Von Graevenitz, *Der tatsächliche Tod des Subjekts in der Inszenierung seines Kunstwerks als Herausforderung an das wahrnehmende Subjekt*, in AAVV, *Der Proteus im Spiegel*, Königshausen & Neumann, 2003, p..575)

rovesciata: alzando la croce “al dritto” l'artista sarebbe nascosta al pubblico. Anche la materia della croce, il ghiaccio, in questa lettura, è riferibile ad una dimensione infernale per via del Cocito, il lago ghiacciato al termine dell'inferno, dove risiede Lucifero.

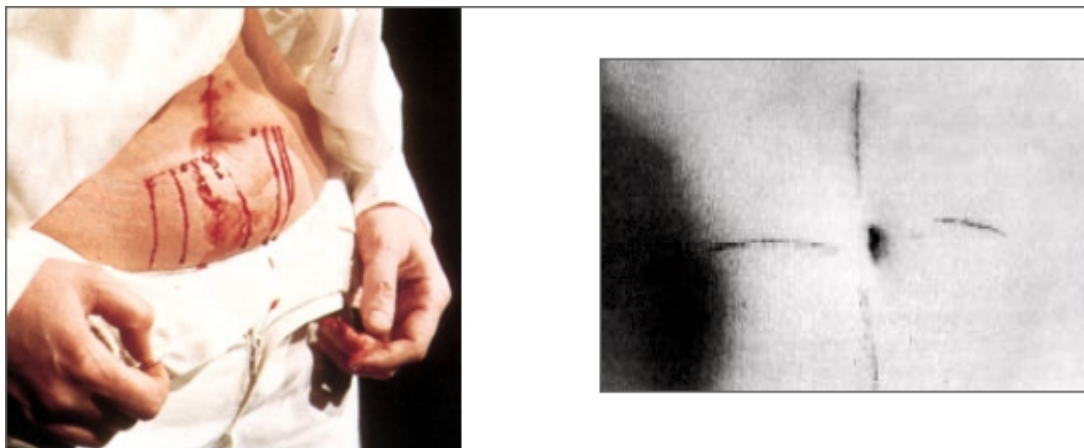
Questa concomitanza “satanica” - ovviamente non letterale – potrebbe sembrare poco evidente o addirittura forzata. In realtà, è resa inequivocabile dal *reenactment* del 2005, per quanto in via negativa: qui, dopo aver vissuto la scoperta del buddismo ed essersi orientata in senso decisamente meno dionisiaco di quanto fosse nel 1975, al momento di dover tracciare la stella a cinque punte e di dover piazzare la croce, la Abramović inverte entrambi gli ordini: la stella punta in alto e la croce pone verso il pubblico i piedi della performer anziché la testa. L'aspetto “satanico” della prima performance è negato e denunciato allo stesso tempo.

Allo stesso modo, il confronto con il *reenactment* aiuta a capire la logica simbolica originaria della Abramović, perché permette di notare la differente collocazione della stella nel ventre. Mentre nel *reenactment* l'ombelico è esattamente al centro della stella (che appare meglio disegnata proprio perché, al contrario che nel 1975, l'azione con le lamette segue l'andamento di un disegno sulla pelle), nell'originale è posto appena al di sotto dell'intersezione superiore dei due triangoli. Se il pentagramma unisce due concetti distinti, quello di perfezione e quello di femminilità, il *reenactment* guarda al primo (dove l'ombelico può alludere all'occhio divino), l'originale decisamente al secondo, visto che il vertice basso del pentagramma, anziché indicare simbolicamente la testa, posto sullo stomaco va ad indicare in materialmente il sesso.



Questo fatto è amplificato dal momento in cui l'artista, per compiere l'incisione e la fustigazione, sceglie di posizionarsi esattamente in corrispondenza del vertice basso della stella, a gambe divaricate in modo da richiamare i due triangoli superiori del pentagramma. In questo modo si crea una relazione non solo grafica tra il taglio sul ventre e il disegno sul muro, né solo concettuale dal punto di vista operativo (sostituire il corpo alla parete, il corpo come media), ma anche una sequenza simbolica: l'intersezione superiore del pentagramma sulla parete coincide con la testa di una donna così come quella del pentagramma sul ventre coincide con l'ombelico; la punta bassa del pentagramma termina con il corpo di una donna così come la parte bassa del pentagramma sul ventre termina con il pube: pube è ombelico sono connessi – in tutta evidenza - dal parto. In questo, è interessante notare come l'infliggersi una ferita sul ventre sia anticipato l'anno precedente da Gina Pane in *Psyche*, dove l'artista traccia quattro linee ortogonali ponendo al centro l'ombelico. Se il gesto, configurando le quattro linee come i quattro punti cardinali, ripete l'idea di ombelico come centro (l'ombelico del mondo) e riprende l'idea conflittuale tra femminismo e maternità già espressa

in *Autoportait(s)*, fornisce in qualche modo un'ulteriore conferma del significato femminile – se non femminista – della performance originale della Abramović. A questo è probabilmente riconducibile il simbolo che la Abramović iscrive nel pentagramma (che io sono propenso a leggere come la distorsione di un awen, triplice retta che simbolizza l'equilibrio tra energia maschile e femminile); sicuramente, il femminile è al centro dell'azione: mettendosi sulla croce, la Abramović sostituisce una figura maschile (Cristo) con una femminile.



Gina Pane, *Psyche*, 1974.

Tanto alla sostituzione del maschile con il femminile, quanto alla crocefissione si deve in tutta probabilità il senso del titolo. Questo – specie se paragonato a titoli neutri come i vari “rhythm” che la Abramović utilizza nel periodo – allude, evidentemente, a una dimensione simbolica. A riguardo, nell'intervista alla Bernstein, rilasciata nel 2005, la Abramović fornisce un'inedita spiegazione in chiave autobiografica e aneddotica:

During that time I was very much in love with somebody called Thomas Lips, (...) He had an appearance that was extremely female, and at the same time his was a male body, so there was that kind of male/female almost hermaphroditic quality to him. When I made this piece I loved the name, I liked that Thomas could be Saint Thomas and the lips, you know, the idea of the Madonna's lips; (...) And I liked to make a very difficult ritual performance dealing very much with the pain, liberation of the pain, guilt and punishment, and everything. Then I put his name, which actually can be interpreted in so many ways, because nobody ever really knew that it was related to a real person. It was really his name, Thomas Lips²³⁷.

Interessantemente, quando la Abramović dice che il titolo *Lips of Thomas* viene da un nome proprio, non nega affatto il legame con la sfera religiosa, ma – anzi – lo rafforza e lo dirige: non solo lo collega flagellazione e crocefissione a San Tommaso e alla Madonna, ma ne specifica la direzione “trans-gender” - di passaggio da un sesso a un altro: come questo Thomas Lips era un uomo androgino, la Abramović in qualche modo mette in relazione la sua sostituzione del gender – dal maschile di Cristo al proprio femminile. In questo senso, il suo doppio riferimento a S. Tommaso e la Madonna non solo diviene definito, ma diviene addirittura fondante. Se da un lato, infatti, San Tommaso è l'apostolo collegato primariamente alla resurrezione e, da un punto di vista

²³⁷ A Bernstein, op.cit.

semantico, alla visione (per via del Vangelo secondo Matteo: <<poiché hai veduto, hai creduto. Beati quelli che senza vedere crederanno>>), dall'altro l'apocrifo Vangelo copto secondo Tomaso si chiude con una frase che pone esattamente la tematica della sostituzione uomo-donna: <<Ogni femmina che si fa maschio entrerà nel regno dei cieli>>²³⁸. Nello stesso apocrifo, Tomaso si rivolge a Gesù dicendo: <<Maestro, la mia bocca è assolutamente incapace a dire a chi sei simile>>²³⁹ (13). All'ombra delle valenze “forti” dei simboli principali di *Lips of Thomas*, tutta l'opera si presta a una lettura di natura simbolica in chiave religiosa, per cui il mangiare miele e bere vino divengono l'ultima cena, il tagliarsi e il fustigarsi divengono il calvario e il posarsi sulla croce la crocefissione (senza tornare sulla questione della deposizione, affrontata nel capitolo precedente). Allo stesso tempo, per forza che tutti i singoli elementi divengono altrettanto simbolici, allorché di norma meno codificati: il bicchiere di cristallo, il miele, il vino, il cucchiaio d'argento, la frusta.



Nell'ultima cena, seduta a un tavolo apparecchiato con una tovaglia bianca, la Abramović mangia un chilo di miele con un cucchiaio e poi beve un litro di vino rosso da un bicchiere di cristallo. Se – come già scritto – l'idea “energetica” del materiale viene alla Abramović da Beuys, probabilmente – come suggerisce Erica Fischer Lichte²⁴⁰ – nella quantità di cibo ingurgitato e nel tipo di stoviglia c'è un riferimento al mondo borghese/capitalista all'interno di una visione “da sinistra”. In effetti, giusto tre anni dopo, il tavolo “nazista” di Ulay in *Fascist Body-Comunist Body* avrà esattamente lo stesso tipo di stoviglia (posate d'argento e bicchieri di cristallo) – contrapposta all'austerità e alla povertà del tavolo “comunista” della Abramović.

Questa dimensione “fascista” delle stoviglie, potrebbe essere contrapposta qui alla stella a cinque punte disegnata sul muro, per il fatto che il pentagramma – a prescindere dalle sue valenze mistiche – è il simbolo adottato dal regime di Tito. Allo stesso tempo, l'argento del cucchiaio – nell'ottica dell'ultima cena – allude ai trenta denari d'argento che Giuda prende e poi riconsegna ai sommi sacerdoti (Matteo 27,3). Rimanendo all'interno della lettura simbolico-evangelica della scena, evidentemente il vino è l'elemento più letterale in rapporto con l'eucarstia, mentre il miele – che nell'eucarestia viene a sostituire il pane - è in sé più legato alla lezione vetero-testamentaria che a quella evangelica. Nell'antico testamento il miele – dove ricorre come metafora di dolcezza – è legato al giudizio divino (19, 10-11) e alla terra promessa (“la terra dove scorre latte e miele”). Soprattutto è riferito alla sensualità e nel particolare alle labbra – ed è a questo che si riferisce la Abramović: nel Cantico dei Cantici <<le tue labbra stillano miele vergine, O sposa, c'è miele e latte sotto la tua lingua>>. Il miele, quindi, rientra nel ragionamento presente nel pentagramma: sottolinea il gender.

La fine della cena, segnata dalla rottura del bicchiere di cristallo con la mano destra, evidentemente allude ad un atto di volontà ed è presumibilmente in relazione con il commento dell'eucarestia:

238Vangelo Copto Secondo Tomaso, v. 114, Ed, cons. L. Moraldi, *Apocrifi del nuovo Testamento*, Alessandria, 1994. p.572

239Ivi, v. 13, p. 557.

240E. Fischer Lichte, op.cit. 2007, p. 35

rompendo il bicchiere dove ha bevuto il vino, la Abramović mima piuttosto letteralmente il vangelo: <<perché questo è il sangue dell'alleanza, versato per molti in remissione dei peccati. Io vi dico che da ora non berrò più questo frutto della vite fino al giorno in cui lo berrò con voi nel regno del Padre mio>> (Matteo 26,28). L'azione successiva, quella del taglio della stella, pare alludere al Getzemani – quando a Gesù <<apparve un angelo dal cielo>> (la stella) per confortarlo e la concentrazione della preghiera fece sì che <<il sudore diventò come gocce di sangue che cadevano a terra>> (Luca 22,44). Questa interpretazione in cui la stella simboleggerebbe l'angelo, diviene più probabile se si considera che le ferite della lametta, una volta tracciata la stella, impiegano del tempo a sanguinare. Angelo-stella e sudore-sangue, avrebbero così un rapporto consequenziale, ma staccato cronologicamente, come nel Vangelo secondo Luca e manterrebbero l'inversione di alto e basso del pentagramma sul muro – per cui il ventre si sostituisce alla fronte.

Arrivati al Getzemani, evidentemente, l'azione successiva, la fustigazione, allude al calvario e termina con l'azione più letterale, la crocifissione. Qui ponendosi tra ghiaccio il calorifero sospeso in aria, continua il ribaltamento (maschile e femminile, verticale e orizzontale) della crocifissione e (alto e basso) del pentagramma: mettere il ghiaccio sotto e il fuoco sopra inverte la geografia simbolica degli elementi: il fuoco – collegato dalla croce stessa al sotterraneo, l'inferno – è posto in alto, mentre i blocchi di ghiaccio (collegati ad un'idea di altezza: la montagna e il nord) sono in basso. Tuttavia, probabilmente, il calorifero è, tra gli elementi della scena, quello meno legato ad una dimensione simbolica. La sua funzione è principalmente meccanica: serve a fare scorrere il sangue fuori della ferita, tanto è vero che è posizionato esattamente all'altezza della pancia. Il sangue, a sua volta, può essere letto in maniera simbolica anche in relazione al gender. Questo non solo per la lettura in chiave femminile che ho fatto del pentagramma e del miele, ma anche perché la forma con cui il pentagramma è tracciato sul ventre – con la punta inferiore notevolmente più corta delle altre, a mettere in risalto il rombo centrale, finisce per ricordare una vagina. In quanto sangue che esce da una vagina (grafica e simbolica per sineddoche), è sangue mestruale; il legame è rafforzato dal fatto che la zona dove è posto è ovviamente connessa alla maternità e che il rombo centrale sostanzialmente inizia dall'ombelico e finisce nella zona pubica.



Se è vero che la Abramović riprende – per lo meno nel tagliarsi il ventre con la lametta – l'opera di Gina Pane e se è vero che mostra una pulsione verso il simbolo forse addirittura maggiore di quella dell'artista francese, è innegabile che i suoi simboli non si prestano ad una medesima univocità di lettura. Come la Pane, la Abramović mette in scena un sacrificio marcatamente cristiano, sottraendolo però al senso di sacrificio individuale per la remissione dei peccati collettivi, cui evidentemente la Pane riconduce il proprio lavoro, per lasciarlo sospeso tra l'immaginario della francese e quello demoniaco dei viennesi. Lo stesso rapporto tra universo femminile e crocifissione, che ho postulato, non pare avere alcuna possibilità di lettura univoca, ma pare snodarsi all'interno di un lungo gioco di echi simbolici, senza che questi simboli possano effettivamente essere decodificati come sintagmi di un discorso unitario e assertivo. Sono simboli polivalenti, non univoci: servono a suggerire connessioni, non mirano a compiere un discorso unitario e facilmente

decodificabile.

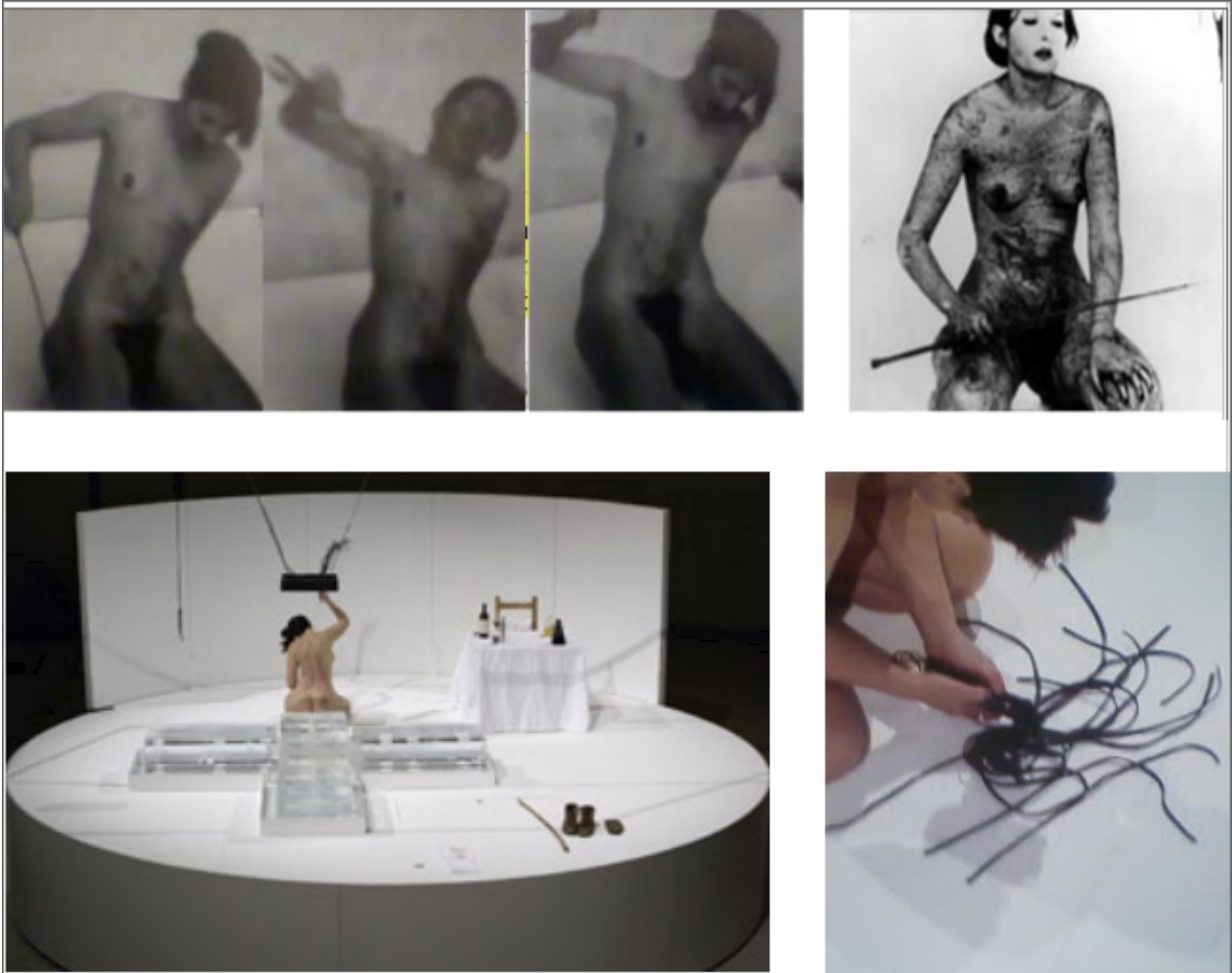
Questa natura polivalente e allusiva dei simboli di *Lips of Thomas* diviene evidente nel *reenactment*, dove alcuni elementi della performance iniziale vengono totalmente soppressi e sostituiti con elementi simili, ma che portano il discorso su un piano totalmente differente. È il caso, principalmente, del “quadro” con il berretto militare con la stella – totalmente aggiunto - che sostanzialmente sostituisce il pentagramma sul muro, totalmente rimosso. Evidentemente, la stella sul berretto ha un valore simile a quella sul muro, perché comporta una medesima analogia con la stella sul ventre. Tuttavia, sposta completamente il discorso da un senso mistico/religioso e identitario in senso di gender a un un senso identitario in senso squisitamente politico: la canzone che segue il momento è intitolata, tradotta in italiano, *Anime Slave*.



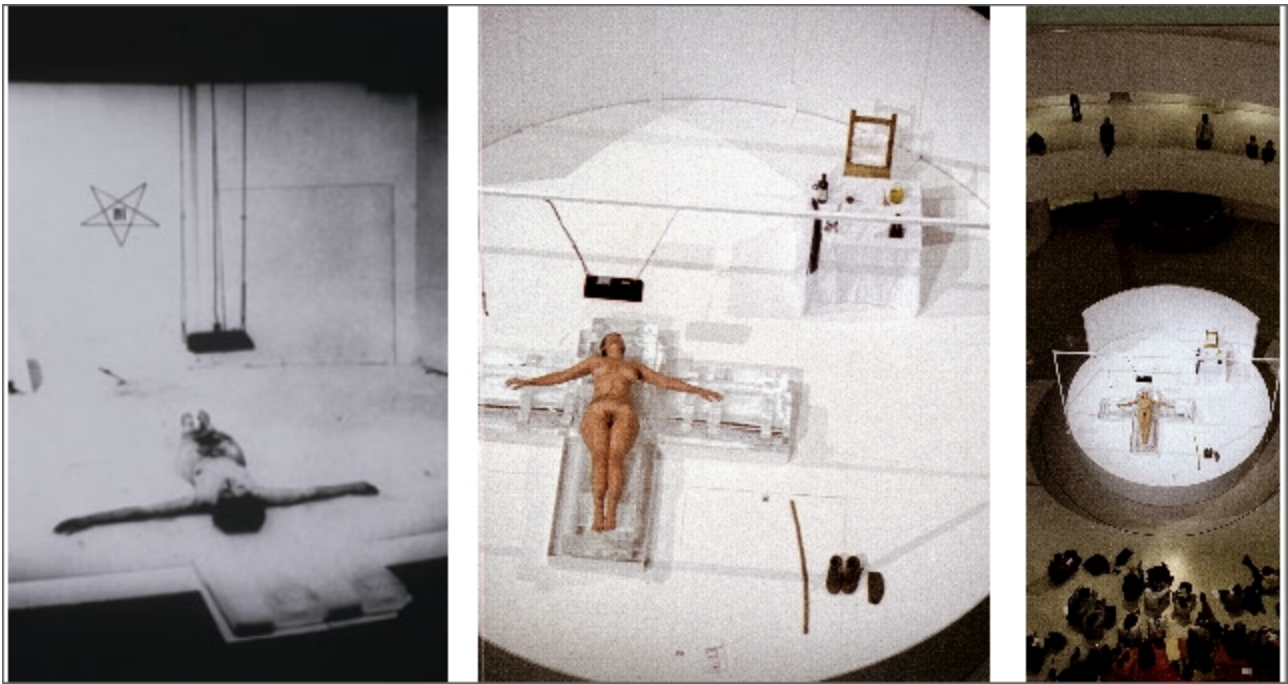
Allo stesso modo, la Abramović nel *reenactment* introduce un metronomo impostato su un tempo estremamente lento, che conferisce al ripetersi dei loop in cui viene presentata la performance un senso sostanzialmente ipnotico, sicuramente meno fisico di quello che doveva essere l'originale. All'interno di questa scansione lentissima, la Abramović mantiene tutti i passaggi fondamentali di *Lips of Thomas*, suddividendoli però in unità minime: invece di bere un litro di vino ad ogni passaggio, beve un bicchiere, in modo che all'ultimo passaggio la quantità bevuta nella performance sia la stessa del 1974. Il senso del mangiare e del bere, in questo modo, però, non può più risultare lo stesso, così come non può risultare lo stesso il senso di una grande abbuffata e quello di uno spuntino. Se la grande abbuffata può plausibilmente alludere al consumismo e può senza dubbio essere iscritta in uno *Zeitgeist* (si tenga conto che la *Grande Abbuffata* di Marco Ferreri precede l'opera della Abramović di appena due anni), una cucchiata di miele ed un sorso di vino fanno pensare semplicemente a qualcuno che è preso da una fame notturna, o – visto la fattura delle stoviglie - a un dandy che fa merenda.

Ancora, la Abramović sostituisce la frusta rigida da fantino con una frusta a frange che ricorda vagamente il gatto a nove code. Questo cambiamento sottintende un cambiamento semantico e funzionale. Anziché al martirio fa pensare al sadomaso e questo, in fin dei conti, perché in effetti non serve più tanto a creare un effettivo dolore fisico, ma - come nella maggior parte dei giochi erotici sadomasochisti – una dinamica scenica: mentre nella documentazione della performance originale vediamo chiaramente che la Abramović si procura una grande quantità di ferite attraverso

l'autoflagellazione – specie sul ventre - nella performance newyorkese si frusta solo alla schiena: alla fine non ha ferite, ma solo un rossore. La nuova frusta (già usata dalla Abramović in *Balkan Baroque* di Coulibeuf) non solo ha minore consistenza, ma ha anche un qualcosa da boutique sado-maso – se non altro perché – mentre il frustino dell'originale può essere comperato in qualsiasi negozio per animali- quello a frange dei remake può essere comprato solo in un negozio specializzato o, nel suo riferimento al gatto a nove code, presso una ditta di costumi teatrali. In generale, non c'è più volontà di ferirsi, tanto che l'artista ricorre a un espediente, che nel documentario della Mangolte risulta molto evidente: visto che la percezione della frustata è in gran parte determinata dal suono, la Abramović nel frustarsi colpisce più violentemente il pavimento al momento di caricare il colpo di quanto non colpisca se stessa al momento di portarlo.



A dimostrare quanto sia polivalente la funzione simbolica degli elementi della scena, viene il fatto che nei vari loop che l'artista conduce le azioni di *Lips of Thomas* cambiano di volta in volta ordine, smontando la sequenza evangelica iniziale in un ordine ricomponibile dallo spettatore a seconda di quanto a lungo rimane nella sala e di quale (simil)loop della performance assiste. Chiaramente, cambiando l'ordine degli elementi, cambia l'esito del possibile tentativo dello spettatore di ricondurre le azioni simboliche ad elementi di un discorso unitario. Se nel 1975 il pubblico poteva per lo meno dire che si trattava del Vangelo, ora può solo dire che c'è una crocifissione. Una crocifissione, evidentemente, che ha un senso completamente differente da quella originale.



In ogni sequenza, a partire dalla prima, dove l'artista si presenta con una stella disegnata sul ventre, l'artista traccia con una differente lametta un lato dei triangoli che compongono la stella. Dopo averlo fatto, attende che il sangue esca per poi asciugarlo con della stoffa bianca, in modo da tracciare sulla stoffa una serie di strisce rosse piuttosto parallele – che saranno gli elementi grafici della bandiera che la Abramović sventola a conclusione della performance. Compiuta questa operazione, indossa un berretto militare, infila gli scarponi e impugna il bastone con cui ha percorso la grande muraglia. Dagli altoparlanti viene diffusa la canzone *Anime Slave*, incisa da Olivera Katarina a Belgrado, nel 2005 - e cantata in russo. La canzone, eseguita solo vocalmente, senza accompagnamento strumentale, riecheggia il contesto, data la presenza della scritta “Russia!” nel Guggenheim, dovuta alla concomitanza della mostra sull'arte russa con *Seven Easy Pieces*. Allo stesso tempo, compie una triplice specificazione simbolica, dato che il testo è evidentemente connesso con la guerra civile dei Balcani, che il *reenactment* – come operazione sulla memoria – ha in sé la memoria del comunismo di Tito e che, nelle parole, reindirizza il senso religioso della croce in senso squisitamente politico:

O Signore, salva il tuo popolo
 Benedetto è il tuo nome
 Perdona, Signore, i nostri peccati
 commessi sulla terra

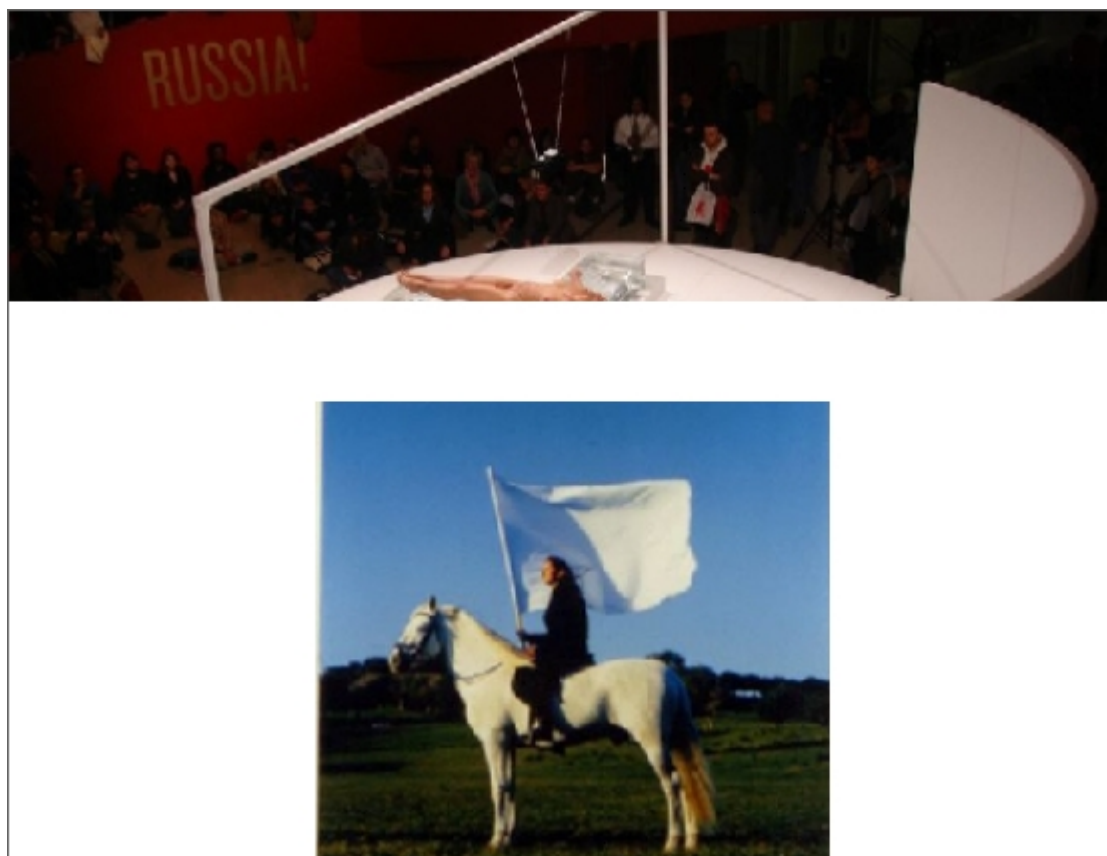
Veglia su di noi, anime slave
 che soffrono nel mondo
 Nessuno ci comprende
 il nostro destino non vale un centesimo.
 Ricorda i tempi della gloria,
 nel Tuo nome andammo in guerra
 La guerra è la nostra croce eterna.
 La nostra vita è di vera fede
 Lunga vita alla nostra fede slava.

La guerra è la nostra croce eterna,

lunga vita alla nostra fede slava²⁴¹.

La prima volta che la Abramović compie il quadro, piange. Queste lacrime vanno a collegarsi con quelle piante durante *Action Pants: Genital Panic*, dove l'artista ha in mano un mitra. Se – come ho fatto – è possibile dunque dividere *Seven Easy Pieces* in due parti uguali, la prima erotica e la seconda mistica, pare evidente che entrambe le parti terminino con le lacrime e con la guerra.

Ultimo quadro; la Abramović lega la stoffa al bastone e inizia a sventolare lentamente la bandiera. Se la croce è quella del popolo slavo, tanto la stella sul cappello, quanto quella sul ventre sono le stelle di Tito. La bandiera bianca è un cessate il fuoco, la linee di sangue della stella – che nella bandiera diventano pressoché parallele, sono un riferimento – a dieci anni di distanza dalla fine della guerra civile - al dissolvimento della Jugoslavia.



In alto: M. Abramović, *Lips of Thomas*, 2005; in basso: M. Abramović, *The Hero*, 2001

Il clima della scena, con l'artista che sventola lentamente la bandiera, è quello della memoria – che va a instaurarsi sulla linea di *The Hero*, il lavoro che la Abramović nel 2001 dedica a suo padre, eroe partigiano durante la seconda guerra mondiale.

Anzi, in un certo senso, si può dire che l'intera operazione finisca in questo modo, visto che il *reenactment* vero e proprio termina con *Lips of Thomas*. Qui non avverrà, come nel '75, una deposizione dalla croce da parte degli spettatori, visto che una linea tracciata sul pavimento mostra agli spettatori la distanza minima che possono raggiungere rispetto al palco. La performance, dopo l'ultima sequenza, finisce proprio con la Abramović che sventola la sua bandiera bianca a strisce rosse, che a questo punto diventa simbolicamente un fazzoletto agitato verso gli spettatori. Ne dà una bellissima descrizione la Umathum:

²⁴¹M. Abramović, op.cit 2007; Traduzione dalla traduzione inglese mia.

<<Shortly before midnight the same closing ritual begins as every evening. A guard announces the end of the performance and asks the audience to move quickly to the exits. Abramović will not leave the stage until all the spectators have gone and the glass doors of the museum have been blocked with screens. Her exits from the stage are closed to the public. Today, however, the audience makes no move to immediately leave the Guggenheim. Instead, there are standing ovations and enthusiastic applause. Marina Abramović is still holding up the wooden staff with the bloodstained cloth; the song has long since faded away. The spectators applaud until finally she lowers her arm, covers her face with her hands in a gesture of emotion, and barely nods her head in thanks. There are eleven razor blades lying on the front edge of the stage²⁴².

A questo punto, *Seven Easy Pieces* è in realtà finito. L'ultima performance – che infatti non era stata prevista nell'idea iniziale – non ha come oggetto il *reenactment*, ma il suo risultato: l'incoronazione di Marina Abramović a regina della body art.

Entering the Other Side, il titolo, si riferisce esattamente a questo: all'uscita dalla dimensione mnemonica e all'entrata nel tempo presente. Nell'ottica simbolica della Abramović, probabilmente, è il risultato dello sforzo intrapreso in *Body Pressure*, per cui l'altra parte è l'altra parte del muro, la parte al di là della sofferenza. Dall'altra parte si trova, come seraficamente recita il pamphlet dato al pubblico, "l'artista, qui ed ora".

10. dalla parte opposta della vetrina: entering the other side



M. Abramović, *Entering the other Side*, 2005

²⁴²Umahum, op.cit. p. 54

La Abramović si presenta <<in the largest couture dress known to man: Covering the entire stage with its folds and equipped with an invisible scaffold, it hoists her more than a dozen feet into the air. Abramović performs a seven-hour "living installation," described in the brochure only by the words "The artist is present, here and now." Yet she looks, for all the world, like a picture>>. Il sarcasmo della Burton nel descrivere la scena, in questo caso, pare tanto appropriato da non poter essere sostituito.



Il vestito che la Abramović si fa costruire dallo stilista olandese Aziz, malgrado nella campagna tenda a ricordare una tenda del circo e per quanto finisca per fare assomigliare l'artista a un'enorme Biancaneve di Walt Disney, ha in realtà un senso regale. L'artista, sopraelevandosi dal palco, si mette simbolicamente al di sopra delle performance e, includendo il palco nel vestito, le raccoglie in sé. Quando la Burton dice che la Abramović sembra un'immagine già dal vivo, esprime l'aspetto formale, ma forse non coglie il senso più profondo dell'operazione: la Abramović non si sta "già" trasformando in immagine, ma sta erigendo una statua a se stessa. È una statua paradossale, certo, una statua del qui ed ora, tuttavia non molto meno pomposa e solo appena meno fissa di una qualsiasi altra statua commemorativa. Presente qui ed ora, la Abramović praticamente non fa nulla se non cambiare molto lentamente la posizione delle braccia. Solo in un momento, catturato dalla Mangolte dall'alto e sicuramente non visibile dal grosso del pubblico, nel video pare mimare per qualche attimo l'esercizio di Nauman, mettendo le braccia come se di fronte avesse di nuovo la parete di vetro. Ma è un attimo transitorio, che si risolve in altre lentissime posture che hanno un senso fondamentalmente ornamentale. Sono in realtà lontane anni luce dalla complessità e dalle implicazioni di Nauman. Così schiacciato sul qui e ora, il tutto appare piuttosto piatto.

Alla fine, dopo sette ore di azione, dopo aver realizzato sette performance di sette ore l'una per sette giorni consecutivi, Biancaneve saluta i settecento nani che la guardano dal basso verso l'alto e gli concede un breve discorso finale, con la voce carica di emozione: <<Please, just for the moment, all of you, just listen, I am here and now, and you are here and now with me. There is no time>>. Scrosciano gli applausi, Biancaneve si inchina e scende dal suo vestito.

A chiudersi è, probabilmente, una delle operazioni più discutibili e più rilevanti dell'ultimo decennio. Un'operazione estremamente pubblicizzata, dalla teoria debolissima ma dagli esiti assai forti. Forti non solo per l'immagine della Abramović, ma forti anche retroattivamente – come effetto sulla storicizzazione e sui discorsi di ordine storico.



Al contrario della storia *tout-court*, specie di tradizione rankiana, che tende a basarsi su basi quantitative (la guerra è più o meno importante in base al numero di morti, un evento è più o meno importante in base alla quantità di conseguenze che produce) la storia dell'arte contemporanea tende a basarsi su un principio qualitativo, in fin dei conti implicito nello stesso uso del termine “arte”, inestricabilmente legato all'idea di abilità. Quando l'arte smette definitivamente di essere un'abilità manuale – Duchamp – rimane un'abilità intellettuale; quando smette di essere un'abilità intellettuale – Koons – rimane un'abilità mercantile. Proprio l'economia, si potrebbe proporre come parte quantificabile della storicizzazione. Tuttavia, nell'arte contemporanea questa quantificabilità è assai relativa, sia perché il valore economico dell'oggetto è legato in maniera diretta alla sua storicizzazione, sia perché non tutte le opere ritenute storicamente rilevanti – e l'esempio della performance è perfetto – hanno un valore commerciale di altissimo profilo.

Certamente, così come esiste una componente qualitativa e simbolica nel discorso storico “puro” (ad esempio, il primo allunaggio, importante simbolicamente e solo di riflesso quantitativamente) esiste una componente quantitativa anche nel discorso storico-artistico. *In primis* questa è determinata dal raggio di influenza di un'opera su altre opere o di un artista su altri artisti. Tuttavia, se è vero che uno dei parametri della computabilità dell'importanza storica di Duchamp è la sua influenza nell'arte del ventennio tra il 1955 e il 1975 (quantitativo), è altrettanto vero che il campione su cui si definisce l'arte in questo discorso è quello della sola avanguardia (qualitativo): in confronto a quanti nel mondo producevano nello stesso periodo nature morte, il numero dei duchampiani è tanto esiguo dall'essere in sé irrilevante. I duchampiani sono, appunto, l'avanguardia: uno sparuto gruppo di arditi che si addentra in territori sconosciuti o poco battuti, mentre la truppa se ne sta al coperto. È proprio in questa idea sostanziale di identificazione tra arte e avanguardia instauratasi nel '900, che la storia dell'arte si separa piuttosto nettamente dalla storia, perché si mantiene su un'idea intermedia tra la tradizione rankiana e quella braudeliana.

La storia dell'arte contemporanea, infatti, non è riconducibile alle tante storie che, tenute ai margini dalla scuola rankiana, sono venute a emergere con la *nouvelle histoire* degli *Annales*, proprio perché continua ad essere, nella dicitura di Braudel, fondamentalmente *événementielle* e caratterizzata da una visione eminentemente verticale: in corrispondenza di <<una concezione di cultura qualificante, aristocratica e discriminante>>²⁴³, è fondamentalmente una storia, come nella tradizione pre-annalista, “di grandi uomini”²⁴⁴.

Nell' indefinibilità sostanziale del termine “arte” a cui si è pervenuti nel corso del '900, musealizzazione e storicizzazione sono diventati momenti sostanzialmente coincidenti o, quantomeno, fortemente reciproci. Coincidenza e reciprocità che – in fondo – poggiano

243Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, Roma, 2002, p. 17.

244Peter Bourke, *La storiografia contemporanea*, Bari, 1993, p.6.

decisamente più sul museo che sulla storia, perché, dopo Duchamp e il ready-made, dopo la rifocalizzazione dell'arte dal punto di vista del “dove” più che del “cosa”, il museo è investito simbolicamente (e in gran parte fattualmente) della funzione di *readymaker*: come la *Base Magica* di Piero Manzoni, è il luogo dove si diventa arte.

Viene da sé che l'entrata di un'opera in un museo come il Guggenheim garantisce la storicizzazione come e forse più di quanto la storicizzazione garantisca l'entrata nel museo. Il museo, evidentemente, non è più il luogo dove si conserva ciò che è storicizzato, ma è portatore di quel <<vitalismo mediatico>> con cui Nathalie Heinich e Mario Perniola identificano il paradigma contemporaneo dell'opera d'arte²⁴⁵. Esso è, come sintetizza incisivamente Enrico Mascelloni, <<un vero e proprio modello per l'arte che vi viene immessa>>²⁴⁶ - cosa, mi pare scontato notarla, maggiormente vera per il Guggenheim e la sua struttura che per qualsiasi altro museo al mondo. Se pure bisogna arrendersi di fronte all'idea di un museo eminentemente “promozionale”, con una logica marcatamente imprenditoriale, è difficile affrancare il museo dalle sue responsabilità storiche e scientifiche: il museo – che sia finanziato da fondi pubblici o da fondazioni private – continua ad avere dei doveri storici forti, doveri che giustificano tanto la sua presenza quanto il suo finanziamento. Questo dovrebbe implicare una grande responsabilità e onestà intellettuale da parte delle istituzioni - onestà intellettuale che non riesco a cogliere nello specifico dell'operazione del Guggenheim.

Quando si considera *Seven Easy Pieces* della Abramović come opera d'arte, infatti, si vede un'opera complessa e sfuggente, anche se poco brillante sotto il profilo creativo e ideativo – in gran parte perché imbalsamata dalla volontà di portare avanti un discorso di natura storica. Nella prospettiva puramente artistica, la forte pulsione estetizzante del progetto - tutto colori tenui e eleganza minimale – diviene una cifra stilistica da affrontare come si affrontano tutte le cifre stilistiche, così come l'intreccio dei simboli tra una performance e l'altra o l'arbitrarietà della scelta della performance realizzate vanno osservate come si osservano tutte le arbitrarietà costitutive delle opere d'arte. Questa considerazione smette di essere pacifica quando si considera l'opera come un'operazione di e sulla documentazione o – addirittura – di *demistificazione*, come dice la Abramović.

Dal punto di vista storico, l'azione della Abramović è labile sotto ogni angolazione la si voglia considerare. Se l'idea del *reenactment* è quello del restauro riferito alla performance, è evidente che l'artista compie quello che Brandi chiama “restauro di fantasia”. Anzi, va oltre: non solo inverte i termini del restauro (restauro le intenzioni invece della materia), ma aggiunge arbitrariamente elementi di suo gusto e di sua poetica individuale. Nella già labilissima memoria delle opere originali, dunque, la Abramović aggiunge elementi propri spacciandoli per ricostruzione storica: come ho detto – nel termometro del rumore che è Wikipedia – risulta oggi che la *Body Pressure* di Nauman dovesse essere compiuta contro un vetro anziché contro un muro. Allo stesso modo, se – da un lato – in qualche modo promuove l'opera della Pane, dall'altro se ne appropria: l'immagine dell'opera originale è stata oggi pressoché fagocitata dal *reenactment* della Abramović.

Nella già oggettiva difficoltà di dare una dimensione veritiera alle performance degli anni '60 e '70, la Abramović “storica” non chiarifica, ma confonde. Questo, banalmente, perché il suo smisurato amore per lo *hic et nunc* - per ciò che si accade e si dissolve nel medesimo istante²⁴⁷ - è esattamente il contrario della prospettiva storica. È una prospettiva in sé mistica, che – rapportata alla storia - diventa mistificatoria.

Certo, la Abramović non è una storica e non è tenuta a rispettare la storia in quanto tale. E del resto,

245Si veda a riguardo il capitolo intitolato “Terzo regime” di *L'Arte e la sua ombra* di Mario Perniola, nonché il bellissimo saggio di Nathalie Heinich che – in buona parte – lo ispira, *Le triple jeux de l'art contemporain*. (cfr. Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, 2000 e Nathalie Heinich, *Le triple jeux de l'art contemporain*, Paris, 1998).

246Enrico Mascelloni, *Fluxus tra rivolta e spettacolo*, in G. Bonomi, E. Mascelloni, *Promuovere l'alluvione, Fluxus nella sua epoca 1958-1978*, catalogo della mostra, Umbertide, Roma e Perugia, p.17

247M. Abramović, intervistata in Nick Kaye, *Art into Theater*, 1996, New York, p.180;

se il suo fine ultimo era “aprire un dibattito”, ha raggiunto sostanzialmente il suo scopo – in fondo questo stesso lavoro lo sta a dimostrare ampiamente. Il discorso è diverso, invece, per quanto riguarda il Guggenheim, perché viene da sé che un museo, per il ruolo che ricopre, non dovrebbe ospitare e finanziare falsi e falsificazioni: non solo perché è deontologicamente scorretto, ma perché il museo rafforza l'operazione con la propria autorità e la promuove con il proprio marketing, senza cui il notevole eco mediatico che ha avuto *Seven Easy Pieces* è pressoché inconcepibile. Il Guggenheim, in altri termini, esercita il proprio potere senza tenere conto delle proprie responsabilità.

Il mio è esattamente lo stesso appunto che muove Jean Clair - da una posizione notevolmente più conservatrice della mia – a Thomas Krens, il direttore del museo Guggenheim: << l'audacia di Thomas Krens ha consistito nell'aver preferito l'*entrainment business* all'*entrainment*, fino a far sparire l'ideale di partenza, l'*enlightenment*>>²⁴⁸. A questa politica spregiudicata Clair ricollega le dimissioni di Peter B. Lewis, segretario del consiglio di amministrazione e principale donatore del Guggenheim (settantasette milioni di dollari in dodici anni). Le dimissioni di Lewis vengono rassegnate nel gennaio dello stesso anno in cui viene realizzato *Seven Easy Pieces*²⁴⁹.

248Jean Clair, *La crisi dei musei – la globalizzazione della cultura*, Milano, 2008, p.59.

249Ivi, p. 60.

CAPITOLO III

**IL PASSO SUCCESSIVO:
I MATTES DOPO LA DOCUMENTAZIONE E DOPO IL REENACTMENT**

Violating the Body is, in the paradox of the performance, the testament to the human.
Herbert Blau,

La *fisicità* può essere minima, eppure sempre sussiste, anche dove virtualmente scompare.
Cesare Brandi

Ho la sensazione che il mio corpo sia cieco e sordo a se stesso...
che non abbia un senso di se stesso,
Christina, paziente trattata in *La Disincarnata* di Oliver Sacks

...che significa misantropo? Direi che significa una persona potente, giusto?
Sì. Be', questi non sono tipo potenti, questi sono pesci piloti, qualunque cosa
mai si pensi significhi. Quelli che diffondono le chiacchiere, intendo.
Andy Warhol, A²⁵⁰.

1. la documentazione secondo Darko Maver.

Durante la biennale di Venezia del 1999 fu proiettato un documentario sull'artista sloveno Darko Maver, da poco deceduto in una prigione di Pogdorica.



D. Maver (0100101110101101.ORG),
Deposition., 1998/99.

Le opere dell'artista venivano definite “tra installazione e performance”: l'artista – nella sua serie *Tanz Der Spinne* (il ballo del ragno) lasciava in luoghi pubblici manichini estremamente realistici di esseri umani trucidati e seviziati. Chi li trovava per strada, chiaramente, chiamava la polizia, credendo di essere sul luogo di un orrendo crimine. La crudezza dell'opera e il suo carattere

250H. Blau, *The Dubious Spectacle: Extremities of theater*, New York/London, 1989, p.14, p.14; C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 2000, p.24; O. Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, 2006, p.75; Andy Warhol, *A*, Roma, 1998, p.12.

destabilizzante fecero sì che Darko Maver venisse arrestato dalle autorità serbe con l'accusa di attività anti-patriottica e che le sue opere fossero distrutte.



Da sinistra a Destra: Darko Maver (0100101110101101.ORG), *Fetus #1*, *Fetus #2*, *Fetus #7*, 1998/99.

L'ascesa della fama di Darko Maver in Italia è stata rapida: dopo una mostra della documentazione delle opere nella galleria Kapelica di Ljubljana nell'agosto 1998, la prima mostra italiana della documentazione di *Tanz Der Spinne* si apre il 18 febbraio al Livello 57 di Bologna, con il titolo: "Save Darko Maver -mostra della documentazione delle opere censurate dell'artista sloveno Darko Maver". Poco dopo, il 15 maggio, le agenzie vengono avvisate tramite Internet che l'artista è morto in prigione in circostanze poco chiare. Nei primi di settembre, durante la biennale di Venezia un imprecisato gruppo di *attivisti* attacca degli adesivi accanto alle opere con scritto "Darko Maver, 1962-1999", dove le date indicano evidentemente nascita e morte dell'artista. Il 19 settembre al Forte Prenestino di Roma viene realizzata la prima antologica dell'artista: *Darko Maver, a tribute*. Il 23 settembre dello stesso mese, di nuovo alla Biennale di Venezia, una serie di foto documentative fanno da preludio alla presentazione del documentario *Darko Maver – The art of War*. Dopo l'accesso a Venezia, quando Maver sembra ormai destinato ad una gloria postuma, il 6 febbraio del 2000 un comunicato da parte di 0100101110101101.ORG e Luther Blissett dichiara Darko Maver opera di fantasia e falsificazione. Nel documento – che viene chiamato dagli autori *The Great Art Swindle*, parafrasando i Sex Pistols – si dichiara che l'artista non è mai esistito e i manichini raffiguranti i cadaveri non sono manichini, ma veri cadaveri, le cui foto sono state trovate dagli artisti su Internet. Il tutto al fine di smascherare e denudare il sistema dell'arte:

Dichiaro di aver inventato la vita e le opere dell'artista serbo Darko Maver, nato a Krupanj nel 1962 e morto nel Carcere di Podgorica il 30 aprile 1999. Darko Maver era nato e vissuto nell'area balcana, la stessa oggi spolpata viva dagli interessi economici e geopolitici dei potenti, dalle milizie delle diverse etnie e dalla macchina-avvoltoio dei media. Darko Maver era un artista politicamente scomodo, le sue performance difficili da digerire; ciononostante era ormai pronto per essere assimilato dal sistema dell'arte. Debitamente omogeneizzata, privata della sua forza espressiva la sua opera era già pronta al viatico canonico che attraverso le gallerie, le mostre, il mercato porta alla pace eterna del museo, apice di un processo anestetico, sterilizzante, disarmante.

Il museo: vero e proprio tempio dove si cerimonia l'arte, è un luogo che falsifica, avvilendola, l'arte che contiene, così come il carcere falsifica rendendola irriconoscibile la vita che nega. E il teorema, una volta ancora, si dimostra esatto: un artista (un'identità), una poetica, le opere e il sistema è pronto a fagocitare tutto, a tradurre in merce quanto era vita... tutto questo per Darko Maver non accadrà. Perché Darko Maver non esiste! Perché le sue opere non esistono!

PARTE I: BIOGRAFIA/LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Darko Maver, vero nome di un noto criminologo sloveno, è una creatura mediatica. Costruito nei dettagli per penetrare le difese immunitarie del sistema artistico, novello cavallo di Troia, Darko Maver non ha fallito. Nel momento del suo recupero – inevitabile sorte di ogni pensiero/azione per quanto estremo e radicale - nel momento in cui il cappio si serrava, è svanito, rivelando tutto il suo potenziale.

PARTE II: LE OPERE/LA MITOPOIESI

La diffusione del nome e dell'opera di Darko Maver è una rivolta attiva ad ogni forma artistica dominante. Dove i confini tra realtà e falsificazione, se esistono, sono talmente sottili che spesso i ruoli si invertono ed è la realtà che si trova a copiare l'imitazione,

Darko Maver è un saggio di purissima mitopoiesi.

Le agghiaccianti foto, presunta testimonianza della sua attività all'accademia di Belgrado, ritraevano autentici feti e aborti che sono stati creduti senza fatica sculture

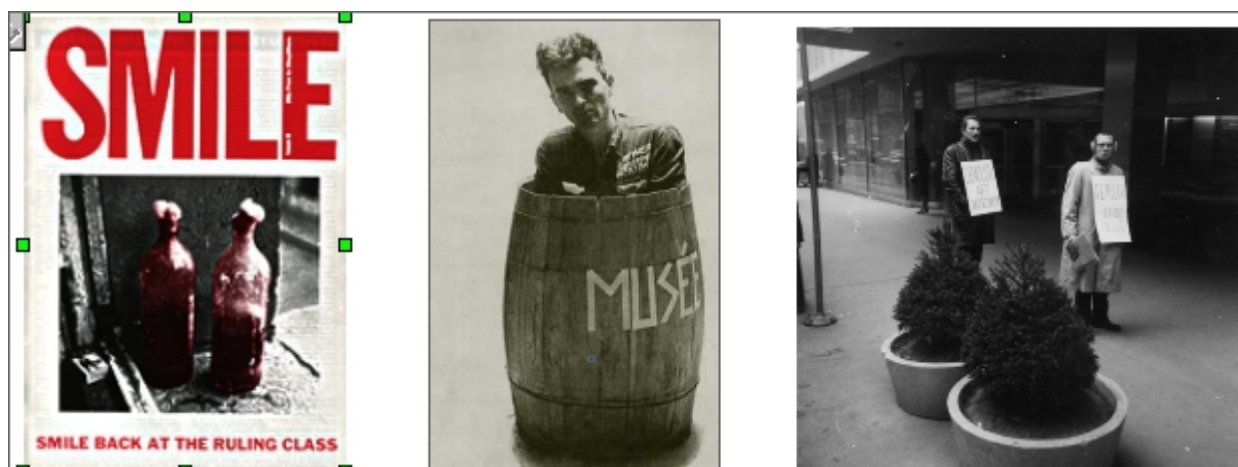
in PVC e vetroresina di proporzioni giganti e persino indossabili! L'ormai famosa opera 'Tanz der Spinne' è composta di immagini reali di omicidi, stupri e violenze di vario genere; nessun manichino è mai esistito...²⁵¹

Sia 0100101110101101.ORG che - in misura molto maggiore - Luther Blissett, sono entità legate alla Neoist Alliance di Stewart Home – la prosecuzione della strategia di rappresaglia neoista che stava dietro i nomi dell'*open pop star* Monty Cantsin e della successiva identità collettiva, Karin Eliot. L'idea fondamentale, nata dall'invenzione nel 1977 del nome collettivo Monty Cantsin da parte di David Zack, è di creare identità collettive per svolgere un'azione antagonista rispetto al sistema culturale occidentale, sistema fondato sull'individualità dell'artista. È un'idea esplosiva – per quanto in molte linee mutuata da Deleuze e Guattari - che fa del vuoto (<<un prefisso (neo-) e un

²⁵¹Luther Blissett, 0100101110101101.ORG, *La Grande Truffa dell'Arte*, http://www.lutherblissett.net/index_it.html

suffisso (-ismo) con assolutamente niente in mezzo»²⁵²) l'arma di una strategia anti-sistema. Se da un lato, cronologicamente e poeticamente, il neoismo è connesso al post-modernismo (in quanto espressione della <<urgenza di mandare affanculo la storicizzazione>>²⁵³ e in quanto consistente soprattutto in operazioni di citazione estensiva e plagio), rispetto al grosso del post-modernismo mantiene un aspetto completamente anti-sistema tipico delle avanguardie storiche, per cui - dove il post-modernismo in architettura e in pittura segna uno spostamento a destra, diventando un'arte in qualche modo ufficiale e legata all'*enstablishment* - *Neoismo*, *Praxis* e *Neoist Alliance* mantengono un livello estremamente underground e il timone orientato verso l'estrema sinistra, facendo della propria operazione un proseguimento ideale di quella di Fluxus: <<i>neoisti sono forse tra i più probabili candidati alla futura canonizzazione come parte della tradizione che va dal futurismo e Dada fino ai situazionisti e Fluxus>>²⁵⁴.

Allo stesso tempo, i neoisti - e in particolare Stewart Home - in quest'azione antagonista condividono con il sistema politico occidentale un valore cardine: la visibilità. La visibilità viene intesa sia come identità individuale (nel caso di Home), sia - soprattutto - come visibilità dell'identità collettiva (Monty Cantsin, Luther Blissett), indispensabile per mettere in crisi il rapporto che la società ha con l'individuo: <<Capitalism masters the material world by naming and describing those objects it wishes to manipulate. By rendering names meaningless, Neoists destroy the central control mechanism of bourgeois logic>>²⁵⁵. La visibilità, dunque, anche come caricatura sovversiva: <<...[i neoisti] in mente loro presentano alla società un'angosciosa immagine di se stessa>>²⁵⁶. In questa logica, la costruzione di una mitologia continua, l'inquinamento delle fonti documentali, l'invenzione di identità e l'alterazione dei fatti storico-biografici diviene il mezzo sia per sottrarre potere di controllo al sistema, sia per screditarlo. Allo stesso tempo, da un punto di vista pratico, come già la mail-art - si oppone e sopperisce alla focalizzazione sui grandi centri del sistema mediatico: in un mondo che si svolge praticamente in toto solo nelle grandi capitali, il Neoismo di Istvan Kantor nasce a Portland, Oregon, e la creatura neoista più famosa, Luther Blissett, per quanto di natura ubiqua, trova casa soprattutto nella provinciale e cooperativista Bologna.



Da sinistra a destra: Copertina di Smile, la rivista di Stewart Home; Istvan Kantor, *Musée*, data incerta (anni '80); Jack Smith e Harry Flynt protestano contro l'arte seria fuori dal MOMA, 1963.

²⁵²http://www.lutherblissett.net/archive/461_it.html

²⁵³ Nel 1982 in *Towards nothing* Hume scrive: <<Twentieth century man is a historical animal. We seek to make twenty-first century man ahistorical>>, in <http://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm>.

²⁵⁴ S. Home, *Assalto alla cultura, Correnti utopistiche dal lettrismo a Class war*, Bertoliolo, 1996. p.136. Sui rapporti di discendenza da Fluxus attraverso la mail-art, si veda (con cautela) L Blissett, *Mind Invaders*, pp-99.100.

²⁵⁵ Stewart Home, Viva Neoism, in <http://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm>.

²⁵⁶ Luther Blissett citato in L. Damiani, *Bufale - breve storia delle bufale mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*, Roma, 2004, p. 122.



A sinistra, L.B.P., *Luther Blissett*; data incerta; a destra, foto di Darko Maver (in realtà Roberto Capelli), 1998

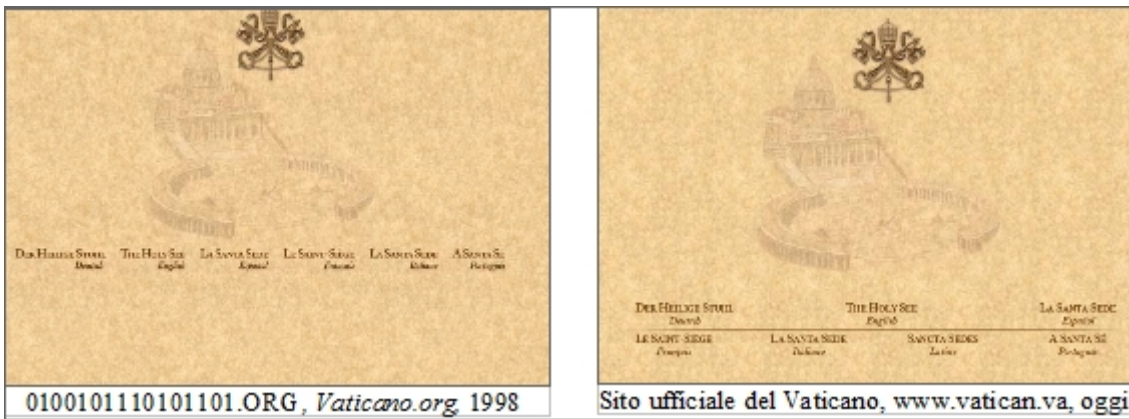
La strategia dell'identità fittizia, evidentemente, trova in Internet la sua arma ideale. Non casualmente l'identità collettiva più famosa tra quelle neoiste, Luther Blissett, nasce più o meno simultaneamente ad Internet (il world wide web nasce nel 1991²⁵⁷, Luther Blissett nel 1994), sfruttando le potenzialità che questo mezzo offre senza soffrire la sovrapproduzione inevitabile di identità fittizie che la rete comporta in sé. Allo stesso tempo Blissett non ha la tentazione di risolvere l'azione nella rete, ma punta a colpire i mass-media, l'autorità grigia della stampa e della televisione. Tanto è che – prima dell'enorme successo editoriale del romanzo “Q” - il più importante exploit di Luther Blissett è stato il caso montato con la trasmissione *Chi l'ha visto?*, dove si denunciava la scomparsa a Trieste del performer Harry Kipper, meglio noto al pubblico con lo pseudonimo di Luther Blissett.

Kipper, secondo la versione fornita progressivamente alla stampa da vari complici, tra cui Stewart Home, stava facendo <<una linea immaginaria che, unendo varie città, componesse la parola “ART”. Kipper si e(...) Nei primi di settembre doveva andare a Trieste per riprendere il giro ma là nessuno lo ha mai visto arrivare. Kipper aveva, dal 1991, cominciato ad attuare questo giro di “turismo psicogeografico” tracciando la “A” da Madrid a Londra e Tolone. Nei due anni successivi Kipper ha tracciato la “R” proseguendo per Bruxelles, Bonn, Zurigo, Ginevra e Ancona e nel 1994 ha cominciato la” T..”>>²⁵⁸

Mentre Luther Blissett ha già raggiunto una grande fama, 0100101110101101.ORG è un'entità assai più giovane – se non come età anagrafica (Eva e Franco Mattes, il nome che prendono in seguito, dichiarano di essere nati entrambi nel 1976) – come età artistica. L'unica azione clamorosa del gruppo prima di Darko Maver è *Vaticano.org*, effettuata l'anno precedente – e anche questa un'operazione di falsificazione: il gruppo aveva comprato il dominio www.vaticano.org e messo in rete una copia identica a quella del sito ufficiale del vaticano, www.vaticano.va, aggiungendovi degli errori. Il gestore canadese del server, sotto pressione del Santo Uffizio, chiuse il sito, che tuttavia rimane tutt'ora consultabile nei sito di 01.ORG.

257In realtà la questione della nascita di Internet è complessa e non risolvibile con una data. A riguardo, rimando a K. Hafner, M. Lyon. *La storia del futuro; le origini di Internet*, Roma, 1998.

258Articolo pubblicato sulla pagina de <<Il Messaggero Veneto>>, 4 gennaio 1995, citata in W. Molino, S. Porro, *Disinformation Technology*, Milano, 2003, p.32.



Se è vero che lo scopo del gruppo, dichiarato a chiarissime lettere, è usare <<non conventional communication tactics to obtain the largest visibility with the minimum effort>>, è vero anche che l'operazione Darko Maver, nella sua semplicità geniale, ha in realtà esiti pratici e prospettive culturali differenti. Per quanto riguarda la visibilità, l'operazione Maver è un sostanziale successo, ma non si traduce effettivamente in un'azione destabilizzante rispetto al sistema. In questo la definizione data da Blissett e 01 a Darko Maver di <<novello cavallo di Troia>>²⁵⁹ è ulteriormente fuorviante, perché non c'è stata davvero alcuna “penetrazione”: la montatura di Maver è stata attuata in buona parte dall'interno e non dall'esterno. Paradossalmente, 0100101110101101.ORG e Luther Blissett penetrano negli ambienti da cui provengono. Il cavallo di Troia, infatti, si manifesta nelle due città dove il Luther Blissett Project è di casa - Bologna e Roma – e nei luoghi che gli sono più congeniali, i centri sociali. In *Totò, Peppino e la Guerra Psicica*, i Luther Blissett scrivono:

non nascondiamoci che alcuni centri sociali occupati sono diventati vere e proprie “istituzioni totali”, pari delle prigioni, dei manicomi e delle comunità terapeutiche (...) Eppure ciò non toglie che da molti centri sociali continuano a uscire cose buone e giuste; le occupazioni sono endemiche: ce ne saranno sempre di più e sempre meno ideologiche(...) Luther Blissett è più volte apparso in diversi spazi occupati, e alcuni sono stati indicati dalla stampa come suoi “covi” I documenti che seguono danno un'idea della sua partecipazione dal dibattito e alle lotte dei C.S.A.²⁶⁰

Il primo documento a seguire, guarda caso, riguarda proprio il Forte Prenestino e la partecipazione di Luther Blissett al corteo contro la messa all'asta del Forte da parte del Ministero delle Finanze. La stessa Biennale, che certo è un terreno più istituzionale e prestigioso dei C.S.A., aveva già ospitato il Luther Blissett Project nel 1995 e – in maniera meno ufficiale, con un intervento nel padiglione austriaco - nel 1997, così come ospiterà nell'edizione successiva a quella di Darko Maver 0100101110101101.ORG. In altri termini, il Project, con quattro partecipazioni consecutive, si può probabilmente considerare radicato a Venezia, o almeno infiltrato in pianta stabile. .

Per tanto, l'intento di “mostrare la permeabilità del sistema” e il Cavallo di Troia ventilato da Blissett e 01.ORG sono in realtà retorica, perché l'azione non svela effettivamente alcunché, ma postula una condizione preliminare e, attraverso un gioco di contatti, mette su uno scherzo mediatico per forza di cose non rivolto ai propri complici, ma a chi viene preso per il naso dall'alleanza tra artisti e istituzioni (sovversive o statali). La truffa, in altri termini, non è contro il sistema, ma è del sistema (o, meglio, di uno dei sistemi). Il tono antimuseale – che i neoisti riprendono volutamente dai futuristi - è sostanzialmente risolto in un esercizio di stile. Non a caso,

²⁵⁹L. Damiani, op.cit. p. 129.

²⁶⁰Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psicica*, Bertoliolo 1997, p. 116.

dopo *The Great Art Swindle*, una volta che 0100101110101101.ORG “passa dall'altra parte” mostra il viso e assume l'identità di duo, Eva e Franco Mattes, uno di loro dichiara:

I really want to make clear that Darko Maver was not a prank against art institutions, galleries or magazines at all. Most of this people knew that it was fake and they collaborated with us. The project was more to prove that art can be created and planned and even be successful if you're doing the right things with the right people in the right way²⁶¹.

Da Cavallo di Troia nel cuore del potere a “fare la cosa giusta, con le persone giuste, nel modo giusto”: non proprio guerra - direi - e neanche proprio guerriglia. Un'esercitazione.

Sul campo rimane – e questo lo trovo avvilente, anche se probabilmente è in sé è tanto spersonalizzante che piacerà ai Blissett – un notevole numero di pubblicazioni e saggi che riportano esattamente le considerazioni del comunicato stampa di Blissett/01.ORG, senza virgoletterlo. Se Blissett/01.ORG dice: <<La presenza di Maver alla biennale veneziana rappresenta senz'altro il massimo obiettivo perseguibile nel lungo *processo dimostrativo della permeabilità di un sistema come quello dell'arte*>> (corsivo mio), Stanislao Smiraglia nel suo *Psicologia della net.art*, scrive: <<dopo “la morte epica” dell'artista (...) è pervenuta la rivendicazione degli 01.org a significare la piena falsificabilità dell'impianto della critica artistica ufficiale e *l'ingenua permeabilità dello stesso sistema della cultura e dell'informazione*>>²⁶² (corsivo mio); nella sua tesi di Laurea su Luther Blissett, Lucio Balducci: <<La presenza di MAVER alla Biennale veneziana rappresenta il massimo obiettivo perseguibile nel lungo processo dimostrativo della *permeabilità di un sistema come quello dell'arte*>>²⁶³ (corsivo mio). Gianluca Miscione, che invece cita la fonte della considerazione, la commenta ulteriormente: <<La dimostrazione della fallacità di ciò in cui si crede lo delegittima tanto più profondamente quanto più la debolezza è intrinseca al suo funzionamento>>²⁶⁴. Il problema che si pone non è che si tratta di lavori di un livello scientifico medio-basso, ma che si tratta di un mondo dickiano di replicanti. E non si firmano nemmeno Blissett.

Con la ricontestualizzazione al di fuori della retorica futurista (abbattiamo i musei/abbattiamo le istituzioni), emerge un aspetto meno politico, ma più freddo e duchampiano del lavoro. In un'intervista, gli artisti dichiarano: <<The fact that media lie is not a big discovery, everybody knows it. Darko Maver is the demonstration that art is only convention>>²⁶⁵. Certo, verrebbe da commentare causticamente, dall'entrata nel museo di Duchamp in avanti è assai più ovvio il fatto che l'arte è convenzione di quanto non sia che i media mentono. In realtà il lavoro fatto con Maver prende il ready-made – la natura convenzionale dell'arte - da una prospettiva per niente duchampiana. Invece di mettere in evidenza la banalità dell'oggetto (lo scolabottiglie) e quindi la convenzionalità dell'arte, camuffa l'oggetto in arte, mettendo in evidenza la convenzionalità della percezione, se così si può dire. Su tutto, al contrario dell'*anestesia* duchampiana, l'operazione Maver è un'opera shockante.

Lo shock più violento sta nel rendersi conto di poter guardare la documentazione di Maver fin tanto che questa si riferisce a opere d'arte, mentre – una volta appurato che si tratta di omicidi, suicidi e feti veri – la visione diventa quasi insostenibile. Questo spostamento di reazione – che è una

261Anonimo, An interview with Franco Birkut and Eva Mattes aka 01.org, <http://www.culture-jamming.de/interviewIIe.html>

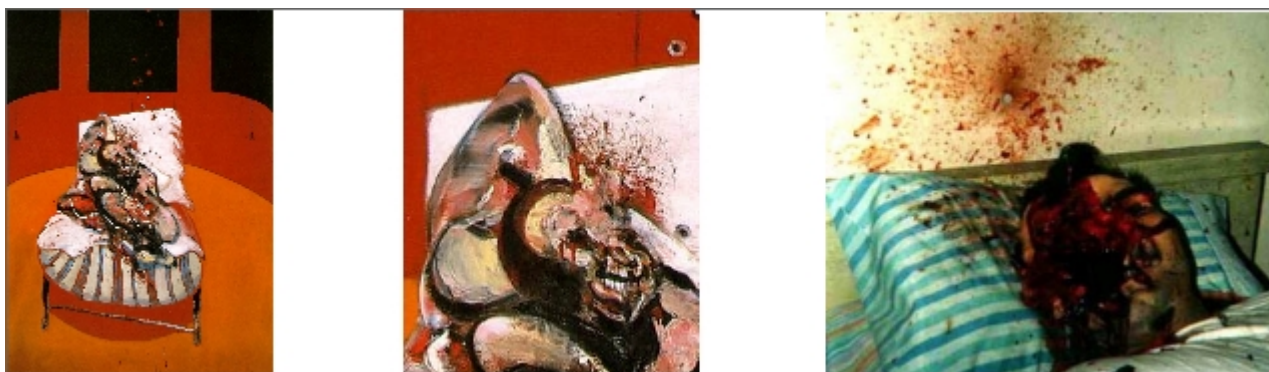
262Stanislao Smiraglia, *Psicologia della net.art.*, in R. Tomassoni, *La psicologia delle arti oggi*, Milano, 2002, p. 310.

263Luca Baldacci, *The Luther Blisset Project*, letteratura grigia.

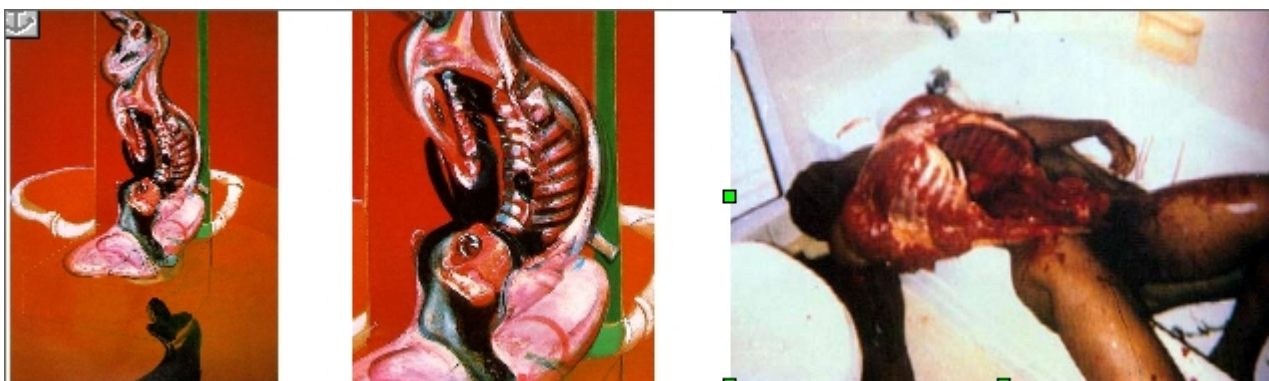
264Gianluca Miscione, *Sui limiti della rete*, Trento, 2005, p.23.

2650100101110101101.ORG interviewed by Zaka Zeleznikar, in J. Richardson, *Anrchitexts, Voices from the Global Digital Resistance*, New York, 2005, p. 83.

reazione viscerale, per nulla intellettuale, come quella di Duchamp - avviene in base a una convinzione che non riguarda affatto le immagini in quanto tali, ma il sistema etico con cui vengono decodificate. In questo non è tanto la *convenzione* a giocare la sua partita, ma la *convinzione*. Una volta che non esprimono un immaginario, ma una realtà, divengono un problema morale, non più estetico, dimostrando, con un cinismo letteralmente terribile, la natura intellettuale della percezione. Nel gioco spietato che hanno condotto, infatti, 01 e Blissett hanno portato lo spettatore a percepire il vero come immaginario, inserendolo all'interno di un'iconografia precisa, utilizzando immagini che, una volta estetizzate, finiscono per contenere diretti referenti non solo alla poetica, ma alla stessa opera di pittori "precedenti" a Maver, in particolare Francis Bacon e H.R. Giger.



Francis Bacon, *Tre studi per una crocifissione*, 1962 – pannello centrale e dettaglio; Darko Maver (0100101110101101.ORG), *Ecce Homo*, 1998/99.



Francis Bacon, *Tre studi per una crocifissione*, 1962 – pannello di destra e dettaglio; Darko Maver (0100101110101101.ORG), *Skinned Rembrandt*, 1998/99.



H.R. Giger, *Landscape IV*, 1973; *Landscape IV* (dettaglio), 1973; Darko Maver (0100101110101101.ORG), *Fetus #7*, 1998/99.

Darko Maver viene dotato di una poetica piuttosto chiara – esplicitata attraverso la diffusione di due testi teorici – che tende a riproporre la retorica del posthuman e a scimmiettare (come il post-human) William Lee Burroughs, lo scrittore eletto a simbolo e musa (e banalizzato) della controcultura cyberpunk degli anni '90. Accanto a questo, l'eco di Antonin Artaud e dietro di esso – in maniera cifrata e per certi aspetti beffarda – Deleuze e Guattari. In *The Dimension of the Extra Bodies* Darko Maver aveva (avrebbe) scritto:

The Human died 2000 years ago. The Survival is made possible by the Extra-bodies, i.e. dismembered, unraveled, decayed inorganic elements. The History of the Flesh is born from the flesh that pain and wounds have carved (...) Thou shalt take thy surgical instruments, thy bistoury, thy forceps and needles. You will lie comfortable on your bed and suddenly begin to map your body following innate schemes, precise lines of carving. You will cut and dig, snatch all your useless rotting organs out of your body and put them on the table beside the bed, and dance with them.

Al masochismo dell'autopittura (<<suicidio infinitamente assaporato>>), attraverso il richiamo cristiano del “2000 anni fa” che collega il testo con i titoli spesso a fondo religioso delle opere, tocca il post-human (<<1.3 In the Posthuman era many beliefs become redundant - not least the belief in Human Being. 1.4. Human Beings, like Gods, only exist in as much as we believe them to exist.>>²⁶⁶). È chiaro che lo stile di Maver – per quanto più rozzo e arcaizzante (“thou shalt take thy...”) – non possa non ricordare quello di alcuni passaggi de *Il Pasto Nudo*:

Le vittime spesso sanno di star per morire, esprimono il timore che il proprio pene possa entrargli in corpo e li uccida. Talvolta si afferrano il pene in stato di isterismo scalmanato chiamando gli altri ad aiutarli per paura che il pene gli sfugga e trapassi il corpo (...) Autopsie accurate di vittime di bang-utot non hanno rivelato ragioni organiche di morte. Vi sono spesso segni si strangolamento (causati da cosa?) (...) all'autore è venuto in mente che potrebbe essere un disguido di energia sessuale risultante in erezione di polmoni con conseguente strangolamento²⁶⁷.

Allo stesso tempo, dietro l'immaginario artaudiano del corpo senza organi, c'è chiaramente un'eco di Deleuze e Guattari: *L'Extra-body* di Maver è figlio del *Corpo Senza Organi* dei due volumi dedicati a *Capitalismo e Schizofrenia*. In questo, c'è un senso meta-operativo dell'operazione Luther Blissett, perché Deleuze e Guattari sono la base teorica forte della *conidentità* neoista, e della sua natura rizomatica:

Noi due abbiamo scritto *Anti-Edipo* assieme. Visto che ognuno di noi era molti, c'era già una certa folla. (...) Perché abbiamo tenuto i nostri nomi? Per abitudine,

266R. Pepperell, *The Post-human Manifesto*, in R. Pepperell, *The Posthuman condition*, Bristol, 1997, p 179.

267W. L. Burroughs, *Il Pasto nudo*, Milano, 1993, p.83.

puramente per abitudine. Per renderci irriconoscibili di conseguenza. Per rendere impercettibile, non noi stessi, ma quello che ci fa agire, sentire, e pensare.(...) Non per raggiungere il punto in cui nessuno dice più io, ma il punto dove non è più di importanza alcuna se uno dice io. Noi non siamo più noi stessi²⁶⁸.

Evidentemente, il gioco portato da 0100101110101101.ORG e Luther Blissett al fruitore è duplice, per certi versi funambolico. Semina e dissimula indizi, con la logica del serial killer dei film dei serie B americani: che voglia essere scoperto o che voglia dimostrare al poliziotto la sua superiorità, non ha importanza alcuna: da una parte non può essere scoperto perché non è “uno”, dall'altra il poliziotto della società (il museo, l'istituzione, il critico) sta in parte collaborando con “lui”. L'unico fruitore dell'inganno è lo spettatore comune. Ma non viene beffato, perché tende a identificarsi con Blissett come lo spettatore televisivo tendeva a identificarsi con la Gialappa's Band di *Mai Dire Gol*, più o meno nello stesso periodo. Infatti, Luther Blissett si pone verso il mondo della cultura in un modo sostanzialmente identico a come la Gialappa's si poneva ai suoi esordi rispetto al mondo del calcio: un gruppetto senza volto che dà dell'imbecille a volti noti e al sistema in generale.

Il gioco dei Blissett assomiglia, ancora, a un paziente che racconta un sogno all'analista senza averlo effettivamente sognato, solo per fare lavorare a vuoto il terapeuta. L'idea che questo screditi l'esercizio critico – è in sé debole e nemmeno sostenuta in piena coscienza: è – nel riferimento a Deleuze - paradossalmente rivalutata dagli stessi blissettiani. Rivalutata e – sempre funambolicamente – dissimulata attraverso la svalutazione: quando in *The great art swindle* dichiarano Maver inesistente, i testi vengono definiti: << deliranti e assolutamente illeggibili - parodia di tutta una serie di teorie nauseabonde sulla mutazione/contaminazione- in cui è impossibile trovare un senso qualsiasi>>. Se in questo – nelle parole *dello stesso* Blissett – c'è probabilmente il disprezzo per <<i>fighetti del neo-underground>>, c'è anche la volontà di fare indossare una maschera al nome senza identità.

Questa maschera è simile a quella di Nanni Moretti in *Caro Diario*, quando il regista se la prende con il critico cinematografico sia per avere recensito positivamente *Henry pioggia di sangue* di John McNoughton, sia per aver usato nella recensione toni non troppo dissimili da quelli di Maver. Tornando con una significativa circolarità a Borroughs, tra le altre cose, Moretti rimprovera al critico di aver definito *Il Pasto Nudo* di David Cronenberg <<puro pus underground ad alto costo>>: una maniera non dissimile dal modo in cui Francesca Alfano Miglietti definisce lo stesso Borroughs, nel suo saggio sul posthuman, <<carne mutante nello spazio allucinatorio di una mente alterata>>²⁶⁹ o come Judith Halberstarm e Ira Livingstone definiscono il corpo post-human – togliendo profondità a Deleuze - <<a contaminated body, a deadly body, a techno body;(…) the human body itself is no longer part of “the human family” but a zoo of posthumanities>>²⁷⁰.

Si ha qui *davvero* una stoccata ai <<fighetti del neo-underground>>? *Sembrerebbe*. Ma è una critica non meno finta di Maver: innanzi tutto perché l'immaginario e il lessico cyberpunk ha anch'esso Deleuze come radice, per cui quello che è Borroughs per la letteratura lo è Deleuze per la filosofia. In secondo luogo, perché, dopo la fine del Blissett Project, spesso e volentieri si parla di Blissett in termini borroughsiani. Ad esempio, Vittorio Baroni – una delle anime forti di Blissett, scrive: <<pur prestandogli sporadicamente voce e braccia, ho sempre percepito Luther Blissett come una sorta di

268G. Deleuze, F. Guattari, *Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, New York/London, 2004 p.3.

Traduzione mia. La medesima frase è stata tradotta in modo sottilmente differente da Stefano di Riccio. La principale differenza - che riporto perché trovo interessante, è che Di Riccio traduce <<per mimetizzarci a nostra volta>> quello che io traduco <<per renderci irriconoscibili>> (cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Rizoma*, Parma, 1978, p.19).

269F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti, dalla piega alla piaga, esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, 2004, p. 21.

270 J. Halberstarm, I. Livingstone, *The Posthuman body*, Bloomington-Indianapolis, 1995, p.3.

fantasmatica entità disincarnata, un ectoplasma frutto di emanazioni psichiche collettive (la “terza mente” di Burroughs-Gysin all’ennesima potenza)>>>²⁷¹. Analogamente, Luther Blissett stesso descrive l'opera di “suo padre”, Stewart Home, in termini sostanzialmente borroughsiani, come “scatologico neuromagma”²⁷². In questa linea, oltretutto, l'alias cinematografico di Deleuze e Borroughs è David Cronenberg: 0100101110101101.ORG almeno in un'occasione firma un comunicato con il nome del protagonista di *Existenz*, Ted Pikul²⁷³.

2. identità immaginarie e immaginazioni immaginarie.

Il nome 0100101110101101.ORG ha evidentemente le proprie radici in Internet: il contesto telematico in cui il gruppo si muove è espresso tanto nella sequenza di numeri binari, quanto nell'identificazione con un dominio. È un nome che esprime il medesimo rigore e la medesima sistematicità con cui gli artisti portano avanti il loro lavoro sulla falsificazione e sull'identità. La stessa lunghezza del nome – come fanno giustamente notare Marco Deseriis e Giuseppe Marano²⁷⁴ – rientra in questa logica perché, non essendo memorizzabile, costringe chi scrive ad un continuo copia e incolla

Dal momento in cui, nel primo decennio del 2000, Internet si evolve in senso maggiormente virtuale – con i mondi sintetici – 0100101110101101.ORG abbandona il codice binario per mostrarsi gradualmente in una duplice identità: Eva e Franco Mattes, uomo e donna. I due condividono il medesimo data di nascita: 1976 e, comparando nella documentazione di alcune opere, apparentemente risolvono la strategia del nome collettivo che muoveva Luther Blissett.

In realtà, la cosa non è così pacifica: così come Luther Blissett è il nome di un calciatore inglese, Eva Mattes è il nome dell'attrice protagonista di *Woyzeck* di Werner Herzog; il termine inglese “matte” - di cui “mattes” è il plurale – in inglese sta ad indicare una tecnica cinematografica atta a creare scenografie virtuali, unendo elementi fotografici presi dalla realtà ed elementi che non appartengono alla realtà originaria; malgrado il nome “Franco” sia il medesimo, il portavoce di 0100101110101101.ORG si attribuiva di nome il cognome “Birkut”. Parimenti, la ricerca artistica del gruppo continua a basarsi sull'idea di informazione e di falso.



Franco ed Eva Mattes durante l'affissione dei manifesti di *United We Stand* (2004).

271 V. Baroni, prefazione a Baldacci, op.cit, p.3.

272 Luther Blissett, prefazione a S. Home, *Marci, Sporchi e Imbecilli*, Roma, 2005, p. 7.

273 <http://www.neural.it/nnews/0100101110101101fakedom.htm>

274 M. Deseriis e G. Marano, *Net-art, l'arte della connessione*, Milano, 2003 p.79. Curiosamente, questa notazione è stata letteralmente tradotta e copiata in T. Cory, *Network art: Practices and positions*, Philadelphia, 2006.

Si hanno così, negli anni successivi a *Maver*, opere come *Nike Ground*, in cui gli artisti inventano un *infobox* della Nike che, posto nella storica Karlplatz, mostra ai cittadini viennesi come cambierà la piazza quando verrà sponsorizzata dalla multinazionale e si chiamerà “Nikeplatz”, o *Edificio Anonimo*, in cui in un palazzo di Viterbo viene appesa una scritta che ne dichiara il totale anonimato, firmata dal comune di Viterbo.



Eva e Franco Mattes, *Nikeplatz* (infobox), 2003; Eva e Franco Mattes, *Nikeplatz* (progetto), 2003.

Al pragmaticismo dello slogan “Just do it” della Nike viene accostata un'opera da non farsi, all'idea yuppie collegata tanto al marketing quanto alla storia dell'azienda²⁷⁵, corrisponde lo stimolo dei Mattes verso un senso sociale e storico nella popolazione – chiamata a ricoprire il ruolo di attore inconsapevole nella commedia²⁷⁶. Ancora - all'iniziale decisione della Nike di denunciare gli artisti, corrisponde oggi un pop-up che compare quando si va nel sito di Nike-ground: gli artisti sono stati sponsorizzati.

Malgrado nelle interviste i Mattes dichiarino di ispirarsi principalmente ad Andy Warhol, nella loro opera successiva a *Maver* e alle opere di “pura” net-art pare aleggiare una certa connessione con l'ironia di Cattelan, particolarmente visibile in lavori come *United We Stand* – un falso manifesto nello stile dei film nazionalisti di Hollywood comicamente adattato all'Unione Europea – o *Mikey Mouse killed himself*, parte della mostra dal titolo dichiaratamente neoista *It's always 6 o'clock*.

Questo rifarsi a Cattelan – piuttosto evidente – rientra nella poetica e nella pratica neoista/plagiarista di Stewart Home, cui i Mattes si rifanno abbondantemente: <<Da sempre, fare arte significa ricomporre in modo nuovo idee e generi precedenti. La cultura è plagiarismo. Piuttosto, è quando qualcuno si proclama originale che dovremmo dubitare>>²⁷⁷.

Se il <<deconstructing the sister notions of origin and originality>>²⁷⁸, per dirla con la Krauss, è in sé tipico di tutta la postmodernità, il ricorso del plagio dei neoisti ha un significato simultaneamente politico (<<plagiarism is the artistic crime against property. It is theft and in Western Society theft

275T. Vanderblit, *L'Anima di Gomma, Industria e culture della scarpa sportiva*, Milano, 2000, pp. 40-41.

276Da questo punto di vista, l'azione è un insuccesso. Come racconta in un'intervista, il coinvolgimento della popolazione civile avviene ad un grado minimo, per cui tutto quello che si sente dire è :<<“Nothing is ever happen in Vienna. At least it is better than nothing...>> (cfr. anonimo, An interview with Franco Birkut and Eva Mattes aka 01.org, op.cit.)

277 Domenico Quaranta, “L'azione più radicale è sovvertire se stessi” *Intervista con Eva e Franco Mattes (alias 0100101110101101.ORG)*, domenicoquaranta.net. (da ora in avanti: “subvert”)

278R. Krauss, *The Originality of the Avantgarde*, in *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, 1986, P. 170.

is a political act>>²⁷⁹, scrive Home) ed estetico/filosofico. Nel lungo termine, di fatto, si risolve nel liquidare la mitologia dell'originalità prometeica del modernismo con un'idea non meno mitologica di plagio continuo o – nella variante moderata dei Mattes – di continuo rimescolamento dei plagi. Tuttavia, il plagio sta all'influenza come Prometeo sta a un'originalità non mitica, ma umana. Se Duchamp non cade da un albero, ma ha come base l'esperienza futurista e cubista, non vuol dire certo che il ready-made sia un riciclaggio dei collage cubisti e delle sculture polimateriche futuriste.



Da sinistra a destra, dall'alto in basso: Eva e Franco Mattes, *Mikey Mouse Killed Himself*, 2007; Maurizio Cattelan, *Bidibodiboo*, 1996 ; Eva e Franco Mattes, *United We Stand*, 2004; Maurizio Cattelan, *Hollywood*, 2001.

Evidentemente, anche quello che i Mattes portano avanti nei confronti di Cattelan non è un plagio vero e proprio, ma un'ispirazione nel senso più tradizionale e comune del termine -per quanto estremamente manifesta – ai limiti dell'ostentazione. Di partenza, c'è con Cattelan un terreno comune sul piano concettuale e strategico: l'idea stessa di “raggiungere la massima visibilità con il minimo sforzo”, così come quella del falso evento (in Cattelan, la *Fondazione Oblomov* e soprattutto la *Sesta Biennale dei Caraibi*). A fronte di tanta affinità, anche nello stesso cattelanismo dei Mattes ci sono sostanziali differenze con l'originale: non solo, banalmente, nel fatto che Cattelan tende alla scultura, mentre i Mattes tendono ad essere pittorici e grafici; Cattelan ragiona soprattutto

279H. Home, op.cit, 1982.

attorno all'idea di comunicazione, i Mattes ragionano soprattutto attorno all'idea di informazione²⁸⁰. In altri termini, dove Cattelan, dando istruzioni al telefono, realizza opere suggestive (e quindi: comunicazione telefonica, comunicazione allo spettatore), i Mattes ragionano sull'informazione come notizia e sull'informazione come dato strutturale (la stampa, il computer).

Interessantemente, questo sottile spostamento di senso da Cattelan ai Mattes è, in fondo, interno al termine stesso “comunicazione”: come fanno notare Asa Briggs e Peter Bruke, <<nel 1955 l'Oxford English Dictionary definiva “communication” (...)1) “l'azione di comunicare, ora usato raramente per oggetti materiali e 2) l'impartire, trasmettere o scambiare idee, conoscenze ecc... mediante il discorso, la scrittura o i segni”. Quando nel 1972 uscì un Supplemento al dizionario, la comunicazione vi era definita come “la scienza o il processo di trasmettere informazioni, specie mediante tecniche elettroniche o meccaniche”. La differenza era enorme>>.²⁸¹ La comunicazione, in altri termini, si è storicamente spostata da un'idea di scambio verbale e fisico di qualcosa di non del tutto definito alla “trasmissione di informazione”. In questo senso, Cattelan è un artista più *retro* dei Mattes, tanto è vero che, mentre Cattelan ripropone spesso la propria immagine, i Mattes ripropongono spesso il problema del loro nome: la visibilità che loro intendono è metaforica – non riguarda tanto l'immagine, quanto il *brand*. Più che visibilità, è leggibilità. Appunto, informazione. L'aspetto più decisivo, che è quello che regge il discorso, è quello poetico. Dove Cattelan è effettivamente un autore poeticamente originale (esiste un universo poetico cattelaniano assai riconoscibile), i Mattes non producono un universo poetico proprio, ma abitano quello preesistente rendendolo complesso e inaffidabile. In questo senso, abitano l'immaginario di Cattelan come il sito del Vaticano.

Rispetto all'idea astratta di verità dell'informazione, l'avvento di Internet è per certi aspetti disarmante. Da una parte ha aumentato esponenzialmente l'accesso alle notizie, dall'altra ha aumentato anche la percentuale di notizie inattendibili o false. Non solo l'orizzontalità perfetta di Internet non ha il filtro che la verticalità del sistema culturale tradizionale impone, ma l'impossibilità di un contatto materiale con l'informazione (sia fisico, con la carta – sia metaforico, con la certezza dell'autore) rende particolarmente intangibile la verità dei testi. Esattamente come per i falsi della pittura, infatti, le informazioni sull'autenticità non provengono esclusivamente dall'opera (la superficie del quadro, il testo) ma anche dal supporto materiale (la tela, il telaio – la rilegatura, l'edizione) su cui l'opera è realizzata. Banalmente, mi fido più di un libro della Einaudi che di un blog. Allo stesso tempo, Internet offre del materiale straordinario, specie per chi si occupa di questioni legate all'immediata attualità, dove la rete è la principale arena del dibattito, oltre che d'informazione. Le più intelligenti osservazioni che ho trovato sul caso Maver non sono nei libri sino ad ora pubblicati – i cloni del comunicato stampa - ma in un sito web, *nazioneindiana.com*, in un dibattito tra pseudonimi: K, Effeeffe, Baldrus²⁸². Le più interessanti - per quanto distanti dalle mie prospettive – su *Seven Easy Pieces* della Abramović sono in una tesi di dottorato messa on line, *Process and/of Performance: Difference, Memory, And Experimentation* di Benjamin Daniel Powell. Il lavoro ha una certa specularità con il mio ed è realizzato per un Phd in Filosofia alla Louisiana State University. La tesi è stata presentata nell'agosto 2008, vale a dire quando io mi trovavo già a metà dell'anno supplementare del mio dottorato di ricerca. Affrontando medesime tematiche da una prospettiva sostanzialmente diversa dalla mia – per cui Powell articola l'intero

280La mia distinzione tra comunicazione e informazione segue una logica “a senso” più che una teoria precisa. Nel linguaggio odierno la “comunicazione” è riferita al sistema mediatico (es. Silvio Berlusconi Communications), mentre “informazione” è riferita al sistema mediatico nello specifico della notizia (mezzi d'informazione). La notizia (informazione) è legata a un principio di verità a cui non è legato il “comunicato” (comunicazione): mentre la prima è necessariamente vera o falsa, il secondo non è soggetto necessariamente a verifica, in quanto è principalmente un'azione conclusa. In questo, è bene sottolinearlo, non mi riferisco affatto alla *Informazione estetica* di Dorflès o teorie simili, ma mantengo un senso sostanzialmente impressionistico, fuori dalle teorie del linguaggio (cfr.G. Dorflès, *Il divenire delle arti – ricognizione dei linguaggi artistici*, Milano,1996, p.95).

281A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media – da Gutenberg a Internet*, Bologna, 2002, p.400.

282<http://www.nazioneindiana.com/2008/09/09/oliviero-toscani-vs-flash-art-larte-della-beffa/>

lavoro partendo da Deleuze e Derida – *Process and/of Performance* è stato per me motivo di riflessione (ahimé tarda rispetto alla mole del lavoro) in maniera assai maggiore di quanto lo siano state le dozzine di libri semi-pubblicitari pubblicati da Charta su Marina Abramović o molte autorevoli pubblicazioni sulla performance in generale. La simultaneità del lavoro di Powell e del mio – così come il fatto che io sia in grado di scrivere su quello di Powell - rende evidente la condizione di enorme vantaggio che la rete garantisce rispetto alle epoche precedenti.

Quando 01.ORG afferma che <<nel sistema mediatico contemporaneo, con l'evolversi di Internet (...) l'esistenza virtuale è vincolata sempre meno all'esistenza reale, la "realtà mediatica" è sempre più indipendente dalla "realtà reale">>, afferma una verità che riguarda un contesto più ampio di quello della rete, ma che nella rete trova la principale focalizzazione. Se la società postmoderna ha sostituito il principio di verità con quello di performatività, ha praticamente sostituito la verità con la verosimiglianza. Segue l'esortazione di Lyotard: <<che il vero divenga un affare di stile>>²⁸³. Fuori dalle maglie della filosofia, nella realtà di tutti i giorni questo è assolutamente lampante nella banalità della televisione, dove tutti i documentari recenti non hanno più alcun pudore nell'inserire lunghissime scene di pura fiction all'interno della divulgazione scientifica, per cui – ad esempio - vediamo Pompei che viene distrutta dagli occhi di un pompeiano in procinto di morire, o la condizione di vita del neolitico attraverso l'esperienza di un uomo di un villaggio dell'epoca. Tuttavia, continuiamo ad usare il termine “documentario” o – più raramente – l'ossimoro mascherato da termine tecnico “docu-fiction”. Quello che è accaduto è semplice, nella sostanza: avendo notato – in parte giustamente – che la forma documentaristica non sarà mai perfettamente documentaria, ma avrà sempre un principio fictional costituito sia dal racconto che dalla presenza stessa della macchina da presa – la vulgata ha collettivamente deciso che non c'è più differenza ontologica tra realtà fictional e realtà documentale, purché quest'ultima sia credibile verosimile: <<la posta non è la verità, ma la performatività>>²⁸⁴, scrive Lyotard. In questo il termine “documentario”, un poco come per la Abramović “documentazione”, tende ormai a descrivere uno stile più che una funzione, una maniera di porsi invece che una finalità. Meglio ancora - meno ancora: non uno stile – visto che la fiction cinematografica è già una matrice stilistica. Un assunto.

In Internet, il rapporto labile con la realtà che l'intera società ha assunto diviene fisico ed ontologico. Fisico, perché evidentemente l'unica realtà con cui si viene effettivamente in contatto è il proprio personal computer, ontologico perché l'informazione di Internet, al contrario della televisione, si basa in gran parte su dati che dipendono da Internet stesso, in un processo di diffusione che necessariamente nel tempo amplifica il rumore e riduce la riscontrabilità effettiva delle fonti. Questa riduzione non è solo determinata dal fatto che l'informazione è del tutto interna alla rete, ma anche che la rete comporta una nuova modalità di fruizione, caratterizzata da spostamenti rapidi e al contempo sostanzialmente superficiali. Non casualmente l'inglese “surf the Internet” (in misura maggiore dell'italiano “navigare in Internet”) esprime l'idea di rimanere in superficie, di galleggiare sull'effettiva profondità delle cose e sulla possibilità di viverle intensamente, in maniera profonda: a parità di tempo, l'estensione riduce la concentrazione.

Allo stesso tempo, Internet riduce costituzionalmente tutto ad informazione, compresa l'idea di identità individuale. La virtualità di nomi collettivi come Luther Blissett, Monty Cantsin o Karin Eliot viene conferita a tutti gli utenti, perché – salvo nel caso di fruizioni ibride come web-cam o Skype – non si ha mai contatto con la realtà dei propri interlocutori diretti. Questo ha fatto sì che potesse avvenire la beffa della Biennale di Tirana (2001): l'organizzatore, Giancarlo Politi, crede di essere in contatto con Olivero Toscani, il curatore, tramite email. Ma le email sono spedite (presumibilmente) da Marco Lavagetto. Risultato, Toscani chiede un milione di euro a testa per danni all'immagine sia a Politi che a Lavagetto²⁸⁵. Questo accade perché la stessa banalissima email

283J.-F. Lyotard, *Rudimenti Pagani*, Bari, 1989, p.7.

284J.F. Lyotard, *La Condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, 1981, p.84.

285A riguardo, rimando oltre al già citato www.nazioneindiana.com, alle pagine di Marco Senaldi, nel suo *Enjoy!* (cfr. M. Senaldi, *Enjoy!Il godimento estetico*, Roma, 2003, p.252).

– certamente non il momento di frattura radicale di Internet - sottrae alla lettera ogni forma di fisicità concreta (carta, calligrafia o carattere tipografico, firma, inchiostro), postulando l'appartenenza all'interlocutore solo in via nominale. Questa condizione di identità virtuale che Internet impone sull'identità reale, aumenta esponenzialmente quando si utilizzano programmi interattivi che si basano sull'idea di mondo sintetico, come *Second Life*. Qui oltre alla virtualità dell'identità si è chiamati ad aggiungere la costituzione di un proprio io telematico tramite la costruzione di un avatar.

3. l'avatar, warhol, avedon.

Il termine “avatar” viene dal sanscrito “avatara” e indica una discesa (sulla terra). Nella religione induista sta ad indicare la forma presa da un dio per interagire con gli uomini. Ad esempio, Vishnù, per riportare il *mahayuga* (ciclo vitale) in una posizione di equilibrio, si è mostrato nelle ultime tre volte come Rama, Krishna e Buddha. L'avatar non è la concretizzazione dell'integrità del dio, ma di una parte di esso. Per questo motivo nell'induismo si ha il caso in cui Vishnù si manifesti simultaneamente con due avatar in lotta l'uno con l'altro, come nel caso di Parasurama e Ramachandra. L'avatar è al contempo una proiezione, un'entità a se stante e uno strumento. Uscendo dalla mitologia induista, quindi, l'avatar si può definire la forma concreta e parziale di un'entità astratta e totale.

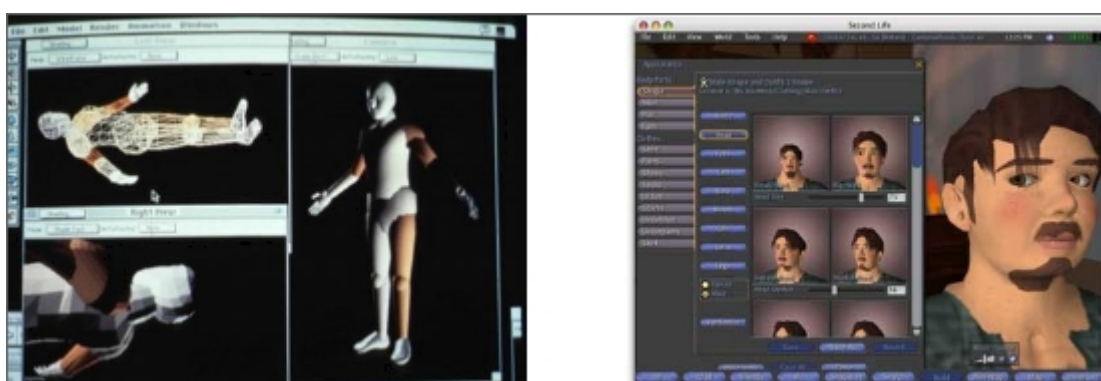


Stelarc, *Sospensione*, 1976; avatar in condizione di volo dinamico in *Second Life*.



Stelarc, *Suspension NYC*, 1984; avatar in condizione di volo dinamico in *Second Life*.

In Internet “avatar” designa la forma scelta dall'utente per interagire con gli altri utenti nell'ambito di un mondo virtuale. In *Second Life*, l'idea indù d'incarnazione dell'astratto viene quindi ribaltata: l'uomo - carne e sangue – si incarna in immagini bidimensionali, fatte di sola informazione in forma numerica binaria. Come nella mitologia indù, tuttavia, la discesa dell'avatar mantiene l'aspetto strumentale e continua ad essere un movimento dal totale verso il parziale: l'utente tende a non mostrare la propria totalità per interagire con gli altri, ma ad esprimere una propria parzialità latente o inattuabile nel mondo reale. In questo passaggio non c'è solo l'espressione o la possibilità di attuazione di una latenza psicologica, come nel caso dell'utente uomo che prende un avatar donna o viceversa, ma un passaggio strutturale dall'umano al divino: immortale, lontano dal dolore e dalle affezioni del corpo, in *Second Life* l'avatar può scegliere di spostarsi da un posto all'altro camminando, volando o teletrasportandosi. Fuori dalla gravità, cambiando a piacimento, l'avatar si muove in un contesto uterino, privo delle forze entropiche del tempo e dall'oppressività dello spazio. Usando termini di Stelarc, l'utente passa dalla <<congiura gravitazionale>> alla concretizzazione del <<primal desire for floating and flying>>²⁸⁶.



Stelarc, pannello di controllo del *Movatar*; destra: pannello di controllo della fisionomia di *Second Life*.

In questo, l'Avatar concretizza in una dimensione puramente mentale le ricerche di Stelarc: esattamente come Stelarc, ma in una dimensione domestica e voyeuristica anziché epica e fisica, l'avatar sfrutta la tecnologia per realizzare i desideri ancestrali di emancipazione del e dal corpo. Diversamente da Stelarc, però, l'avatar non si concentra sul corpo – e quindi sulla plastica – ma sul desiderio – e quindi sull'immagine. In questo senso, la grafica 3D – a cui pure è associato l'aggettivo “virtuale”²⁸⁷ - non mira tanto a costituire l'illusione di un mondo “reale” ed effettivamente tridimensionale, ma a dare la visione del progetto di un mondo reale. Mischiando lessico massonico e Autocad, in altri termini, l'esperienza che offre *Second Life* è di abitare un mondo dalla parte del Grande Architetto: non è un'esperienza simile alla realtà, è un'esperienza simile al progetto della realtà, a Dio.

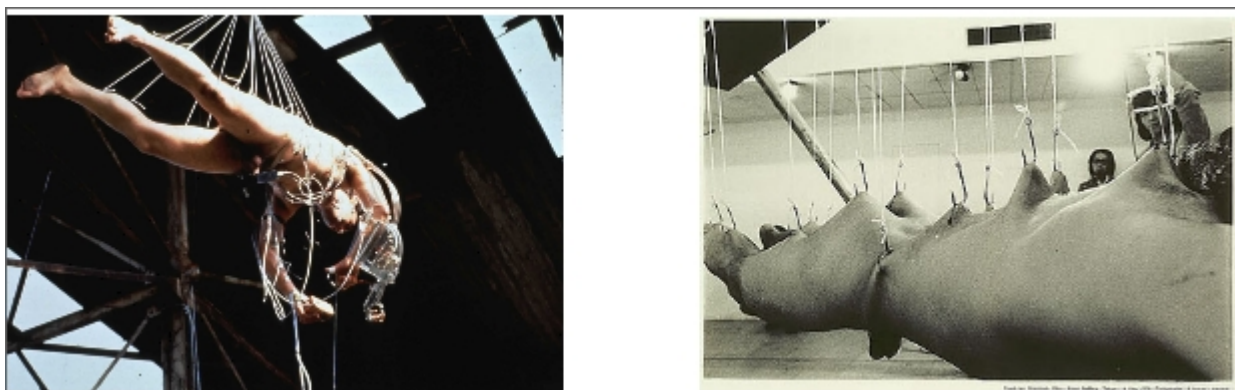
Certamente, questa onnipotenza – a vedere sulle prime *Second Life* – può sembrare poca cosa rispetto all'evidenza superficiale di stare più che altro giocando con le bambole o con i soldatini. Tuttavia, il bambino che fa la guerra con i soldatini è di fatto il dio dei soldatini: decide le sorti delle truppe nello stesso modo in cui il Dio degli Eserciti decide le sorti delle battaglie che Israele combatte contro Sicon e Og. Il gioco fa parte, nella prospettiva degli adulti, dell'ambizione

286Stelarc, intervistato da *Paolo Atzori and Kirk Woolford*, Academy of Media Arts, Cologne, Germany, pubblicato in http://www.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html

287Evidentemente, intendo qui nel linguaggio comune. Per una più approfondita analisi dell'estetica virtuale in senso alto, rimando al saggio di Mark B. N. Hansen *New philosophy for new media*, specie nel quinto capitolo, *What's Virtual about VR? “Reality” as Body-Brain Achievement* (cfr, B.N. Hansen *New philosophy for new media*, 2004, Cambridge, p.163).

dell'umano al divino.

La contiguità tra la prospettiva “di intrattenimento” di *Second Life* e quella artistica di Sterlarc è evidente quando Stelarc, riprendendo il lessico telematico, inverte il rapporto di dominio sulla proiezione virtuale e rende il proprio corpo “movatar”. Nel 1995, Stelarc aveva collegato il suo corpo a sistemi di stimolazione della muscolatura, per poi collegare i comandi dei sistemi alla rete. Le persone presenti al Centro Pompidou di Parigi, al Media Lab di Helsinki e alla conferenza Doors of Perception di Amsterdam potevano muovere il corpo di Stelarc, in Lussemburgo, a piacimento: Stelarc si fa avatar nella realtà fisica. In questo farsi avatar, c'è un senso completamente inverso quello di *Second Life*. Mentre quelle di *Second Life* sono aspirazioni alla felicità (onnipotenza e autoaffermazione) quelle di Sterlac sono immagini di dolore e costrizione. Tanto la riduzione a movatar quanto l'essere appeso a dei fili fanno del corpo dell'artista un burattino. Dove l'utente di S.L. è il potente, Sterarc è il potuto.



Stelarc, *Event for stretched Skin/Third Hand*, 1988; Stelarc, *Sospensione*, 1978.

Accanto allo sfogo dei desideri individuali personali (es. avere più capelli) e di specie (es. poter volare), *Second Life* deve il suo successo a una caratteristica che lo distingue nettamente da tutti gli altri mondi virtuali, vale a dire il meccanismo economico-sociale. *Second Life* è una piattaforma completamente aperta: non si è chiamati a compiere un tipo di gioco, ma il gioco che si preferisce. Al contempo, si è invitati – e in parte obbligati – a intraprendere un'attività lavorativa in *Second Life*, in modo da poter guadagnare denaro per comperare beni che possono risultare gradevoli (e perfino paradossalmente utili) nella realtà virtuale: dalla casa ai vestiti, dalle armi ai quadri, dagli accessori alla forma stessa dell'avatar. Questa forma di commercio non è – si badi bene – totalmente virtuale. Il Linden Dollar, la moneta corrente di *Second Life*, ha un tasso di cambio con il dollaro americano, per cui la valuta può essere convertita in denaro corrente sia in entrata che in uscita. Ogni isola, il microcosmo su cui è impostato il mondo di *Second Life*, costa all'utente circa mille dollari americani all'acquisto più una tassa annuale da pagare ai Linden Laboratories; a sua volta l'utente può far fruttare l'isola, sia affittando le abitazioni che costruisce, sia mettendovi dei negozi di cui può essere gestore o locatario. Ne consegue che molti utenti privati sono diventati dei professionisti di *Second Life*, realizzando con le loro imprese commerciali introiti che arrivano a oltre 200.000 dollari americani l'anno. Proprio questo scambio quotidiano (stimato 500.000 dollari americani al giorno di media) garantisce a *Second Life* una durata che software simili non hanno avuto: al contrario che negli altri giochi/mondi sintetici, che sono stati scoperti e abbandonati piuttosto rapidamente, la presenza di forti investimenti economici garantisce a *Second Life* una prospettiva a medio-lungo termine: se l'utente abbandona la piattaforma, abbandona il capitale investito. In altri termini, Con *Second Life* il video-game ha smesso di essere, come sostenevano Mark J. P. Wolf e Bernard Perron l'anno precedente alla sua messa in rete, <<one of the most accurate metaphors of contemporary life>>²⁸⁸: esso ha abbandonato la condizione di metafora per

288M. J. P. Wolf, B. Perron, *The video game theory reader*, London, 2003, p.101.

abbracciare la vita reale: *Second Life* non vuol dire “*Life-Like*” .

Ciò che vale per lo specifico economico, vale per tutto il resto delle attività di *Second Life*: evidentemente, in questo mondo virtuale, la socialità degli avatar è perfettamente reale. Come dall'altro capo del telefono c'è un'altra persona, dietro l'altro avatar c'è un altro utente – in una conversazione che riguarda simultaneamente migliaia di persone. Se il tipo di interazione base tra gli utenti è quella del gioco, questa ludicità tende a sconfinare continuamente nella realtà fattuale – non ludica: società e stati reali, come la Svezia, hanno aperto ambasciate in *Second Life*; così gallerie e musei hanno aperto proprie versioni virtuali. In questa oscillazione tra realtà a se stante, gioco e schematizzazione simbolica della realtà si apre un mondo complesso – che non si limita a simbolizzare la realtà oggettiva, ma tende a costituirsi come realtà integrativa. *Second Life* non è né una miniaturizzazione del mondo reale, né una “fuga” da esso, come spesso si dice, quanto un complemento, l'apertura di una nuova zona di confine tra immaginazione individuale, immaginazione collettiva, gioco simbolico, investimento economico e realtà sociale.

Second Life è strutturalmente frutto e metafora dello zeitgeist sociale. Se è evidente la relazione dell'isola con con il gergo nautico in voga nella rete, esiste – in maniera più sottile - un senso più legato al nuovo modello metaforico del sociale. Nel 2002, qualche mese prima che *Second Life* fosse messo in linea (2003), un *blockbuster* chiamato *About a Boy* ricorreva alla stessa metafora: <<Ogni uomo è un'isola. Ne sono ancora convinto. Ma chiaramente siamo un arcipelago di isole. Sotto, siamo connessi>>. Gran parte della tecnologia degli ultimi quindici anni – Internet, cellulare, sms, umts – serve in effetti a questo: tanto a metterci in contatto quanto a isolarci; tanto a permetterci di contattare chiunque quanto a esentarci dal farlo di persona, in maniera non virtuale. È l'arcipelago.

D'altro canto, questa nuova modalità – riprendendo quanto ho scritto sul documentario – continua a favorire la verosimiglianza rispetto alla verità: le informazioni che le nuove tecnologie ci offrono tendono a sembrare verosimili, ma sempre più distanti, sempre più difficili da verificare, sempre più al limite del solipsismo. Questa connessione delle isole dell'arcipelago, in un certo senso, finisce per essere un atto di fede e una preghiera che ogni isola rivolge al proprio personal computer. Nel particolare caso di *Second Life*, poi, distinguere l'avatar di un altro utente da un semplice oggetto 3D automatizzato dal programma è frutto di una convinzione quasi inverificabile nella maggior parte dei casi. In fin dei conti, è un po' come se Cartesio si trovasse continuamente a cospetto del demone ingannatore.

Tuttavia, questo Cartesio completamente risolto nella psicologia, ha perso la centralità del proprio essere. Vista in termini psicologici – infatti - la dimensione di Cartesio e del Demone riguarda sintomi psicopatologici: prima abbiamo la depersonalizzazione (esisto?), poi, dopo il *cogito ergo sum*, la derealizzazione e il solipsismo (esisti?). È una dimensione che riguarda comunque l'io e il mondo. Il computer, raddoppiando l'io (quello che Sherry Turkle chiama *The Second Self*²⁸⁹), ma anche raddoppiando il mondo, mette in crisi la distinzione netta tra i termini: io e l'altro passiamo entrambi per un *quasi io* e un *quasi tu* che consistono nella stesso luogo. Da questi due *quasi*, si moltiplicano le finestre del Sé. Lo spiega in modo convincente V. Caretti: <<Siamo cresciuti scientificamente considerando la mente umana come un tutt'uno unitario. Persino le teorie psicodinamiche che sottolineano come nel nostro mondo interno esistano zone cosce e inconse, alla fine tendono a se scrivere il Sé come coeso e funzionale che agisce come se fosse uno. L'esperienza del cyberspazio, (...) è la concretizzazione di un altro modo di considerare il Sé, non più come unitario, bensì multiplo>>²⁹⁰. Questa è una verità piuttosto incontestabile, se si pensa che, in uno stesso programma – come *Facebook* – si può *chattare* simultaneamente e privatamente con quattro o cinque persone senza che questa diventi una discussione di gruppo, né un comizio. Ogni conversazione è *perfettamente* a due. Le nostre identità sociali – l'uno, il nessuno, il centomila – si

289S. Turkle, *Computers and the Human Spirit*, New York, 1984.

290V. Caretti, *Psicodinamica della Trance Dissociativa da Videoterminale*, in T. Cantelmi *La Mente in Internet: psicopatologie delle condotte on-line*, Padova, 1999 p.127

moltiplicano simultaneamente. Se questo è un dato costitutivo di Internet in sé, è assai più marcato nei MUD, i mondi virtuali:

Virtual communities such as MUDs are the most dramatic example of the way the culture of simulation challenges traditional notions of human identity. Indeed, they make possible the construction of an identity that is so fluid and multiple that it strains the very limits of the notion. Identity, after all, literally means one. When we live through out electronic self-representations we have unlimited possibilities to be many. People become masters of self-presentation and self-creation. The very notion of an inner, "true self" is called into question²⁹¹.

Chiaramente, questa condizione liminale e virtuale dei mondi sintetici – questa enorme messa in discussione dell'idea di "true self" - non può non attrarre Eva e Franco Mattes, che vengono da anni di lavoro su Internet e hanno come centro di interesse poetico e politico l'identità. *Second Life* offre loro una nuova dimensione dove lavorare sull'idea di realtà e falsificazione all'interno delle comunicazioni – se non di massa - popolari. Un'idea – evidentemente – con un appeal visivo assai più fiammeggiante di tutte quelle a cui hanno lavorato in precedenza. Come dicono gli artisti, <<se Internet è protestante, i mondi sintetici sono cattolici>>²⁹², intendendo che, dall'iniziale supremazia del testo sull'immagine, i mondi virtuali e i nuovi *social network* stanno introducendo in Internet una dimensione iconica molto marcata. Come in una sorta di riforma al contrario, si sta passando dall'iconoclastia ad una sorta di pan-iconismo, che include tanto l'immagine reale di se stessi (*Facebook*) quanto quella immaginaria (*Second Life*). In modo simile a come i Mattes indicano il cambiamento in termini religiosi, Sherry Turkle interpreta il cambiamento come dal "duro" e "maschile" al "soft" e "femminile"²⁹³. In quest'ottica, da una "virile iconoclastia" a una "pan-ionicità femminile", l'immagine smette di illustrare il testo, ma diviene un problema di natura qualitativa: *Second Life* propone una realtà concentrata in maniera quasi esclusiva sulla qualità dell'icona, per cui buona parte di ciò che si compie nel programma riguarda esclusivamente il miglioramento estetico del proprio avatar, di norma in direzione ornamentale e descrittiva: si comprano <<vertiti, tatuaggi, gioielli, acconciature, tipi di pelle personalizzati, gesti personalizzati, come passi di danza o movenze del corpo>>²⁹⁴. Questa attitudine, comporta una sorta di assurdo e parossistico narcisismo, tanto che Mario Gerosa nota acutamente (e paradossalmente, se si legge tra le righe) che <<all'interno di SL, la fase dell'attrazione sessuale è l'unico momento in parte svincolato da altri interessi in cui lo sguardo si compiace di se stesso>>²⁹⁵.

In un certo senso, quindi, se l'epicentro di *Second Life* è l'estetica dell'avatar, è ovvio che i Mattes inizino a lavorare su *Second Life* partendo dal ritratto.

Nel passaggio dal rigore iconoclasta e "protestante" di *Vaticano.org* al "cattolicesimo" degli *Avatar Portraits*, evidentemente, c'è un certo rilassamento nei modi – determinato sia dalla riconciliazione con l'oggetto quadro (inchiostro su tela), sia dall'evidente spostamento da un principio

291S. Turkle, *Construction of the self in virtual reality*, in S. Kiesler, *Culture of the Internet*, Philadelphia, 1997, p.151

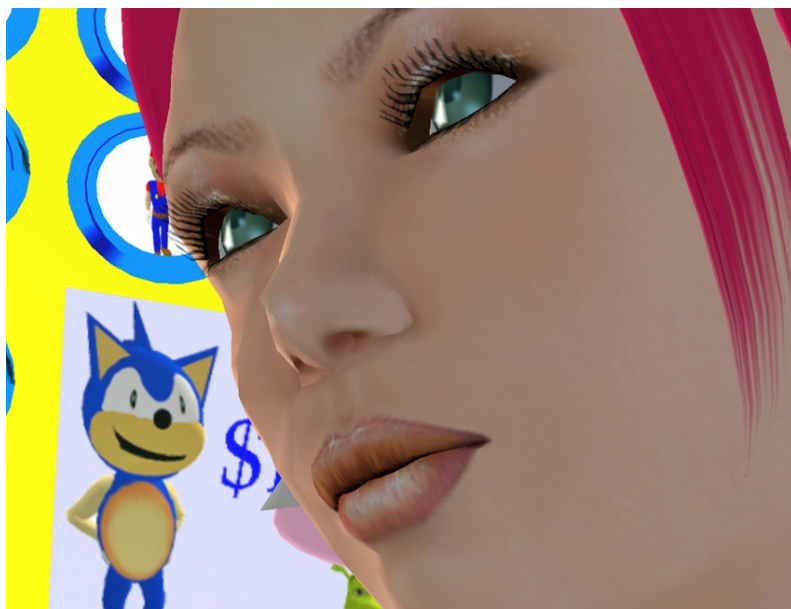
292Domenico Quaranta, *The most radical action you can do is subvert yourself, Interview with Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG*, in <http://www.0100101110101101.org/home/portraits/interview.html>. (da ora in avanti: Subvert).

293S. Turkle, *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Milano, 1997, p.338

294M. Gerosa, Aurélien Pfeffer, *Intervista a Wagner James Au*, in M. Gerosa, *Mondi Virtuali*, Roma, 2006, p. 47.

295M. Gerosa, *Second Life*, Roma, 2007, p.118. Quest'unico momento di distrazione, oltretutto, Gerosa lo rapporta a un fatto che torna nell'economico: la prostituzione su *Second Life*: <<Poi, nel momento in cui vi chiedono i soldi per la prestazione sessuale, l'incantesimo si pezza. Ma prima si creano una grande tensione emotiva e un forte interesse basati su una costruzione mentale e letteraria che va dal momento concettuale a quello della scultura vivente>> (ivi).

eminentemente operativo a uno più spiccatamente speculativo. Dove in *Vaticano.org* l'idea del readymade duchampiano – quindi un'idea esclusivamente riferibile al sistema dell'arte - veniva puntata contro l'exa-artistico, come guerriglia inornativa, nei ritratti degli avatar l'exa-artistico diviene il centro della riflessione estetica: gli avatar sono da considerarsi <<come “autoritratti”>>. Diversamente da gran parte dei ritratti, però, non sono basati sul modo in cui “sei”, ma piuttosto sul modo in cui “vuoi essere”. Infatti, i nostri lavori non sono ritratti, ma piuttosto “immagini di autoritratti”>>²⁹⁶.



Eva e Franco Mattes, *Kaori Kamenev*, 2006.

Tanto nella ripresa delle immagini dai mass-media, quanto nell'impersonalità del gesto (“immagini di autoritratti”), quanto nel raffigurare l'aspirazione sociale, questi lavori richiamano in maniera piuttosto precisa Andy Warhol. Gli stessi artisti rivendicano la discendenza:

Prendere a prestito personaggi ed elementi visivi dalla cultura popolare, ad esempio dai fumetti, è una tecnica classica della Pop Art, ed è stata ampiamente utilizzata sia da Roy Lichtenstein che da Warhol. I videogame sono parte della nostra cultura pop. Se Warhol fosse ancora in giro, sono sicuro che userebbe le stampanti come stiamo facendo noi. Dopotutto è inchiostro su tela, che differenza fa se a mettere l'inchiostro è una mano o una macchina?²⁹⁷

Tuttavia, i ritratti dei Mattes non hanno affatto la portata di quelli dell'americano – non solo per motivi storici: la tragedia dietro le immagini di Warhol (la morte dei soggetti) si traduce nella palese

²⁹⁶La stessa idea di “autoritratto” è problematica, perché si può tanto focalizzare in positivo, come fanno i Mattes (quello che si vuole essere), quanto in negativo, come fanno – ad esempio – Fabio Mettieri e Giuseppina Manera, che descrivono l'avatar come manifestazione del <<desiderio (...) di essere diversi, altri da se stessi>> (cfr. F. Mettieri, G. Manera, *Dalla email al chat multimediale, comunità e comunicazione personale in Internet*, Milano, 2000. Le due definizioni, che in sé non si escludono reciprocamente, mirano in realtà a definire il processo in senso opposto: in un caso un'entità effettiva, nell'altro una semplice alterità: l'avatar è altro da me come tutto il resto del mondo.

²⁹⁷ Domenico Quaranta, *Subvert*.

ludicità di quelle dei Mattes, la trasversalità del riferimento cinematografico diviene la generazionalità di quello telematico, la coerenza della cifra stilistica di Warhol diviene una non cifra, perché l'estetica globale dei ritratti degli avatar non è frutto del lavoro né dei Mattes né di chi ha materialmente costruito il proprio avatar su *Second Life*, ma è attribuibile in toto ai Linden Laboratories, i creatori del software. I Mattes non costituiscono un mondo estetico, ma – in questo ancora assai duchampianamente - lo prelevano così come è – con tutto il suo sapore di cartone animato giapponese.



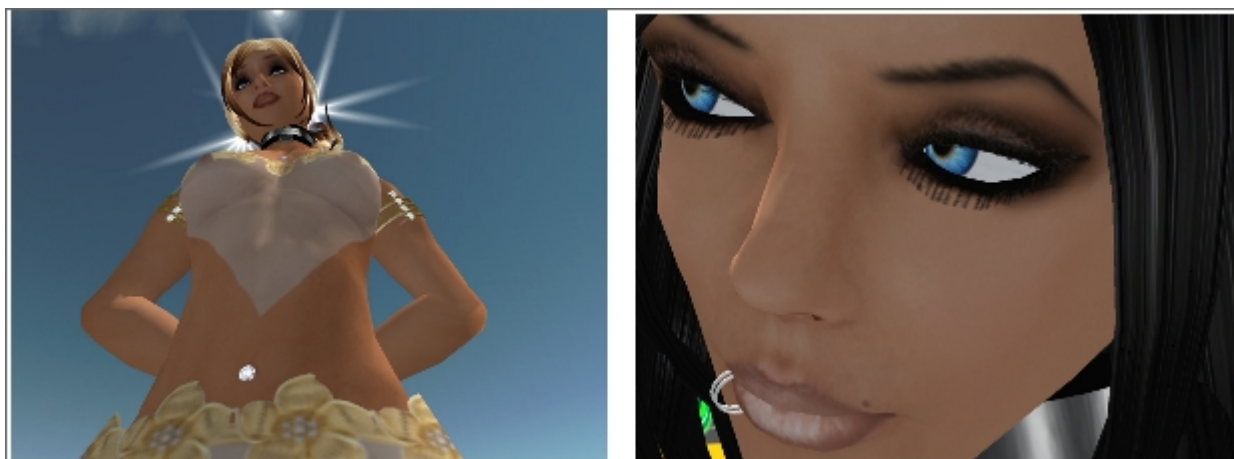
A sinistra: Andy Warhol, *Double Elvis*, 1963; a destra: Andy Warhol, *Marilyn*, 1967.

Conseguenzialmente, negli *Avatar Portraits* manca la dimensione concettuale interna alla tecnica e allo stile dell'opera di Warhol. Nella pop in generale e in Warhol in particolare, c'è un rapporto complesso tra la storica unicità del quadro e la moltiplicazione implicita nell'immagine tecnicamente riproducibile, per cui vengono a sommarsi due elementi antitetici: l'aura dell'unicità - teorizzata da Walter Benjamin nel suo celeberrimo saggio - e la forza della popolarità – della tiratura altissima delle copie di un'immagine. Questa unione di opposti si risolve tanto nella proliferazione della medesima immagine nel singolo quadro, quanto nel ricorrere simultaneamente a pittura e serigrafia. Nella serie dei Mattes, al contrario che in Warhol, non c'è alcun legame stringente tra tela e immagine in grafica 3D. La tela viene usata solo perché è il supporto tradizionale della pittura. Analogamente, la stampa su tela non ha a che fare con il mondo virtuale, è solo un modo pratico per avere un oggetto in maniera diretta.

Pur ammettendo con Lev Manovich la fondamentale estrazione cinematografica del linguaggio visivo e dell'immaginario dei new media²⁹⁸, il meccanismo sociale che li muove è sostanzialmente opposto a quello cinematografico, tanto nella qualità (l'interattività) quanto nella quantità del

²⁹⁸Manovic, argomentando a lungo, sostiene che <<the visual culture of computer age is cinempatographic in its appearance>>; <<Although all imagery is computer based, the dominance of (...) cinemati imagery is becoming even stronger>>. L. Manovic, *The language of the new media*, Cambridge, 2001, p.180.

pubblico. Dieci anni fa, Lorenzo De Carli iniziava il suo saggio su Internet con una frase che oggi forse suona troppo lapidaria: «Internet, la rete che collega fra loro milioni di computer, non è un mezzo di comunicazione popolare. Sebbene radio, televisione e giornali ne parlino quasi tutti i giorni (...), Internet è usata da pochi»²⁹⁹. Questa osservazione è probabilmente del tutto vera nel '97, ma da ricontestualizzare oggi. Oggi la rete è usata in maniera estensiva da tutta la popolazione in età lavorativa, ma – e questo è un dato sostanziale - in modo estremamente parziale: Internet, almeno nella realtà italiana cui i Mattes appartengono, nella cultura popolare vuol dire soprattutto email. Il resto richiede capacità tecniche e linguistiche (l'inglese) che non fanno ancora del tutto parte della cultura effettivamente diffusa, né tra la popolazione in generale, né nel segmento di età più giovane. In un certo senso, riprendendo quello che sosteneva De Carli nel '97, *Second Life* non è tanto *pop*, quanto *trendy*. Le Marilyn sono espressioni dell'intera società (specchi in un supermercato, se si vuole), perché il cinema degli anni '60, come scrive Pierre Sorlin, unificava tutte le generazioni e le estrazioni sociali³⁰⁰. Alle «forme generaliste e collettive della tradizione televisiva», si contrappongono (e non sostituiscono, per il momento) «quelle segmentate e interattive dei new media»³⁰¹. Questo perché Internet non ha qualcosa di effettivamente analogo all'audience, alla divisione netta di ruoli che esiste negli altri media. Il che fa sì che Internet sia il luogo della «cyber-dissidence»³⁰² e non della *cyber-mass*, tanto più se si considera che la mass-medialità è stata frutto diretto della centralità dello Stato-nazione all'interno del sistema comunicativo³⁰³. Per questo i Mattes, pur guardando a Warhol, sono quasi il suo contrario: espressioni di una minoranza che rivendica la propria condizione con orgoglio.



Eva e Franco Mattes, *Lena Kennedy*, 2006; Eva e Franco Mattes, *Taba Asturias*, 2006.

Uno degli aspetti interessanti degli *Avatar Portraits* è che, partendo dall'ispirazione dichiarata di due artisti che rivendicano la propria dimensione senza spessore, Andy Warhol e Stewart Home, sono in realtà opere fondate sulla complessità concettuale. Se Home scrive – in un modo che in qualche modo ricorda l'immagine di sé che fornisce Warhol: «we will be prosaic. Our meanings will be plain. We will not hint at some beyond. The beyond is the creation of people who lack the ability to give a full embodiment to the real»³⁰⁴, i lavori dei Mattes su *Second Life* – nel loro *plain*

299Lorenzo De Carli, *Internet- memoria e oblio*, Torino, 1997, p.15

300Pierre Sorlin, *L'immagine e l'evento*, Torino, 1999, p.

301Alberto Abruzzese, *Lo splendore della tv*, Genova, 1995, p.190.

302 Desumo il termine da Reporters Sans Frontiers (cfr. Reporters Sans Frontiers, *Enemies of the Internet*, Parigi, 2001, p. 5).

303A riguardo rimando a L.Gorman, D. Mc Lean, *Media e società nel mondo contemporaneo*, Bologna, 2003, pp.

287-310, e a J.N. Jeanneney, *Storia dei Media*, Roma, 1996 pp. 301-311 – libri assai dissimili per quanto riguarda l'entrata nella contemporaneità, ma - in qualche modo – per questo complementari.

304Stewart Home, *Towards nothing*, www.stewarthomesociety.org.

meaning apparente – sono interamente “some beyond”: per loro natura nascono sospesi tra identità reale e identità immaginaria, tra immaginario individuale e immaginario collettivo, tra immagine bidimensionale e tridimensionalità informatica. Pur essendo immagini bidimensionali come lo schermo del computer, infatti, le immagini in grafica 3d hanno una “verità” tridimensionale, non sono propriamente rappresentazioni della tridimensionalità reale dei corpi, ma un reale informatico. La loro, in altri termini, è una verità informativa che utilizza ma prescinde dall'illusione prospettica, per cui le immagini contengono di fatto informazioni riguardo a tre assi, non a due. Nel mondo fatto di sola informazione, quindi, le cose occupano “materialmente” lo spazio 3D.

Proprio questo spazio è alla base della modalità in cui i Mattes realizzano i loro ritratti: quella fotografica. Come nella ritrattistica fotografica, gli artisti si concentrano sul taglio dell'inquadratura, che non è mai frontale, ma tende sempre a mettere in evidenza la posizione della camera rispetto al soggetto. In *Lena Kennedy*, ad esempio, la camera è posta molto in basso, facendo sì che la testa del soggetto vada a sovrapporsi con il sole virtuale. Evidentemente, in *Second Life* non esiste controtuce. Facendosi fotografi, i Mattes proseguono il discorso intrapreso con la documentazione fotografica di Darko Maver, cui Roberto Capelli, un esponente del Luther Blissett Project bolognese aveva prestato il volto. Dove lì un essere immaginario era incarnato dalla fotografia di un essere reale ma mendace, qui i due fotografi virtuali scattano foto di creature immaginarie e al contempo (probabilmente) vere nella realtà virtuale in cui vengono fotografate.



A sinistra, la foto che documentava la morte di Darko Maver nel comunicato stampa, a destra quella che “documentava la sua non esistenza” nel comunicato stampa *La Grande Truffa dell'arte*.

Se la storia della fotografia è segnata da un progressivo allontanamento dall'idea di Daguerre di oggettività fotografica, ha comunque mantenuto nel corso del novecento un legame pressoché inscindibile con la realtà. Nello stesso senso di fondo, due intellettuali chiave nella storia del dopoguerra, Jean Bazin e Susan Sontag, scrivono: <<photography (...) produces an image that is a reality of nature, an hallucination that is also a fact>>³⁰⁵ (Bazin), <<una cosa di cui abbiamo sentito parlare, ma di cui dubitiamo, ci sembra provata quando ce ne mostrano una fotografia>>³⁰⁶ (Sontag). In queste considerazioni, si capisce come, facendosi fotografi in *Second Life*, i Mattes continuino in maniera perfettamente coerente quanto realizzato con Darko Maver. Aggiungono solo un nuovo elemento, quello del gioco in senso stretto, non metaforico. A riguardo, credo che sia rimarcabile un'osservazione che muove alle proprie teorie Tom Boellstorff, cioè che <<the information age has, under our noses, become the gaming age>>³⁰⁷. “The Age of Techne”, come la chiama, mostra il suo potere contro la parola quanto contro il dominio della verità. Il tecnicissimo

305Jean Bazin, *The Ontology of the Photograph*, in <<What is cinema?>> Vol.1, Berkley, 1967, citato in D. Hebidge, *Hiding the Light*, New York, 1988.

306Susan Sontag, *Sulla fotografia – realtà e immagine nella nostra società*, Torino, 1978, p.5.

307T. Boellstorff, *Coming of Age in Second Life: an anthropologist explores the virtual human*, Princeton, 2008, p.21

Teuth si vendica di Socrate. Meglio: si vendica di Platone, perché tutto questo mettere in discussione – prima politicamente, poi metaforicamente – la verità dell'informazione finisce necessariamente per attestarsi al socratico <<so di non sapere e quindi so>>.

4. synthetic performances.

L'anno successivo agli *Avatar Portraits*, IL 2007, il duo decide di fare una versione di *Seven Easy Pieces* in *Second Life*, utilizzando gli avatar in luogo dei performer. Dei sei artisti della Abramović, ne vengono ripresi quattro: Acconci, Beuys, Export e la stessa Abramović, mentre viene scelto Burden in luogo di Bruce Nauman e Gilbert and George in luogo di Gina Pane. A mettere in chiaro che l'ispirazione a *Seven Easy Pieces* è assolutamente diretta, i Mattes stessi citano nel loro sito il commento di Marina Abramović: <<It's a wonderful idea. I'm kind of jealous I didn't have it>>. Non casualmente, ancora, tre delle sei performance vengono presentate a New York nell'ambito di Performa esattamente due anni dopo il *reenactment* della Abramović: il 13 novembre 2007.

Il *reenactment* delle performance degli anni '70 su *Second Life* è palesemente un'idea che punta al paradosso: il dolore fisico, vale a dire il perno stesso su cui è stata pensata la performance dagli azionisti in avanti, non ha più nessuna importanza; al performer non viene richiesto coraggio alcuno se non quello di programmare l'azione e starsene tranquillamente al computer. La componente epica – su cui per molti aspetti la body art ha costruito il suo mito – diviene quella di un gioco per bambini. L'effetto stesso dell'azione è pressoché rovesciato.

Nella mia breve esperienza, ogni volta che mi sono trovato a spiegare la performance degli anni '60 e '70 a una classe di studenti universitari, mi sono trovato di fronte all'evidenza dello shock emotivo che la documentazione ha su chi la osserva. Mostrando le sospensioni di Stelarc o i viennesi, mi sono trovato nella condizione di avere in classe studentesse che non riuscivano a guardare lo schermo su cui venivano proiettate le immagini e si voltavano dall'altra parte. In un caso, addirittura, ho ricevuto proteste: non la protesta di una collegiale che trova poco “decorosa” la visione, ma la protesta di una persona che si trovava scissa tra i suoi doveri di studio e i suoi bisogni fisiologici: stava sentendosi male. Io stesso la prima volta che ho visto la sequenza del vomito di Otto Bauer, ho avuto dei conati: la performance a volte richiede lo stomaco del medico più di quello del critico.

Evidentemente, questa estrema crudezza è correlata non tanto al corpo (oggetto) quanto al sangue e alla carne (materia). Una volta disincarnata e ripostulata in versione virtuale, la performance diviene qualcosa di niente affatto terribile e, anzi, piuttosto allegro. Se nella performance spesso si ha un ritorno a un senso di religiosità primigenia – quella del sacrificio umano e del rito iniziatico cruento - nella virtualità questo ritorno si traduce con un sereno regresso all'infanzia: *Tipp und Tastkino* nella versione dei Mattes fa lo stesso effetto di vedere Big Jim e Barbie che fanno l'amore.

Far copulare le due bambole è un'azione completamente priva di senso – visto che le bambole mancano di apparato riproduttivo – e trova in questa mancanza di senso la propria vis comica. Allo stesso modo, permettere a un avatar di tastare il seno della performer virtuale è un atto completamente svuotato di significato: in un mondo senza tatto, “tastare” è un'azione visiva. La stessa idea di intimità – cui si riferisce tanto il tastare il seno quanto la scatola/sipario che lo copre – è qualcosa di pressoché assurdo, che riduce la sessualità a un'apparenza svuotata di senso interno – un senso che trova la ragion d'essere solo una volta che è rapportato alla dinamica biologica del corpo. Finisce per essere come la barzioletta che Milan Kundera racconta ne *Il Libro del riso e dell'oblio*, in cui – al termine della prima notte di nozze – l'inglese dice alla moglie (cito a memoria): <<Cara, spero che tu sia rimasta incinta, perché non ho la minima intenzione di ripetere un'altra volta questi stupidi movimenti>>.



Eva e Franco Mattes, *Tipp Und Tastkino*, 2007

In questo, chiaramente, da parte dei Mattes c'è un intento parodistico: ad artisti che hanno fatto della speculazione sull'informazione il terreno di ricerca e del “minimo sforzo” il modus operandi, l'estenuazione fisica e mentale della performance, la sua mitologia e il suo romanticismo di fondo non possono sembrare che un mondo estraneo, sostanzialmente risibile: <<Eva and me, we hate performance art, we never quite got the point. So, we wanted to understand what made it so uninteresting to us, and reenacting these performances was the best way to figure it out. We have always been very attracted by things we don't like: Nike, the Vatican or Hollywood crap movies>>³⁰⁸.



Sopra: due momenti della documentazione di *Shoot* di Eva e Franco Mattes; sotto: fotogrammi della documentazione originaria dell'opera di Burden.



308 D. Quaranta, *Subvert*.

Tra tutte le performance ricreate, la prima - *Shoot* di Burden – è quella dove l'intento parodistico è più esplicito. I due avatar – cui gli artisti hanno dato le loro sembianze reali – rimettono in scena la documentazione della performance con un senso assurdamente filologico, che riguarda tanto l'abbigliamento, quanto la scenografia, quanto l'inquadratura. A sparare è l'avatar di Eva, mentre nella parte di Chris Burden c'è l'avatar di Franco. Una volta colpito dal proiettile inesistente, senza nessuna ragione tranne l'imitazione, l'avatar di Franco si allontana dalla parete e cammina lievemente piegato – scimmiettando la postura che Burden aveva quarant'anni prima – seppur con un'espressione perfettamente impassibile, del tutto incongruente con una ferita da arma da fuoco. L'avatar, questo cattivo attore, mostra inequivocabilmente che la realtà di *Second Life* è totalmente incruenta: in questo contrasto con la durezza di Burden risiede il buffo della parodia.

Ma è davvero tutto esaurito nella parodia? In una innocente risatina accademica? Nell'amplesso di Barbie e Big Jim e nella lotta tra Big Jim e Skeleton? È davvero tutto qui? Probabilmente no: più a fondo, la filologia del *reenactment* virtuale può essere letta come un commento all'attendibilità della fotografia come prova documentale. Commentando la documentazione originale con un alias virtuale, si tende a creare un ponte tra i due momenti – un ponte su cui si cammina in entrambe le direzioni: non solo il pupazzo dei Mattes è come Burden, ma anche Burden è come il pupazzo. La virtualità del *reenactment* non è – in questo ordine di idee – meno virtuale della fotografia rispetto all'azione originale. Nella prospettiva plagiarista, anzi, tanto la fotografia quanto il *reenactment* virtuale sono in sé una storia - che, come tutte le storie, poggia su storie pregresse, in un interminabile percorso a ritroso che si rifiuta di distinguere di discernere tra le storie, tra vero e falso: la frase di Home, che vuole che nel tempo tutti i suoi miti saranno storia, sottintende anche il suo contrario, vale a dire che la storia non sia altro che un mito. In questo senso Franco Mattes dichiara: << to me there's not distinction between reality and fiction, facts and fantasy, authentic and simulated. Nothing is real, everything is possible (...) I am constantly making up stories, and I tell them so many times I no longer remember if things really happened that way, or if I made everything up by myself. And the funny thing is: as soon as I like the story, I really don't care>>.

In questo *modus cogitandi* la storia è solo narrazione e – come la narrazione – trova la sua ragion d'essere non nei fatti a cui si riferisce, ma nell'effetto estetico che produce nel tempo presente. La performance storicizzata, come storia narrata, ri-narrabile e re-illustrabile, viene a vivere quindi nella condizione del romanzo illustrato. Dalla prospettiva del narratore, questo racconto al tempo passato è un perfetto tempo presente (la realizzazione) proiettato verso un futuro ipotetico (l'attualizzazione del riguardante). E, in effetti, la condizione grafica di *Second Life* è proprio quella del futuro ipotetico: così come la fotografia porta in sé l'idea della memoria e del passato solo per il fatto di essere legata indissolubilmente all'attimo in cui è stata scattata, la grafica 3D porta in sé l'idea di simulazione per il futuro. Il 3D è il sistema grafico con cui i piloti di Formula 1 e gli astronauti della Nasa si allenano alle loro imprese. Quando viene riferito al passato – e qui il mio discorso diviene circolare - il 3D formula un passato ipotetico: è il sistema con cui il cercatore di tesori di James Cameron ipotizza la dinamica del naufragio del Titanic. In altri termini, come la fotografia è il mezzo della storia e del fatto, il 3D è quello della speculazione e dell'ipotesi. Portando la fotografia al 3D, i Mattes materialmente trasformano la storia come verità storica in storia come narrazione possibile.

Il loro scetticismo ontologico più che una posizione filosofica è una forma di attivismo politico: è uno scetticismo ribellista. Proprio per questo i due vanno a colpire i luoghi ricoperti da un'aura sacrale. Lo hanno fatto letteralmente in *Vaticano.org*; lo hanno fatto simbolicamente in Darko Maver – dove viene messa in crisi tanto la “sacralità della vita” quanto il “tempio dell'arte” – e nella performance – momento dell'arte pregno di senso sacrale primigenio: <<most people in Real Life is pissed off. They see our *reenactment* s as a joke on performance art, which they seem to regard as something almost "sacred">>³⁰⁹. In questa prospettiva, l'elemento ludico non agisce in funzione del

309Ivi.

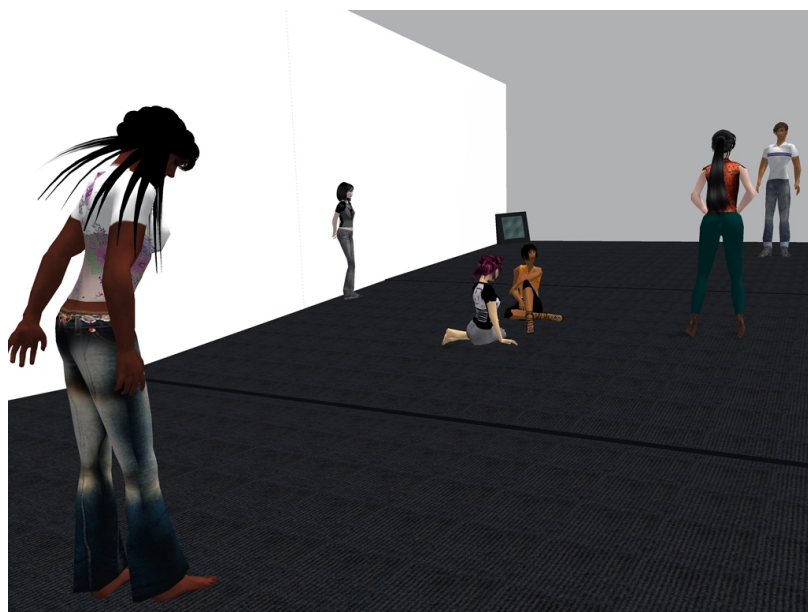
“divertimento”, ma proprio del sacro e del mito che gli è connesso: <<privato del mito, cioè delle parole consacrate che conferiscono ai gesti potere sulla realtà, il mito si riduce a un insieme ormai regolamentato di atti ormai inefficaci, a un'innocua riproduzione della cerimonia, a un puro gioco (*ludus*)>>³¹⁰: il gioco è la nemesi del sacro. Ma a colpire questo aspetto sacrale non è solo la mancanza di un'esperienza diretta e reale o il ricorso al bambolotto virtuale, ma in fondo la riduzione stessa ad immagine: come molte idee sacrali, anche l'idea della performance è intimamente venata di iconoclastia – basti pensare alla teoria di Peggy Phelan con cui ho aperto il saggio. In questa dimensione sacra, l'azione dei Mattes è duplicemente blasfema: in primo luogo perché riduce l'azione a immagine e l'immagine a ipotesi, in secondo perché priva l'immagine/ipotesi di elementi fondamentali all'azione. Così come la ferita virtuale di Burden/Matte non è causata da un proiettile, la masturbazione di Acconci/Matte in *Seedbed* non è connessa al suo requisito indispensabile: il pene.



Eva e Franco Mattes, *Seedbed*, 2007.

Questo fatto non è trascurabile, perché è assolutamente volontario e mostra un'intenzione ironica. Se è vero che gli avatar “nascono” in *Second Life* privi di genitali – esattamente come Barbie e Big Jim – è anche vero che è assolutamente facile dotare l'avatar di pene o vagina virtuali, sia costruendone uno che utilizzando quelli “già pronti”, che vengono distribuiti gratuitamente nei sex club dell'arcipelago. In altri termini, l'avatar “nasce” privo di pene esattamente come “nasce” privo di fucile: se nella performance di Burden gli artisti hanno voluto fornire l'avatar di Eva di un'arma virtuale, è evidente che gli artisti non hanno voluto fornire il corpo di Franco di un sesso virtuale, in modo da rendere la masturbazione ancora più insensata e paradossale. Questa ironia, è correlata all'idea in sé del “nascosto” - tanto metaforico quanto letterale – su cui l'intera performance di Acconci era impostata: in *Second Life* non ci si può nascondere, perché la camera, come Dio, arriva ovunque, oltrepassando pareti e pavimenti. Allo stesso modo – riprendendo l'ipotesi archetipica che ho espresso nel capitolo precedente – è evidente che per l'avatar l'idea di Ombra e d'archetipo non ha alcun senso: l'avatar può essere espressione di una psicologia, ma certo è completamente al di fuori di una dimensione archetipica. Se l'archetipo affonda le proprie radici negli esordi dell'umanità – nella coscienza di specie – l'avatar è l'ultima e più verde delle foglioline: trova la sua ragion d'essere nell'essere completamente senza individualità. Questo senso parodistico generale, viene amplificato dal fatto che Franco/Acconci, una volta infilatosi sotto il pavimento virtuale, non racconta alcun tipo di fantasia erotica, ma si limita a grugnire in modo vagamente lugubre – con un effetto palesemente comico.

310René Caillois, *L'uomo e il sacro*, Torino, 2001, p. 154.



Eva e Franco Mattes, *Seedbed*, 2007.



Gli spettatori newyorkesi che seguono *Seedbed*.

Rispetto al dato eminentemente comico dell'avatar di Franco/Acconci, *Seedbed* mostra un secondo aspetto, assai interessante, che riguarda il pubblico. La performance, al momento di essere realizzata, è destinata simultaneamente a tre tipi di pubblico: il primo tipo è quello degli altri avatar, che camminano sul pavimento virtuale e a cui è data la possibilità di interazione; il secondo tipo è quello live newyorkese, che guarda l'azione su uno schermo; il terzo tipo – quello di cui faccio parte – è quello che guarda l'azione registrata con una camera a mano che riprende tanto lo schermo quanto il pubblico newyorkese. Significativamente, infatti, il duo non mette in rete direttamente la registrazione della performance su *Second Life*, ma la registrazione della performance vista dal pubblico di New York, con tanto di risate quando succede qualcosa di buffo, di bambini che piangono e di applausi alla fine del pezzo. Questo non è dovuto a nessuna ragione tecnica: riprendere la performance direttamente da *Second Life* è estremamente semplice, qualsiasi programma di *screen capture* può farlo in tempo reale, senza problemi di sorta. È, quindi, frutto di una volontà artistica e di una propensione barocca, che ricorda quella del Greenaway di *The Baby of Macon*, che fa terminare il film con una lunga carrellata all'indietro che mostra un pubblico che applaude l'azione scenica, poi un secondo pubblico che applaude il primo – come parte dell'opera – poi un terzo pubblico che applaude il secondo, nella stessa maniera.

A differenza di Greenaway, però, che include ogni pubblico all'interno di una medesima maniera filmica e all'interno dello stesso mezzo tecnico, i Mattes sottolineano la diversa natura del pubblico attraverso la differenziazione della tecnica: alla camera mobile ma perfettamente fluida di *Second Life* corrisponde la camera fissa ma a mano di New York, cui corrisponde lo sguardo non mediato

dello spettatore “finale”. In altri termini, dalla perfezione della tecnica digitale segue l'imperfezione della tecnica umanizzata, cui segue l'occhio umano – lo sguardo senza mediazione tecnologica. Sguardo che, significativamente, materialmente e simbolicamente raccoglie tutte le mediazioni a cui la performance è stata precedentemente sottoposta: quella che si vede non è la performance, ma il pubblico che vede il pubblico che vede la performance. In altri termini, non è possibile accedere alla performance “in sé”, ma solo a come è stata vista.

Dei tre pubblici – io, il newyorkese, l'avatar – l'unico che ha effettivamente l'opportunità di ristabilire il rapporto di interattività originario della performance è quello virtuale. Qui, sfruttando la concezione sociale di *Second Life*, il reenacting ripropone una dinamica interattiva che, in qualche modo, è assai più prossima a quella degli anni '60 e '70 rispetto a *Seven Easy Pieces* e al suo *reenactment* da palcoscenico. Per spiegarne la dinamica, però, bisogna prima spiegare come si muove l'avatar nel programma.

In *Second Life* esistono fondamentalmente due tipi di azione che l'avatar può compiere: quella con comando manuale e quella programmata. La prima tipologia riguarda lo spostamento nello spazio: camminare, volare, voltarsi; la seconda riguarda tutte le azioni specifiche, come ballare, combattere o semplicemente accavallare le gambe. Mentre il primo tipo di azione è improvvisata dall'utente, la seconda scollega l'utente dal controllo diretto dell'avatar e lo sostituisce con un controllo automatizzato: l'avatar continua a eseguire il loop di movimenti dell'azione programmata fino a quando l'utente non riprende il controllo, estromettendo il programma. Il programma, di norma, è connesso a una zona dello spazio. Cliccando in quella zona con il mouse, vi si porta l'avatar e gli si fa compiere l'azione. Solo una volta dato il comando di interrompere l'esecuzione, l'avatar smette e torna allo stato originario.

Evidentemente, tutte le performance sintetiche dei Mattes appartengono alla tipologia programmata: sparare, masturbarsi, cantare, sono azioni che vengono eseguite all'interno di una dinamica “prestampata” che – quindi – esclude ogni tipo di improvvisazione. Malgrado questo meccanismo forzato, che esclude l'interazione, gli altri avatar assistono alla performance in modalità non programmata, per cui hanno l'opportunità di interagire con gli avatar degli artisti, per quanto in maniera univoca. Su questo principio, ad esempio, funziona il reenactment di *Imponderabilia* di Abramović e Ulay. Qui, chiaramente, viene a mancare l'aspetto primario del contatto – su cui si fonda la performance. Il performer e l'audience <<only interact thorough their avatars: everything is mediated, nothing is spontaneous. More or less the opposite of what performance art is supposed to be>>. Tuttavia, in questa dimensione mediata, esiste un'interazione effettiva. Di fatti in *Imponderabilia*, dove l'avatar di Franco – al contrario che in *Seedbed* – viene dotato di un pene, si ha contemporaneamente una simulazione di interazione ed un'interazione effettiva. Gli avatar degli utenti, per attraversare gli avatar degli artisti devono svolgere una modalità programmata, che fa sì che i corpi si muovano in lateralmente, simulando il modo in cui i corpi veri dovevano passare a Bologna nel 1977. Tuttavia, allo stesso tempo c'è un'interazione del pubblico a livello spettacolare: in modo piuttosto esilarante, uno degli avatar del pubblico decide di togliersi i propri vestiti e di passare attraverso i due artisti completamente nudo, in modo da rendere reciproca l'idea (tutta ormai assolutamente mentale) dell'imbarazzo del contatto.

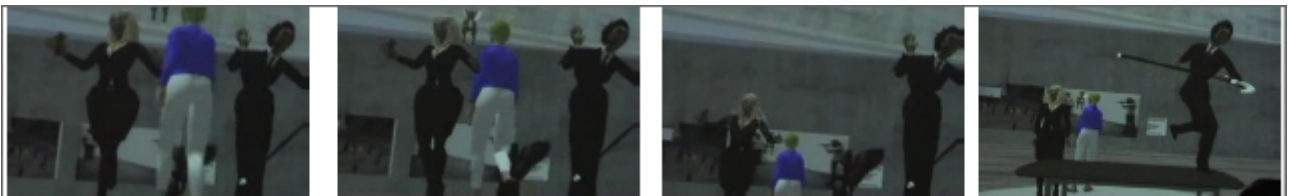
Questa interazione tra avatar degli utenti e avatar degli artisti diviene più “reale” – cioè fuori della modalità programmata - in *The Singing Sculptures* di Gilbert and George: mentre gli avatar degli artisti cantano, un utente decide di salire sul palcoscenico, in modo da far cadere giù l'avatar di Eva, facendolo uscire dal programma del playback. Per un divertente paradosso, questo utente si comporta nello stesso modo in cui si era comportato lo spettatore che aveva colpito la Abramović durante la realizzazione di *Incision*.



A sinistra: Eva e Franco Mattes, *Imponderabilia*, 2007; a destra: Marina Abramović e Ulay, *Imponderabilia*, 1977



Eva e Franco Mattes, *Imponderabilia*, 2007.



Eva e Franco Mattes, *The Singing Sculptures*, 2007. L'avatar di Eva Mattes viene buttato giù dal palco.

Probabilmente, tra tutte le performance proposte dai Mattes, *The Singing Sculptures* è quella che ha un carattere teorico più sviluppato e complesso. Questo, innanzi tutto, sia perché la performance originale di Gilbert and George è quella che si avvicina di più alla modalità dell'avatar, sia perché Gilbert and George sono gli artisti più prossimi alle prospettive del duo tra quelli scelti. Il motivo di questa vicinanza, prima ancora che la questione dell'identità, è il rivolgersi al di là della stretta comunità artistica – il guardare al mondo mediatico in generale, pur rimanendo legati al circuito dell'arte. Nel 1974, mentre gran parte delle performance si svolgevano di fronte a un pubblico minuscolo, gli artisti affermavano in maniera pressoché geniale:

We like to be life-like in a way. Not to be too artistic. It would be very easy for the artist to exist with very, very discreet exhibitions that nobody ever heard anything about, and it would just involve five or six people dotted around the world and three or

four collectors, and it would be completely enough to be successful. That doesn't interest us too much. It would be very dry to us³¹¹.



Allo stesso tempo – in un modo per certi aspetti warholiano, legato ad un'idea di artista vuoto e banale da una parte, business oriented dall'altra – si dotano sin dall'uscita dal college di business manager: <<we just wanted to put it on a sound footing really, a sound business base>>³¹². Al contrario di Warhol, però, i due mantengono sempre una quota marcatamente meta-artistica – che, partendo da una base beuysiana, si sposta su un processo comunicativo più diretto e meno cifrato di quello di Beuys. Se questo è abbastanza palese in *The Singing Sculptures*, dove gli artisti – come Beuys in *Come spiegare l'arte ad una lepre morta* – si presentano con il volto verniciato da un colore che rimanda a quello dell'arte (il bronzo), diventa totalmente evidente se si considera che l'opera immediatamente anteriore a *The Singing Sculptures* è *The Interview Piece*, in cui i due intervistavano sul significato dell'arte Bruce Mc Lean “vestito” da statua. Dove Beuys-statua fa la parte del professore, Gilbert and George fanno la parte degli allievi: a *Come spiegare i quadri a una lepre morta* succede *Come farsi spiegare l'arte da una statua viva*.

The Singing Sculptures è una performance che si ripete negli anni, variando lievemente di volta in volta. La prima esibizione nel loro studio, nel 1968, dura esattamente il tempo della canzone che i due artisti cantano, *Underneath the Arches*, accompagnati dall'originale su cassetta,. Cantandola, i due semplicemente camminano su e giù, in maniera piuttosto normale. Nel corso delle ripetizioni – la più importante quella alla galleria Sonnabend del 1971 – gli artisti sviluppano l'idea di essere nella condizione di una statua, per cui rallentano i propri movimenti, robotizzandoli, ed estendono di molto la durata del pezzo, facendo ripetere *Underneath the Arches* di continuo. Se nella prima esibizione la canzone aveva semplicemente il rimando romantico al clochard, nelle versioni successive prende significati più complessi, sia in relazione alla stasi ontologica della statua (a cominciare dall'elemento architettonico, gli arches della canzone), sia in relazione dell'idea di statua come pura exteriorità. Allo stesso tempo, il tutto si cofigura all'interno di un'idea intensamente poetica, quella di immaginare la statua – nella sua fissità – come un daydreamer assorto nei propri sogni:

311R. Violette, H.U. Obrist, *The words of Gilbert and George*, Londra, 1997, p.71.

312Ivi. p.43

Underneath the arches I dream my dreams away
 Underneath the arches on cobblestones I lay
 Every night you'll find me tired out and worn
 Happy when daylight comes creeping heralding the dawn
 Sleeping when it's raining and sleeping when it's fine
 Trains travelling by above
 Pavement is my pillow no matter where I stray
 Underneath the arches I dream my dreams away



Gilbert And George, *The singing sculpturers*, versione del 1968.

Dal punto di vista dei Mattes, il passaggio da uomo a scultura di Gilbert and George, evidentemente, da una parte è una sorta di antefatto del passaggio da uomo ad avatar - in quanto reificazione di sé - dall'altra è un processo sostanzialmente antitetico, perché, dove lì l'uomo si comportava da cosa, qui la cosa si "comporta" da uomo. Allo stesso tempo, la gestualità robotica di Gilbert and George - che oggi sembra sostanzialmente così banale, dopo la divulgazione dei Kraftwerk prima e dei migliaia di artisti di strada poi - ha un'evidente affinità con quella dell'avatar di *Second Life*. Se i Mattes avessero programmato i loro avatar per ripetere fedelmente l'azione originale, non si sarebbe creata alcuna differenza sostanziale con l'incedere normale che gli avatar hanno nel mondo virtuale. Per ovviare a questo, i Mattes ricorrono all'espedito di fermare il movimento in una sorta di sequenza di fotografie, in cui il corpo dell'avatar non si muove minimamente né all'interno del singolo quadro, né nel passaggio da un quadro a un altro: un ballo come una proiezione di diapositive. L'unico elemento mobile dell'avatar è la bocca, che esegue il playback di *Underneath the Arches* mancando tuttavia di completo lip sync.



Eva e Franco Mattes, *The Singing Sculptures*, 2007.

Così come il ballo robotico di Gilbert And George alludeva tanto al far coincidere arte e artista, quanto al passaggio dell'uomo ad oggetto, il ballo "per foto" dei due avatar assume un valore metaforico, perché viene messo in relazione con le immagini reali della documentazione della performance di Chris Burden, poste alle spalle degli Avatar assieme a quelle del loro stesso *reenactment*.

In questo modo, i Mattes commentano tanto la reificazione della performance, quanto il carattere virtuale della documentazione, quanto – in ultimo – la matrice stessa della loro opera: *Seven Easy Pieces*. Come in *Seven Easy Pieces*, infatti, espongono l'opera già riproposta e – come nella teoria avanzata dalla Abramović – mostrano la documentazione originale. Quest'azione ha un carattere prevalentemente ironico.

Tuttavia, devo ammettere che è probabilmente meno ironico di quanto io sia portato a percepirlo, se non altro perché il mio rapporto con Internet e *Second Life* è decisamente meno profondo di quello dei Mattes: mentre loro vengono dal mondo degli hacker, la mia frequentazione del mondo virtuale è dovuta esclusivamente alla necessità di documentarmi e comprendere il loro lavoro. A farmi compiere questa riflessione è il *reenactment* di *7.000 Eichen* di Beuys.



A sinistra: Joseph Beuys. *7.000 Eichen*. 1982; a destra: Eva e Franco Mattes. *7.000 Oaks*. 2007.

A Kassel, nel 1982, Beuys aveva fatto scaricare 7.000 blocchi di basalto di fronte all'edificio principale di Dokumenta, con la clausola che un blocco di basalto sarebbe stato tolto dalla piazza per ogni albero di quercia donato al comune di Kassel, essendovi posto accanto, come “pietra miliare”³¹³. L'ultimo albero fu piantato durante Dokumenta 8, quattro anni dopo. Chiaramente, quest'azione è sostanzialmente priva di senso proprio una volta riproposta su *Second Life*, tanto nei contenuti ambientalisti, quanto nella dinamica socio-economica: che senso ha piantare settemila querce virtuali in un'isola virtuale? Qual'è la necessità di verde in Internet? Soprattutto: che ne è del rapporto con la natura - così importante per Beuys da far sì che collabori alla fondazione del Partito Verde tedesco – nel contesto meno naturale che possa esistere, quello del mondo virtuale? Mentre nella realtà concreta la quercia è al contempo un essere vivente, un agente sociale e un simbolo socio-politico, stando a significare, per via delle sue lunghe radici, il legame con la terra e con la natura, in *Second Life* è semplicemente un ornamento, un orpello tra gli orpelli. Tuttavia – in modo per me sorprendente - Franco Mattes fa fuoriuscire il suo basalto virtuale dalla dinamica della parodia, per instaurare un insospettabile paragone con l'operazione di Beuys: <<Our oaks and basalt stones are like conceptual viruses, they spread all around the virtual world, it's hard to keep control over them since people can replicate them endlessly>>. In altri termini, sostituendo la difesa della natura di Beuys con il copia-incolla di Home, non configura la performance come un'ironia sulla seriosità del tedesco, ma come la metafora di un principio del fare artistico, secondo il medesimo spirito politico-sociale di rivolta verso la democrazia borghese.

313 Joseph Beuys, citato in Johannes Stüttgen, *Documentazione della Free International University*, maggio 1982, in L. De Domizio, B. Durini, I. Tomassoni, *Incontro con Beuys*, London, 1984, p. 325.



A sinistra, la quercia di Beuys, a destra quella dei Mattes.

Questa messa a confronto tra l'antagonismo di Beuys e quello dei Mattes, porta a vedere quali sono i limiti della prospettiva neoista e plagiarista dei Mattes. In Beuys abbiamo una quercia che si traduce con la costruzione materiale di un parco e nel rendere materialmente più verde il tessuto urbano. Contemporaneamente, abbiamo un gesto, il piantare, che è più che simbolico nella fittissima relazione di modi di dire che connettono politica e agricoltura: “gettare il seme” della società futura, “coltivare” speranze: lo stesso termine “cultura” ha un'estrazione agricola, venendo dal latino *colere*, coltivare. Al contempo, come mette in luce sin dall'inizio Johannes Stutgen, il rimboschimento della città si muove in un'idea politica immediatamente simbolica: *Stadtverwaltung* (rimboschimento) invece di *Stadtverwaltung* (amministrazione pubblica)³¹⁴. Una volta passata nell'ottica dei Mattes – che è un'ottica ugualmente anti-capitalista – la quercia di Beuys diventa un virus³¹⁵. Non qualcosa che costruisce, ma qualcosa che ha l'unica virtù di sfuggire al controllo del sistema e indebolirlo – sia esso il corpo animale o Windows: un'azione totalmente risolta al negativo.

Il virus, tra l'altro era stato al centro dell'opera di 2003 a Venezia, in cui veniva esposta una macchina che infettava la rete telematica.

La forma del virus tradisce un senso che è esattamente il contrario di un “sistema “solidale” come quello beuysiano: <<<In quanto artista, la mia unica responsabilità è essere irresponsabile>>, dichiara Eva Mattes³¹⁶. Nel suo riferimento alla biologia, il virus si riconnette alla tradizione de *Il gene egoista* di Dawkins, il cui senso - intimamente connesso al capitalismo – è fondamentalmente legato la propria autonoma riproduzione, incurante delle conseguenze positive o negative che ha nel corpo che lo ospita³¹⁷. Se – nell'etologia e nell'evoluzionismo - le ideologie anti-capitaliste hanno sempre teso a tradursi nella focalizzazione sul concetto di specie, tanto a destra (Conrad Lorenz) quanto nella sinistra moderata (Franz De Waal), le ideologie vicine al liberismo capitalista hanno sempre sottolineato la cieca volontà di riprodursi del gene a discapito dell'appartenenza alla specie: essa non è che il risultato accidentale dell'egoismo del gene. In altri termini, il virus nella prospettiva simbolica etologica è una sorta di Hayeck, Rockefeller e Nike messi assieme.

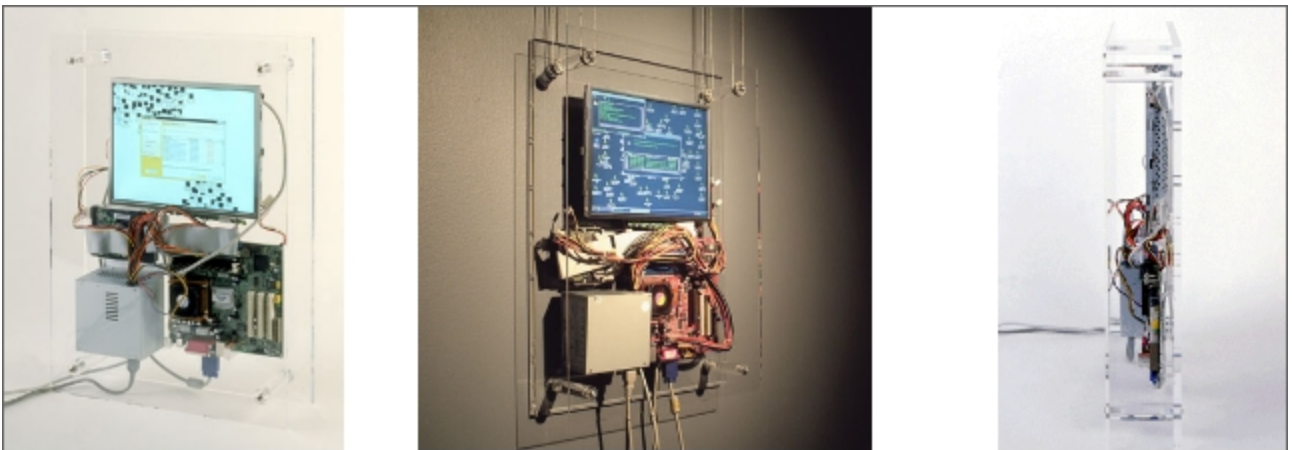
314Ivi.

315Interessantemente, proprio partendo dalla definizione di Beuys di artista come “Scienziato della libertà”, Tomàs Maldonado suggerisce che oggi l'artista dovrebbe essere un hacker:, nel senso che <<dovrebbe osteggiare e addirittura intaccare le strutture simboliche che media, con la loro pervasiva capacità di banalizzazione, hanno ormai trasformato in vuoti. (cfr. T.Maldonado, *Reale e Virtuale*, Milano, 2005, p. 114).

316T. Bazzichelli, *Artivism: quando l'arte diventa consapevole* Intervista a 0100101110101101.ORG, Jaromil e Giacomo Verde, in http://www.0100101110101101.org/texts/cyberzone_generic-it.html.

317Si veda a riguardo, il già citato Frans De Waal, *La scimmia e l'arte del Sushi* (F. De Waal, op.cit. 2002).

Interessantemente - e questo aprirebbe una lunghissima parentesi sulla controcultura che non è il caso di aprire in questa sede – il virus dell'hacker si comporta come il gene di Dawkins da una prospettiva di sinistra: mentre i geni dell'etologia capitalista pensano ognuno esclusivamente alla propria riproduzione, il virus dell'hacker è eterodiretto e riconosce il sistema che contamina nella prospettiva della specie (vive per colpire l'animale, non per riprodursi). In altri termini, si comporta da capitalista in un'ottica anti-capitalista. Questo ha un'evidente eco nella dichiarazione d'intenti dei Mattes: se lo scopo finale di ottenere “massima visibilità con il minimo sforzo” è in sé paradossale, perché viene da un duo che si è spacciato per Darko Maver, la Nike e il Vaticano – è anche vero che la visibilità è uno dei valori chiave del mondo istituzionale odierno, il problema principale per chi si occupa di politica. Non casualmente, in fin dei conti, i due mettono in scena Beuys, ma prendono come modello Warhol.



0100101110101101.ORG, *Biennale.py. Macchina Perpetua Auto Dis/Infettante*, 2003.

CONSIDERAZIONI E CONCLUSIONI

La storia deve liberarci non solo dall'indebito influsso delle età passate.,
ma dall'indebito influsso della nostra stessa età.
J. Acton

Primitiva o no, l'umanità sta sempre al confine di cose
che essa stessa compie, ma che non controlla
Carl Gustav Jung.

Non dico mai il senso di ciò che dico
Gill Deleuze>

Scopro la mia morte fotografica..
Carlos Franqui³¹⁸.

Se si considera il fatto che il mio dottorato è durato quattro anni, risulterà evidente che lo schema della tesi non poteva assolutamente essere previsto sin dall'inizio nei termini in cui si è sviluppato: a renderlo particolarmente evidente c'è il fatto che è passato poco più di un anno dal momento in cui i Mattes hanno compiuto il loro lavoro.

In un certo senso, grazie ai Mattes ho capito la vera natura di quanto ero andato facendo nei confronti della performance storica e del *reenactment* della Abramović. Questa natura – questa presa di coscienza - deve essere necessariamente trattata a parte. La scrivo con la consapevolezza di aprire temi che non possono essere stati necessariamente sviscerati in pieno e che possono risultare addirittura esorbitanti rispetto al lavoro in sé. Tuttavia, essi sono stati sin dall'inizio il cuore pulsante di quanto ho scritto, per cui – una volta emersi a livello conscio - non posso più ometterli. Sono, in qualche modo, delle meta-annotazioni, degli appunti sul mio stesso lavoro. La differenza rispetto a quelle che di norma sono le *conclusioni* è che comportano una sorta di messa a nudo, non semplicemente una difesa o una prospettiva di sviluppo del lavoro svolto, come di norma accade.

5. in cui l'autore si prende la libertà di dare i numeri e parla di ciò che non dice

Marina Abramović e Ulay sono entrambi nati il 30 novembre, lei del 1946, lui del 1943. Nel racconto dell'artista, si sono conosciuti il 30 novembre del 1976, ad Amsterdam. Visto che la Abramović non gli credeva, per dimostrarle che quella era davvero la data anche del suo compleanno, Ulay le fece vedere la propria agenda, da cui la pagina del 30 novembre era stata strappata. A quel punto anche la Abramović mostrò la sua agenda: anche lì la pagina mancava. Mentre questo avveniva – stando al racconto della Abramović - io a L'Aquila spegnevo due candeline. Non che me lo ricordi, chiaramente: è documentato da una fotografia. Anche se non ho mai strappato le pagine da un'agenda, sono nato il 30 novembre anche io. Il 30 novembre 1948, quando erano Abramović e Ulay a compiere due anni, l'una in Jugoslavia e l'altro in Germania, mio padre stava per compiere sei mesi. Mio padre è del '48.

I numeri che sto dando, il lettore si tranquillizzi, non sono i sintomi della paranoia, sono – però,

318J. Acton, *Lectures on Modern History*, 1906, citato in E.H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, 1966, p.49.; C. G. Jung, *Gli Archetipi dell'inconscio collettivo*, 1934/54, Torino, 1977, p.64. ; Gill Deleuze, *Logica del senso*, Milano, 2007, p. 33.

questo sì – rivelatori: i due lassi di tempo su cui si fonda questo saggio – il 1965/1975 e il 2005-2007, per me hanno un valore peculiare, un senso estremamente intimo e profondo -più intimo e più profondo di quello di qualsiasi altro periodo storico. Ovviamente, questo non per considerazioni oggettive, ma per la realtà stessa della mia soggettività: sono i limiti temporali della mia esistenza, corrispondono a *da dove vengo e che cosa sono*. Corrispondono – in termini generazionali - anche a quella che è la prima differenza in assoluto, quella a partire da cui comprendiamo di essere al mondo come individualità: la differenza tra noi e i nostri genitori.

Il 30 novembre 1974 mi è stato dato nome Emiliano Carlo Ernesto, in onore di Zapata, Marx e Guevara. Ero figlio di militanti atei e comunisti, restii a terminare la loro azione di supporto ai gruppi extra-parlamentari per confluire nel Partito Comunista Italiano. Oggi mia madre è una cattolica convinta e mio padre ha abbandonato l'attivismo politico, mostrando tuttavia una sorta di simpatia per la Casa delle Libertà. Il mio saggio, per molti aspetti, è figlio del cambiamento di Zeitgeist in quella generazione, la generazione dei miei genitori e quella della Abramović. È una riflessione su di esso. Al contempo è una considerazione sulla mia generazione nei confronti della precedente: i Mattes. Come me, del resto, i Mattes rendono chiara una prospettiva generazionale attraverso la riconfigurazione dell'opera dei loro *genitori* – in termini di generazione culturale.

Sin dal primo capitolo, il protagonista della vicenda è, quindi, innanzi tutto lo Zeitgeist. A un periodo in cui la notizia - anche nella sua forma meno attendibile, quella orale – poteva sostanzialmente fondare un intero movimento (la body art), corrisponde un periodo in cui non solo la notizia, ma la stessa attendibilità documentale delle immagini ha pressoché smesso di avere valore fondante (Darko Maver). In un certo senso, si può dire che, se all'inizio era il verbo, ora siamo oltre San Tommaso: per noi vedere e credere non possono più essere cose del tutto consequenziali. In altri termini, è venuto a mancare in maniera significativa il legame di convinzione che ha storicamente legato lo spettatore alla foto. Oggi non vale più – o comunque è attenuato – l'elemento probatorio di cui parla Susan Sontag, per cui nel 1973 scriveva che <<le fotografie forniscono testimonianze>>. È un fatto che oggi non solo non si ha più totale fiducia nella notizia, ma non si ha più fiducia nelle prove che la sostengono.

Cosa è successo nel frattempo? Senza tornare sulla questione della fine della modernità, la relativizzazione radicale della verità e tanti altri concetti un poco triti, è successo soprattutto – nella tematica specifica di questo saggio - che l'idea di documentazione sia andata in crisi: ad esempio, è successo che Milan Kundera abbia aperto il suo *Libro del Riso e dell'Oblio* con la sparizione di Clementis da una fotografia:

Gottwald era circondato dai suoi compagni e proprio accanto a lui c'era Clementis. Cadeva la neve, faceva freddo e Gottwald era a capo scoperto. Clementis, premuroso, si tolse il berretto di pelliccia e lo mise sulla testa di Gottwald.

La sezione propaganda diffuse in centinaia di migliaia di esemplari la fotografia del balcone da cui Gottwald, con il berretto di pelo in testa e i compagni al suo fianco, parlava al popolo. Su quel balcone cominciò la storia della Cecoslovacchia comunista. Dai manifesti, dai libri di scuola e dai musei, ogni bambino conobbe quella foto.

Quattro anni dopo Clementis fu accusato di tradimento e impiccato. La sezione propaganda lo cancellò immediatamente dalla storia e, naturalmente, anche da tutte le fotografie. Da allora Gottwald, su quel balcone, ci sta da solo. Là dove c'era Clementis c'è solo la nuda parete del palazzo. Di Clementis è rimasto solo il berretto sulla testa di Gottwald³¹⁹.

319 Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, 1980.

Parimenti, è successo che sono state pubblicate (o, meglio, hanno preso a circolare maggiormente) le analoghe sparizioni dalle fotografie che ritraggono Fidel Castro e gli uomini del regime cubano caduti in disgrazia, come Carlos Franqui. Far sparire le persone dalla memoria non era prerogativa di Stalin e Hitler.



In alto, la sparizione di Carlos Franqui (dietro Fidel Castro); in basso, quella di un commissario del popolo.

In altri termini, è successo che il declino del sistema sovietico ha fatto emergere la manipolazione (e quindi la manipolabilità) della fotografia documentale. Non che prima non fosse nota, ma – per molti aspetti - era più taciuta e sottovalutata. Altrettanto chiaramente, non è una questione che riguarda esclusivamente la fine del comunismo reale: le nuove tecnologie hanno svolto un lavoro di istruzione che ha portato allo scetticismo (o viceversa, non è questo l'importante, ora): si è finiti per mettere pesantemente in discussione l'attendibilità della documentazione di alcuni dei momenti più importanti della storia del dopoguerra: quella dello sbarco sulla luna e quella dell'undici settembre. Questo, senza chiamare in causa il caso più parossistico – e disgustoso, aggiungo - quello dei negazionisti dell'Olocausto.





Il medesimo scatto, pubblicato il medesimo giorno, da “Il Manifesto” e da “Il Corriere della sera”.

La nostra propaganda politica quotidiana è fatta di alterazioni volontarie della documentazione. Il dieci ottobre 2000 <<Il Manifesto>> intitolava il suo articolo *La Caccia di Nazareth*. Scriveva: <<Spedizione di morte contro i palestinesi di Nazareth: gli israeliani sparano e uccidono nelle case>>. La fotografia che *documentava* l'articolo mostrava un uomo con la keffija tenersi la testa, mentre si vedeva un'altra persona sullo sfondo. Lo stesso giorno <<Il Corriere della Sera>> mostrava la stessa immagine, con due gambe due persone in più sulla destra. La didascalia diceva: <<Ai ripari. Un giovane palestinese cerca riparo dalle pallottole israeliane mentre altri suoi compagni lanciano pietre all'indirizzo nemico>>³²⁰. Ciò che mostra la sparizione de <<Il Manifesto>> non è solo la manipolabilità del materiale, ma anche il desiderio di manipolarlo: la foto continua a essere una foto documentativa, legata alla verità degli eventi – scattata di fresco e sul luogo. Si vuole alterare, non “rimettere in scena” - facendo retrocedere la fotografia dallo status di documentazione a quello di illustrazione. Questo è il problema etico e questo il problema di credibilità della documentazione nella percezione di oggi.

Quando i Mattes rifanno in versione sintetica *Seven Easy Pieces*, non rendono virtuale lo spazio del Guggenheim, ma quello della documentazione originaria. L'oggetto della componente sarcastica del loro lavoro non è la nuova performance di Marina Abramović, ma la performance storica. Ancora meglio: la sua documentazione. L'idea che la foto *documenti* è compromessa – così come è compromessa l'idea stessa di realtà come fatto tangibile e inoppugnabile. Come osserva Mark Poster, il termine “realtà virtuale” si sta spostando dall'idea di un sostantivo e di un aggettivo a quella di un doppio sostantivo. Non si sta “realizzando” la rete, ma virtualizzando l'esistenza³²¹. È la linea di Jaques Derrida: <<both virtual and real, real as virtual>>³²². Ma è una linea di evoluzione filosofica, come sembra sostenere Derrida? Se è vero che <<the concept of virtuality (...) can no longer be opposed with philosophical equanimity to actual reality>>³²³, è anche vero che il problema non è *drammatico* nello specifico filosofico, ma nella percezione quotidiana: la percezione del reale come virtuale (non inteso come potenzialità e energia, come in Derrida, ma come non tangibilità) ha un nome preciso in psichiatria, si chiama “derealizzazione”. La derealizzazione è uno degli ingredienti sintomatologici chiave di uno dei disturbi emergenti – un disturbo che negli ultimi anni (DSM IV) è passato nella categorizzazione diagnostica clinica dal sintomo alla sindrome: il Disordine da Attacchi di Panico (DAP)³²⁴. È la sindrome regina degli

320P. Pallotti, *Il fotogiornalismo: l'illusione di una realtà? Riflessioni semiotiche*, Roma, 2006, p. 29.

321M. Poster, p.120, *Theorizing Virtual Reality*, in M. Poster, S. Aranowitz, *The Information Subject*, London, 2001.

322J. Derrida, *Demeure: Fiction and Testimony*, in J. Derrida, M. Blanchot, *The Instant of My Death*, Stanford, 2000 p.65.

323J. Derrida, *The Deconstruction of Actuality*, in J. Derrida, E. Rottenberg, *Negotiations: Interventions and Interviews 1971-2000*, Stanford, 2002, p.89.

324R. Infrasca, *Il disturbo da attacchi di panico*, Milano, 2000.

ultimi decenni, i decenni della virtualizzazione.

6. Generationgeist.

Come ho detto, quando ho posto le basi di questo lavoro, alla fine del 2005, la Abramović aveva appena terminato *Seven Easy Pieces* e i Mattes non avevano ancora realizzato le loro opere su *Second Life*. La strategia su cui avevo deciso di impostare la mia analisi, che poi è stata quella che ha generato in maniera diretta il primo capitolo, è stata l'omissione del dolore. Per quanto possibile, avevo deciso programmaticamente di mettere in ombra tutto quello che riguarda il coraggio, la tenacia e il dolore fisico che la body art ha comportato, in modo da poter fare emergere la componente comunicativa e informativa. Questo a costo di ostentare un cinismo di facciata e di fornire un ritratto della performance piuttosto parziale - ben conscio che, una volta privata del suo momento eroico, la body art perde gran parte del suo peso specifico. Il problema era che, se non avessi messo in ombra la componente fisica, avrei finito per tracciare un tragitto ormai codificatissimo, che focalizza le attività performative storicizzate quasi esclusivamente all'interno della psicologia del dolore e del sacrificio, trascurando in maniera sostanziale sia la dinamica comunicativa - che invece è stata un fatto sostanziale per l'esistenza stessa della performance - che la realtà documentativa, che è fondamentale nella sua storicizzazione e nella sua stessa esistenza ontologica (reale, non quella della Phelan).

Questa freddezza di prospettive - lo dichiaro apertamente, per onestà intellettuale - è in realtà uno strumento e un atteggiamento di facciata. Forse perfino una predilezione estetica. Senza dubbio, non corrisponde a un sentire. Pur trovando *Seven Easy Pieces* un'opera per molti aspetti modesta e un'operazione intellettualmente molto poco cristallina, sono letteralmente commosso quando penso che un'artista ormai alla soglia dei sessant'anni compie un'azione tanto estenuante e pesante sul piano fisico e mentale. Non dedicare spazio a questo tipo di ammirazione, che pure è in me molto forte, è stata una castrazione necessaria a inquadrare il lavoro all'interno di una prospettiva non romantica.

Nella dialettica della ferita, ferita-carne e ferita-segno, io ho impostato tutto il lavoro sul secondo termine, perché le due letture fanno parte di due realtà simultanee che in qualche modo si escludono a vicenda nella percezione: come nell'effetto Wilson-Lincoln di Duchamp, o si vede Wilson, o si vede Lincoln. Del resto, il più citato tra i filosofi dai libri sulla body art, Gill Deleuze, fa esattamente l'opposto di quanto ho fatto io, con Artaud: risolve Artaud nella schizofrenia, come se Alfred Jarry non fosse mai esistito, come se i richiami alla "fecalità" dell'uno non avessero in sé la "merdre" dell'altro³²⁵. Questo non vuol dire che le pagine di Deleuze non siano illuminanti o non siano scientificamente rilevanti. Vuol dire che ogni studio presuppone una focalizzazione, molto banalmente.

Quando mi sono trovato di fronte all'opera dei Mattes, sono rimasto per molti aspetti basito: realizzando le loro performance su *Second Life*, gli artisti hanno compiuto la mia medesima operazione di fondo: hanno portato la performance in un mondo privo di dolore e di corporeità. Se la loro età anagrafica dichiarata è esatta, 1976, tra me e gli artisti passa poco più di un anno. Ai miei occhi, quindi, viene a configurarsi la possibilità di inquadrare il mio stesso lavoro all'interno di uno *Zeitgeist* o - meglio ancora - di uno *Generationgeist*: uno spirito che appartiene più alla generazione (e probabilmente all'Italia) che al periodo storico in generale. Infatti, mentre gran parte delle pubblicazioni e delle azioni continua a incentrare l'analisi e l'azione sull'*hic et nunc* e sul corpo, è un dato di fatto che tanto il lavoro dei Mattes quanto il mio compiono la scelta opposta. Questo *Generationgeist*, se esiste effettivamente, trascende tanto le mie motivazioni strategiche quanto le loro scelte artistiche. Esso fa sì che, guardando retrospettivamente, possa inquadrare il mio stesso percorso secondo un'ottica differente: non si tratterebbe tanto - o, almeno, non solo - di mettere in

325Gill Deleuze, *La logica del senso*, Milano, 2007, pp.79-88. "Merdre! è l'esclamazione di Pere Ubu in Ubu Roi.

ombra un aspetto per metterne in luce un altro, quanto di una poca disposizione ad accettare l'epica del dolore e la retorica che l'accompagna. Il mio sospetto attuale, anzi, è che questo si sia tradotto in fondo in altri atteggiamenti simili a quelli dei Mattes, come ostentare cinismo mostrando immagini terribili (si pensi a quelle di Maver, che loro propongono come opera d'arte e io – di fatto - commento come fossero quadri).

Del resto, con i Mattes, oltre che all'età anagrafica condivido un'alterità profonda rispetto alla performance: loro – venendo dalla net art e dal computer- sono legati all'eterna riproducibilità del copia-incolla e dei dati digitali. Specularmente, venendo dal cinema e dal cinema digitale in particolare, io sono intimamente legato all'idea di riproducibilità tecnica e allo spirito delle teorie di Benjamin sulla riproducibilità tecnica. In particolare, ho ereditato da Benjamin una diffidenza che sconfinava in una malcelata ostilità per l'aura del qui ed ora: Benjamin attribuisce all'unicità del quadro non ciò è ontologico della pittura – che è più *hic* che *nunc*, per così dire, perché comunque può essere fruita in più occasioni - ma del teatro. La performance radicale, ponendo il dogma del *no repetition* trent'anni dopo che Benjamin ha scritto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si pone agli esatti antipodi culturali e ideali di Benjamin.

In altri termini, riconosco di essere una persona agli antipodi di Peggy Phelan non solo nel giudizio di merito sulle singole affermazioni, ma nella pulsionalità stessa che queste affermazioni in fondo esprimono.

7. La musica per sordi e il sottotitolo per non udenti.

Clive Bell nel 1914 descriveva le persone incapaci di emozionarsi per la “pura forma” come “deaf men at a concert”³²⁶. Ricorrendo alla musica – tra tutte l'arte meno adatta a veicolare concetti logici, cioè dipendenti dal logos, dalla parola - Bell pone implicitamente parte della questione artistica sul piano della sensibilità pura – cosa che l'italiano rende maggiormente evidente, per via del fatto che “sentire” traduce ciò che l'inglese divide in “to hear” e “to feel”. Svincolando le osservazioni di Bell dalla pittura – a cui sono riferite – e relativizzando il concetto di “forma pura”, potremmo mettere agli antipodi dei suoi sordi al concerto gli appassionati di ogni forma specifica: i melomani, i cinefili e quanti in generale provano un piacere pressoché fisico nella fruizione di una particolare forma artistica.

I cinefili – e io sono decisamente un cinefilo – amano alcune scene di certi film in maniera assolutamente viscerale. Questo vuol dire amare **quel** momento, con **quegli** attori e **quel** modo di porgere le battute, con **quella** determinata musica che si inserisce in **quelle** immagini a creare **quella** determinata atmosfera. A mie spese, ho scoperto un modo quasi scientifico per distruggere **quella** magia – il sottotitolo per non udenti.

Il sottotitolo per non udenti è l'Attila del cinema, perché sostituisce l'ineffabilità dell'atmosfera – cioè dell'intreccio unico di suoni, immagini, musiche, movimenti – con banalizzazioni come “MUSICA TRISTE”. Questa “musica triste” ha qualcosa di sconcertante, perché rivela che la traduzione in parole delle forme tende a trasportarle su un piano funzionale che risponde ad una logica non complanare né a quella dell'autore, né a quella del fruitore. Nessuno, forse nemmeno nelle peggiori *soap opera*, oggi pensa banalmente che “una scena è triste, per cui ci metto una musica triste”. Né accade che, vedendo la scena, uno spettatore pensi la scena in termini logici, se non in casi in cui l'uso della musica è estremamente codificato (film dell'orrore: stridore dei violini al momento in cui si apre una porta, soggettiva se è il mostro, da dietro se è il protagonista e/o la vittima). Si ha, nella realtà artistica, una tendenza verso la costruzione di un equilibrio indefinibile che la “musica triste” del sottotitolo spezza completamente – portandolo sul piano di una connessione che è al contempo stringente (scena triste/musica triste) e fuorviante.

Questa banalizzazione portata dalla parola nell'audiovisivo è sicuramente ancora più presente nella

326Clive Bell, *Art*, Charleston, 2008, p.28.

sinestesia del teatro. In un certo senso, dunque, tutto quello che è stato scritto qui sulla performance è stato scritto dalla prospettiva di un sordo, di una persona che non è nelle condizioni materiali per comprendere la complessità dell'azione estetica e riduce tutto a una ricostruzione "insensibile" - che finisce per essere fondata su elementi simbolici e funzionali, anziché su quelli intrinseci dell'opera. In questa perdita di sensibilità, probabilmente, c'è un'inevitabile errore di prospettiva rispetto a quella che è stata la verità delle opere. Tuttavia, non potremo mai saperlo: mentre il cinema è vittima di questa riduzione a parola, a linguaggio per sordi, il teatro nel novecento ne è complice, perché prevede il ricorso alla parola come unica possibilità di trasmissione capillare del fatto artistico, malgrado le tecnologie a disposizione. È una scelta logocentrica, è un'azione in favore della mitopoiesi.

Questo è piuttosto chiaro quando il *sordo mediatico* non è poi così sordo, ma solo un poco duro d'orecchi – come nel caso della documentazione audiovisiva (il documentario della Mangolte di *Seven Easy Pieces*). Qui la Abramović (esattamente come faceva Burden negli anni '70) non manca di rimarcare che il filmato non è l'azione scenica, ma la sua ombra. E se è questo può essere un'ovvietà, diventa meno ovvio quando non si limita a dirlo nel documentario – ma nella fiction del film di Coulibeuf, *Balkan Baroque*, in cui ricrea molte performance in versione pillola da trenta o quaranta secondi³²⁷. In quel momento, così come quando afferma che chi trova le sue opere banali non le ha viste dal vivo, secondo me la Abramović dimostra l'atteggiamento difensivo nascosto nel "qui e ora" teatrale: il continuo ricorso all'unicità e all'energia del momento ormai andato fa sì che non ci sia mai un terreno di effettivo confronto estetico. Anche i pochi che hanno sentito, infatti, possono non aver sentito bene (e certo non possono avere una seconda chance).

Quando, nel video della Mangolte, quella Abramović perfettamente bidimensionale e perfettamente filmica dice che tutto quello che c'è d'importante sono gli spettatori che sono *là e allora* con lei – nel mondo bidimensionale, bidimensionali come lei – la sua voce arriva alle mie orecchie come quella di Iago che dice *I am not who I am* : è la negazione di un'identità e la confessione di un doppio gioco. Se fossero stati importanti solo loro, nella versione 3D, non ci sarebbe stato il documentario e la versione 2D. Anzi, nella verità delle cose, se non ci fossimo stati noi – i fruitori posteriori, in forma audiovisiva o narrativa – *Seven Easy Pieces* non avrebbe mai avuto luogo.

8. Postmoderni, transustanziati, transpolitici. *Noi* e Baudrillard.

In fondo, questo stare dalla parte della riproducibilità – tanto mio quanto dei Mattes – ha un senso politico ed epocale, come in fondo sin dall'inizio, in Walter Benjamin. Nipoti o pronipoti di Benjamin, però, né io né i Mattes – quando ci concentriamo nello specifico della performance – ci concentriamo davvero sull'ubiquità della riproduzione – come Benjamin - ma sulla scomparsa del corpo. Questa attenzione può essere forse inquadrata all'interno di quello che Baudrillard definisce "transpolitico", nell'attitudine, alla fine della modernità, a godere della perdita del senso intrinseco delle cose: nel nostro caso, niente più corpo nella body art – al limite: *mai stato corpo* nella body art. È questa la nostra *perdita del senso*. E (anche) in questa attitudine che Baudrillard canta la fine della società dello spettacolo come una sorta di trionfo della morte:

Fine della scena della storia, fine della scena del politico,
fine della scena del fantasma, fine della scena del corpo –
irruzione dell'osceno. Fine del segreto – irruzione della
trasparenza.

Il transpolitico è il modo di sparizione di tutto ciò (*non è
più il modo di produzione, è il modo di sparizione a
essere avvincente*), questa curvatura malefica che mette

327Si veda l'appendice.

fine all'orizzonte del senso³²⁸ (*corsivo mio*).

Ma è davvero così? Siamo agenti più o meno inconsapevoli di questo maleficio? Se è vero che non è il modo di produzione (il fucile di Burden) ad essere il centro della questione, ma la sua scomparsa (la foto, la memoria, il mito), è anche vero che è fondamentalmente un'azione *contro* il mito. Quella che Darko Maver denunciava (debolmente, in realtà) è proprio la mitopoiesi. C'è, in questo, un senso di razionalità che implica una prospettiva della sensatezza se non del senso. In questo, credo che Baudrillard – campione degli apocalittici – si sbaglia (e si sbaglia volutamente, per il suo piacere nella provocazione intellettuale). L'oscena trasparenza delle cose sembra oscena perché ha perso molte delle sue vesti mitologiche: il progressivo avvenire, la mistica del proletariato, la stessa idea di verità “svelata” dalle opere d'arte e dalla filosofia - al punto che Baudrillard – alla vista del *pensiero debole* - finisce per rimpiangere tutti i vestiti della verità, dalle mutande al cappellino. Eppure, la postmodernità - questo lungo post che non è ancora qualcosa - non è necessariamente un cadavere, l'oscenità che avverte Baudrillard non è necessariamente quella del biancore del verme e delle ossa. Il presente non è semplicemente la decomposizione dello ieri: sarà pur qualcosa, se si muove.

Per molti aspetti, quello di Baudrillard è il sentimento di un credente di fronte alla perdita della fede. Comunista eterodosso, ma in alcuni momenti uomo di partito tanto da difendere sotto traccia lo stalinismo³²⁹, inventa un brillante neologismo per descrivere la decadenza dell'idea di lotta di classe in favore di una visione social-democratica: *prêt-à-croire*³³⁰. Quando lo inventa, mancano quattro anni alla caduta del Muro di Berlino. E quando il muro viene abbattuto, lo considera un'altra “rovina anoressica”, senza comprenderne assolutamente il valore storico³³¹. Come scrive acutamente Richard Dellamora, l'idea della fine della storia in Baudrillard è figlia della memoria di “un'idea della storia che aveva una destinazione” e di “un reale che era trascendente”³³², come l'idea della storia e del reale marxista. Se la definizione di storia è fondata sul marxismo, inevitabilmente il tramonto del marxismo divenga il tramonto della storia, per banalissima proprietà transitiva. Baudrillard è postmoderno con lo stesso senso dell'assenza con cui molti diventano atei, per cui vedono nell'ateismo il cadavere di Dio.

Tempo fa sono stato uno dei sette relatori di un piccolo convegno sul *postmoderno*. Ero di venti anni più giovane degli altri e sono stato l'unico a resistere al desiderio di inveire contro i *mala tempora*. Come l'espressione latina indica inequivocabilmente – questa invettiva è un atteggiamento radicato nell'umanità in maniera non storica, in virtù del mito archetipico del passato aureo. Tutti i relatori tranne me erano cresciuti con il mito della lotta di classe, mentre per me la lotta di classe è terminata il giorno in cui mia madre ha smesso di cantare *Fischia il vento* come ninna nanna. Per tutti, senza che necessariamente ne fossero consapevoli, il presente era la trasparenza oscena di Baudrillard. Eppure, io trovo che questa trasparenza sia oscena solo se si guardano – consciamente o inconsciamente – quei miti. Al di fuori di essi, questa trasparenza è fin troppo torbida. Non solo in senso morale (*mala tempora*), ma proprio in senso di comprensibilità profonda. Baudrillard è molto ottimista, quando dice, parafrasando Duchamp, che la verità oggi <<vuole darsi nuda. (...) Questo strip-tease senza speranza è quello della realtà. Che si “spoglia” in senso letterale, offrendo allo sguardo dei guardoni creduli l'apparenza della nudità. Ma, appunto, questa nudità l'avvolge con una seconda pellicola, che non ha neppure più il fascino erotico del vestito. Non c'è neppure più bisogno di scapoli per metterla a nudo, poiché ha rinunciato da sola al trompe-l'œil per lo strip-tease>>³³³.

328Jean Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano, 1983, p.23.

329Mike Gane, *Baudrillard, critical and fatal theory*, New York, 1991, p.27.

330J. Baudrillard, *The Devine Left*, in J. Baudrillard, G. Genosko, *The Uncollected Baudrillard*, London, 2001, p. 114

331 Si veda a riguardo la caustiche osservazioni di Duglas Kellner, in H. Bertens, J. Natoli, *Postmodernism, The Key Figures*, Oxford, 2002, p.54

332R. Dellamora, *Postmodern Apocalypse*, Philadelphia, 1995, p.172.

333J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Milano, 1996, pp. 6-7. ; si noti come, in fondo, Baudrillard parafrasa Jung che si lamenta dell'impoverimento della dimensione simbolica dell'esistenza, a cominciare dal fatto che lo stesso Jung

Eppure, invece, potrebbe darsi (e io sono di questo avviso) che questo strip-tease della realtà sia un virtuosismo del *trompe-l'œil*. Questo perché se la verità dell'essere è costante, l'azione della tecnica (*the Age of Techne*) nel suo continuo trasformare la realtà in base alle pulsioni primarie umane la veste non dell'unitarietà dei miti, ma della molteplicità delle pulsioni. Così come tendo a ricondurre l'avatar di *Second Life* nel *primal desire of flying*, tendo a vedere nello strip-tease di Baudrillard il *primal desire of understanding*. E non mi sembra che questa convinzione di cogliere la realtà sia meno virtuale (in senso di artificiale e mendace) di quella di *Second Life*. Innanzi tutto perché, come quella di *Second Life*, riguarda un mondo parallelo – quello della perdita e dell'assenza – che per forza non è presente se non nella comparazione storica. In secondo luogo, perché alla difficoltà di cogliere l'esistenza, si aggiunge la crescente difficoltà di separarla dalle nostre proiezioni, nonché di capire le prospettive, la portata e le conseguenze di queste proiezioni. Guardando proprio Baudrillard e al futurismo al contrario de' *Il delitto perfetto*, (<<fortunatamente, nulla accade in tempo reale, altrimenti saremmo sottomessi, nell'informazione, alla luce di tutti gli eventi e il presente sarebbe di un'incandescenza insopportabile (...) Fortunatamente, nulla è istantaneo né simultaneo né contemporaneo>>³³⁴), bisogna considerare che la televisione non elimina le strade, ma le complica – così come Internet e i mondi virtuali non eliminano la televisione, ma la complicano (semplificandola *in apparenza*). C'è una continua stratificazione di tecnologie e di pulsionalità, espresse sia dall'hardware (McLuhan) che dal software (Bill Gates). E questa sovrapposizione di pulsionalità è tutt'altro che pacifica e trasparente. È, anzi, nella realtà delle cose ben più complessa del fondamentale economicismo marxista e della stessa idea di riduzione a cultura espressa da Lyotard: <<la culture consiste à dissiper ce qu'il y a de destin, douleur et finitude, dans l'existence des corps, individuels ou collectifs. Elle est une esthétique sans corps, fictionnée avec des aistheta tempérés et filtrés>>³³⁵. Questo perché lo stesso filtro è pulsionale, imperfetto e suscettibile di analisi. Sarebbe troppo facile vedere la cultura come paradiso artificiale (nessun dolore, nessuna finitezza, nessun corpo).

Nel particolare di questo lavoro, riducendo il performer ad immagine e ad avatar, tanto io quanto i Mattes abbiamo letteralizzato il comportamento della cultura postmoderna di Lyotard: abbiamo tolto <<dolore e finitezza nell'esistenza dei corpi>> e l'abbiamo interpretata (nel caso dei Mattes letteralmente fictionizzata) *senza* corpo. Il fatto che questo divenire incorporei è in realtà frutto automatico dei media (fotografia e computer) non toglie che la focalizzazione sui media sia in sé una scelta - e una scelta tanto più significativa in quanto fortemente minoritaria: per due Mattes ci sono duemila performer. Evidentemente, la forza e il senso del lavoro dei Mattes è proprio il non essere tra i tanti *reenactors*, nell'aver scelto il mezzo. In particolare, quello che è stato tolto non è tanto il corpo – che rimane come figurazione – ma il sangue. In questa complementarità dualistica degli elementi eucaristici, è il vino a mancare veramente, non il pane.

9. Il sangue agli occhi: la questione edipica.

Il sangue è il simbolo polivalente per eccellenza, tanto da essere per Hillman la condizione stessa della psiche³³⁶, così come nel Levitico <<è la vita di ogni essere vivente>>. Esso <<evoca sempre altri significati: la vita, la morte, il presagio, la divinità>>³³⁷. Questo *plurisignificato* tipico delle archai³³⁸ cresce continuamente. Il sangue/vita e il sangue/morte dell'animale morente della pittura paleolitica diventano l'ambivalenza della divinità (che è simultaneamente origine e fine): il vaticinio

parla descrive questa condizione come “nudità” (cfr. C. G. Jung, *Gli Archetipi*, p. 30).

334Ivi. p.11

335J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Parigi, 1993, pp.200-201.

336<<Costruire il vaso psichico di contenimento – che è un altro modo di dire per fare anima – sembra richiedere sanguinamento e perdita quale suo presupposto>>, J. Hillman, *Saggi sul puer*, Milano, 1985, p. 43.

337Jacques-Louis Binet, *Il sangue e la vita, tra mito e scienza*, Milano, 1993, p.14.

338C.G. Jung, op.cit. 1977, p.64.

e il sacrificio. A queste si aggiungono le idee connesse all'identità sia individuale (la firma con il sangue) che collettiva (*scritto nel sangue*, legame di sangue). A queste – tutt'ora – si aggiunge l'idea pulsionale del sangue, quella connessa alla sessualità e alla fertilità: il sangue è sia erezione maschile che mestruo femminile. All'idea “nutrizionale” – alla sua funzionalità organica – si aggiunge quella riproduttiva, intesa come fertilità in senso lato, non necessariamente come sessualità in senso stretto. È la pan-sessualità neolitica della Dea Madre: la sessualità dell'agricoltura, del ciclo lunare, delle messi e dei raccolti.

In Benjamin è l'elemento di evidenza della distinzione tra la giustizia ambivalente dei miti greci e la violenza divina della tradizione monoteista giudaico-cristiana: <<alla violenza mitica, si oppone quella divina. Che ne costituisce l'antitesi in ogni punto. Se la violenza mitica pone il diritto, la divina lo annienta, se quella pone limiti e confini, questa distrugge senza limiti (...) se quella è sanguinosa, questa è letale senza sangue>>³³⁹. <<Tutta la differenza>>³⁴⁰, osserva Deridda, è data dal sangue. Guardando il tipo di mitologia che la body art tende a reincarnare agli esordi, a cominciare dalla Dea Madre di Carolee Schneemann e dal Dioniso dei viennesi (un Dioniso post-cristiano, colorato di Satana e di croci) appare evidente che nasce non tanto dal mito del corpo (che riprende dalle altre attività performative, a cominciare dall'happening), ma da quello del sangue, come rifiuto della morale giudaico-cristiana. Il sangue, come dimensione pagana in opposizione a quella giudaico cristiana, è il sangue tragico. La tragedia, a mio avviso, è quella di Edipo.

Attraverso Hillman, possiamo inscrivere la body art all'interno di una perfetta – per certi aspetti sbalorditiva – letteralizzazione archetipica. Per Hillman la *creatività* – l'epicentro del fare artistico – è completamente risolta nell'archetipo del Puer e in particolare del Puer sanguinante, al punto che <<quando definiamo l'essere ferito del Puer con il termine “creatività”, cadiamo nel ridondante e nel retorico>>. Nel mondo degli archetipi hillmaniani, sono fatti identici. Allo stesso modo, il Puer è – come il body-artista – una figura che cerca l'epica, che cerca l'impresa memorabile ed eroica (percorrere a piedi la Grande Muraglia, resistere su un letto di candele accese...), per cui <<sarà ancora una volta difficile distinguere tra Puer ed eroe, dato che la ferita in sé sembra identificare lo spirito puer con il destino eroico>>. Questa ferita creativa ed eroica dell'archetipo, per Hillman ha origine nella ferita per eccellenza della scuola psicoanalitica, quella della castrazione edipica: <<la figura mitica del genitore che ferisce, o che è ferito, diventa l'enunciato psicologico che *il genitore è ferito*>>³⁴¹. La body art, ossessionata dal ferirsi, è un momento edipico. Più precisamente, è il tentativo di far tornare Edipo nella dimensione pagana e sottrarlo all'incompiutezza che la morale giudaico-cristiana impone al desiderio: si tratta di percorrere a ritroso la strada indicata da Freud, quella che da Sofocle ha portato a Shakespeare, da Edipo ad Amleto³⁴². E arrivare – in un certo senso – ancora più indietro, verso una forma primordiale anteriore alla codificazione della tragedia. La body art è un parossismo edipico nel momento storico più limpidamente edipico della storia moderna: il primo e l'unico in tutto il Novecento in cui i figli mirano dritti alla detronizzazione dei padri – l'unico in cui il manto ideologico di questa detronizzazione lascia trasparire un senso generazionale concluso in sé: *Don't trust anyone over 30*, recitava uno slogan coniato da Jack Weinberg³⁴³. *L'Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari e *l'Edipo Ebreo* di Lyotard sono portavoce di un Iper-Edipo, un'edipicità al quadrato. Se da un lato l'ideologizzazione del conflitto generazionale

339 W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, 1995, p.26.

340J. Deridda, *Acts of Religion*, New York, 2002, p.287.

341J. Hillman, op.cit. 1985, pp.22-23.

342<<Another of the great poetic tragedies, Shakespeare's Hamlet, is rooted in the same soil as Oedipus Rex. Nbut the whole difference in the psychic life of the two widely separated periods of civilization, and the progress, suring the course of ftime, of repression in the emotional life of humanity, is manifested in the differing treatment of the ssame material. Oedipus Rex the basic wish-phantasy of the child is brought to light and realized as it is in dreams; in Hamlet it remains repressed,...>>(cfr. S.Freud, *The Interpretation of dreams - 3rd Edition*, 1955, p.175); Lyotard scrive a riguardo: che la differenza tra Edipo e Amleto distingue <<quello che è greco e quello che ebreo, quello che è tragico e quello che etico>> (cfr. J.F. Lyotard, *Jewish Oedipus*, in *Driftworks* New York, 1984, p.42).

343 P. Braunstein, M.W. Doyle, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70s*, New York, 2002, p.270.

porta a disconoscere Edipo – perché Edipo proietta implicitamente l'ombra del patriarca – dall'altra ne porta i segni quando si fa Ombra. Vito Acconci si acceca.



V. Acconci, *Blindfolded Catching*, 1970.

Oggi c'è una generazione, la mia, figlia dell'Iper-Edipo. È una generazione esangue, che al rosso ha visto sostituirsi il blu: dalla bandiera rossa all'UE, all'ONU, ai cieli di Windows, a quelli di Forza Italia. La mia è una generazione che non è riuscita a trovare né unità, né un momento di vero scontro generazionale, di tentativo di sostituzione e non di emulazione. Ogni volta che c'è una lievissima brezza di rivolta, gli studenti tornano ad indossare l'eschimo dei genitori. Addirittura protestano fianco a fianco dei loro presidi e dei loro rettori, vale a dire dei loro padri generazionali – gli studenti del '68.

In questo essere una generazione con un Edipo totalmente mancato, probabilmente c'è il senso psico-politico del drenaggio, del privare la performance del sangue. Siamo una generazione drammatica, forse, ma non tragica: una generazione esangue, appunto.

Quella del sangue è una prospettiva che non ci appartiene. Quando ci appartiene, ci appartiene per imitazione: sono gli studenti della Abramović – quelli che indossano l'eschimo per protestare. In quest'ottica, credo sinceramente che Domenico Quaranta prenda un grande abbaglio quando, nel suo altrimenti lucidissimo pezzo, afferma che il *reenactment* delle nuove generazioni in sé abbia <<a fundamentally Oedipal nature>>³⁴⁴. Quaranta dimentica che, come dice Hillman, <<è quando uccidiamo il padre che siamo Edipo>>³⁴⁵, non quando sposiamo la madre. Nei *reenactors* non c'è niente di Edipico, ma tutto di iniziatico.

Il termine “vampirizzare” è ormai inscindibilmente legato in Italia ad alcuni *topoi* ed alcune retoriche sui mass-media e sulla riproduzione tecnica dell'immagine. In questo senso, segnando il passaggio dal vampiro alla riproducibilità tecnica, Iris Gavazzi scrive che <<il vampiro si presenta nella nuova notte telematica disposto e intenzionato, più che a vampirizzare, a essere vampirizzato dai media; pellicole, computer, cd catturano la sua immagine, la riproducono, la moltiplicano, la propagano quasi fosse un'epidemia>>³⁴⁶; per Gianni Canova la pubblicità vampirizza i generi delle

344cfr. Domenico Quaranta, *Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia*, in <<Re-akt>>, <http://www.reakt.org/imponderabilia/index.html>

345 J. Hillman, *Edipo revisitato*, in K Kereényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Milano, 1994, p. 81.

346 Iris Gavazzi, *Il vampiresco: percorsi nel brutto*, Milano, 2005 p.103.

forme cinematografiche³⁴⁷ così come per Carlo Verdone <<il cinema vampirizza tutto>>³⁴⁸. In italiano i media tecnologici rendono esangui. In inglese, il verbo “to vamp” non ha l'idea dell'italiano “vampirizzare”, ma indica il sedurre (e quindi implicitamente l'irrorazione sanguigna); con l'aggiunta del suffisso “up”, l'approntare qualcosa di artificiale e non vero (ad esempio una scusa) o l'aggiungere elementi nuovi a qualcosa di vecchio. Chiaramente, è pleonastico affermare che il vampiro – la figura più legata al sangue dell'immaginario collettivo – ha la sua forza nel *vamp* – nella seduzione:

...He pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spur out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the [blood]>>³⁴⁹.

Nel *Dracula* di Bram Stoker, Mina ha pudore di usare la parola “sangue” per la seconda volta, quando racconta del suo incontro con il vampiro. Ella ha ricevuto una violenza che l'ha costringe a vampirizzare il vampiro – a farsi sua complice invertendo i ruoli. Allo stesso tempo, dovendo succhiare dal petto, è stata costretta a farsi neonato in una maternizzazione del maschile: Dracula le vuole dare una nuova vita.

Isolando il profilo erotico, la grandissima parte della body art segue le orme di Dracula, nel senso che - come Dracula - alterna tratti seducenti e tratti repellenti. In molti performer, infatti, il corpo nudo è un corpo seducente: penso alla muscolarità felina di Brus - esaltata anche quando compie azioni turpi, come in *Zereissprobe* – penso alla eroticità ostentata di Cindy Schermann, penso alla stessa Abramović - che riporta il fatto che una critica tedesca avrebbe detto “she's too beautiful to be an artist”³⁵⁰- e penso a Ulay. Allo stesso modo, come Dracula, questa seduzione si accompagna a un senso di repulsione – sia nel richiamo alle simbologie della morte (le mosche di Dracula, i vermi di *Death Control* di Gina Pane e degli azionisti viennesi), sia di animali repellenti (topi, ragni, serpenti), sia nell'aperta immoralità dell'erotismo (*Art and Revolution* di Brus). Appunto, l'ambivalenza del sangue.

In questa sessualizzazione del sangue e vampirizzazione del mezzo, trovo che ci possa essere un senso radicale nella messa in scena dei Mattes, specie nelle performance a sfondo sessuale. Una volta inquadrata la tematica edipica – con l'annessa paura della castrazione – non si può fare a meno di notare che i Mattes, proponendo un Vito Acconci privo di pene, compiano un gesto saturo di un'edipicità inesplosa (e qui Quaranta ha ragione): il figlio sostituisce l'immagine del padre con la propria, ma da castrato. Alla cecità di Edipo, sostituisce la iper-visionalità di *Second Life*, dove non esiste anfratto che non possa essere raggiunto dalla camera. Non è solo il processo della postmodernità, la <<renovation within ruination>> di cui parla Baudrillard³⁵¹: c'è di più e di più decisivo. A ben vedere, di più *morale*.

I Mattes vampirizzano il mito della performance, ma non si fanno vampiri. Evitano qualsiasi tipo di seduzione, a cominciare da quella estetica: l'immagine è banale, l'ironia è saputa, l'azione è resa irrilevante – nel senso che è privata della possibilità di avere conseguenze materiali dirette. Perfino l'ironia è priva di autentico *sense of humor*, tanto è culturale. Nella loro mancanza di seduttività, i Mattes sono vampiri di carnevale, hanno i canini di plastica. Gli stessi *Avatar Portraits*, in fin dei conti, sono proprio ritratti di costumi di carnevale – ciò che uno vuole essere al di fuori della quotidianità.

347Gianni Canova, *Dreams: I sogni degli italiani in 50 anni di pubblicità televisiva*, Milano, 2004, p.35.

348Carlo Verdone, A. Panero, *Tuttoverdone*, Roma, 1999, p.14.

349Bram Stoker, *Dracula*, New York, 1971 p.351

350K. Deepwell, op.cit.

351J. Baudrillard, C. Turner, *Cool Memories*, London/New York 1990 p.171.

Se si considera la seduzione alla maniera di Baudrillard, come <<diavoleria originaria>> che viene <<prima della sessualità, prima del desiderio e ha come destino di sviare all'inizio il suo senso, la sua verità>>³⁵² - quindi come una pulsione primaria, *scritta nel sangue* - questa perdita di pulsionalità dei Mattes viene a configurarsi come censura e repressione: una contro-pulsione. Sotto il profilo del reale, Eva Mattes non solo non si fa toccare il seno, rifacendo *Tipp und Tastkino*, ma nasconde il volto. Nella logica interna a *Second Life*, gli artisti costruiscono i loro corpi in modo attraente - secondo una canonizzazione tipica che è già implicitamente imposta dal programma - ma in una logica di concetto anziché di pulsione. Questo discendere da Duchamp, questo dichiarato schierarsi in favore del mentale contro il viscerale, ha un senso notevolmente più morale ora che negli anni d'oro delle neo-avanguardie, gli anni duchampiani per eccellenza. Allora si trattava innanzi tutto di uscire dall'impasse del sensualismo informale e di adattarlo ai mezzi di comunicazione; oggi si tratta di avere un corpo senza muscoli, un uomo e una donna senza sesso (*Synthetic performances*), uno sguardo senza commozione (Darko Maver). Il vampiro di carnevale - *IpoEdipo* - non desidera, morde per una questione di identità dichiarata. Per aderire al vestito. Ma è un vestito che sta largo, l'eskimo di qualcun altro.

10. interruzione come conclusione.

Guardando indietro, alle origini di questo lavoro, sono partito dall'idea che *Seven Easy Pieces* fornisse materiale per delle considerazioni interessanti sulla performance storicizzata - in particolare sulla body art. L'idea - ed è per questo che i capitoli hanno tutti un titolo che suggerisce un cammino - era di tracciare un percorso inedito, che unisse aree artistiche già studiate (la performance storicizzata) a territori quasi vergini (la specificità del *reenactment* di *Seven Easy Pieces*), attraverso una focalizzazione inusuale per la body art. Come tutti i percorsi autentici, il mio non ha seguito una traiettoria perfettamente prestabilita, ma si è modificato con l'evolversi del suo oggetto, man mano che alcuni elementi venivano *trovati* ed altri *scoperti*. Mi viene difficile, in questo senso, parlare propriamente di "conclusioni". Di fatto, l'intervento dei Mattes ha fatto proseguire il mio percorso molto oltre dove mi aspettavo di arrivare, offrendomi un panorama più vasto di quello che pensavo di trovare. Analogamente, il percorso, che voleva essere stimolante a livello accademico - fornendo esegesi inedite, riflessioni specifiche e circostanziate - è finito per me col divenire stimolante a livello esistenziale, come presa di coscienza. Adrenalina, notti insonni, fiumi di Redbull, stanze colme di fumo e computer acceso ventiquattro ore su ventiquattro: *l'insonnia come ideale*, qualcuno diceva ai tempi della galleria di Stieglitz. Mi sono nutrito di questo, negli ultimi tempi. Al suonare del gong, termino questo lavoro con la strana sensazione di averlo appena iniziato.

Certo, se avessi più tempo, sarebbe molto interessante cercare di fare una ricognizione sulla nuova performance e osservarne costanze e differenze di fruizione rispetto a quella storica. Avendo più tempo e più fondi, un lungo capitolo su questo tema - sulla traccia del primo - potrebbe fare emergere aspetti interessanti, difficili da prevedere. Ancora, si potrebbe tornare a percorrere il tragitto per andare a inquadrare alcuni elementi di assoluto interesse, che la focalizzazione in base a *Seven Easy Pieces* ha in qualche modo tenuto a margine del discorso: movimenti come Fluxus e Situazionismo, artisti come Serra e Kounellis - che qui sono stati solo trattati a margine - fornirebbero materiale interessante per la comprensione del performativo in senso esteso. Ancora, avendo notato come inevitabilmente tutto si ricolleggi a comunicazione e immaginario, credo che sarebbe utile dedicare spazio e riflessioni alla più clamorosa ripresa della performance in epoca postmoderna: *Jackass*. Se si guarda questo show adolescenziale sotto il profilo dell'immaginario - e non nel pedigree artistico - risulta evidente che *Jackass* è il risultato più alto ottenuto dalla retorica

352J. Baudrillard, *Il destino della seduzione*, in AAVV, *Ipotesi di seduzione*, Bologna, 1981.

del basso dell'azionismo viennese: pur non mostrando mai il pene dei performer (le contraddizioni della televisione americana, come le vie del signore, sono infinite), *Jackass* propone praticamente tutto il campionario di coprofilie, masochismi, vomiti e perversioni degli azionisti, ma in prima serata, a milioni di adolescenti in tutto il mondo. Certo, *Jackass* baratta Dioniso con la goliardia, la tragedia con la *slapstick comedy*, le croci di Nitsch con un tatuaggio di un pesce con scritto dentro “Satan” – ma questo è motivo di ulteriore interesse, dal mio punto di vista. Anche perché, in realtà, Jackass muove simbologie più complesse dell'ossessione orgiastica dei viennesi. Tutto sotto traccia, come se non fosse rilevante, ma – se si considera che le sceneggiature sono in parte scritte da Spike Jonze (Essere John Malkovich), cioè uno tra i registi più cerebrali della generazione nata negli anni '60, probabilmente ponderate, sicuramente significanti.

A fronte di questo “tanto da fare”, nutro anche il timore inverso, di aver fatto troppo – di aver approfondito forse eccessivamente certi specifici temi a scapito del disegno generale. Di conseguenza, ho passato parte delle ultime settimane a tagliare pezzi del lavoro. Questo perché – essendo stato sottoposto a una continua revisione dello schema (soprattutto in seguito al lavoro dei Mattes) – parti che prima spiegavano ora risultano d'impiccio, di eccessivo approfondimento rispetto a un tema più ampio. Alcune le ho eliminate del tutto, altre – che ritengo comunque utili per capire la dinamica di *Seven Easy Pieces*, le ho portate in appendice. Alcune, probabilmente, sono sopravvissute.

Se il gong non fosse suonato, avrei voluto soprattutto riflettere meglio su questo senso generazionale – che all'inizio ho un poco sottovalutato. Nutro io stesso alcune riserve su certe osservazioni, come quelle “edipiche”, espresse nelle ultime note. Non perché non le ritenga vere, ma perché in questo momento possono essere riferite alla mia stessa condizione. La fine del dottorato è un momento simbolico: che continui i miei studi o che finisca a fare il cameriere, non avrò mai più scritto “studente” sulla carta d'identità. In altri termini, sono chiamato a diventare ufficialmente adulto – il che rende perfettamente ovvio che Edipo sia nei miei pensieri.

In un certo senso, sono convinto che servirebbe l'acquisizione di una certa distanza, per valutare meglio le prospettive che si aprono con il taglio che ho dato al lavoro. Ci vorrebbe una pausa di riflessione? Ad onor del vero, non me la concederei nemmeno potendomelo permettere: semplicemente, la voglia di andare avanti e scoprire cosa c'è dopo è troppa, in questo momento. L'ebbrezza di lavorare sulla contemporaneità in senso letterale – ebbrezza che non conoscevo, prima – fa sì che lo scoprire cosa viene dopo mi proietti nel futuro. In un certo senso, ad un livello prettamente personale, non credo di poter chiedere di meglio dalla storia.



M. Abramović, *Rhythm 0*, 1974.

APPENDICE

APPENDICE 1

IL REENACTMENT DI MARINA ABRAMOVIĆ PRIMA DI 7 EASY PIECES.

I have to tell you this story about how I started painting...
My whole life is about stories.
Marina Abramović

I have listened to Marina's story quite often,
but each time it goes one step further.³⁵³
Ulay

1. La logica biografica: prima, con, dopo Ulay

La vicenda artistica di Marina Abramović si intreccia in maniera peculiare – direi unica - con le vicende biografiche dell'artista. Questo non è dovuto banalmente al fatto che, essendo una performer, il lavoro artistico ha per forza di cose un rapporto con la vita extra-artistica meno mediato che in altre forme, visto che non passa necessariamente attraverso la produzione di oggetti. Il continuo scambio che il privato ha nel pubblico e il pubblico ha nel privato in Abramović non ha praticamente paragoni in nessun altro artista del periodo, se non altro perché non è teso a creare una mitologia individuale e i sintagmi di un universo simbolico (come in Beuys), ma una sorta di epos, una tensione continua verso il “memorabile”. Mentre gli episodi della seconda guerra mondiale danno a Beuys la possibilità di operare artisticamente in un universo mitico – ma restano sostanzialmente al di fuori della vicenda artistica – in Abramović si ha la pulsione a non distinguere l'espressione artistica dal vissuto individuale.

Questo è, secondo me, eclatante nella relazione artistica e sentimentale con Ulay. La storia con Ulay viene iscritta dalla Abramović all'interno di due momenti simbolici: il giorno in cui i due si conoscono e la performance che simbolizza la fine della loro relazione amorosa e professionale, *The Lovers*.

Questa specularità si è tradotta principalmente in un rapporto simbiotico fondato sulla complementarietà/opposizione maschio-femmina e una sistematizzazione, finché il rapporto è durato, simile allo yin e yang³⁵⁴. È il caso – su tutti – della performance *Communist Body- Facist Body*, tenuta il 30 novembre nel 1979. In quell'occasione, i due invitano undici loro amici per festeggiare il compleanno, facendosi però trovare addormentati in un letto coperto da un lenzuolo di lino e una coperta rossa. Per gli invitati, ci sono due tavoli imbanditi, posizionati parallelamente. Su uno, quello della Abramović, c'è champagne russo e caviale, al posto della tovaglia pagine di un giornale russo, carta igienica al posto dei tovaglioli e posate di alluminio; sull'altro, quello di Ulay, ci sono bicchieri di cristallo, posate d'argento, champagne e caviale tedeschi. Su un terzo tavolo gli artisti hanno posto i loro certificati di nascita: due documenti quasi identici, ma segnati da simboli “opposti”: quello della Abramović, nata in Jugoslavia, ha la stella del partito comunista, quello di Ulay, nato in Germania, ha la svastica. <<It was like two opposites coming together in a symbiosis.

353 Marina Abramović intervistata da Mary Jane Jacob, in K. Baas, M.J. Jacob, *Buddha Mind in Contemporary Arts*, Berkley, 1997, p. 187; Linda Montano, *intervista a Marina Abramović e Ulay*, in R. Montano *Performance artists talking in the Eighties: Sex, Food, Money/fame, Ritual/death*, Berkley, 2001, p. 327.

354 C. Green, *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Sydney, 2001, p.181.

Our fathers were enemies, and I was in love with the enemy>>³⁵⁵.



Marina Abramović, Ulay, *Communist Body, Fascist Body*, 1977

Così come la relazione inizia in modo simbolico, finisce in modo simbolico, con una sublimazione poetica e artistica: *The Great Walk – The Lovers*. I due partono dai lati opposti della Grande Muraglia, camminano 2.500 chilometri in 90 giorni, per incontrarsi <<a metà strada e dirsi addio. Ci siamo incontrati a Er Lang Shaan, in Shen Mu, provincia Shaaxi>>³⁵⁶. L'opera è allo stesso tempo metafora dei rapporti amorosi (metafora tra l'altro in ampio uso nel linguaggio comune: *incontrarsi* lungo un *percorso*, *dirsi addio*), una ritualizzazione di un fatto biografico personale (esistono riti per il matrimonio, non esistono riti per il divorzio) e l'estensione di un fatto intimo su una scala epica - una scala epica sospesa tra fatto privato (il viaggio individuale) e fatto pubblico (la documentazione, che trasforma il viaggio in performance). Come sintetizza in maniera straordinaria Cinthia Carr, i due artisti sono <<metaphors crossing a symbol>>³⁵⁷.

Questa divisione perfettamente netta che segna la relazione tra Abramović e Ulay, divide la vita e l'esperienza artistica della Abramović in tre parti piuttosto nettamente distinte, tanto dal punto di vista teorico quanto dal punto di vista pratico/artistico. La prima parte, quella della body art più violenta proposta dall'artista jugoslava, si apre nel 1973 e si chiude nel 1976: <<In the beginning of my work I was really exploring much more the masculine energy than the female, until I was with Ulay. Then at one point I could just relax, because he was this male so I didn't need to explore my masculinity, I could be female in the relationship>>³⁵⁸. A questa fase - che oggi, retrospettivamente, la Abramović riconduce all'esplorazione della "masculine energy" - corrispondono opere che possono essere inquadrare come discorso sulla femminilità. È il caso su tutte di *Role Exchange* e *Rhythm 0* (e, con meno evidenza, *Lips of Thomas*). .

355Zoe Kosmidou, *Transitory Objects, A Conversation with Marina Abramović*, Sculpture Magazine, nov. 2001., www.sculpture.org.

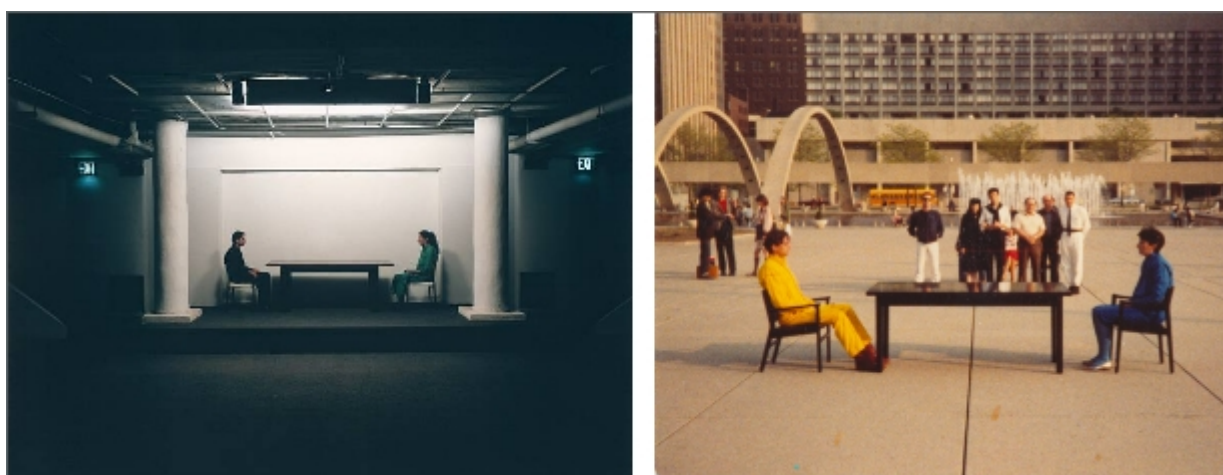
356M. Abramović, op. cit. 2004, p. 94.

357C. Carr, *On Edge- Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover, 1993, p.25

358A. Bernstein, op.cit.



Certamente, una volta iniziato il rapporto artistico con Ulay, questo elemento maschile viene meno, sia – come l'artista nota – perché viene ceduto materialmente al partner, sia perché il terreno d'indagine poetica smette di essere il ruolo della donna e diviene la coppia. Il femminismo – anche nella versione moderata della prima Abramović – mette su famiglia: la donna viene vista nella relazione inter-sessuale, per cui in *Rest Energy* la Abramović tiene l'arco, mentre Ulay tiene la freccia, utilizzando una simbologia erotica più che chiara.



Tuttavia, il tipo di lavoro con Ulay nel complesso mostra una predominanza non dell'aspetto sessuale, ma di quello ascetico-meditativo. I due compiono sempre le loro azioni in relazione a idee

di meditazione e stasi tipiche della religiosità orientale: il buddismo (*Imponderabilia*), sia di tradizione zen (*Relation in Time*), sia di tradizione tibetana (*Nightsea Crossing*). Proprio per il suo stretto legame con la meditazione, il tipo di approccio alla performance dei due ha un marcatissimo rapporto con l'idea di disciplina, intesa qui come allenamento all'auto-controllo.

Nei primi anni '80, quando praticamente tutta la generazione dei body artisti ha abbandonato in blocco le pratiche performative e si assiste ovunque al ritorno alla pittura, la riproposizione di pratiche e tecniche meditative orientali in funzione artistica tende a una prima rottura degli assiomi della performance degli anni '70: viene a mancare il “no repetition”. Visto che la meditazione è un esercizio quotidiano che il buddista compie ovunque – non solo nel tempio o nello zendo - viene da sé che una pratica artistica fortemente focalizzata sulla meditazione non possa più sostenere l'irrepetibilità dell'azione. È per questo che performance come *Nightsea Crossing* vengono ripetute un po' ovunque tra il 1981 e il 1987.

La struttura fondamentale della performance è elementare: Abramović e Ulay siedono l'uno di fronte all'altra, fissandosi per un lunghissimo lasso di tempo, senza mangiare e bere. Al pubblico di norma è offerta la possibilità di vedere solo il profilo degli artisti, per cui alla fissità della posizione seduta, che dona ai corpi l'immobilità della statua, si sovrappone la visione unilaterale tipica del teatro e della pittura. In alcune versioni della performance, a questa struttura elementare sono aggiunti ulteriori elementi. Nel caso di *Nightsea Crossing Conjunction (1983)*, ad esempio, ad unirsi alla performance/meditazione ci sono un lama tibetano e un aborigeno australiano membro della tribù Pintubi. La coppia ha una progressiva evoluzione verso tematiche legate al sincretismo religioso, in una linea piuttosto prossima alla new age. Questo sincretismo abbraccia tematiche tipiche del buddismo zen, come la resistenza al dolore e perseveranza nella stasi³⁵⁹ unito ad aspetti mistici più connessi con l'idea buddista tibetana, come la trasmigrazione delle anime:

Before *Nightsea Crossing* I had never read anything about buddhism, I didn't know anything about meditation, and phenomena started happening to me at the point where I thought I was going crazy. One phenomenon I experienced was when I was just looking at Ulay and I started to be able to see 180 degrees and 360 degrees. I could see everybody behind me. During one day of the piece I could smell every single person: not only sweat, deodorant, and perfume, but their real intrinsic scent. The same kind of smell that a dog would be able to detect. Every time you blink you think a new thought so, the more stable your eyes are, the less thinking you are doing. (...) So at some point there is no thinking. You just go through this gap. So when that happened during the piece, Ulay completely disappeared in front of me. I saw only blue, but the most intense clear blue in the shape of his body. When I saw this I thought now I have to blink because I don't like spooky things. So I blinked, but the blue didn't change. I just kind of relaxed and stayed with the blue. That's when I had my first complete out-of-body experience³⁶⁰.

359 After two or three minutes of sitting motionless you start feeling the body. Then after one hour, two hours, you have muscles and such tension that if you don't move in a second, I'm going to faint. And then when you say to yourself so what I just faint, something clicks in your mind and there's no pain anymore. You have to go through such a door of pain to liberate that energy, and people don't get that far into that space to confront such pain. (Abramović, op.cit. 2007, p.28)

360 Abramović, op.cit. 2007. Si noti – a margine – che l'affermazione della Abramović ha un elemento storicamente e culturalmente falso. Se qui afferma di non aver conosciuto il buddismo prima di *Nightsea Crossing*, in *The*

La rottura con Ulay, ritualizzata lungo la Grande Muraglia, pone fine all'aspetto così evidentemente e ostentatamente disciplinato dell'azione performativa. Non solo, si traduce – in generale – con un generale rilassamento dei toni, includendo progressivamente un aspetto ironico e umoristico del tutto assente nelle performance dei primi '70 e solo larvamente presente in quelle con Ulay.

Nelle performance con Ulay, infatti, esistono momenti di grande potenziale comico, che però non sono sviluppati in questo senso. Penso, soprattutto, ad azioni come *AAA-AAA* (1978) o *Light Dark* (1979). Nella prima, i due, seduti l'uno di fronte all'altro, si urlano reciprocamente in faccia, senza articolare alcuna parola; nella seconda, partendo dalla medesima postura, si schiaffeggiano reciprocamente a turno. Il meccanismo, soprattutto in questo ultimo caso, pare esattamente quello delle comiche del cinema muto. Tuttavia, l'atteggiamento estremamente serio dei due performer, non era affatto la maschera imperturbabile di Buster Keaton, ma la serietà di chi compie un esercizio meditativo.



Sopra: M. Abramović, Ulay, *Light/Dark*, 1979; sotto: M. Abramović Ulay, *AAA AAA*, 1978



Dalla separazione con Ulay, Abramović assume una posizione più marcatamente ironica, femminile e - pur in un'ottica sostanzialmente new age – filo-occidentale. Da una immagine quasi marziale per la sua compostezza, la Abramović passa a un'immagine decisamente più mondana e leggera: <<I love kistch, I indulge myself with sweets, vanity fashion>>³⁶¹, <<...after I had so many problems with Ulay completing our apotheosis on the Great Wall of China, where we split up, I decided that now I need glamour>>.

In questa nuove dimensione “glamour” la Abramović si sente libera di abbandonare la “purezza”, per usare le sue stesse parole, che aveva contraddistinto il suo percorso artistico con Ulay: <<bye bye extremes, bye bye putity, bye bye togetherness, bye bye intensity, bye bye tibetans (...) bye-bye Ulay>>³⁶², racconta in *The Biography*. L'abbandono della purezza coincide con la rivalutazione del teatro e l'idea di portare le proprie performance su un palcoscenico: se è vero che <<in the 1970s we hated theater because of its artificiality. Performance was different>>³⁶³, è altrettanto vero che nei 1990s la differenza va assottigliandosi.

Biography afferma di aver conosciuto lo Zen prima del 1970. Lo zen, pur proponendo una visione particolarmente agnostica, è comunque una disciplina buddista sia filosoficamente (il non attaccamento) che storicamente .

361K. Deepwell, op.cit.

362M. Abramović, op.cit. 2004.

363J. Kaplan op.cit.



2. La performance en valise. *The biography*.

L'idea di *The Biography* è duplice. Da un lato organizzare uno spettacolo interamente basato sulla biografia dell'artista, dall'altro presentare i lavori storici della Abramović in una versione dichiaratamente altra rispetto all'originale.

Questa versione “altra”, in *The Biography*, diviene – almeno nell'idea dell'artista – un'esperienza liminale, sospesa tra la “verità” della performance e la temporalità tipica del teatro: <<I redid all my performances in a concetrated way, so that I had to make a climax in less than three minutes. I found the theatrical means to redo the ones I originally did with Ulay. Sometimes just by showing the slides, sometimes just showing an empty chair>>³⁶⁴. In questa versione “foto-ricordo”, chiaramente viene abbandonata la dilatazione temporale tipica della performance, in favore di una versione fortemente sintetica, di fatto poco performativa: <<In a very short period of time I had to reach the intensity that might take hours in the real piece because now we're talking about theater time, not performance time>>³⁶⁵. In questo assetto estremamente concentrato, che traduce ore in minuti, i pezzi mantengono alcune caratteristiche di realtà dell'azione che – nella visione di Abramović – non fanno parte della prassi teatrale: <<When you come to the theater you know everything is fake . The knives are fake in the theater, not in the case of *The Biography*, you're confronted with the real thing. In the beginning you don't believe it,, but then you get totally shocked when this performance within the theater structure becomes even more real>>³⁶⁶.

Posto che il coefficiente di realtà dell'azione teatrale non è dato a priori, ma è una scelta compiuta di volta in volta dagli autori, per cui non c'è una ragione ontologica per distinguere la performance (sia originali che in versione “theater time”) dal teatro vero e proprio – è interessante notare come, in questa operazione, la Abramović noti implicitamente l'aspetto funzionale del palcoscenico: <<within the theater structure becomes even more real>>. In altri termini, per quanto ovviamente l'idea del palcoscenico distrugga in sé l'idea di performance “aperta”, impedendo l'interazione del pubblico, mantiene comunque la sua proprietà intrinseca: amplifica. Questo perché l'azione portata sul palcoscenico smette di essere un'azione tra le azioni (ad esempio il guardare o il chiacchierare del pubblico), ma un'azione sopra le altre, sia in senso fisico (il palcoscenico è al di sopra della platea), sia in senso strettamente gerarchico.

364Ivi.

365M. Abramović, op. cit. 2004.

366Ivi.



Marina Abramović, *The House with The Ocean View*, 2002.

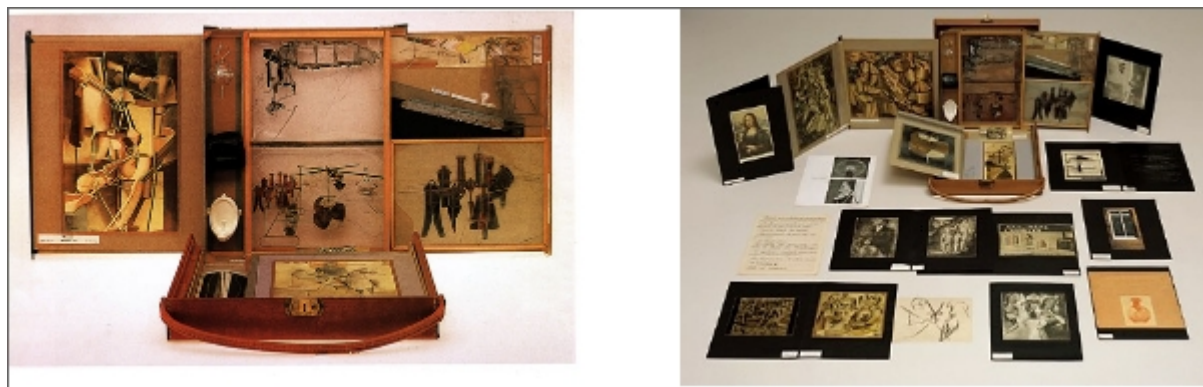
La funzione e l'importanza del palcoscenico, però, è qualcosa che la Abramović tende a considerare con lentezza e con un atteggiamento sostanzialmente ambiguo. Se, di fatto, la sua evoluzione artistica tende a portarla sul palco (in *The Biography* e, come vedremo in seguito, in *Seven Easy Pieces*), la Abramović tende a rifiutare il ruolo gerarchico che il palcoscenico suggerisce, se non impone. È il caso, di *The House With The Ocean View*, dove l'artista ammette di avere commesso un errore nell'impostazione strutturale, perché l'aver sopraelevato la struttura per garantire visibilità e sottolineare l'idea di confinamento, ha creato involontariamente un elemento di disparità nei confronti dello spettatore, per cui questo si trova di fronte ad una sorta di «falso altare». Falso altare che non è altro, in fondo, di un vero palcoscenico – che crea quello che l'artista avverte come un “effetto di artificialità”³⁶⁷ e di distanza dallo spettatore. Le scale con le lame – che la Abramović riprende dall'opera della Pane - non servono più a dare l'idea che l'artista non può scendere, come lei voleva in origine, ma – come è più ovvio – che il pubblico non può salire. Il palcoscenico resta sinonimo di luogo privilegiato/ del privilegio.



Marina Abramović, *Double Edge*, 1995; Gina Pane, *Escalade non anesthésié* 1971

367 «During the piece I felt the architectural idea of the piece was a mistake because I wanted it to be raised so it would emphasize that it would be difficult for me to go down. But when interacting with people I felt uncomfortable being high up, it created the idea of a fake altar and I didn't want that». (cfr. D. Bajo e B. Carey, *Interview with Marina Abramović*, <http://www.thebrooklynrail.org/arts/winter03>)

In questo, il palcoscenico tradisce evidentemente il rapporto performer/spettatore tipico della performance storica. Eppure, per quanto riguarda questo aspetto, non si può propriamente dire che le ripresentazioni/reinterpretazioni di *The Biography* costituiscano un tradimento dell'idea originale e – soprattutto – delle performance originali, con una revisione teorica sostanziale (sono *rehearsed e repeated*), in qualche modo simile a quanto la Abramović farà con *Seven Easy Pieces*. Evidentemente, pur iniziando a lavorare nella direzione che porterà al *reenactment*, l'idea di *The Biography* è in realtà in sé piuttosto simile al ricordo. Inseriti in una sorta di racconto biografico minimale, questi pezzi sono sostanzialmente delle memorie, delle cartoline del proprio passato artistico in versione teatrale. Per molti aspetti, è un'operazione che assomiglia alla *Boite en Valise* di Duchamp.



Marcel Duchamp, *Boite en valise*, 1941

In entrambi i casi, si ha un'opera che è una sorta di antologica ambulante in miniatura, realizzata (curiosa coincidenza) quando gli artisti sono attorno ai 45 anni (la Abramović ne ha esattamente 45, Duchamp, al momento di iniziare l'opera, ne ha 48), quindi tutto sommato giovani per dedicarsi a un'autobiografia (se non altro perché, pur essendo in condizione di valutare il proprio lavoro storicamente, la loro produzione non è terminata, ma è ancora in fieri). In entrambi i casi, ancora, si ha una sorta di gusto per la miniaturizzazione, evidente in Duchamp in maniera letterale e in Abramović in maniera metaforica, tenendo presente l'importanza della durata in gran parte dei suoi lavori performativi originali. Tuttavia, mentre in Duchamp *Boite en Valise* ha un senso sostanzialmente giocoso – un po' come una versione museale di una casa delle bambole – in Abramović questo senso ludico esiste solo in relazione all'estrema drammaticità di molte delle azioni originali. In sé, *The Biography* continua a proporre la ricerca dello shock (<<then you get totally shocked when this performance within the theater structure becomes even more real>>) che ha caratterizzato buona parte della sua produzione, specie prima dell'incontro con Ulay.

A questa componente viene aggiunto un aspetto ironico totalmente nuovo, dovuto al confronto con la recitazione in senso proprio e con il ricorso continuo alla verbalità, elemento tipico del teatro classico e del tutto estraneo alle performance originali: l'unica azione storica dove la Abramović ricorreva alla parola detta è *Art must be beautiful, Artists must be beautiful*. Nelle altre performance con emissione vocale diretta, l'artista aveva utilizzato suoni inarticolati (*AAA*) o sperimentazioni con la glossolalia (o, nella definizione dell'artista, “linguaggio non logico”³⁶⁸) come nella registrazione di *Word of mouth*, avvenuta nel 1980 in Nuova Guinea.

Il confronto con la parola in senso proprio è in sé complesso anche considerando la sola emissione, perché la capacità verbale della Abramović non è paragonabile a quella di un attore professionista. In primo luogo, l'artista mantiene un marcatissimo accento slavo quando recita in inglese. Se questo trova in *The Biography* un senso interno alla linea drammaturgica, visto che è il racconto autobiografico di una donna slava (tanto più che, strategicamente, lo spettacolo si apre con la

368 Bernard Goy, *marina Abramović Paris, June 1990*, <http://www.jca-online.com>

Abramović che pronuncia cento parole in serbo), diventa però problematico quando si somma con l'evidente episodicità dell'approccio attoriale, che risulta ulteriormente dilettantesca e impacciata. In *The Biography*, tuttavia, questo impaccio viene ostentato e utilizzato esteticamente: l'artista – in un gioco di parole che la lingua italiana non riesce ad esprimere pienamente – gioca a fare l'attrice che recita la parte di se stessa (she plays the part of an actress who plays herself). Come lei stessa dice in un'intervista: <<After 20 years of working as an artist, I now feel the need to present my life and my work in an autobiographical framework. (...) I think of this work as being a cross between performance and theatre. It is not called Autobiography but Biography, since I want to keep at a certain distance to myself, so as to play myself>>³⁶⁹.

Allo stesso tempo, ma in qualche modo specularmente, la Abramović-autrice del testo fornisce un'autobiografia completamente schiacciata sulla propria attività di performer. Tutti gli elementi forniti sull'infanzia - un episodio per anno, dalla nascita al momento dell'azione - sono presi, uno o due per anno, per mettere in risalto le origini psicologiche e tecniche della sua attività artistica:

- 1946: Marina Abramović nasce a Belgrado.*
- 1948: Rifiuto di camminare.*
- 1950: Paura delle camere da letto buie.*
- 1951: Vedo mio padre dormire con una pistola.*
- 1952: Nascita di mio fratello Velmir.*
- 1953: Primo attacco di gelosia.*
- 1956: Violenti litigi tra la madre e il padre.*
- 1957: Sogno di buttarmi dalla finestra.*
- 1959: Divorzio dei genitori.*
- 1960: Primo attacco di emicrania.*
- 1961 Mestruazioni.*
- 1962: Prima mostra.*
- 1963: La madre scrive: "mia cara bambina, i tuoi dipinti hanno belle cornici".*
- 1964: Bevo vodka, Dormo nella neve. Primo bacio.*
- 1965: Mio padre mi dà una pistola e mi insegna a sparare.*
- (...)*
- 1968: Gioco alla roulette russa con i miei amici.*
- Scoperta del buddismo zen.*

In questo testo minimale, su un piano prettamente biografico scompaiono figure di grande peso nell'infanzia dell'artista, come la nonna, che l'ha allevata materialmente nei primi anni di vita³⁷⁰, a favore di altre, che non ha materialmente conosciuto. È il caso di suo nonno – il marito della nonna eliminata, morto prima che l'artista nascesse: <<Mio nonno era il patriarca della Chiesa Ortodossa Serba. Il suo nome era Varnava. Si oppose alla richiesta del re di unificare la Chiesa Ortodossa con

³⁶⁹culturebase@hkw.de, "My body is art", in <http://www.culturebase.net/>

³⁷⁰ <<my mother and my father were both involved with their communist careers, with the revolution, communism, really the big idea of rebuilding the new country. So I was given to my grandmother immediately after the birth and I hardly saw my parents. I saw them just as a kind of strangers coming and bringing me presents during the weekend, but basically, until I was six years old, I didn't have a relation with my mother or my father at all, it was always my grandmother>>. (cfr: A. Bernstein, op. cit). La Abramović, nell'intervista, cita la nonna come un'influenza decisiva nel suo modo d'essere: <<So I have this kind of strange contradiction in my background, and that really reflects so much in my work, because I have both elements. Because at the same time my mother and father were very much fond of the idea of heroism, you know, big aims, of fulfilling the kind of the destiny of the country. And sacrifice was a big thing; the idea that you have to sacrifice for the country, to sacrifice for the goals. And for my grandmother sacrifice was a part of her own religious attitude about life, of being humble and just understanding how the world works. So I'm a product of this very strange mixture of these two>> (cfr, ivi,).

quella Cattolica. Il medico del re mise dei diamanti sbriciolati nella sua zuppa. Dopo la sua morte atroce, mia madre si iscrisse al Partito Comunista>>>.

In altri termini, come la selezione tra suo nonno e sua nonna testimonia, la Abramović sceglie – sia nella sua famiglia che nella sua biografia diretta- ciò che si riconnette, alludendo e precludendo, alla violenza delle sue attività performative: “Paura delle camere da letto buie (...) Vedo mio padre dormire con una pistola (...) Sogno di buttarmi dalla finestra (...) Dormo nella neve (...) Mio padre mi dà una pistola e mi insegna a sparare (...) Gioco alla roulette russa con i miei amici. Scoperta del buddismo zen”.

L'idea è, simultaneamente, di dare una ragione biografica al suo essere performer e proporre una visione di sé come “nata performer”. Il giocare alla roulette russa, ad esempio, ha un chiaro rimando al gioco con i coltelli praticato dai militari che è alla base di *Rhythm 10*. A sua volta, il fare antecedere l'episodio della roulette russa da quello del padre che le regala una pistola (diciannove anni) e da quello in cui vede il padre dormire con la pistola (cinque anni), fornisce una spiegazione e un antefatto all'azione.

A questa violenza, così manifesta, fa da contrappunto un continuo ricorso all'ironia, sia nei modi in cui la storia viene narrata, sia in quelli in cui la storia viene recitata. La Abramović diventa progressivamente attrice in senso proprio. E proprio su questa idea che *The Biography* viene tradotta in video in *The Star*, titolo alternativo del film *Balkan Baroque*.

3. Do it again. *Balkan Baroque*.

Il titolo alternativo del film, diretto da Jean Coulibeuf, fornisce le due linee su cui l'opera è fondata: *The Star* allude tanto ironicamente al ruolo della Abramović di diva dell'arte contemporanea, quanto praticamente all'opera dell'artista, in cui la stella a cinque punte ricorre frequentemente, da *Rhythm 5* (1974) a *Count on us* (2003), passando per *Lips of Thomas* (1975, unica performance citata nel film, tra quelle dove compare la stella).

Pur mantenendosi lungo gli stessi principi di *The Biography*, *Balkan Baroque* ricorre molto più di sovente a un certo clima da documentario interno alla logica cinematografica (e per forza di cose estraneo a quella teatrale). In tutta evidenza, però, le parti effettivamente documentaristiche sono quantitativamente poche e lo sono ancor di meno qualitativamente: in gran parte delle scene girate nei luoghi dove la Abramović vive e lavora, tutto pare recitato. La Abramović seduta nel documentario, è la Abramović in posa da Abramović seduta; la Abramović che osserva i propri vestiti è la Abramović che recita la Abramović che sceglie un vestito. Sullo sfondo, l'organizzazione dell'ufficio, i segretari, lo jogging: in un certo senso, l'ostentazione di un meccanismo organizzativo e commerciale difficilmente immaginabile, se si prende a riferimento la crudezza delle performance. Ma, ancora, anche l'entourage – nel suo ordine meticoloso – sembra in qualche modo artefatto. La concezione registica di Coulibeuf – un po' come *The Biography*, per molti versi – resta a metà tra idea di documentazione e idea puramente *fictional*, con momenti che hanno sapore schiettamente pubblicitario e un impianto di montaggio che, tenendo presente la destrutturazione degli anni '90, la applica a una struttura a compartimenti molto più in linea con gli anni '80 dei Greenaway e dei Jarman. Tutto questo con un linguaggio filmico estremamente minimale, in cui inquadratura e scena tendono sostanzialmente a coincidere e il movimento di camera è ridotto, quando presente, alla sola orizzontalità del carrello e della *camera car*.

Se le performance ricreate in *The Biography* per il teatro erano ristrutturate in modo da raggiungere il climax in pochi minuti, quelle di *Balkan Baroque* sono un'ulteriore riduzione: durano tutte meno di due minuti, ad intervallare e scandire le sequenze documentaristiche. Nel film vengono realizzate in uno spazio uniformemente bianco, che ricorda tanto la carta, quanto una tipologia pubblicitaria piuttosto dozzinale e estremamente codificata, da banco ottico, che trova il più importante punto di riferimento nell'Oliviero Toscani di Benetton.



Come il nero dei poliziotti di *THX1138* di Lucas (1971), film dove il fondo bianco è padrone, quello con cui è vestita la Abramović appartiene a una divisa, quella del mimo: calzamaglia nera, maglia attillata nera. È un vestito teso a sottolineare il fatto che in quel momento l'artista sta recitando, esattamente come il bianco sta a sottolineare che quelle che stiamo vedendo non sono le performance originali. In questo senso, trova una razionalità piena il riferimento formale alla foto pubblicitaria: se è vero che la documentazione delle performance di lunghissima processualità degli anni '70 può essere <<extremely boring>>, come dice l'artista – è vero che queste versioni “snappy” hanno un valore eminentemente pubblicitario. Semplificano la processualità, riducendo gli elementi al minimo indispensabile perché le performance vengano identificate e riconosciute; semplificano la forma, dandole un aspetto facile, gradevole ed estetizzante.

Il caso più eclatante è quello di *Rhythm 3*. Nella performance originale, la Abramović si sedeva sulle ginocchia, dipingeva le unghie della mano sinistra di blue e disponeva una fila di coltelli di fronte a lei, con un registratore posizionato alla sua sinistra ed un altro posizionato alla sua destra. Azionato il primo registratore, la Abramović, in un gioco tipico dei militari, posava il palmo della mano sinistra sul pavimento, e – impugnato il coltello con la destra – colpiva nello spazio vuoto tra le dita. Ad ogni errore – ad ogni ferita – la Abramović cambiava coltello. Una volta finiti i coltelli

mandava indietro il registratore, lo metteva in riproduzione mentre registrava il tutto con il secondo. A quel punto tentava di proseguire il gioco con gli altri coltelli seguendo il ritmo della volta precedente, ripetendo gli stessi errori nell'esatto momento in cui l'aveva commesso nella registrazione. Terminata anche questa registrazione, riavvolgeva il secondo nastro e riascoltava il tutto.



Marina Abramović, *Rhythm 3*, 1974

Ad uno sguardo volto a focalizzare il rapporto tra performance e documentazione (e quindi uno sguardo assai parziale) l'opera pone un interessantissimo lavoro di ibridazione tra *liveness* e *recording*. Una volta registrato il primo evento, l'azione in senso proprio sovverte il rapporto tra performance e documentazione: la documentazione non cerca di cogliere la performance, ma la performance cerca di imitare la documentazione – sforzo reso parossistico dal fatto che questa imitazione comporta la reiterazione del dolore fisico causato dal taglio.

Anche se questo rapporto tra azione con il coltello e registrazione è in fin dei conti teso a dimostrare l'irripetibilità del singolo momento, il gioco con il materiale registrato pare essere estremamente adatto a una rivisitazione in chiave video, giacché permettere di compiere la performance in chiave non solo acustica, ma anche visiva: attraverso un lavoro di moltiplicazione degli schermi – per quanto perdendo il contrasto tra azione dal vivo e registrazione (perso in partenza, dato il mezzo cinematografico) – può mostrare in maniera addirittura più evidente la dinamica dell'azione originale.

Nel film, tuttavia, la politica di semplificazione impone la sua ragione sul senso che la performance aveva nel '74, per cui scompare l'idea della reiterazione e scompaiono i registratori. Quello che vediamo è solo la Abramović che compie il gioco con i coltelli. Anzi, nemmeno, visto che la performance compare in tre momenti separati e distinti. Nel primo l'artista posiziona i coltelli, in maniera estremamente lenta, lungo una linea. Per il taglio dell'inquadratura, completamente frontale, coltelli e linea vanno a costituire una struttura prospettica, in contrasto con la mancanza di elementi spaziali dello spazio uniformemente bianco. Terminata l'azione, si raccoglie in una posizione identica a quella della documentazione del '74. A quel punto Coulbeuf taglia su un interno, in cui si vede una sedia vuota di fronte a un camino.

Probabilmente, si tratta della sedia del nonno Varnava, il patriarca della Chiesa Ortodossa Serba. A suggerirlo, oltre che alla foto, il fatto che la Abramović fuori campo racconti la storia del nonno. A

questo punto, dopo che la Abramović dice che sua madre si iscrisse al partito comunista, Coulibeuf taglia su uno schermo nero per qualche secondo, per poi farci tornare alla performance.

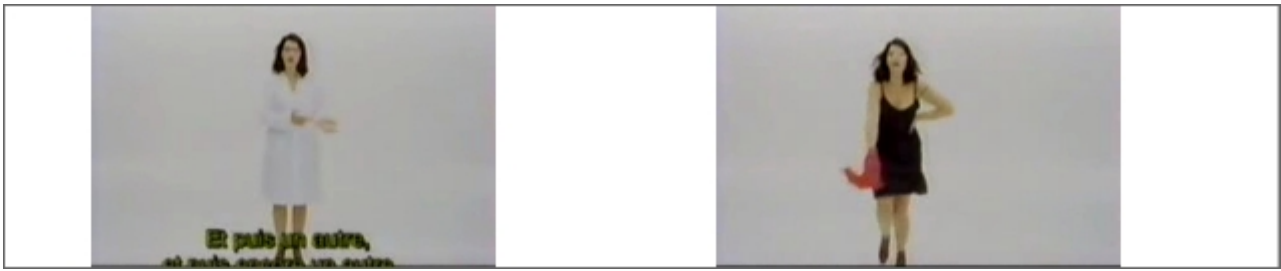


Nel secondo momento della performance, l'artista compie l'azione con il coltello. Come nell'azione originale, quando si taglia cambia coltello, proseguendo il gioco. Taglio, schermo nero. Mentre ancora continua il suono dei coltelli sul pavimento, si sente la voce fuori campo dell'artista che prosegue la propria cronologia: <<1952. Nascita di mio fratello Velimir. 1953. Primo attacco di Gelosia>>. A quel punto, utilizzando il gemito causato da una ferita, Coulibeuf taglia, per passare a una scena evidentemente fictional in cui la Abramović – completamente vestita di nero, con occhiali scuri - rientra a casa e si guarda allo specchio.

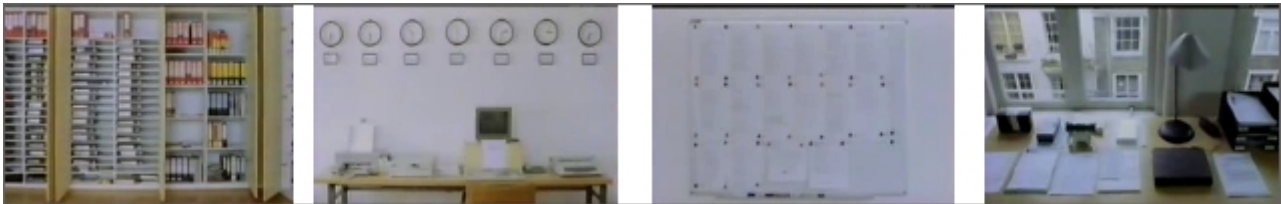


La musichetta che il regista inserisce a commento– un motivetto di fiati con sapore jazz – ci dice: la vamp è tornata. La Abramović molto lentamente prova un vestito bianco. Guarda fuori dalla finestra, si passa la mano tra i capelli.

La musica si interrompe all'improvviso e subentra uno schermo nero. La cronologia continua: <<1955. La madre compra una lavatrice. 1956. Violenti litigi tra la madre e il padre. 1957. Traumi. Sogni di saltare fuori dalla finestra>>. Coulibeuf inserisce un altro remake su schermo interamente bianco dove la Abramović reinterpreta la professoressa di *Balkan Baroque* – la performance vintrice del leone d'oro a Venezia - e ci racconta come si uccidono i ratti nei balcani. La Abramović si toglie il camice inizia a ballare su una musica popolare slava, come nel video dell'azione di Venezia .



Torniamo allo schermo nero, in cui l'artista fuori campo racconta il momento dell'incontro tra la madre e il padre, avvenuto durante la guerra partigiana. Taglio sull'archivio. Quattro lunghe inquadrature, per un totale di circa quaranta secondi.



Si sentono i sette orologi sincronizzati su sette differenti fusi orari ticchettare all'unisono. Nessuna persona. Un telefono squilla. Ritorniamo al nero e alla cronologia: <<1959. I genitori divorziano. 1960. Infelicità. Primi attacchi di emicrania>>. Taglio: la Abramović su un ponte, vestita da militare, di spalle. La voce fuori campo continua: <<1961. Prime mestruazioni. Inizio a dipingere i miei sogni>>. A “sogni” inizia una musica d'archi che suggerisce (in realtà dice in maniera estremamente didascalica) che si tratta di un sogno. L'artista si volta e scruta l'orizzonte.



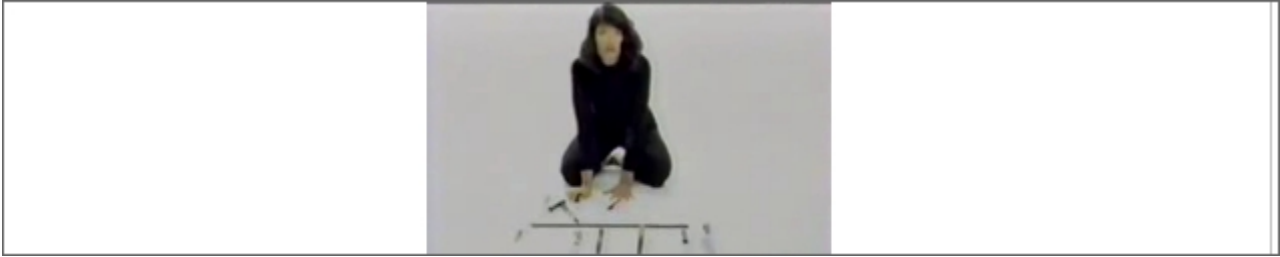
Dopo dalla camera a sinistra, parandosi gli occhi con la mano in un nodo che in qualche modo ricorda un saluto militare, la Abramović esce alla sua destra. Riprende la cronologia fuori campo: <<1962. Prima esibizione. 1963. Mia madre scrive:...>>

Taglio, un interno estremamente spoglio, la Abramović di spalle di fronte a tre grandi finestre, completamente immobile in una composizione sostanzialmente simmetrica.. La voce fuori campo continua: <<”mia cara bambina, i tuoi quadri anno belle cornici>>. L'inquadratura rimane fissa e silenziosa per oltre dieci secondi.



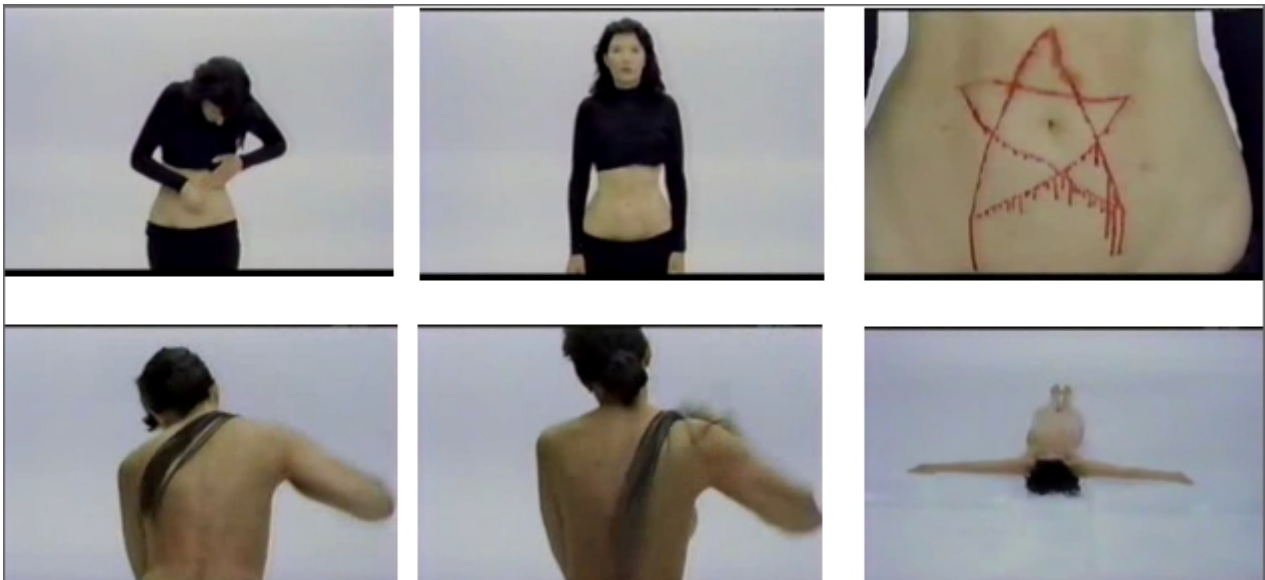
Schermo nero. Riprende la cronologia: <<1964. Bevo Vodka. Dormo nella neve. Il mio primo bacio>>. Solo a questo punto, in un flash di pochissimi secondi, torniamo a *Rhythm 5* e vediamo gli

effetti del gioco con i coltelli.

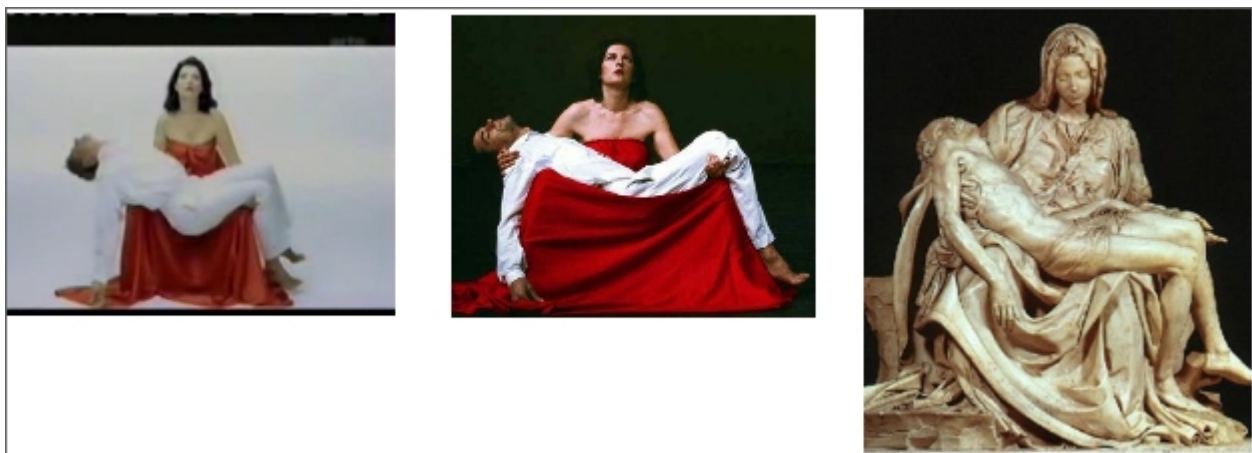


L'artista fissa la camera, completamente immobile. Il rosso del sangue sul medio della mano sinistra, ancora allargata sul pavimento. Dal momento in cui viene mostrata l'azione con i coltelli sono passati ben sette minuti. In questo modo, non solo la relazione tra azione e ripetizione viene eliminata, ma quella tra azione e sangue viene allentata fino a quasi scomparire. Nella sua staticità e nella sua perdita di nesso diretto con i coltelli, anzi, il sangue sulla mano della Abramović è sostanzialmente estetizzante. In quello spazio bianco ha pressappoco lo stesso valore del rosso del fazzoletto della scena del ballo. In qualche modo, concedendosi una licenza poetica, tra tutto quel bianco pare essere in fondo sangue dolce, sciroppo d'amarena.

La chiave sintetizzante ed estetizzante, è ancora più evidente per quanto riguarda *Lips Of Thomas*. Qui la performance in seguito alla frammentazione non è più ricomponibile: mentre la temporalità interrotta di *Rhythm 3* mantiene un andamento cronologico sostanzialmente fedele all'originale (sistema i coltelli, “gioca” con i coltelli, si taglia), rimanendo percepibile come unità grazie ai coltelli, in *Lips of Thomas* – dove gli strumenti nello spazio bianco cambiano di volta in volta - solo chi conosce il lavoro originale può ricollegare i vari pezzi come opera unica. In mancanza di un riferimento spaziale ed oggettuale, chi vede il film senza conoscere a fondo l'opera dell'artista si trova di fronte a: incidersi una stella sulla pancia con una lametta (37.11); frustarsi (42'.55") e stare sdraiati su una croce di ghiaccio (47.06).



Rispetto alla versione teatrale di *The Biography*, il film di Coulibeuf mostra ancora di più il carattere di mostra antologica in miniatura. Innanzi tutto perché, per l'occasione, le performance realizzate con Ulay non sono più mostrate attraverso immagini documentative o attraverso “una sedia vuota”, ma di nuovo in collaborazione con l'artista. Questo ritorno “reale”, tuttavia, non ha un tanto un carattere di “riproposizione”, ma davvero di *reminder*. L'opera perde il suo dramma e acquista un tono esile e un poco goffo, come nel casio de *La Pietà*.



Nei colori del *tableau* originale, rispettati per quanto riguarda i vestiti degli artisti, si sovverte il fondo. Nel passaggio dal nero caravaggesco al bianco pubblicitario c'è un'evidente perdita di senso drammatico in favore di un'eleganza un poco frivola – o, nei termini usati dall'artista – glamour. Allo stesso tempo, il ritorno di Ulay nelle vesti del Cristo ha un qualcosa di sottilmente ironico: la coppia che si ricompone non è più giovane e bella, ma inizia ad essere un poco attempata; a 53 anni, Cristo perde la morbidezza sensuale della gioventù. Nel passaggio dal teatro al video, il raffronto con il tempo che passa diviene più evidente, perché si tratta di un mezzo identico a quello della documentazione. La stessa “M” che il corpo va a creare non è più così netta, ma – anzi – diviene pressoché illeggibile, anche perché, mentre nell'originale la camera è alla stessa altezza del soggetto, ora la camera è posta più in alto, rendendo il tutto un poco meno drammatico, un poco più “piccolo”.

Il film, tuttavia, non propone semplicemente di trasformare il teatro in cinema, così come *The Biography* aveva trasformato l'*hic et nunc* unico e irreversibile della performance negli *hic-et-nunc* ripetibili del teatro. In realtà, oltre questo aspetto di adattamento, c'è la confidenza progressiva che la Abramović è andata acquistando con la multimedialità durante gli anni '90. Questa confidenza non si limita a valori documentativi, ma include anche la considerazione dell'audiovisivo come mezzo espressivo, che fa sì che la Abramović realizzi lavori come *The Onion*, realizzati direttamente per il video. Interessantemente, Coulibeuf ci propone anche questo, in versione pillola. In *The Onion* la Abramović, con smalto e rossetto rosso scarlatto mangia a morsi una cipolla, ripetendo ostinatamente:

I am tired of my migrane attacks/Lonely hotel
 Rooms/ Room service/Long-distance phonecalls/
 Bad TV movies/ I am tired of always falling in
 love with the wrong man/ I am tired of being
 ashamed of my nose being too big/ of my ass

being too large/ Ashamed about the war in
Yugoslavia/ I want to go away/ Somewhere so far/
That I am unreachable by telephone or fax/ I want
to get old, really old/ So that nothing matters
anymore.



Sopra: M. Abramović, *The Onion*, 1996; Sotto la versione di Coulibeuf.

L'idea base di *The Onion* è di mettere in relazione il dolore personale con la cipolla, attraverso l'evidente nesso con le lacrime. Allo stesso tempo, c'è l'idea di prendere le distanze dal dolore e riuscire simultaneamente ad esprimerlo: la cipolla in questo modo ha un duplice nesso: da una parte svaluta il pianto, perché collega le lacrime non al dolore interiore, ma alla sua azione sugli occhi; dall'altra funge da strumento per l'espressione fisiologica della gamma di sentimenti espressi verbalmente. Allo stesso tempo, fornisce una connessione con l'immaginario sociale antitetico a quello di artista di successo: la casalinga che piange in cucina.

La stessa artista, a riguardo, connette direttamente la cipolla alla condizione femminile: <<I'm very proud of the title as it is so simple, in relation to women. Do you know how many men come home and the woman is crying and they say (sic) I'm just cutting the onions. I used the onion as a tool to show something else, the suffering>>³⁷¹.



371K. Deepwell, op.cit.

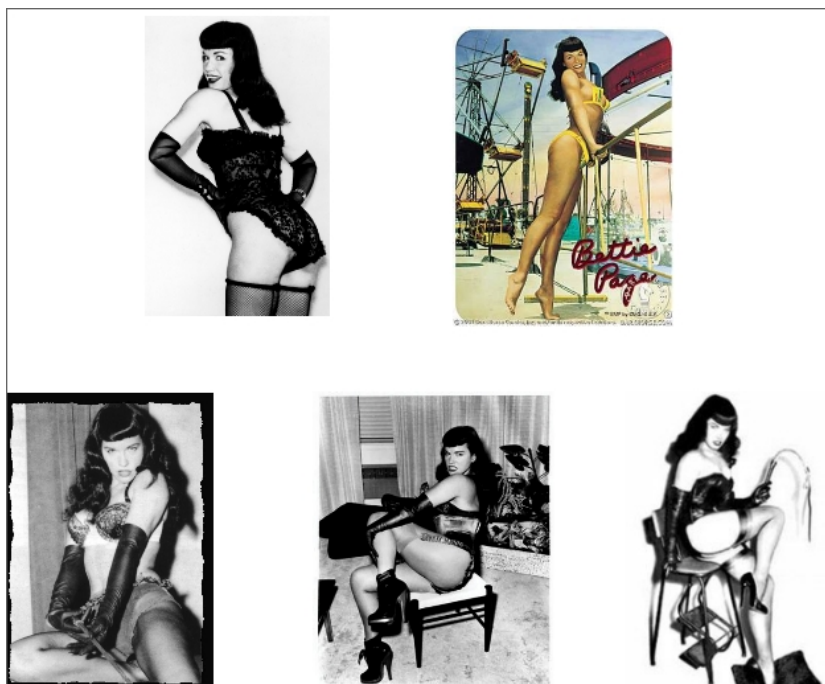
A ben vedere, è proprio questa non dichiarata volontà di giocare con la propria immagine dal punto di vista socio-culturale la novità fondamentale della Abramović degli anni '90. È una novità che deriva dalla rottura dei limiti con il teatro e che sconfinava nell'interpretazione attoriale vera e propria. Se questo è ben visibile quando l'artista si propone come donna militare, come casalinga, come dottoressa, è eclatante – e al contempo più sottile – quando si propone come pin-up.

La pin-up dance – già presente in *The Biography* – viene presentata nel film per ultima, in un modo perfettamente analogo a quello delle opere in versione pillola. Anche qui la Abramović è a figura intera, in un campo totalmente monocromo, che non distingue pavimento e parete. A differenza delle pillole, però, il campo non è bianco, ma nero.



Sulle note di “Do it Again”, cantata da Marilyn Monroe nel 1956, la Abramović, in reggialze e sottoveste compie uno spogliarello con piccoli elementi parodistici: in particolare, al momento di togliersi la sottoveste la spallina rimane incastrata sotto il naso. Il riferimento, tanto per la canzone della Monroe, quanto per la castigatezza sostanziale dello spogliarello (la Abramović non arriva a togliere il reggiseno) è chiaramente quello alle pin-up degli anni '50. In particolare, pare evidente che la danza sia impostata sul modello iconografico di una delle Pin-up per eccellenza, Bettie Page. Nei sette anni di professionismo ('50- '57) Bettie Page non fu semplicemente la pin-up girl più pubblicata nei giornali degli Stati Uniti, fu anche quella con l'immagine meno stereotipata. Accanto alle pose tipiche del periodo, fatte di grandi sorrisi ammiccanti, la Page si prestò – prima tra modelle di grande fama – a essere ripresa in pose legate all'immaginario sado-maso: fruste, corde, bondage.

Il riferimento a Bettie Page offre alla Abramović una sorta di rilettura in chiave glamour della propria immagine: per l'appunto, glamour con frusta. Questa rilettura può essere tranquillamente messa in relazione alla riscoperta di quella <<energia femminile>> di cui la Abramović parla nell'intervista con la Bernstein, prima citata.



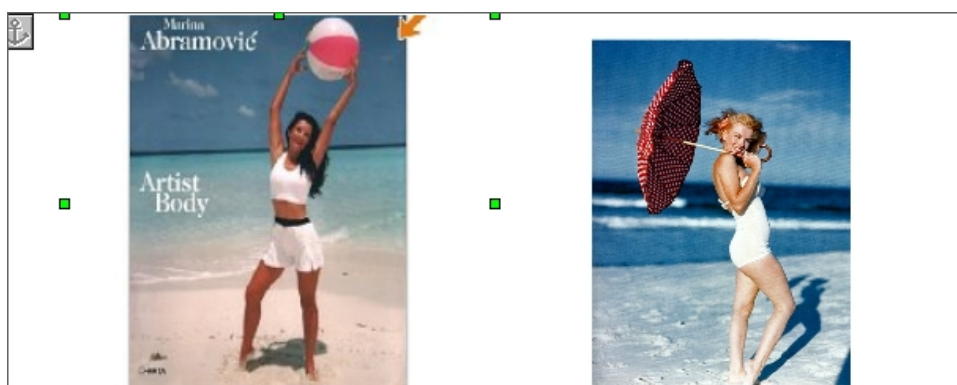
Ancora, è interessante rilevare che il testo della canzone della Monroe su cui la Abramović balla una volta messo a chiusura dell'opera - nasconde una enorme quantità di riferimenti alle performance e agli aneddoti di *The Biography*. Nell'inevitabile risemanticizzazione che l'opera comporta, il testo – in sé schiacciato sul cliché della donna recalcitrante, così in voga negli anni '40/'50 – va oltre un'operazione di mero contrappunto rispetto alla vita avventurosa e impavida (mascolina) della Abramović. A cominciare dal titolo, *Do it again*, si intravede la possibilità di un messaggio cifrato – o meglio la certezza di una strizzatina d'occhio: il *Do it again* di Marilyn non si riferisce più ai baci dello spasimante, ma all'intera operazione di ripresentare le performance storiche.

*Oh...Do it again.
 I may say no, no, no,
 but do it again.
 My lips just ache
 to have you take
 the kiss thats waiting for you.
 You know if you do
 you wont regret it.
 Come and get it.
 Oh...no one is near.
 I may cry oh, oh, oh,
 but no one will hear.
 My Mommy scolds me
 cuz shes told me
 it is naughty, but then...
 Oh, do it again,
 please do it again.*

Senza esagerare nell'analisi – che è marginale nel discorso complessivo – faccio notare i possibili riferimenti: <<My lips just ache>> - *Lips of Thomas*, la performance più dolorosa tra quelle riproposte della Abramović; <<no one is near/but no one will hear>> - in relazione con il sistema

formale monocromo delle riproposizioni, teso sia a creare un non-luogo, sia ad isolare il performer; <<I may cry oh, oh, oh>> in relazione diretta con *The Onion*, l'ultima opera citata prima del ballo; <<my mother scolds me cuz she's told me it is naughty>> in relazione ai diversi racconti della Abramović sulla madre, tutti piuttosto negativi – in particolare con quello in cui la madre scrive “Cara bambina, i tuoi quadri hanno belle cornici”. Oltre questo, come evidente, la canzone si basa su un'idea di passività femminile lievemente venata di masochismo che – per forza di cose – tende ad entrare in relazione con il masochismo esplicitamente messo in scena nel remake delle performance storiche.

In un certo senso, tanto per la componente letteraria della canzone, quanto per la contrapposizione visiva con il resto del film (sfondo uniformemente nero contro sfondo uniformemente bianco), la *Pin Up Dance* costituisce una sorta di meta-commento al lavoro, tanto in senso ristretto (il film), quanto in senso lato (Abramović). In ciò va oltre all'immaginario degli anni '50 già utilizzato dalla Abramović nel corso degli anni '90.



A sinistra la copertina di *Artist Body* (1999); a destra, *Marilyn Monroe*, data incerta.

Allo stesso tempo, la canzone – così come il riferimento a Betty Page – comporta un'idea storica che – pur all'interno di una narrazione biografica – tende sostanzialmente a mancare nel resto del film. Mentre l'insieme di date si configura volontariamente in maniera piatta e uniforme e le performance in pillola vengono riproposte in chiave marcatamente atemporale, il riferimento nettissimo ad un periodo storico (gli anni '50) costituisce un elemento di forte alterità sia rispetto al film che rispetto a gran parte dell'opera della Abramović. Tanto nelle prime performance quanto nei lavori con Ulay, la fortissima pulsione verso l'*hic et nunc* si traduceva in gran parte in lavori che prendevano come oggetto e sfondo dell'azione il bios, la pulsionalità, la forza, l'archetipo, l'energia – in generale elementi che trascendono da considerazioni di tipo storico-culturale per iscriversi in un contesto totalmente atemporale. Il qui e ora diventa un sempre e ovunque, esattamente come nello zen. Questa identità tra estrema immanenza e estrema trascendenza è la chiave di accesso privilegiata verso il misticismo orientale.

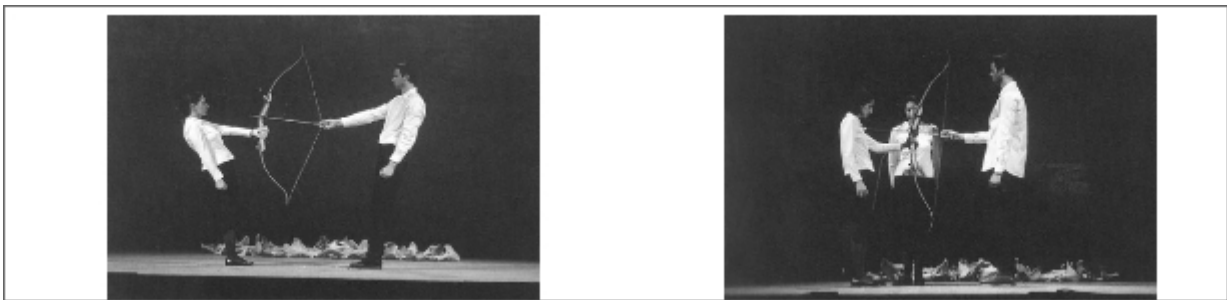
La *Pin-up* prescinde totalmente da questa logica trascendente, tanto da finire per andare a costituire una sorta di contrappunto con l'età e la generazione della performer. Se la canzone di Marilyn Monroe, come molte di quelle contenute in *Some Like it Hot* (lo stesso dove è registrata *My heart belongs to daddy*), ha evidentemente come riferimento una teen-ager, chiaramente la Abramović – con i suoi 53 anni - è completamente fuori ruolo al momento di interpretarla. Allo stesso tempo, al momento in cui l'album della Monroe esce in America, in Jugoslavia la Abramović ha meno di dieci anni. È, quindi, più giovane della canzone e sostanzialmente estranea all'immaginario che esprime. In questa dialettica tra troppo vecchio e troppo giovane, si configura pienamente un discorso generazionale.

4. Alle nuove generazioni: il remix verso il *reenactment*.



M. Laub, *The Biography Remix*, 2004

Al film di Coulibeuf – la prima volta in cui la Abramović si presta ad essere diretta, come una qualsiasi attrice – succede una nuova versione di *The Biography*, *The Biography Remix* (2004), in cui l'artista cede la regia teatrale al regista e coreografo Michel Laub.

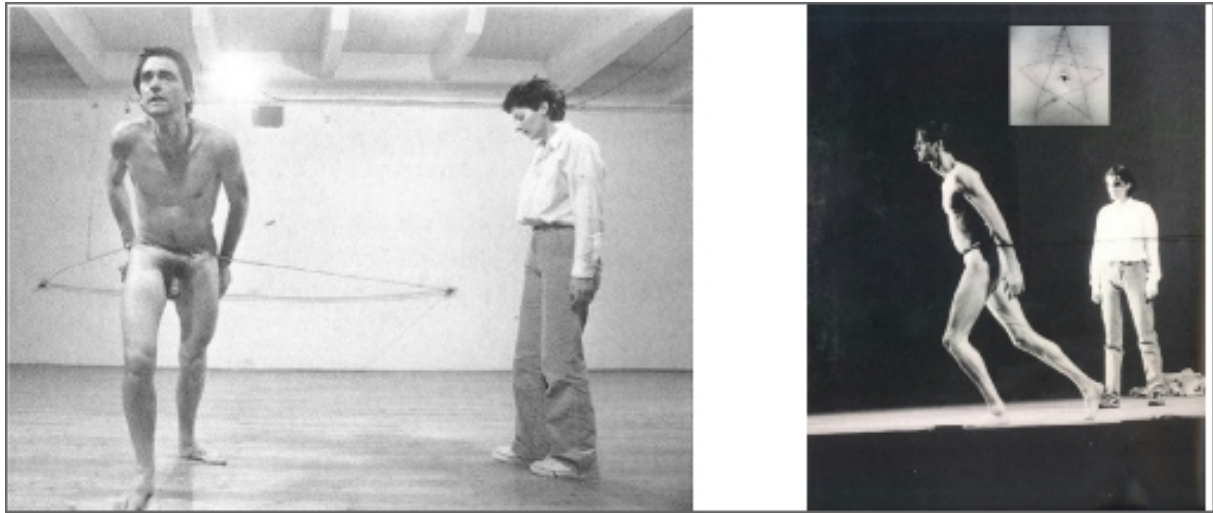


M. Laub, *The Biography Remix*, 2004

In *The Biography remix* – a parte una revisione di *The Biography* in senso fortemente iconico, dovuta all'impatto del regista sul lavoro – il discorso generazionale iniziato con la *Pin-up dance* prende compiutamente piede: <<the last version of Biography, called Biography remix, was getting closer to the concept of *Seven Easy Pieces*. There I asked my students to play me. So I would start doing a performance myself – like *Rest Energy* – and then in the middle give the bow and arrow to my students to perform it>>³⁷².

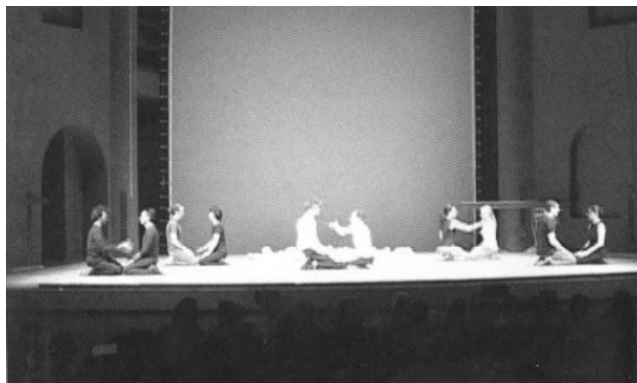
Evidentemente, l'idea di fondo è rifocalizzare il senso della biografia come “eredità”. Lasciando in scena l'arco, la Abramović – che è stata la prima insegnante di performance in un'accademia europea – cede il testimone, come il corridore di una staffetta. Facendo questo, postula e teatralizza la propria condizione di “maestro” della nuova generazione di performer. A renderlo ancora più evidente c'è un altro fatto simbolico: a realizzare le performance del periodo con Ulay viene chiamato proprio il figlio dell'artista, Juriaan Löewenstein Laysiepen, che al momento di *The Biography Remix* ha 32 anni, più o meno la stessa che il padre aveva al momento di realizzare *Light/Dark* e *Incision*. La dinamica didattica viene simbolizzata letteralmente, quindi, nella sostituzione del genitore con il figlio.

³⁷²M. Abramović, op.cit. 2007, p. 19.



M. Abramović, Ulay, *Incision*, 1977; Juriaan Löewenstein Laysiepen in M. Laub, *The Biography Remix*, 2004

Se la tipologia di rielaborazione estetica di Coulibeuf era data dalla pubblicità, quella di *The Biography Remix* pare venire decisamente dalla coreografia. Le performance originali vengono moltiplicate sul palcoscenico, rese degli eventi collettivi.



M. Laub, *The Biography Remix*, 2004

In parte, questo concerne il portato estetico introdotto da Michel Laub sulla struttura di *The Biography*. Allo stesso tempo – per quanto ci riguarda in maniera più decisiva – è il frutto di una volontà di rendere ancora più evidente il senso generazionale del Remix. Se fosse stato solo Juriaan Löewenstein Laysiepen a prendere parte al *Remix*, si sarebbe potuto interpretare il suo impiego come una volontà di rimanere il più possibile (geneticamente) fedeli al lavoro originale. Dal momento invece che l'opera è portata avanti da un folto gruppo di ex-studenti della Abramović (sostenuto da giovani attori professionisti con un'esperienza maturata soprattutto nel teatro di avanguardia, come Matteo Angius) il senso globale dell'operazione diviene assai più univoco. Si va verso il *reenactment* di *Seven Easy Pieces*: <<I think that Biography remix was a bridge to this idea, of consciously re-performing the pieces, which is something I thought I would never do>>. Spostando il portato individuale di *The Biography* su un piano generazionale, il Remix introduce alla necessità di teorizzare reenacting. Il genitore deve dettare le regole.

APPENDICE II

Intervista a Vito Acconci

Pescara, 12 aprile 2007; traduzione mia.

E. D.: *Credo che sia il caso di iniziare chiedendo cosa ne pensa della versione di Seedbed fatta da Marina Abramović.*

V.A.: Non so se quel pezzo significhi ancora qualcosa. Perché le cose cambiano. Il tempo cambia. Questi non sono più gli anni Settanta. Gli anni Settanta hanno molto poco a che fare con questo periodo storico. Quando Marina mi ha chiesto il permesso di rifare *Seedbed* – anche se non c’era bisogno di chiedermelo, è materiale crudo, con cui lei può fare quello che le pare – io le ho chiesto perché voleva farlo. E’ di un’altra epoca. Tu non è che devi riprodurre la seconda guerra mondiale! Non sono sicuro di averle detto così, ma, certo, le ho detto che, se voleva, poteva farlo. Non ha più niente a che fare con me. Non è che sono proprietario de...

Dell’idea? Personalmente credo di sì.

Non lo so. La cosa strana è che noi che facevamo performance, in quel periodo, stavamo davvero lottando con la parola “performance”, perché fondamentalmente era una parola che veniva dal teatro. E penso che nessuno di noi voleva che il proprio lavoro fosse teatro. Per cui cercammo fortemente di separarlo dal teatro. E la cosa che separava la performance dal teatro era che non era ripetuta e non era provata. *Seedbed* fu fatto per due settimane e mai più ripetuto. Non credo di aver mai ripetuto una performance. Era il contrario di provare. Tu eri nella situazione. Quello che interessava a me nella parola performance, era “perform in the sense of perform a contract”. Tu dici che farai qualcosa, adesso devi trovare il modo di farla. Così secondo me il performer era analogo a uno “stand-up comedian”. Tu vai lì, l’audience è lì, non puoi fuggire. Così, se rifai una performance, questo cambia qualcosa (nella natura della performance). In questo modo diventa teatro. E il fatto che Marina può farlo lo trasforma in teatro, perché lo mette in scena nello stesso modo in cui può mettere in scena una commedia di Shakespeare. Tu puoi fare versioni delle commedie. E può darsi che sia una cosa degna di attenzione. Ma una cosa sicuramente molto diversa dalla nozione di performance. Per me la cosa più interessante del fatto che Marina lo abbia rifatto è che *Seedbed* riguarda la sessualità maschile. L’uomo produce seme.

Diventa "Seedless".

Questa è la cosa interessante. Come tu prendi qualcosa che sembra così "male-oriented" e lo trasformi. Ma ammetto che non l'ho vista, perché non ero a New York, in quel periodo.

In diverse interviste lei sostiene di essersi documentata accuratamente per rimetterle in scena relativamente filologicamente.

Credo che lei l'abbia fatto in modo molto differente. Ma comunque mi ha spedito una trascrizione delle cose che ha detto. Che erano molto, molto differenti. Non so se ho letto l'intera trascrizione, era molto lunga. Io non avevo una trascrizione di quello che dicevo.

Ricorda cosa diceva alla gente?

Beh, comunicavo come potevo. Comunicavo a dei passi. Avevo fantasie sessuali basate sui passi. Ma, chiaro, erano fatte nella mia testa. Ma, ripeto, le cose cambiano. Credo che lei (Marina Abramović) abbia realizzato *Seedbed* per un giorno.

Non un giorno intero.

Per me la durata era importante. Certo, le cose che sono importanti per me non devono essere importanti per le altre persone. Ma per me era indispensabile che iniziassi prima dell'apertura e finissi dopo la chiusura. Per me la cosa importante era che dovevo essere parte del pavimento. Finché c'era qualcuno che poteva passeggiare sul pavimento, io dovevo essere parte del pavimento. Dovevo essere sotto il pavimento prima che il primo spettatore fosse arrivato. Durante il giorno io non andavo sotto il pavimento. Io già c'ero. Io ero parte dell'architettura. Era importante per me. Quando Marina realizza *Seedbed*, questo non deve essere necessariamente importante per lei, e non lo sarebbe potuto essere, in quel tipo di situazione.

Tutti i lavori di Seven Easy Pieces sembrano sorte di istantanee, di cartoline delle performance originali.

Probabilmente non avrebbero potuto essere nient'altro. Ma non c'è niente di male nelle istantanee.

Una delle cose che mi sono chiesto su Seedbed era se le persone che camminavano sul pavimento erano perfettamente consapevoli che lei era effettivamente sotto i loro piedi, sotto il pavimento.

Io ero preoccupato che non lo sarebbero state. Così feci una piccola nota, non so se con il linguaggio più chiaro del mondo... Pendo che lo sapessero. Ascoltavano la mia voce, ma poteva essere una registrazione su cassetta.

Era amplificata?

Sì, c'era uno speaker. Se ci avessi pensato di più, non ci sarebbe stato uno speaker. Perché lo speaker localizza troppo le cose. Ma dopo il primo giorno mi accorsi che la voce non veniva sentita. Ma il mio ideale era che lo speaker non fosse stato visibile e la voce venisse semplicemente amplificata. Se io mi muovevo sotto il pavimento, la mia voce doveva muoversi con me, nei vari punti. La fama della piece è così migliore di quanto la piece fosse effettivamente!

Davvero?

Sì, perché la voce veniva da un solo punto. E' una contraddizione totale. Perché io mi muovevo sotto il pavimento. Volevo stare vicino a dove era ogni spettatore. Mi muovevo costantemente. E' davvero una piece con una reputazione molto migliore della piece stessa.

Eppure, credo che la fama sia dovuta a una sorta di potenza simbolica della piece. E' un pezzo molto forte da leggere.

Beh., questo lo possono dire solo gli altri.

Personalmente ne sono convinto. E credo che questa potenza sia piuttosto perduta nella versione della Abramović, perché, come lei ha detto prima, è una potenza simbolica interamente connessa al maschile.

Prima di tutto, se c'era quella potenza, quella potenza viene da un tempo che era "a very social enclosed time". Gli anni settanta erano rivolti all'isolare se stessi dal mondo quotidiano per cercare di trovare se stessi. Io odio gli anni Settanta. Ma ogni periodo ha le sue problematiche. I Settanta

erano molto orientati ad isolare le persone, camere d'isolamento, camere di decompressione, separare me stesso dalla quotidianità per trovare me stesso. Ora abbiamo una diversa concezione rispetto a quella degli anni Settanta. Alla fine capisci che se provi a isolarti dal mondo per cercare te stesso alla fine è molto facile che non trovi niente. Può darsi che non esisti, al di fuori del mondo ordinario.

La cosa interessante di un lavoro è che è prossimo al suo tempo. E molto probabilmente non c'è ragione di prestargli attenzione, dopo. Un'opera d'arte non dovrebbe essere universale. Dovrebbe essere fatta per un luogo specifico e un tempo specifico. Dopo è arte da museo. E' arte da cimitero.

Non sono d'accordo.

Lo so che non sei d'accordo.

Ma anche solo perché io sono nato negli anni Settanta e non ho vissuto a New York. Tornando a Seedbed, dagli anni settanta mi arriva come informazione, anche se non come opera. Come mito.

Più o meno come io posso mitizzare il costruttivismo russo. Io non ero lì. Ci sono dei riverberi.

Penso che una cosa interessante della performance è che in qualche modo tutti sono nella mia posizione. Nel senso che alla singola performance ha assistito un numero di persone molto piccolo, in un certo senso trascurabile.

La nostra audience era molto piccola, allora, certamente, comparata a quello che è ora.

Ma non mi riferisco solo al pubblico, in un certo senso mi riferisco anche agli artisti. Marina Abramović ora mette in scena la sua piece, quella di Beuys, quella di Nauman, eccetera, ma non le ha mai viste. Le ha conosciute e ne è stata influenzata solo come informazioni, non come opere.

Io e Marina ci siamo incontrati nel 1974. Un paio di anni dopo Seedbed. In effetti, ad ogni modo, quello che riproduce non è la performance, ma il mito della performance. Perché la performance veicola qualche tipo di mito. E noi interpretiamo quel mito. Recitiamo quel mito.

Il mito. Ecco, io credo che il mito sia la forza della performance di quel periodo.

E il limite. Il mito è l'opposto della convinzione e credo che l'arte debba riguardare la convinzione. Una volta che hai un mito, non puoi criticarlo. Una volta che diviene un mito non puoi essere in disaccordo, la devi prendere estremamente seriamente, non ti ci puoi fare una risata. E non puoi riconsiderarlo. Lo trovo terrificante.

Questo è in fondo l'argomento di quello che sto studiando. Il problema di affrontare dei miti, cose che non posso verificare esteticamente, che da un punto di vista estetico non sono soggette ad alcuna possibilità di esame critico, almeno da parte mia. Io ho sempre avuto l'impressione che in qualche modo i performers, eliminando l'oggettualità dell'opera, avessero cercato di evitare o comunque limitare la critica, perché la performance non permette alla critica tanto di valutare tanto l'opera quanto il suo racconto. E, se la critica fosse negativa, si può sempre dire: ma tu non l'hai vista! Mette in una posizione di vantaggio.

Io penso che la cosa importante dell'arte concettuale riguardasse il sistema di distribuzione. Perché non c'era molto. Ma qualsiasi cosa ci fosse, doveva essere trasmessa. Quindi poteva essere trasmessa dalla gente che parla, dalla gente che scrive... Questo era l'importante. Ma per quanto mi riguarda non vedevo questo processo come creare un mito, quanto come "questa roba deve essere riportata". Se la gente ne parla, tu sai che sarà riportata male. Io ho conosciuto persone che mi hanno chiesto: mi parli di quel suo pezzo in cui si masturbava di fronte al museo di arte moderna. Questo non è mai successo. Ma è normale che la gente, parlando di qualcosa, la cambi. Ma a noi non interessava come la cosa veniva distribuita, purché venisse distribuita. Io spero che ci sia qualche differenza dal mitizzare. E' orribile. Tu spera che le tue cose circolino, ma non vuoi che divengano un mito. E' la mia posizione. C'era gente nella mia generazione che era molto interessata al mito. Ancora di più poco prima della mia generazione, come può essere Beuys. In qualche modo io volevo fare il contrario. Non è che non mi piacesse Beuys, ma odiavo la parte mitologica di Beuys, odiavo tutte quelle persone che indossavano lo stesso cappello, era terribile. Sono andato in una scuola cattolica, ne ho avuto abbastanza per volere qualcosa che abbia a che fare con il mito.

BIBLIOGRAFIA

(tutti i volumi sono datati in base all'edizione citata, non alla prima).

AAVV, *Der Proteus im Spiegel*, Würzburg, 2003.

AAVV, *ReContaire Gina Pane*, catalogo mostra Musée de Beaux-Arts de Nancy, Nancy, 2002.

AAVV *Word of Mouth*, Oakland, 1980.

AAVV, *Marina Abramović*, Charta, Milano, 2002.

F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti, dalla piega alla piaga, esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, 2004.

T. Ali, *Streetfighting years – an autobiography of the sixties*, London, 2005.

M. Abramović *The Biography of the Biographies*, Milano, 2004.

M. Abramović, *The House with the Ocean View*, Milano, 2004.

M. Abramović, *Artist Body*, catalogo della mostra Pisa, Fondazione Teseco per l'arte, 1999.

M. Abramović, *7 Easy Pieces*, Milano, 2007.

M. Abramović, *Student body*, Milano, 1998.

Alberto Abruzzese, *Lo splendore della tv*, Genova, 1995.

A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, 2000.

J.L.Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, 2002.

E. Baj, *Ecologia dell'arte*, Milano, 1989.

L. R. Baker, *Persons and Bodies – a constitution view* – Cambridge, 2000.

K. Baas, M.J. Jacob, *Buddha Mind in Contemporary Arts*, Berkley, 1997

G. Bataille, H. Claude, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh. Suivi de Une automutilation révélatrice d'un état schizophrénique*, Parigi, 2006.

L. Baldacci, *The Luther Blisset Project*, letteratura grigia.

G. Bartolucci, *Living Theatre*, Roma, 1970.

- J. Baudrillard, C. Turner, *Cool Memories*, London/New York 1990.
- J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Milano, 1996
- J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano, 1983.
- J. Baudrillard, G. Genosko, *The Uncollected Baudrillard*, London, 2001,
- N. Bauer, *Simone De Beauvoir, Philosophy & Feminism*, New York, 2001.
- M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Torino, 2000.
- C. Bell, *Art*, Charleston, 2008.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966.
- W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, 1995.
- H. Bertens, J. Natoli, *Postmodernism, The Key Figures*, Oxford, 2002.
- S. Best, D. Kellner, *The Postmodernist Turn*, New York, 1997.
- J. Beuys, Volker Harlan, *Qu'est ce que l'art?* Parigi, 1992.
- J. Beuys, catalogo della mostra Accademia di Brera, Milano, 1993.
- J.-L. Binet, *Il sangue e la vita, tra mito e scienza*, Milano, 1993.
- J. H. Birringer, *Media & Performance*, Baltimore, 1998.
- H. Blau, *The Dubious Spectacle: Extremities of theater*, New York/London, 1989.
- H. Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, London, 1992.
- Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica*, Bertiole 1997.
- Luther Blissett, *Mind Invaders*, Roma, 2000.
- J. Blocker, *What the body Cost: Desire History and Performance*, Minneapolis-London ,2004.
- Boellstorff, *Coming of Age in Second Life: an anthropologist explores the virtual human*, Princeton, 2008.
- Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Milano, 2003.
- A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Giunti, 2002.
- G. Bonomi, E. Mascelloni, *Promuovere l'alluvione, Fluxus nella sua epoca 1958-1978*, catalogo della mostra, Umbertide, Roma e Perugia.

- E. Borgna, *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, 2003.
- W. L. Borroughs, *Il Pasto nudo*, Milano, 1993.
- P. Bourke, *La storiografia contemporanea*, Bari, 1993.
- C. Brandi, *Teoria Generale della critica*, Roma, 1998.
- C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 2000.
- P. Braunstein, M.W. Doyle, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70s*, New York, 2002.
- A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media – da Gutenberg a Internet*, Bologna, 2002.
- G. Brus, *Der Überblick*, catalogo della mostra al Museum moderner Kunst di Vienna, 1986.
- G. Brus, *Aktionen 1964/1965 Fotografiert von S. Klein/Khsaq*, Milano, 2005.
- P. Brüsle, *Death and the End of Time in Beckett's Endgame and Ionesco's Exit the King*, Vancouver, 2003.
- M. Buskirk, M. Nixon, *The Duchamp Effect*, Cambridge, 1996.
- M. Buskirk, *Contingent Objects*, London, 2003.
- L.E. Cahoone, *From Modernism to Postmodernism*, 2003.
- R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, Torino, 2001.
- G. Canova, *Dreams: I sogni degli italiani in 50 anni di pubblicità televisiva*, Milano, 2004.
- T. Cantelmi *La Mente in Internet: psicopatologie delle condotte on-line*, Padova, 1999.
- E.H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, 1966
- T. Carr, A. Johnes, *The Artist's Body*, London, 2000.
- C. Carr, *On Edge, Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover, 1993,
- M. Castellis, *Galassia Internet*, Roma, 2006.
- A. Chiappano, F. Minazzi, J. Baezz, *Anno domini 1968, L'immaginazione che voleva il potere*, Lecce, 2004.
- E. Ciufoli, *Texture – manipolazioni corporee tra chirurgia e digitale*, Roma, 2007.
- J. Clair, *De Immundo*, Milano, 2004.

- J. Clair, *La crisi dei musei – la globalizzazione della cultura*, Milano, 2008.
- Le Corbusier, *Scritti*, Torino, 2003.
- T. Cory, *Network art: Practices and positions*, Philadelphia, 2006.
- P. D'Alessandro, *Il gioco inconscio nella storia*, Milano, 1989.
- L. Damiani, *Bufale – breve storia delle bufale mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*, Roma, 2004.
- U. Dante, *Il verosilme nelle arti visive*, L'Aquila, 1995.
- U. Dante, *L'utopia del vero*, Roma, 1997.
- R. Dawkins, *Il Gene Egoista*, Milano, 1992)
- S. De Beauvoir, *Il Secondo Sesso*, Milano, 2002.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, 1997.
- L. De Carli, *Internet- memoria e oblio*, Torino, 1997.
- L. De Domizio, B. Durini, I. Tomassoni, *Incontro con Beuys*, London, 1984.
- J. Deridda, *Acts of Religion*, New York, 2002.
- A. D'Elia, *Per non voltare pagina*, Roma, 2007.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, New York/London, 2004.
- G. Deleuze e F. Guattari, *Rizoma*, Parma, 1978.
- Gill Deleuze, *Logica del senso*, Milano, 2007.
- R. Dellamora, *Postmodern Apocalypse*, Philadelphia, 1995.
- M. Deseriis e G. Marano, *Net-art, l'arte della connessione*, Milano, 2003
- F. De Waal, *La politica degli scimpanzé*, Bari, 1984.
- F. De Waal, *La Scimmia e l'arte del sushi*, Milano, 2002.
- G. Dorfles, *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Torino, 1967.
- G. Dorfles, *Il divenire delle arti – ricognizione dei linguaggi artistici*, Milano, 1996
- A. Echols, E. Willis, *Daring to be bad*, Minneapolis, 1989.

- P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington/London, 1990.
- J. Erickson, *The fate of the object – From modern object to postmodern sign in performance*, Cambridge, 1995.
- M. Faber, *Gunter Brus: Werkumkreisung*, Catalogo della mostra tenuta a Vienna, Graz, Zug e Bologna nel, 2003.
- R. Ferry, *French Philosophy of the Sixties*, Cambridge, 1990.
- F. Finley, R. Jeuter, *Center stage – Contemporary Drama in Austria*, Amsterdam, 1999.
- S. Firestone, *The Dialectics of Sex*, New York, 1970.
- E. Fischer Lichte, *Theater, Sacrifice, Ritual*, New York, 2005
- F. Fukuyama, *The end of History and the last man*, New York, 1992.
- U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, 1983.
- M. Gane, *Baudrillard, critical and fatal theory*, New York, 1991,.
- I. Gavazzi, *Il vampiresco: percorsi nel brutto*, Milano, 2005.
- G. Genosko, *The Uncollected Baudrillard*, London, 2001
- M. Gerosa, *Mondi Virtuali*, Roma, 2006
- M. Gerosa, *Second Life*, Roma, 2007
- R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, 1980.
- M. D. Gmerk, R.C. Maulitz, J. Duffin, *History of AIDS: Emergence and Origin of Modern Pandemic*, Princeton, 1993.
- T. Godfey, *Conceptual Art*, London, 1998.
- R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to Present*, New York, 1979.
- L.Gorman, D. Mc Lean, *Media e società nel mondo contemporaneo*, Bologna, 2003.
- E. H. Gombrich, *Arte e progresso*, Roma-Bari, 1985.
- E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, Realtà, Percezione*, Torino, 1978.
- H. Grabe, *Making strange, Beauty, Sublimity, and the (Post) Modern Third Aesthetic*, Amsterdam, 2008
- Elio Grazioli, *Marcel Duchamp*, Milano, 1993.

- C. Green, *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Sydney, 2001.
- K. Hafner, M. Lyon. *La storia del futuro; le origini di Internet*, Roma, 1998.
- J. Halberstarm, I. Livingstone, *The Posthuman body*, Bloomington-Indianapolis, 1995
- C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory, 1900-2000*, Boston, 2003, p.929.
- B.N. Hansen *New philosophy for new media*, Cambridge, 2004.
- D. Harvey, *La Crisi della Modernità*, Torino, 1993.
- D. Hebdige, *Hiding the Light*, New York, 1988.
- N. Heinich, *Le triple jeux de l'art contemporain*, Paris, 1998.
- J. Hillman, *Saggi sul puer*, Milano, 1985
- I. Hoesterey, *Zeitgeist in Babel: the Postmodernist Controversy*, Indianapolis, 1991.
- N. Holt, *The writings of Robert Smithson*, New York, 1979.
- S. Home, *Assalto alla cultura, Correnti utopistiche dal lettrismo a Class war*, Bertolo, 1996.
- S. Home, *Marci, Sporchi e Imbecilli*, Roma, 2005
- W. Hopper, *The Puritan Gift*, London-New York, 1994
- R. Infrasca, *Il disturbo da attacchi di panico*, Milano, 2000.
- A. Jones, *The Feminism and visual culture reader*, New York, 2003.
- A. Julius, *Trasgressioni*, Milano, 2002.
- C. G. Jung, *Psychology and Religion*, New Heaven, 1938.
- C. G. Jung, *Gli Archetipi dell'inconscio collettivo*, 1934/54, Torino, 1977
- .J.N. Jeanneney, *Storia dei Media*, Roma, 1996
- A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Berkley, 2003.
- J. Kastner, B. Wallis, *Land and Environmental art*, London, 1998.
- N. Kaye, *Art into theatre*, London, 1996.
- A. Keim, *Breve storia della fotografia*, Torino, 1976.
- D. Kellner, in H. Bertens, J. Natoli, *Postmodernism, The Key Figures*, Oxford, 2002.

- K Kereényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Milano, 1994.
- M. Kirby, *Happening*, Bari, 1968.
- J. Kirkpartrick Davies, *Assault on the Left, The F.B.I. And the sixties antiwar movement*, Westport, 1997.
- S. Kiesler, *Culture of the Internet*, Philadelphia, 1997.
- R. Krauss, *The Originality of the Avantgarde*, in *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, 1986.
- J. Kraynak, *Please Pay Attention, le parole di Bruce Nauman*, Milano 2004.
- Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, 1980.
- P. Koppers, *The Scar of Visibility – Medical Performances and Contemporary art*, Minneapolis, 2007.
- D. Le Breton, *La pelle e la traccia – le ferite del sé*, Roma, 2005.
- N. Leach, *Architecture and Revolution*, New York, 1999.
- Lucy R. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkley, 1997.
- J.-F. Lyotard, *La Condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, 1981, p.84.
- J.-F. Lyotard, *Rudimenti Pagani*, Bari, 1989.
- J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Parigi, 1993.
- J.-F. Lyotard, *Driftworks*, New York, 1984.
- L. Manovic, *The language of the new media*, Cambridge, 2001.
- T. Macrì, *Il corpo postorganico – sconfinamenti della performance*, Genova-Milano 1996.
- T. Macrì, *Cinematiche del desiderio*, Genova, 1998.
- T. Maldonado, *Reale e Virtuale*, Milano, 2005.
- A. Mattelart, *La Comunicazione mondo*, Milano, 1994.
- T. McEvelley, *Sculpture in the age of doubt*, New York, 1999.
- M. McLuhan, *Dal Cliché all'archetipo, L'uomo tecnologico nel villaggio globale*, Milano, 1970.
- M., E. McLuhan, *La legge dei media*, Roma, 1988.

- F. Metitieri, G. Manera, *Dalla email al chat multimediale, comunità e comunicazione personale in Internet*, Milano, 2000
- G. Miscione, *Sui limiti della rete*, Trento, 2005.
- W. Molino, S. Porro, *Disinformation Technology*, Milano, 2003.
- R. Montano *Performance artists talking in the Eighties: Sex, Food, Money/fame, Ritual/death*, Berkley, 2001.
- B.J. Moore Gilbert, *The Arts in the Seventies: Cultural Closure? London New York*, 1994 p.100.
- L. Moraldi, *Apocrifi del nuovo Testamento*, Alessandria, 1994.
- E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Roma, 2002.
- G. Moro, *Anni Settanta*, Torino, 2007.
- P. T. Murphy, *I not I, Samuel Beckett, Philip Guston and Bruce Nauman*, The Royal Hibernian Academy, Dublin, 2006
- B. Nauman, R. C. Morgan, *Bruce Nauman*, Baltimore, 2002.
- B. Nauman, Robert C. Van Brugge, *Bruce Nauman*, Milano, 1988,
- J. O'Brian, *Carnal Art: Orlan's refacing*, Minneapolis, 2005.
- K. O'Dell, *Contract With The Skin*, Berlkley, 1998.
- D. Oppenheim, *Selected Works 1967/1990*, New York, 1992.
- K. Orndoff, *Bi-lives – Bisexual Women Tell their Stories*, Tucson, 1999.
- P. Pallotti, *Il fotogiornalismo: l'illusione di una realtà? Riflessioni semiotiche*, Roma, 2006
- G. Pane, opere 1968-1990, catalogo della mostra al Chiostro di S. Domenico di Reggio Emilia, 1998
- G. Pane, *La légende dorée*, catalogo mostra Musée d'Art Moderne Villeneuve D'Ascq, 26 Settembre 7 Dicembre 1986.
- P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Torino, 2004.
- R. Pepperell, *The Posthuman condition*, Bristol, 1997
- M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, 2000.
- P. Phelan, *Unmarked*, London/New York, 1993.

- Reporters Sans Frontiers, *Enemies of the Internet*, Parigi, 2001.
- G. Riva, C. Galimberti, *Towards Cyberpsychology*, Amsterdam, 2001.
- M. Rosenthal, *Joseph Beuys, staging sculptures, in Beuys Actions, Vitrines, Environments*, catalogo della mostra Menil Collection, Houston, 2004.
- M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, 2007.
- P. Restany, *Acqua Alta, Pali, Venezia*, catalogo della mostra Galerie Rive Droite Parigi, 1970.
- J. Richardson, *Anrchitexts, Voices from the Global Digital Resistance*, New York, 2005.
- H. Robinson, *Feminism-Art- Theory: an Anthology*, Oxford, 2001.
- O. Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, 2006.
- J.-P. Sartre, *Being and Nothingness*, New York, 1969.
- R. Schneider, *The Explicit body in performance*, New York, 1997.
- M. Senaldi, *Enjoy! Il godimento estetico*, Roma, 2003
- C. Sini, *Corpo e Linguaggio*, Milano, 2007.
- S. Sontag, *Sulla fotografia – realtà e immagine nella nostra società*, Torino, 1978,
- P. Sorlin, *L'immagine e l'evento*, Torino, 1999.
- F. Speroni, *La rovina in scena*, Roma, 2002.
- K. Stiles, P. H. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourceful of Artist Writings*, Berkley, 1996.
- B. Stoker, *Dracula*, New York, 1971.
- I. Tomassoni, *Beuys a Perugia*, Milano, 2003.
- R. Tomassoni, *La psicologia delle arti oggi*, Milano, 2002.
- S. Turkle, *Computers and the Human Spirit*, New York, 1984.
- S. Turkle, *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Milano, 1997.
- T. Vanderblit, *L'Anima di Gomma, Industria e culture della scarpa sportiva*, Milano, 2000.
- Lea Vergine, *Body Art e storie simili – Il corpo come linguaggio*, Milano, 2000.
- Lea Vergine, *L'Arte in Trincea*, Milano, 1996.

- M. Vescovo, *Gina Pane, dal corpo fisico al corpo sindonico*, Milano, 1998,
- Carlo Verdone, A. Panero, *Tuttoverdone*, Roma, 1999.
- A. Vettese, *Ma questo è un quadro?*, Roma, 2005.
- S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Bologna, 2004.
- R. Violette, H.U. Obrist, *The words of Gilbert and George*, Londra, 1997.
- P. Virilio, J. Armitage, *Virilio Live*, Beverly Hills, 2001.
- P. Virilio, J. Armitage, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, Beverly Hills, 2000.
- F. Ward, M.C. Taylor, J. Bloomer, *Vito Acconci*, London/New York, 2002,
- A. Warhol, *A*, Roma, 1998.
- I. Wheelan, *Modern Feminist Thought*, New York, 1995.
- R. W. Wilson, *The Labirinth, an Essay on the Political Psychology of Change*, New York, 1998.
- M. J. P. Wolf, B. Perron, *The video game theory reader*, London, 2003
- P. G. Zimbardo, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, New York, 2007.

ARTICOLI, RIVISTE, WEB

- AAVV << Caderno Videobrasil >>, São Paulo, 2005.
- AAVV, Oliviero toscani vs flash-art, <http://www.nazioneindiana.com>
- V. Acconci, *Performance after the Fact*, “Documents sur l’Art Contemporain”, Paris, 1992.
- J. V. Allaga, *The Folds of the Wound, On Violence, Gender, and Actionism in the Work of Gina Pane*, www.artcontexto.com.
- Laurie Anderson, Marina Abramović, in Bomb Magazine, Issue 84, Summer 2003, <http://www.bombsite.com>
- Anonimo, *An interview with Franco Birkut and Eva Mattes aka 01.org*, <http://www.culture-jamming.de>
- Anonimo, *fakedom*, <http://www.neural.it/nnews/0100101110110101fakedom.htm>
- P. Atzori, K. Woolford, *Extended Body, Interview with Stelarc*, <http://www.stanford.edu>

- D. Bajo e B. Carey, *Interview with Marina Abramović*, <http://www.thebrooklynrail.org>
- T. Bazzichelli, *Artivism: quando l'arte diventa consapevole* *Intervista a 0100101110101101.ORG, Jaromil e Giacomo Verde*, in <http://www.0100101110101101.org>
- J. Burton, *Repeat Performance, Johanna Burton on Marina Abramović's Seven Easy Pieces*, in <<Artforum International>>, New York, Gennaio 2006, <http://www.thefreelibrary.com>.
- Gioia Costa, *intervista a Marina Abramović*, in <<Romaeuropamese>>, aprile 2003, <http://www.e-azioni.net>
- Culturebase@hkw.de, *My Body is Art*, in <http://www.culturebase.net/>
- B. Goy, *marina abramović Paris, June 1990*, <http://www.jca-online.com>
- Stewart Home, *Neoist Manifestos*, in <http://www.stewarthomesociety.org>
- J. A. Kaplan, *Deeper and deeper; interview with Marina Abramović*, *Art Journal*, summer 1999.
- B. Klüver, *In Depth*, <http://www.artmuseum.net/>
- Z. Kosmidou, *Transitory Objects, A Conversation with Marina Abramović*, *Sculpture Magazine*, nov. 2001., www.sculpture.org.
- J. Jones, *Cought on Tape*, *The Guardian Saturday 23 november 2002*, <http://www.guardian.co.uk>
- B. Levy, M. Lumb, *Performance Art, Therapy for whom?*, <http://www.michaellumb.co.uk>
- Luther Blissett, 0100101110101101.ORG, *La Grande Truffa dell'Arte*, <http://www.lutherblissett.net>
- K. Manoussakis, *The Creative Act*, [Http: www.itp.nyu.edu](http://www.itp.nyu.edu).
- E. Michaud and R. Krauss, *The Ends of Art According to Beuys*, *October*, Vol. 45, Cambridge, 1988.
- G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, press-relase della mostra *Terre-Artiste-Ciel*, Centre Pompidou, Parigi, 2005.
- C. Piccoli, *Io e l'arte impossibile*, <http://dweb.repubblica.it>.
- M. Pistoletto, *L'Arte assume la religione*, 1978, <http://www.pistoletto.it>
- D. Quaranta, *L'azione più radicale è sovvertire se stessi* " *Intervista con Eva e Franco Mattes (alias 0100101110101101.ORG)*, domenicoquaranta.net.
- D. Quaranta, *Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia*, <http://www.reakt.org>
- C. Sollfrank, *Biennale.py – The Return of The Media Hype*, <http://www.heise.de>