



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica**

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di Laurea Triennale

Marina Abramović: collaborazioni, influenze e citazioni

Relatore

Professor Giovanni Bianchi

Laureanda

Michela Boffo

Matricola

1201302

Anno Accademico
2021/2022

INDICE

Introduzione	p.4
1. Biografia.....	p.7
2. Origini e sviluppi della Performance Art.....	p.23
3. Opere	
3.1 Le Origini: dalle nuvole al corpo (1965-1975)	
a) Nuvole, Freeing the Horizon, War.....	p.33
b) Rhythm 10 – 0.....	p.35
c) Thomas Lips.....	p.38
d) Freeing the Body, Freeing the Memory, Freeing the Voice.....	p.39
e) Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful.....	p.40
3.2 L'incontro con Ulay (1975-1989)	
a) Relation in Space – Interruption in Space – Expansion in Space.....	p.41
b) Imponderabilia.....	p.42
c) Rest Energy.....	p.43
d) Nightsea Crossing – Nightsea Crossing Conjunction.....	p.43
e) The Lovers.....	p.44
3.3 La rinascita di Marina Abramović come solista (1990-1996)	
a) Dragon Heads, Cleaning the Mirror I – II – III, gli oggetti transitori.....	p.45
d) Biography.....	p.46
3.4 Ritorno alle Radici (1997-2002)	
a) Balkan Baroque.....	p.47

b) The Hero.....	p.48
c) The House with the Ocean View.....	p.48
3.5 The Artist is Present (2010)	
a) Seven Easy Pieces.....	p.50
b) The Artist is Present.....	p.51
c) The Abramović Method.....	p.52
4. Collaborazioni, influenze e citazioni	
4.1 Moda.....	p.54
4.2 Cinema, Teatro e Televisione.....	p.57
4.3 Musica.....	p.64
5. Appendice iconografica.....	p.71
6. Bibliografia.....	p.77
7. Sitografia.....	p.79

Introduzione

Questo elaborato ha preso in considerazione la figura di Marina Abramović. Si è ripercorsa la sua vita e le sue opere per inquadrare il suo apporto all'arte performativa. Nata a Belgrado nel 1946 da una famiglia partigiana, il suo esordio è inizialmente accademico. Grazie all'influenza del Gruppo 70 di cui fa parte, sin da subito inizia ad elaborare un'idea di arte innovativa che fosse espressione della vita stessa. Il debutto performativo ufficiale avviene nel 1972 con l'esecuzione di *Rhythm 10* presso il festival di Edimburgo. Questo evento fa decollare la carriera di Marina, che inizia a girare per tutta Europa proponendo le proprie azioni. Queste sono caratterizzate da un uso innovativo del corpo, da una forte ricerca sui limiti dell'artista, sul potere inconscio del pubblico e sul superamento delle convenzioni sociali, dell'idea tradizionale dell'arte e del commercio della stessa. Ad Amsterdam incontra Ulay, con il quale inizia una relazione sentimentale e un forte sodalizio artistico, tanto che arrivano ad autodefinirsi come due parti di una sola entità. Il loro esordio ufficiale avviene in occasione della Biennale di Venezia del 1976 con la performance *Relation in Space*. Insieme iniziano a viaggiare prima in tutta Europa, poi nel mondo, realizzando nuove performances e affinando la loro spiritualità. La loro relazione si conclude nel 1988 con la performance *The Lovers*. Dagli anni Novanta in poi Marina torna a lavorare come solista, ottenendo un grande successo che la consacra tra gli artisti contemporanei più importanti. Dopo la vincita del Leone d'Oro presso la Biennale di Venezia del 1977 con *Balkan Baroque*, comincia ad eseguire azioni di forte impatto e risonanza a New York, come *The House with the Ocean View*, *Seven Easy Pieces* e *The Artist is Present*, performances che pongono l'attenzione sull'importanza della presenza e dell'apporto dell'artista, sulla vera natura dell'arte performativa e sul contatto tra artista e pubblico. Successivamente a questi eventi che hanno segnato in modo indelebile la carriera di Marina Abramović, l'artista ha deciso di concentrarsi sul pubblico, elaborando una metodologia che permettesse ad ogni persona di diventare un performer, creando un contatto

fortissimo con la società contemporanea. Ha deciso di creare il Marina Abramović Institute per poter favorire questo incontro e trasmettere la propria eredità alle generazioni di artisti successive e al pubblico. Nell'ultima parte dell'elaborato si è scelto di operare un focus proprio sulla presenza di Marina in ambiti non strettamente artistici della cultura pop contemporanea, al fine di analizzare l'apporto e l'importanza del suo operato. In primo luogo, sono state prese in considerazione le collaborazioni tra l'artista e stilisti internazionali, come il sodalizio con Riccardo Tisci, fashion designer di Givenchy e di Burberry, che ha permesso all'artista di rendere gli eventi mondani di questo settore delle vere e proprie performances. Successivamente, si è scelto di operare un'analisi delle collaborazioni in ambito cinematografico: da un primo approfondimento concernente i film che documentano i processi di preparazione di alcune delle sue mostre e performances più importanti, si passa ad una valutazione delle collaborazioni con esponenti di questo settore, come Giada Colagrande, Robert Wilson e James Franco. Nell'ultima parte si è scelto di prendere in considerazione l'apporto dell'artista al settore musicale. Partendo dalle collaborazioni che hanno visto Marina Abramović come vera e propria mente ideatrice di performances musicali, ad esempio per le *Variazioni Goldberg* eseguite da Igor Levit o per la promozione del brano *Picasso Baby* di Jay Z, si è scelto di procedere nell'analisi e nella descrizione del sodalizio tra Marina e la cantante pop Lady Gaga, sia nella sperimentazione dell'Abramović Method, sia nelle influenze e nelle analogie metodologiche tra le due artiste, che hanno portato la cantante a prendere ispirazione dall'operato di Marina per i propri lavori ed esibizioni, che appaiono quasi come delle performances, rendendola parte dell'*establishment* artistico contemporaneo. Infine si è presa in considerazione la citazione puntuale di una delle opere maggiormente conosciute della collaborazione tra Marina e Ulay, *Rest Energy*, all'interno di due videoclip musicali. Si è voluto così proporre una riflessione riguardo l'influenza dell'arte performativa di Marina Abramović sulla cultura pop odierna.

LA CONDOTTA DI VITA DI UN ARTISTA

Un artista non dovrebbe mentire a se stesso o agli altri.

Un artista non dovrebbe rubare idee agli altri artisti.

Un artista non dovrebbe scendere a compromessi con se stesso o con il mercato dell'arte.

Un artista non dovrebbe uccidere altri esseri umani.

Un artista non dovrebbe fare di sè un idolo.

Un artista dovrebbe evitare di innamorarsi di un altro artista.

LA RELAZIONE DI UN ARTISTA CON IL SILENZIO

Un artista dovrebbe capire il silenzio.

Un artista dovrebbe creare uno spazio perchè il silenzio entri nel suo lavoro.

Il silenzio è come un'isola in mezzo a un oceano in tempesta.

LA RELAZIONE DI UN ARTISTA CON LA SOLITUDINE

Un artista dovrebbe creare il tempo per lunghi periodi di solitudine.

La solitudine è fondamentale.

Lontano da casa, lontano dallo studio, lontano dalla famiglia, lontano dagli amici.

L'artista dovrebbe stare a lungo vicino a una cascata.

L'artista dovrebbe stare a lungo vicino a un vulcano in eruzione.

L'artista dovrebbe stare a lungo a osservare la rapida corrente del fiume.

L'artista dovrebbe stare a lungo a guardare l'orizzonte dove l'oceano incontra il cielo.

L'artista dovrebbe stare a lungo a guardare le stelle nel cielo notturno.

Marina Abramović, *Manifesto della vita di un artista*

1. Biografia

Marina Abramović nacque il 30 novembre del 1946 a Belgrado¹.

Il padre Vojin, detto Vojo, proveniva da una famiglia povera del Montenegro. Nel 1941 si unì alla Prima divisione proletaria dei partigiani e fu assegnato ai servizi segreti. Uno degli stratagemmi che usò più volte in missione, e per cui divenne famoso, consisteva nell'attraversare con un cavallo bianco un villaggio occupato dai tedeschi per creare un diversivo, mentre il resto della brigata penetrava nell'insediamento dalla parte opposta. La madre Danica era nata e cresciuta a Belgrado, dove aveva iniziato gli studi di medicina. Nel 1941, a diciannove anni, in seguito all'invasione nazista, si unì ai partigiani come infermiera. Alla fine della guerra, studiò storia dell'arte e nel giro di poco tempo fu incaricata di gestire un ente che si occupava di monumenti e opere d'arte per il governo. La nascita di Marina le causò una setticemia, che la costrinse alla convalescenza per tutto il primo anno di vita della figlia. La nonna di Marina, Milica, notando la salute cagionevole della piccola e non volendola lasciare ad una balia, la prese con sé, fatto non insolito nella Jugoslavia dell'epoca. In quel periodo Danica andava a trovarla di rado, mentre Vojo era praticamente assente. Dopo l'espulsione dal corpo d'*élite* di Tito, Vojo continuò infatti a viaggiare con l'esercito per tutta la Jugoslavia. A causa di ciò, la famiglia raramente si riuniva e non c'era mai un clima davvero gioioso. Il poco tempo che trascorrevano insieme non ebbe un grosso impatto su Marina, che ha pochi ricordi infantili dei genitori. Era convinta che la madre fosse contenta di non doversi occupare di lei, soprattutto perché Danica era ossessionata dall'igiene e considerava la figlia una potenziale portatrice di germi in casa.

All'età di sei anni, seguita da Milica, Marina ritornò in casa dei genitori in via Makedonska. Quello stesso giorno, nel 1953, nacque Velimir, il fratello di Marina, che raccolse su di sé tutte le attenzioni, provocando una grande gelosia nella sorella.

¹ Per la stesura di questo capitolo ho consultato i seguenti testi:
MARINA ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2012.
JAMES WESTCOTT, *Quando Marina Abramović morirà*, Johan & Levi, Cremona 2011.

Ogni volta che il neonato piangeva davano la colpa a lei, e Danica la picchiava. Fu così che Marina, consciamente o meno, mise in atto un tentativo di fratricidio, immergendo Velimir nella vasca da bagno. Milica arrivò sulla scena in tempo per salvarlo. Le continue percosse provocarono a Marina molti lividi, e dopo la caduta di un dente da latte iniziò a sanguinare incessantemente. Diversi giorni dopo, l'emorragia non si era ancora fermata, e la bambina fu portata all'ospedale, dove passò diversi mesi. La ragione dei suoi sanguinamenti rimase un mistero, come l'individuazione di una cura efficace. Ciononostante, i genitori andavano a trovarla solo una volta alla settimana. Marina poté godere dell'affetto della nonna e della zia, Ksenija. Di fronte all'abbandono e alle percosse, Marina sviluppò sin da piccola un grande desiderio di libertà e crebbe nella convinzione di essere stata una bambina "toccata dal fato", veicolo di forze cosmiche e soprannaturali, di cui poteva avvertire la presenza.

In alcune circostanze la madre la portava con sé in visita agli atelier degli artisti di Belgrado: Danica si preoccupava di avvicinare il più possibile la figlia alla cultura, facendole prendere lezioni private di inglese e francese e portandola ai concerti di musica classica, all'opera e ai balletti. Marina cominciò ad accompagnare la madre anche alla Biennale di Venezia, dove vide per la prima volta opere di Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Louise Nevelson. Danica aveva talmente a cuore la sua formazione artistica che, nel momento in cui la figlia cominciò a mostrare interesse per la pittura, le concesse di usare una stanza dell'appartamento come studio. Per sancire il suo passaggio alla maturità, Vojo le regalò una pistola, che Marina perse quasi subito. Tuttavia ne rimase affascinata: una volta, mentre i genitori erano fuori, lei e un suo amico presero quella di Danica, posata accanto al letto, e decisero di giocare alla roulette russa.

I litigi tra i genitori erano implacabili e violenti, tanto che portarono al divorzio nel 1961. Vojo andò a vivere con Vesna, una donna con cui aveva una relazione da diversi anni, praticamente scomparendo dalla vita dei figli.

Marina superò gli esami d'ammissione all'Accademia di belle arti di Belgrado e nel 1965 iniziò a frequentare le lezioni. Oltre alla pittura nello stile accademico tradizionale, iniziò a raccogliere foto e articoli di giornale riguardanti incidenti d'auto, come materiale preparatorio delle sue opere. Era estremamente produttiva. Sperimentò infatti diversi stili, senza grandi risultati, finché iniziò a pensare ad un'arte nuova insieme ai suoi colleghi, tuttavia ritenendo che l'Accademia non fosse il posto giusto per realizzarla. Gli avvenimenti del 1968 furono fondamentali per infondere agli studenti maggiore fiducia nella loro voce culturale e, soprattutto, per dar loro l'opportunità di farla sentire. Marina infatti entrò nella lega degli studenti comunisti dell'Accademia, che, dopo numerose manifestazioni, ottenne la trasformazione di un circolo sociale della polizia segreta nell'SKC, lo Studenteski Kulturni Centar. Questo fu aperto tre anni dopo. Insieme ad altri colleghi dell'Accademia, Marina formò un gruppo denominato "Gruppo 70", con riferimento all'anno in cui si resero conto che insieme costituivano una forza. Non stilarono un manifesto e non pubblicarono nulla. Mentre si preparava per la mostra dell'ultimo anno d'Accademia, Marina mise a disposizione il suo studio per una performance collegata all'annuale festival internazionale del teatro di Belgrado, in cui uno studente rompeva uova sul corpo di una modella nuda. Ciò che vide la lasciò perplessa, ma smosse in lei qualcosa. Ci sarebbe voluto ancora un anno perché la rivoluzione avesse luogo e Marina si liberasse della pittura per concentrarsi su oggetti, sensi ed esperienze. Durante l'ultimo anno di Accademia, Marina si innamorò di Neša Paripović, un componente del Gruppo 70, uomo calmo e riflessivo, che compensava bene la sua energia. Dopo aver conseguito il diploma, Marina si iscrisse subito al corso di specializzazione tenuto dal pittore Krsto Hegedušić all'Accademia di belle arti di Zagabria. La sua partenza fece scemare la relazione con Neša; Marina, preoccupata di perderlo, si precipitò a Belgrado e il 21 ottobre del 1971 i due si sposarono in municipio. Né Danica né Milica approvarono il matrimonio.

Nell'aprile del 1971 l'SKC aprì, sotto la direzione di Dunja Blažević, laureata in storia dell'arte e ben introdotta nell'ambiente dell'arte e del partito a Belgrado, conoscente di Danica. Questo rapporto permise a Marina di convincerla a lasciare che lei e i suoi colleghi dell'Accademia cominciasse ad usare quello spazio espositivo. Allo stesso tempo Marina stava sviluppando una straordinaria ambizione professionale: creò infatti il Centro per l'arte amplificata, per cercare di allacciare contatti con il mondo artistico oltre Belgrado. Contemporaneamente, iniziò a partecipare a diverse mostre, sia all'interno del SKC che a Grožnjan, dove aveva comprato una casa, presentando diverse opere di Land Art. Iniziò a lavorare anche con il suono, come modo per eliminare l'oggetto artistico convenzionale, che a suo avviso interferiva con l'esperienza fisica e mentale immediata. La mostra dell'Ottobre 1972 ospitò quella che può essere definita la prima performance di Abramović, inserita in un lavoro di Milivojević: quest'ultimo infatti, dopo averlo fatto con altri oggetti, la ricoprì di nastro adesivo, "attaccandola" alla panca su cui Marina si era distesa per riposarsi.

Nel Dicembre del 1972 il gallerista scozzese Richard Demarco visitò Belgrado alla ricerca di giovani artisti jugoslavi da presentare al successivo festival di Edimburgo. Fu preso in consegna da funzionari governativi e accompagnato solo negli atelier dei pittori accademici "approvati", ma riuscì ugualmente a intrufolarsi all'SKC, dove incontrò il gruppo dei sei. L'artista che lo colpì più di tutti fu Marina. Il gallerista invitò il gruppo a partecipare al successivo festival. Durante l'evento, Abramović si esibì per la prima volta con il pezzo *Rhythm 10*. Dopo il festival, Marina si trattene un po' più a lungo a Edimburgo, per spostarsi poi a Londra, dove fece svariati lavori. Mentre si godeva la sua indipendenza, a Belgrado Danica la candidò ad un posto di assistente universitario presso l'Accademia d'arte di Novi Sad e le fece ottenere l'incarico. Il lavoro da insegnante impegnava Marina pochissimo, così poté continuare a concentrarsi sulla sua attività artistica. Alla fine del 1973 ripresentò la performance *Rhythm 10* a Roma, dove conobbe molti altri artisti. Nel 1974 l'SKC organizzò il consueto festival annuale, "April Meeting": in questa occasione,

Abramović presentò per la prima volta *Rhythm 5*, che si concluse per lo svenimento dell'artista. Marina decise che da quel momento in poi la possibilità di perdere il controllo doveva essere prevista nella performance stessa. Infatti, in *Rhythm 2*, presentata al Museo di arte contemporanea di Zagabria nell'ottobre dello stesso anno, propose una performance basata su una perdita di controllo programmata. Con *Rhythm 4*, presentata alla Galleria Diagramma di Milano alcuni mesi dopo, Abramović continuò la sua ricerca sui limiti di ciò che poteva controllare. Nel 1975 presentò *Rhythm 0* alla galleria Morra Arte Studio di Napoli, lasciando invece il controllo al pubblico. Indifferente alle ire della madre, che la rimproverava di fare cose disgustose e umilianti, Abramović continuò a lavorare, con grande apprezzamento da parte di Richard Demarco. Durante i suoi viaggi Marina aveva spesso delle avventure, tra le quali una con uno svizzero di nome Thomas Lips, che la affascinava al punto da ideare l'omonima performance. Lo conobbe un'estate in Austria, partecipando ad una delle performance di Hermann Nitsch.

Il giorno del suo ventinovesimo compleanno, Marina fu invitata dalla Galleria de Appel di Amsterdam a esibirsi per un programma televisivo olandese sull'arte performativa. Wies Smals, fondatrice della galleria, le presentò l'uomo che le avrebbe fatto da guida e che l'avrebbe assistita nei preparativi per la performance: un artista tedesco di nome Uwe Layspien. Questo era nato il 30 novembre del 1943 nella zona industriale della Renania. Nel 1968 si era trasferito ad Amsterdam e aveva iniziato a scattare fotografie, perlopiù Polaroid. Muovendo i primi passi da artista, cominciò a farsi chiamare Ulay, un'elisione del suo nome e cognome. Dal 1965 al 1971 si spostò di continuo ed ebbe due figli a cui non riconobbe mai il mantenimento. Dal 1974 iniziò ad eseguire delle vere e proprie performance imperniate sulla fotografia. Proprio quando il legame con Ulay stava iniziando a diventare più stretto, Marina dovette allontanarsi da Amsterdam per partecipare al Festival delle arti di Charlottenburg, a Copenaghen, in cui presentò *Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful*. Dopo aver trascorso qualche altro giorno insieme a Ulay ad Amsterdam,

Marina tornò a Belgrado. Era sempre più impaziente e intollerante nei confronti del ristretto mondo dell'arte che gravitava intorno all'SKC. Nello stesso periodo, sulla copertina della rivista d'arte italiana "Europa" compariva una fotografia di *Rhythm 4*. I docenti dell'Accademia di Novi Sad ne ricevettero una copia e rimasero scandalizzati, così Marina decise di dimettersi prima che loro la licenziassero. Nel frattempo, Abramović e Ulay iniziarono una relazione, pur non parlando ancora di una collaborazione lavorativa. Marina decise di trasferirsi ad Amsterdam e di andare a vivere con lui, ma prima di partire si dedicò ad una trilogia di performance di commiato da Belgrado e dalla sua vita: *Freeing the Voice*, *Freeing the Memory*, *Freeing the Body*. Mentre era a Belgrado, non disse nulla dei suoi progetti a Danica e non parlò a Neša di Ulay. Arrivò quindi ad Amsterdam poco dopo aver ricevuto l'invito a partecipare alla Biennale di Venezia l'estate successiva, che prontamente estese a Ulay. Il 16 Luglio 1976 presentarono *Relation in Space*. Dopo questo evento, la coppia si rifugiò nella casa al mare di Marina. Neša arrivò in quel luogo senza sapere della loro presenza, così Marina fu costretta a dirgli la verità.

Prima di immergersi completamente nella collaborazione, entrambi presentarono alcuni pezzi solisti: Marina si esibì in *Role Exchange*, Ulay allestì *Fototot I e II*.

Il 30 novembre 1976, giorno del compleanno di entrambi e primo anniversario del loro incontro, Marina e Ulay eseguirono una performance riservata agli amici, *Talking about Similarity*, inaugurando una tradizione che sarebbe proseguita per alcuni anni. In questo periodo la coppia decise di lasciare l'appartamento di Amsterdam, così comprarono un furgone Citroën HY per andarci a vivere. Per i successivi tre anni, con Ulay sempre al volante, girarono per l'Europa realizzando performance insieme. Una volta personalizzato il veicolo, la coppia stilò un manifesto che intitolò "*Art Vital*":

Nessun posto fisso in cui vivere.

Movimento perenne.

Contatto diretto.

Rapporti locali.
Autoselezione.
Superare i limiti.
Rischiare.
Energia mobile.
Niente prove.
Nessuna fine prevedibile.
Niente ripetizioni.
Vulnerabilità estesa.
Apertura al caso.
Reazioni primarie.²

Partirono per Berlino. Come già altre volte, lui venne trattenuto alla frontiera per due reati pendenti: inadempimento degli obblighi di leva e mancata corresponsione degli assegni familiari per suo figlio. Dopo ventiquattro ore venne rilasciato, e si diressero verso est, dove Marina completò la trilogia *Freeing* con *Freeing the Body*. Ulay invece si esibì in *There is a Criminal Touch to Art*, il furto del quadro *Il povero poeta* di Karl Spitzweg, artista prediletto di Hitler, mentre Marina riprendeva l'azione. Nel gennaio del 1977 si recarono a Düsseldorf per presentare *Interruption in Space*, un'evoluzione del loro primo pezzo insieme, *Relation in Space*.

I due vivevano per strada, ma Amsterdam restava la loro base. Si assicurarono i generosi sussidi a disposizione degli artisti che vivevano in Olanda e si inserirono completamente nell'ambiente artistico della performance.

Nel 1977 Abramović andò a Belgrado per esibirsi con Ulay all'SKC in occasione dell' "April Meeting", con la performance *Breathing In/Breathing Out*. A Giugno parteciparono alla Settimana Internazionale della Performance a Bologna, presentando *Imponderabilia* alla Galleria comunale d'arte moderna. Da Bologna, si diressero nella Germania Ovest per la sesta edizione di Documenta, l'immensa mostra che si svolgeva nella città una volta ogni cinque anni e fungeva da barometro dell'arte contemporanea; scoprirono in realtà di non avere l'autorizzazione per

² MARINA ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2018, p. 109.

esibirsi, così si organizzarono autonomamente ed eseguirono *Expansion in Space* in un parcheggio sotterraneo. Alla X Biennale des Jeunes a Parigi presentarono *Relation in Movement*. Questa provocò la rottura del furgone, che non gli venne rimborsato, così furono costretti a vivere lì per un po'. Riuscirono successivamente a tornare a Bologna, alla Galleria studio G7, dove presentarono *Relation in Time*. Anche questa volta il fulcro non era l'azione svolta dagli artisti, ma la reazione del pubblico. La fine di Ottobre segnò il rientro in Germania, dove avrebbero partecipato al festival annuale delle arti con *Light/Dark*. Il 30 novembre 1977 organizzarono un'altra performance di compleanno: *Breathing Out/Breathing In*. L'ultima azione realizzata quell'anno fu un chiaro test del contatto telepatico che la coppia pensava di avere: *Balance Proof*.

Tra le regole che si erano imposti, una si stava rivelando più complessa del previsto: "nessuna ripetizione". Tuttavia esistevano diversi tipi di ripetizione, alcuni accettabili altri meno, come dimostra la ripresa di *Breathing In/Breathing Out*. Anche la documentazione rappresentava un'eccezione alla regola: spesso infatti rieseguivano un'azione per poterla registrare.

Nel febbraio 1978 si spostarono tra Liegi, Vienna e Gratz. Spossati da tante performance in così rapida successione e alla ricerca di un drastico cambiamento di scenario, all'inizio del maggio del 1978 volarono a New York, dove vennero invitati a partecipare alla "European Performance Series", nel cui evento presentarono *Charged Space*. Dopo un viaggio *on the road* da una parte all'altra del paese, tornarono ad Arnhem, dove aiutarono a preparare il festival in cui proposero *Workrelation*. Per la performance di compleanno del 1978, eseguirono *Three*. All'inizio del gennaio 1979, Marina e Ulay decisero di apportare un significativo cambiamento al loro sistema di vita, stabilendosi nuovamente ad Amsterdam e mantenendo il furgone per viaggiare, grazie al successo crescente. presentarono nuove opere alla de Appel: *Installation One*, *Installation Two* e la performance di compleanno del 1979, *Communist Body/Fascist Body*. Poco prima, Marina era stata invitata da Tom Marioni della Crown Point Press di San Francisco a un raduno di

artisti sull'isola di Ponape, in Micronesia. Le ragioni per cui Ulay fu escluso erano sì di carattere economico, ma anche perché Marioni riteneva Marina la vera artista e mente della coppia. La fama di cui godeva nell'ambiente artistico risaliva a ben prima dell'incontro con Ulay, che al di fuori di Amsterdam rimaneva un perfetto sconosciuto. Nel discorso che fece a Ponape, Marina cominciò a leggere una poetica lista di cifre, per poi spiegare il concetto di “*That Self*” formulato da Ulay/Abramović che presto avrebbe prevalso sul manifesto “*Art Vital*”:

Noi siamo interessati alla simmetria tra il principe maschile e femminile. Il nostro rapporto di lavoro genera una terza esistenza portatrice di energia vitale. Questa terza esistenza energetica cui abbiamo dato vita non dipende più da noi, ma ha una sua qualità che noi chiamiamo “quell'io”. Il numero tre non significa altro che “quell'io”. L'energia trasmessa in modo immateriale genera un dialogo energetico che parte da noi e arriva alla sensibilità e alla mente dell'osservatore, il quale diventa complice. Abbiamo scelto il corpo come unico strumento che può rendere possibile questo dialogo.³

Al ritorno di Marina, la coppia cominciò un corso di ipnoterapia. Impazienti di elaborare il concetto di “*That Self*”, affrontavano gli incontri come fonti di idee per i loro pezzi. Dalle sedute, che registravano, nacquero quattro performance: *Nature of Mind*, *Point of Contact*, *Timeless Point of View*, *Rest Energy*. Quest'ultima venne presentata al pubblico a Dublino. Nell'Ottobre del 1980 Marina e Ulay vendettero il furgone e partirono per l'Australia, alla ricerca di qualcosa che infondesse nuova linfa alla loro arte. Programmarono di vivere per sei mesi nel Gran Deserto Victoria insieme agli aborigeni. Decisero di canalizzare questa esperienza, caratterizzata da immobilismo e resistenza, provando a caricare d'energia lo spazio e il pubblico usando la mente anziché il corpo. Nacque così *Nightsea Crossing*, una performance itinerante che, secondo una decisione di Ulay, avrebbero dovuto ripetere per novanta giorni non consecutivi in musei e gallerie sparsi per il mondo. Per raggiungere questo obiettivo ci sarebbero voluti sei anni.

3 JAMES WESTCOTT, *Quando Marina Abramović morirà*, Jonah & Levi, Cremona 2019, p. 167.

Marina e Ulay tornarono ad Amsterdam con un progetto ambizioso che li avrebbe sostenuti per anni: l'idea di percorrere la Grande Muraglia e il compito più quotidiano di replicare *Nightsea Crossing*. Erano costantemente in giro per il mondo per le repliche, e questa tabella di marcia estenuante cominciò a far sentire il suo peso sul rapporto. Nel Febbraio del 1983 andarono in Thailandia, dove iniziarono a lavorare a *City of Angels*, il primo loro video in cui non comparivano di persona. L'opera indicava anche un nuovo modo di lavorare con altre culture: avevano inglobato l'esperienza e il contatto con altre culture nella loro arte. Da ciò nacque anche *Nightsea Crossing Conjunction*. Dopo la performance, Abramović e Ulay iniziarono a preparare *Positive Zero*, la loro prima produzione teatrale in piena regola.

Abramović/Ulay stavano diventando sempre più abili nell'ottenere fondi dalle istituzioni pubbliche e sovvenzioni dal governo per mantenersi, ma erano ancora poveri rispetto alla loro fama. Decisero quindi di collaborare con l'agente Michael Klein, che, non gravato dagli impegni di una galleria, poteva fungere da mediatore con i possibili compratori e organizzare progetti e mostre.

Nell'Ottobre del 1983 Marina e Ulay proposero il progetto della marcia sulla Grande Muraglia a Frank Lubbers e Tijmen van Grootheest, i curatori del Museo Fodor che avevano trovato il modo di finanziare con fondi pubblici *Nightsea Crossing Conjunction*. Ci vollero tra anni e almeno due viaggi in Cina per ottenere l'autorizzazione. Nel frattempo il rapporto tra i due iniziava a deteriorarsi: nel 1984 si rivolgevano a malapena la parola, tanto che non ebbero rapporti per quasi un anno. Ulay afferma che fu una decisione presa di comune accordo per rafforzare le loro capacità spirituali, mentre Marina ricorda che l'astinenza le venne imposta e che generò in lei un'immensa insicurezza.

Nell'estate del 1984 Abramović venne invitata a tenere un corso al San Francisco Art Institute. Ulay scelse di rimanere ad Amsterdam. Entrambi intrattennero brevi relazioni con altre persone, fatto che andò a deteriorare ancora di più la situazione. Intanto continuava la progettazione di *Modus Vivendi*, un nuovo pezzo teatrale, e le repliche di *Nightsea Crossing*. Contemporaneamente, la propensione e la competenza

di Ulay li spinsero anche verso una pratica parallela, grazie a cui si mantennero per tutto il decennio: la produzione di foto Polaroid di grande formato. Nel 1985 Klein organizzò una mostra itinerante delle varie serie fotografiche, e nel 1986, mentre la mostra girava per gli Stati Uniti, Marina e Ulay fecero il loro primo viaggio in Cina per discutere i particolari del progetto della Grande Muraglia con la China Association for the Advancement of International Friendship.

Nel giugno del 1987 si presentò alla loro porta il secondo figlio di Ulay. La scoperta della sua esistenza rappresentò per Marina un duro colpo. Si rese conto di non conoscere Ulay fino in fondo. All'inizio del 1987 fecero un altro viaggio preparatorio in Cina, dopo il quale trascorsero un periodo di tempo a Bangkok, vivendo però in case diverse. Il 30 marzo 1988 Marina mise piede sulla Grande Muraglia, contemporaneamente a Ulay dalla cima opposta. Ebbe inizio *The Lovers*, che si concluse solo novanta giorni dopo, quando si incontrarono a metà strada, mettendo fine alla loro relazione. Marina non vedeva l'ora di lasciare la Cina, mentre Ulay si trattene diversi mesi; si innamorò della sua interprete e nel Dicembre del 1988 la sposò.

Tornata ad Amsterdam, Marina iniziò a frequentare Paco Delgado, che lavorava per Michael Klein in un nuovo spazio espositivo. Iniziò un processo di liberazione dal dolore per Ulay attraverso un'attività costante. Oltre ad occuparsi della ristrutturazione della sua nuova casa, aveva due impegni professionali imminenti su cui concentrarsi: una grande mostra riguardante la marcia sulla Grande Muraglia, per la quale era decisa a realizzare nuove opere che segnassero l'inizio di una seconda carriera da solista, e la produzione di un film sull'impresa (di scarso successo), malgrado questo significasse tornare in Cina e rivedere Ulay. L'incontro fu difficile per Marina. Due cose in particolare la facevano infuriare: che lui avesse trovato un nuovo amore e il fatto che, all'inizio dell'anno, prima di partire, Ulay avesse preso tutti i negativi, i video e i film che documentavano i loro dodici anni di collaborazione. Abramović iniziò quindi una nuova serie di opere: cominciò a

collocare minerali e cristalli in oggetti interattivi simili a mobili. Chiamò le nuove opere “oggetti transitori”: l’energia che trasmettevano diventava uno strumento per passare a una consapevolezza meditativa rigenerante. Nell’Aprile del 1989 espose per la prima volta gli oggetti transitori nella galleria di Victoria Miro a Londra. Per i successivi sette anni, Marina continuò a proporre variazioni ed elaborazioni.

In Inghilterra conobbe Charles Atlas, un videoartista che viveva a New York. La loro collaborazione la portò ad elaborare una nuova serie di performance intitolata *Dragon Heads*. In questo stesso periodo, Marina fece diversi viaggi in Brasile per procurarsi cristalli e minerali per le sue nuove opere. In una di queste occasioni, nel febbraio 1992, Marina conobbe Michael Stefanowski, con cui iniziò una relazione, seppure fosse sposato. La rottura con Delgado arrivò fisiologicamente, e nel novembre del 1993 lui le fece stilare una “dichiarazione” in cui lei trasferiva tutti i diritti di proprietà di diversi oggetti transitori e dei *Dragon* a lui. Probabilmente pensava che i pezzi gli spettassero di diritto giacché ne aveva facilitato e negoziato la produzione.

Marina continuava a spostarsi tra Francia, Olanda e Germania, soprattutto per assolvere ai suoi impegni didattici sempre più fitti, la sua unica fonte di reddito sicura. Verso la fine del 1992 vinse una borsa di studio del DAAD, che le garantì uno stipendio, un appartamento e uno studio a Berlino, nonché una mostra alla Neue Nationalgalerie a conclusione del suo anno di soggiorno nella città. In quel luogo, iniziò a pianificare *Biography*, la storia della sua vita e del suo lavoro convertita in *pièce* teatrale. Marina e Charles Atlas, il regista, la misero in scena per la prima volta a Madrid, sviluppandola fino al 1994. La separazione da Ulay comportò anche la fine del rapporto professionale con Michael Klein, così si mise in cerca di una nuova figura di riferimento, che trovò in Sean Kelly.

Nel 1995 era prevista una retrospettiva di Marina ad Oxford, per la quale realizzò una trilogia di performance inedite, tutte per video, intitolate *Cleaning the Mirror I, II e III*. Nello stesso periodo, Abramović tenne un’altra mostra alla galleria di Victoria Miro dove, anziché esporre i costosi e ingombranti oggetti transitori, presentò

splendide fotografie in edizione limitata delle performance. Nel 1995 Marina performò *Cleaning the House* nella nuova galleria di Sean Kelly a SoHo, New York. Da lì, si diresse subito a Dallas per una breve residenza d'artista alla University of Texas, dove realizzò due performance per video tratte da scene di *Delusional*, un'opera teatrale a cui aveva lavorato con Charles Atlas, entrambe di natura autobiografica: *The Onion e Image of Happiness*.

Marina stava per compiere cinquant'anni e il suo compleanno quella volta coincise, non per caso, con l'inaugurazione della retrospettiva a lei dedicata presso lo Stedelijk Museum voor Actuele Kunst di Gand. Organizzò una festa con più di centocinquanta invitati, Ulay incluso (l'anno precedente Marina, dietro consiglio di Stefanowski, aveva iniziato un processo di riappacificazione), con il quale performò *A similar Illusion*, un pezzo del 1981. Quella stessa sera, Petar Ćuković, direttore del Museo nazionale del Montenegro, la invitò a rappresentare Serbia e Montenegro alla Biennale di Venezia dell'estate successiva. Ma poco tempo dopo, Marina venne avvisata che era stato pubblicato un articolo in cui il ministro della cultura montenegrino si scagliava contro di lei. Abramović e Kelly decisero di annunciare l'interruzione di qualsiasi rapporto con quel governo, e di volersi esibire in autonomia. *Balkan Baroque* fu un successo, tanto che vinse il Leone d'Oro; la sua performance stabilì un contatto profondo con il pubblico. Alla festa della premiazione, conobbe Paolo Canevari, suo futuro compagno e marito fino al 2010.

Il 29 Aprile 1999 Marina riuscì finalmente a comprare l'archivio da Ulay. Ottenne il controllo completo sulla produzione, esposizione e vendita delle opere, anche se in quest'ultimo caso Ulay aveva il diritto al venti per cento dei ricavati netti. Considerando la quota standard del cinquanta per cento che andava a Kelly, a Marina spettava solo il trenta per cento.

In questo periodo era sempre in viaggio: andò diverse volte in Giappone e in India; contemporaneamente aveva una cattedra in Germania e teneva seminari in varie città d'Europa. Dopo la scomparsa di Vojo, avvenuta nell'Agosto del 2000, il rapporto tra

Marina e Velimir andò in pezzi. Marina non andò al funerale del padre, e nel tentativo di fare penitenza e rendergli omaggio, realizzò la performance *The Hero*.

Nel 2002 Marina e Paolo si trasferirono a New York, fatto che diede forte impulso a una performance che Abramović aveva in mente già da tempo: nello stesso anno eseguì nella Galleria Sean Kelly *The House with the Ocean View*. Poco tempo dopo, per aiutare i suoi studenti ad accedere al mondo dell'arte dopo il diploma, Marina creò una struttura chiamata "Independent Performance Group", attraverso la quale organizzò eventi in vari musei. Nel Novembre del 2005, dopo anni di elaborazione, mise in scena *Seven Easy Pieces*, una maratona di sette giorni di performance, ciascuna della durata di sette ore, al Guggenheim.

Nel mese di Luglio Marina fu invitata a curare un evento alla Whitworth Art Gallery di Manchester, che si sarebbe chiamato "Marina Abramović Choices": questo fu il primo abbozzo della procedura che poi sarebbe stata alla base del suo istituto e del suo metodo. Nel frattempo, aveva iniziato a progettare la più grande mostra che avesse fatto: una retrospettiva al MoMA di New York. Il focus era sulle performance piuttosto che sugli oggetti transitori. Il titolo era *The Artist is Present*. Marina iniziò a pensare a una performance, con l'obiettivo di mostrare agli spettatori "il potere trasformativo che manca alle arti". La mostra prese il via il 14 Marzo 2010 e terminò il 31 Maggio. Successivamente, Marina si dedicò alla ristrutturazione del loft, investì del denaro in un appartamento a Soho, in un ex cinema a Hudson e in una casa a forma di stella a sei punte a poche miglia di distanza. Decise di imparare a guidare, a sessantatré anni, chiamando un istruttore per persone con disabilità. Contemporaneamente, Marina iniziò a lavorare ad un altro suo progetto, quello del "Marina Abramović Institute"; aveva designato come direttore artistico Serge LeBorgne, gallerista parigino che aveva conosciuto nel 1997. Dettero un carattere *non profit* all'istituto e scrissero uno statuto: nasceva per portare avanti le idee di Abramović sull'arte immateriale basata sul tempo. Scopo del MAI era cambiare la consapevolezza umana attraverso l'educazione, la cultura, la spiritualità, la scienza e

la tecnologia. L'istituto si sarebbe occupato di performance, danza, teatro, cinema, video, opera, musica e ogni altra forma di arte che sarebbe potuta nascere in futuro.

Poco dopo iniziò a lavorare con Bob Wilson: con *Biography* aveva raccontato la sua vita, mentre ora voleva raccontare la sua morte. Nacque così *Life and Death of Marina Abramović*, il cui film è uscito nel 2012. Nello stesso anno il PAC di Milano la invitò ad organizzare un evento, dandole carta bianca. Marina decise di presentare il proprio metodo, ma anche gli oggetti transitori. Tornò quindi in Brasile, per visitare le miniere di cristalli, ma anche luoghi dotati di energie particolari e persone dotate di poteri non spiegabili razionalmente. La sua esperienza è raccontata in *The Space in Between: Marina Abramović and Brazil*, di Marco del Fiol.

Nella primavera del 2013 si occupò a tempo pieno della campagna di *crowdfunding* tramite Kickstarter per il MAI, che sarebbe stato allestito nel cinema abbandonato di Hudson che aveva comprato cinque anni prima. L'idea era quella di creare un luogo specifico, radicalmente semplice e severo, sia per ospitare performance di lunga durata, sia per far conoscere al pubblico la performance art. Il progetto si rivelò più costoso del previsto, così Marina ebbe un'idea: il MAI doveva essere immateriale, portato in tutte le istituzioni culturali del mondo, nonché con lo scopo di curare e commissionare performance di lunga durata ad artisti locali e internazionali. La nuova dichiarazione d'intenti divenne:

Il MAI esplora, sostiene e presenta performance. Il MAI incoraggia la collaborazione tra le arti, la scienza e gli studi umanistici. Il MAI nasce per portare avanti le idee di Marina Abramović.⁴

L'11 Giugno 2014, Marina aprì *512 Hours*, una mostra della durata di 64 giorni in cui l'artista sarebbe stata costantemente presente, accompagnando il pubblico durante un'esperienza che dimostrò a Marina stessa il potere trasformativo della performance.

4 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2018, p. 393.

Capii che era arrivata l'ora di trasmettere a tutti la mia esperienza, e che l'unico modo di farlo era lasciare che la gente vedesse e sentisse queste cose da sola.⁵

Nel corso del 2015 Marina curò diverse mostre, nelle quali ripropose installazioni simili a quelle degli anni '70, sonore e non, compresa una alla Biennale di Venezia; guidò gruppi di performer in Brasile; collaborò con Igor Levit alle *Variazioni Goldberg*; l'11 settembre curò la direzione artistica della prima sfilata di Givenchy a New York; si dedicò ad una retrospettiva in Tasmania a cui si abbinava una dimostrazione del metodo. Lo stesso anno Ulay le fece causa, accusandola di aver violato l'accordo sui diritti dei lavori in comune. Marina fu costretta a pagargli 250 mila dollari di risarcimento. I due poco dopo si sono riappacificati. Ulay è morto il 2 Marzo 2020 in Slovenia, probabilmente a causa del tumore di cui soffriva da anni. Marina ha continuato a lavorare ininterrottamente alle sue mostre e ai suoi progetti relativi il MAI. Nel 2022, ha deciso di proporre *Seven Deaths of Maria Callas*, un progetto a cui lavora da anni, un tributo alla cantante rappresentando sette morti delle eroine dell'opera. Ha acquisito una grande visibilità mediatica anche per la sua iniziativa in sostegno alla guerra in Ucraina: ha infatti deciso di riproporre la performance *The Artist is Present*, mettendo all'asta l'opportunità di sedersi di fronte a lei.

5 *Ivi*, p. 398.

2. Origini e sviluppi della Performance Art⁶

Dagli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso si afferma la Performance Art o Body Art, un linguaggio artistico la cui espressività è focalizzata sulla centralità del corpo umano. Questa scelta innovativa va a costituire un'opera artistica dinamica, che si fonda sul tentativo di abbattere i confini dell'arte stessa per metterla a stretto contatto con la quotidianità. Le definizioni di ciò si pongono in antitesi con le altre arti performative e in particolare con il teatro, che fino a quel momento costituiva il punto di riferimento dell'idea di arte performativa. Rispetto alle messe in scena, le performance non presentano una struttura strettamente narrativa ed hanno l'intento di attirare l'attenzione del pubblico, che è spinto a oltrepassare la linea di separazione del palcoscenico. Il valore artistico di questa azione non deriva solamente dalla creatività e dall'ingegno dell'artista, ma anche dalla sua contestualizzazione in uno specifico ambito sociale. Nel momento in cui lo spettatore percepisce un fenomeno tende a rievocare immagini delle proprie esperienze passate e a riviverle, generando una connessione con l'esperienza attuale.

Le radici di questa forma d'arte affondano nelle Avanguardie storiche: i movimenti che si affermano in Europa a partire dai primi anni del XX secolo, infatti, pongono le basi teoriche e definiscono i caratteri interdisciplinari che si svilupperanno negli anni successivi fino alla nascita delle prime effettive performances.

⁶ Per scrivere questo capitolo ho utilizzato:

GIORGIO CRICCO, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Itinerario nell'arte III. Dall'età dei Lumi ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna, 2018.

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2017.

FRANCESCO POLI, *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2005.

SALLY O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2011.

ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Scuola di Dottorato di Ricerca in Sociologia e Ricerca Sociale Università degli Studi di Trento, Indirizzo Sociologia e Ricerca Sociale XXII° ciclo, Dottorando: Giuseppe Toscano Supervisore: Prof. Giolo Fele, Tesi: *Performance Art. Campo di produzione e aspetti relazionali*, Trento, Gennaio 2010.

Carol Simpson Stern e Bruce Henderson⁷ sintetizzano in otto punti alcune di queste caratteristiche:

- 1) espressione di istanze provocatorie e anticonvenzionali
- 2) opposizione a ogni forma di mercificazione dell'arte
- 3) multimedialità, commistione di tecniche e di generi artistici differenti
- 4) interesse per il collage e per l'assemblaggio
- 5) utilizzo di materiali "trovati" dall'artista stesso
- 6) sovrapposizioni e commistioni inedite
- 7) interesse per le nozioni di gioco e parodia, gusto per la trasgressione
- 8) struttura aperta delle opere

Al momento dell'affermazione di queste nuove correnti artistiche, gli artisti che ne facevano parte si avvalevano di azioni performative per dare una prova esplicita delle loro idee, per farsi conoscere e per attirare l'attenzione. Successivamente, una volta che il movimento era consolidato, la produzione artistica si adeguava a modalità espressive più convenzionali e destinate alla realizzazione di oggetti materiali.

Inizia così il processo che porterà lo spettatore a non essere più semplice osservatore, ma partecipante e pronto all'interazione. Non separare più arte e vita conduce quindi a non separare più artista e spettatore.

Un contributo importante nel definire il quadro teorico da cui prenderà forma la Performance Art è fornito da Marcel Duchamp (1887-1968), divenuto famoso per i suoi "Ready-made". L'idea alla base di ciò è quella di trasformare oggetti banali, che appartengono alla dimensione quotidiana, in vere e proprie opere d'arte. L'esempio più noto di questa concezione è l'opera *Fontana* (1917) realizzata semplicemente ruotando l'oggetto, l'orinatoio, e arrivando, tramite il titolo, a decontestualizzarlo completamente e a renderlo un oggetto artistico. L'unica prova tangibile dell'azione dell'artista è l'apposizione della data e della firma "R. Mutt", uno pseudonimo.

⁷ CAROL SIMPSON STERN, BRUCE ANDERSON, *Learning to perform: an Introduction*, Northwest University Press, s.l., 2010.

Tramite questa decisione, l'artista dà dignità ad un oggetto senza slancio emotivo fino a renderlo un'opera d'arte. Secondo Duchamp infatti “an ordinary object [could be] elevated to the dignity of a work of art by the mere choice of an artist”⁸.

In sintesi, Duchamp afferma il valore convenzionale del significato sociale dell'opera d'arte, individua nella formulazione dell'idea e del progetto l'essenza dell'azione creativa (arte non è più fare, ma scegliere) e pone in questo modo le premesse per l'affermarsi dell'Arte Concettuale che i critici tendono a considerare in linea di continuità con la Performance Art:

It is difficult to separate when “conceptual” art ends and performance begins. For conceptual art contains the premise that the idea may or may not be executed. Sometimes it is theoretical or conceptual, sometimes it is material and performed⁹

Questa innovazione del concetto di arte e di artista, l'esortazione all'abbandono delle forme tradizionali, è presente anche nel Futurismo. L'esordio ufficiale avvenne il 20 Febbraio 1909, quando Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fece pubblicare il “Manifesto futurista”¹⁰ in 11 punti nel quotidiano “Le Figaro” di Parigi. I punti di particolare interesse per l'evoluzione della Performance sono:

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità penosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità (...)
7. (...) Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro.

⁸ MARCEL DUCHAMP, MICHEL SANOUILLET (a cura di), *Scritti*, Abscondita, Milano, 2005, p.165.

⁹ ROSELEE GOLDBERG, *Space as praxis*, in “Studio International”, September/October 1975, p. 136.

¹⁰ G. CRICCO, F. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte III. Dall'età dei Lumi ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna, 2018, p. 305.

Questa esortazione all'abbandono delle forme d'arte statiche e l'enfasi sull'azione, sul movimento e sulla velocità, si traduce nella promozione delle "serate futuriste", incontri propagandistici, organizzati sotto forma di tournée nelle città d'Italia, in cui Marinetti presentava il manifesto e gli artisti stessi, che eseguivano diverse azioni (declamazione di poesie, esecuzione di brani musicali, divulgazione di proclami) con effetto provocatorio. Gli eventi si effettuavano a strettissimo contatto con il pubblico, attraverso una modalità quasi performativa, con un approccio diretto talvolta anche violento che fomentava l'attenzione mediatica.

Sulla scia delle serate futuriste di Marinetti si pone anche il Dadaismo, avanguardia artistica nata a Zurigo il 5 Febbraio 1916, quando il gruppo di artisti prese in affitto uno spazio a Spiegelgasse, denominandolo Cabaret Voltaire, alludendo all'esaltazione della ragione contro l'irrazionalità della guerra. In questo spazio organizzarono dei veri e propri eventi, nei quali presentavano diverse azioni performative, composte da canzoni, poesie e balli mascherati. Questa tipologia artistica non era commerciabile: in tal modo sosteneva l'ottica contraria al mercato dell'arte. Comprende l'improvvisazione, una poetica del caso favorita dal contesto storico del momento: l'incertezza del domani portava gli artisti a lavorare con frenesia, precarietà e irrazionalità, tanto che i dadaisti definivano questi convegni come "sabba". Ogni personaggio/artista creava situazioni autonome, rifiutando il senso comune e il gusto artistico borghese, perseguendo un antigrazioso radicale.

Negli anni Quaranta l'asse delle ricerche e dello sviluppo delle nuove correnti artistiche passa dall'Europa agli Stati Uniti, da Parigi a New York. Questo accade perché molti artisti emigrano a causa dell'avvento dei regimi totalitari. Ciò favorisce un contatto diretto con i giovani artisti americani, fatto che permette la nascita di nuove correnti artistiche, tra le quali ci fu l'Espressionismo Astratto. Questo movimento non era strutturato, anzi, andava ad etichettare determinati artisti che lavorano in modo isolato e singolare, presentando però tratti in comune:

l'utilizzo di un linguaggio astratto, di fatto espressionista per la violenza e la forza della loro arte, con l'obiettivo di dar sfogo alla propria interiorità e voce ad una drammaticità esistenziale.

Uno degli esponenti più noti dell'Espressionismo Astratto è Jackson Pollock (1912-1956), che si pone sulla scia dell'evoluzione della Performance Art per la sua tecnica pittorica, l'Action Painting. L'opera non esiste prima dell'azione dell'esecutore, ma prende vita solamente tramite essa, nell'istante in cui versa/lancia/schizza il colore sulla tela, e termina quando l'artista smette di compierla. Ciò si sviluppa nella corrente dell'Informale gestuale: George Mathieu (1921-2012), che considera il suo essere action painter come parte integrante dell'opera: realizzava le proprie tele davanti a un pubblico, descrivendo il suo modo di dipingere come una lotta con esse.

Dai primi anni Cinquanta in poi gli artisti cercano un collegamento con la società, favorito dal boom economico che si verifica in America. Il luogo della nascita dell'avanguardia americana è il Black Mountain College, in North Carolina, in cui si cercano di integrare le Arti liberali e le Belle arti, realizzando così pratiche artistiche basate sulla vita reale e pratiche della vita quotidiana basate su modelli artistici.

È in questo contesto che John Cage (1912-1992) e Robert Rauschenberg (1925-2008) effettuano i primi esperimenti di commistione tra diversi linguaggi artistici. Celeberrima in termini performativi è *4' 33"* di John Cage, uno spartito che impartisce il silenzio all'orchestra. L'opera d'arte diviene il silenzio stesso, la presenza del pubblico e i rumori che esso produce, e risulta mutevole, poiché è diversa ogni volta che viene eseguita.

Allievo di John Cage e Jackson Pollock è Allan Kaprow (1927-2006), che alla fine degli anni Cinquanta abbandona le convenzioni della rappresentazione pittorica per passare alla dimensione interattiva e dinamica: organizza quindi gli *Happenings*, azioni strutturate in cui il caso ha un ruolo determinante. In questo modo, marca il

vero e proprio inizio della performance nel campo delle arti visuali. Descrive così la propria azione:

Happenings are events that, put simply, happen. Though the best of them have a decided impact (...) they appear to go nowhere and do not make any particular literary point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle or end. Their form is open-ended and fluid; (...) They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place. These events are essentially theater pieces, however unconventional. They are still largely rejected by devotees of the theater may be due to their uncommon power and primitive energy, and to their derivation from the rites of American Action Painting. (...) Happenings invite us to cast aside for a moment these proper manners and partake wholly in the real nature of the art and (one hopes) life. ¹¹

Negli anni Sessanta contributi importanti vengono dal Fluxus di George Maciunas (1931-1978). Il gruppo, nato originariamente a New York, si sposta successivamente a San Francisco dove coinvolge artisti come La Monte Young (1935), Yoko Ono (1933) e Terry Riley (1935) e si afferma anche in Europa con Joseph Beuys (1921-1986), Nam June Paik (1932-2006), e Giuseppe Chiari (1926-2007). Fluxus opera tramite “Intermedia”, attività artistiche di carattere interdisciplinare che si configurano come vere e proprie performance, come ad esempio *Cut piece* di Yoko Ono. Eseguita nel 1965, l’artista si pose in silenzio su di un palco, fornendo al pubblico un paio di forbici, con le quali uno spettatore dopo l’altro iniziò a tagliarle i vestiti sempre di più, privando l’artista di ogni protezione.

Nello stesso periodo lavora, sempre in America, Bruce Nauman (1941): abbandona ben presto le prime prove nel campo della pittura astratta con inserti materici per dedicarsi a performances che lo vedono protagonista nel proprio studio, registrate in fotografie e video, come in *Self-Portrait as a fountain* del 1966.

11 ALLAN KAPROW, *Happening in the New York Scene (1961)*, in “Essays of the blurring of art and life”, Jeff Kelley (edited by), University of California Press, 1993, p. 16-17.

Se manipolando la creta è possibile creare un'opera d'arte, allora si può fare altrettanto con il proprio corpo. Proprio così: il corpo diventa uno strumento, un oggetto da manipolare.¹²

Contemporaneamente agli eventi statunitensi, la storia della performance prosegue e si sviluppa parallelamente in Europa. A Parigi, nel 1964, Jan Jacques Lebel (1936) aveva introdotto gli Happenings nel Festival de la Libre Expression, accentuando la dimensione di partecipazione e le potenzialità politiche dirette delle azioni.

Nel campo più circoscritto delle arti visuali le performance traggono nuova linfa vitale dalle azioni di due artisti in particolare: Yves Klein (1928-1962) e Piero Manzoni (1933-1963).

Il primo opera a Parigi, realizzando un'arte che appare animata da una costante tensione verso l'immaterialità e l'assoluto, arrivando a brevettare un colore, l'International Klein Blue. Da questa ricerca cromatica e dalla concezione del corpo umano come centro di energia fisica e spirituale trae origine la serie delle *Antropometrie*, basate sulle tracce lasciate dai corpi di modelle nude che, dipinte di IKB, si premevano contro enormi tele bianche seguendo le istruzioni coreografiche di Klein, alla presenza del pubblico e con l'accompagnamento musicale di un'orchestra che intonava la *Symphonie monotone*.

Manzoni invece si colloca nella linea di riflessione sull'oggetto artistico intrapresa da Marcel Duchamp, esponendo e rendendo oggetti d'arte i prodotti del proprio corpo, ma anche tramite le *Sculture viventi*, due modelle nude sulle quali appone la propria firma con un pennarello.

Negli anni Settanta la Performance Art inizia a prendere sempre più piede, favorendo l'emergere dei più grandi esponenti di questa corrente, tra i quali la stessa Marina Abramović. A livello globale, è un decennio che si potrebbe considerare di rinascita.

12 G. CRICCO, F. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte III. Dall'età dei Lumi ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna, 2018, p. 520.

La fine della Seconda Guerra Mondiale aveva prodotto una forte tensione, all'ombra della quale si erano formate le nuove generazioni, permeate di fragilità materiale sommata a una profonda sfiducia nel futuro. Il nuovo modello di riferimento diviene quindi l'America, grazie all'esportazione favorita dal consolidamento dell'industria del cinema. Le università diventano il cuore del movimento giovanile, che sfoga nel 1968 nella protesta contro la guerra nel Vietnam. Gli anni Settanta si aprono quindi con una forte presa di posizione da parte delle nuove generazioni: è un momento di ricerca di indipendenza e trasgressione, dell'affermarsi della cultura punk e psichedelica, della libertà sessuale, della nascita del femminismo, della contestazione al capitalismo. Il punto di riferimento per tutto questo è globalmente riconosciuto nell'evento di Woodstock (1969).

Questi nuovi temi si ritrovano fortemente negli esponenti della Performance Art di questo periodo.

Gina Pane (1939-1990) in *Psyche* arriva a ferire il proprio corpo con lamette al fine di rigenerarlo simbolicamente nel sangue: il dolore è la forma più immediata di comunicazione e l'arte può esprimersi efficacemente per suo tramite.

Hermann Nitsch (1938) si inserisce nella corrente dell'Azionismo Viennese con il suo *Orgien-Mysterien Theater*, una forma espressiva totale all'interno del quale si incontrano tutte le arti (pittura, musica, danza, teatro), stimolando il partecipante a livello sensoriale: le sue performances sono dei veri e propri rituali con funzione purificatrice.

Gilbert (1943) & George (1942), diversamente, lavorano negli stessi anni a performance in cui si presentano spesso con la faccia e le mani dipinte d'oro, posando come statue per immagini fotografiche, con lo scopo di indagare le emozioni umane di fronte a temi forti, quali sesso, razza, religione e politica .

Vito Acconci (1940-2017) intraprende inizialmente un percorso che vede le sue performance realizzate principalmente per la videoarte, per poi dedicarsi alle installazioni audiovisive. In *Seedbeed*, una performance del 1971 eseguita alla Sonnabend Gallery, coricato sotto le assi del pavimento al di sotto del pubblico, si

masturbava esprimendo ad alta voce le sue fantasie erotiche che risuonavano in tutta la galleria tramite degli altoparlanti. L'idea era di creare una situazione di interscambio reciproco tra artista e visitatore.

In questo periodo, grazie alla produzione di questi e molti altri artisti, si giunge quindi ad un vero e proprio linguaggio performativo: la Body Art abbatte l'ultima barriera rimasta tra l'artista e il suo pubblico, azzerando definitivamente ogni precedente forma espressiva e riducendo la produzione artistica a un puro fatto teatrale per il quale non occorrono altri strumenti che il corpo dell'artista e la sua creatività, realizzando così un'arte smaterializzata e al di fuori dei processi di mercificazione; le azioni hanno un certo margine di improvvisazione e vengono eseguite in contesti differenti, documentate solo da fotografie o video. Si spazia da azioni fisiche ordinarie a pratiche al di fuori dei canoni socialmente accettati, fino ad estremi nei quali viene messa a repentaglio l'incolumità del performer. Spesso l'obiettivo è una ricerca su questioni come l'identità (sessuale, sociale, etnica), il dialogo tra l'artista e il pubblico, tra l'interno e l'esterno, il dolore o la morte.

Marina Abramović, pur essendo consapevole delle evoluzioni artistiche che si verificano in Europa, risente fortemente del contesto a cui appartiene.

Gli anni della sua infanzia e della prima adolescenza sono caratterizzati dagli strascichi postbellici, tema particolarmente sentito nella famiglia. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, infatti, la Jugoslavia si era distaccata dall'Unione Sovietica, proclamandosi stato comunista indipendente sotto la guida di Josip Broz detto Tito. Quest'ultimo aveva infatti formato la Resistenza (della quale facevano parte anche i genitori di Marina) e guidato la lotta alla fine della guerra, uno scontro di liberazione dall'occupazione nazista, uno scontro etnico e civile sulle prospettive politico-istituzionali del dopoguerra. Con la proclamazione della Repubblica socialista

federale jugoslava nel 1963, si attuarono una serie di riforme costituzionali e finanziarie, che miravano alla democratizzazione della società, a favorire lo sviluppo e ad inserire la Jugoslavia nel mercato internazionale.

Ciononostante, Marina descrive così la situazione nel 1968:

Tito aveva promosso un culto della personalità in Jugoslavia, e il partito unico era diventato una sentina di corruzione, con tutti i funzionari, dal più alto in grado al più basso, che si accaparravano ricchezze e privilegi, mentre i ceti operai vivevano nel grigiore e nella depressione.¹³

Mentre in America si protestava per la guerra in Vietnam, in Jugoslavia la mobilitazione studentesca nasceva dalla crescita della disillusione nei confronti del Partito comunista. Negli anni Settanta, il periodo della sua nascita come vera e propria performer, Marina è consapevole di ciò che accade in Europa e in America. Conosce l'arte e la storia, ma, come traspare dai suoi scritti e dalle interviste, si sente fortemente imprigionata dal clima politico e culturale di Belgrado. Il 1972 sarà l'anno della sua completa apertura verso l'esterno, quando riuscirà a partecipare al festival di Edimburgo, grazie a Richard Demarco, curatore dello stesso, dove entrerà in contatto con Joseph Beuys, Hermann Nitsch e molti altri.

¹³ MARINA ABRAMOVIC, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze 2018, p. 51.

3. Opere

In questo capitolo si è scelto di presentare alcune delle numerosissime opere di Marina Abramović. La selezione si caratterizza per la forte risonanza che acquisì nel mondo dell'arte dell'epoca, con un successo e un'attività che si è protratta fino ai giorni nostri, e per l'incidenza che ebbe nella vita di Marina e nel suo sviluppo come artista.

3.1 Le Origini: dalle nuvole al corpo (1965-1975)

a) Nuvole, *Freeing the Horizon, War*

Le primissime opere di Marina Abramović si possono identificare in dipinti di chiara impronta scolastica. Con l'ingresso nell'Accademia di Belle Arti di Belgrado, avvenuto nel 1965, iniziò a dipingere secondo lo stile tradizionale, incoraggiata dai parenti che le chiedevano di realizzare quadri anche per loro.

Ben presto Marina cominciò ad essere affascinata dagli incidenti stradali, ed ebbe così l'ispirazione di utilizzarli come soggetti dei propri dipinti, realizzando anche schizzi dal vivo. Successivamente alle manifestazioni studentesche del Sessantotto, inizia a frequentare il Gruppo 70: insieme ad altri studenti dell'Accademia discutono su “come far entrare nell'arte la vita stessa”¹⁴. La produzione pittorica di Marina raggiunge nuovi orizzonti con il soggetto delle nuvole, puramente paesaggistiche o talvolta accostate a corpi giovani o vecchi. L'artista descrive così questa fase:

Era la trasposizione di una fantasia che avevo da ragazza: l'intero universo, tutto ciò che conosciamo, non è altro che un sassolino nel tacco di una scarpa di una grassa signora cosmica.¹⁵

14 MARINA ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 57.

15 Ibidem.

In questi stessi anni, iniziano a penetrare in Jugoslavia anche voci dalle correnti artistiche contemporanee europee e americane, come l'Arte Concettuale, la Performance, il gruppo Fluxus. Il Gruppo 70 inizia a parlarne, a pensare a nuove soluzioni artistiche. Marina arriva a proporre *Venite a lavarvi con me*, una performance che prevedeva che il pubblico si spogliasse, per poi attendere che l'artista lavasse i loro vestiti e li stirasse, in una pulizia letterale e metaforica. L'idea venne però bocciata dal centro giovanile di Belgrado.

Concluso il percorso accademico, Marina partecipò alla mostra "Drangularium" organizzata all'interno dell'SKC.

Il mio contributo si ricollegava ai dipinti con le nuvole che avevo fatto in quel periodo. Presi un'arachide con il suo guscio e la fissai al muro con un sottile chiodino. Sporgeva dalla parete quel tanto che bastava per gettare una piccola ombra. Intitolai il tutto Nuvola con la sua ombra. Osservandola, mi resi conto che per me l'arte a due dimensioni apparteneva davvero al passato. quell'opera apriva una dimensione completamente nuova. E quella mostra aprì nuovi mondi a molte persone.¹⁶

Successivamente, sempre nell'SKC, ci fu un'altra mostra intitolata "Oggetti e Progetti", per la quale realizzò *Freeing the Horizon*. Quest'opera traeva probabilmente ispirazione dall'attività del Museo della Rivoluzione che cancellava ministri e membri del partito epurato dalle foto ufficiali. La serie consisteva infatti nella riproduzione di cartoline di strade e monumenti di Belgrado, dalle quali Marina aveva cancellato i monumenti stessi e la maggior parte degli edifici.

"L'effetto era spettrale ma esprimevo il mio desiderio di liberarmi dal senso di soffocamento che percepivo vivendo in quella città sotto il controllo di mia madre e del regime comunista".¹⁷

Nello stesso periodo, Marina comincia ad essere affascinata dal potere artistico del suono: all'interno dell'SKC inizia a realizzare i suoi primi lavori sonori, con

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ Ivi, p. 69.

installazioni che riproponevano suoni naturali, ad esempio *Forest*, ma anche artificiali, come quelli prodotti da una demolizione.

Nel Febbraio 1972 crea tre nuove opere sonore per la mostra “Young artists and Young critics”, la terza delle quali era *War*. Probabilmente non conosceva la performance *Corridor* di Bruce Nauman, ma l’idea era molto simile: l’opera era costituita un corridoio che tremava per il suono registrato del fuoco delle mitragliatrici mentre la gente lo attraversava.

b) *Rhythm 10 - 0*

Nel 1972 Marina Abramović riesce finalmente ad uscire dal clima artisticamente chiuso di Belgrado: grazie a Richard Demarco, curatore del Festival di Edimburgo, fu invitata a parteciparvi insieme ad alcuni altri membri del Gruppo 70. In questa occasione presentò *Rhythm 10* (Fig. 1), un’azione che traeva spunto da un gioco dei contadini jugoslavi. La performance infatti prevedeva che Marina, inginocchiata su un grande foglio di carta bianca, colpisse gli spazi tra le sue dita con un coltello, azione ripetuta per dieci volte con altrettanti coltelli diversi. Il tutto veniva registrato a livello sonoro. Una volta terminata l’azione, riavvolse il nastro e ricominciò, cercando di ferirsi in sincronia alla registrazione. Un secondo apparecchio registrava sia i rumori del primo nastro che quello che avveniva durante il secondo tentativo. Fece riascoltare la seconda registrazione e se ne andò, accompagnata dall’applauso del pubblico.

Avevo fatto esperienza di una libertà assoluta; avevo sentito che il mio corpo era senza limiti e confini; che il dolore non aveva importanza, nulla ne aveva. Ed era inebriante. Ero ubriaca dell’energia soggiogante che avevo ricevuto. Fu in quel momento che seppi di aver trovato il mio medium. Nessun dipinto, nessun oggetto che potessi creare mi avrebbe potuto dare quella sensazione; e sapevo che sarei tornata a cercarla, non una ma mille volte.¹⁸

¹⁸ Ivi, p. 76.

Nel 1973 venne invitata a Roma per “Contemporanea”, una mostra curata dal critico Achille Bonito Oliva. In questa occasione incontra molti altri performers e ripropone *Rhythm 10* con il doppio dei coltelli e, di conseguenza, di ferite.

Nell’Aprile del 1974 Beuys partecipa agli incontri organizzati dall’SKC, una presenza estremamente stimolante per Marina, che inizia a pensare a *Rhythm 5* (Fig. 2), eseguendolo nel cortile del Centro lo stesso anno. Realizzò una doppia stella con assi di legno, alla quale diede fuoco. Ne percorse il perimetro, poi si tagliò unghie e capelli e li gettò nelle fiamme. Infine si sdraiò all’interno della stella adattandosi alla sua forma.

Perché una stella? Era il simbolo del comunismo, la forza repressiva sotto cui ero cresciuta e da cui cercavo di fuggire. Ma era anche molte altre cose: il pentacolo, un simbolo sacro e misterioso di antichi culti e religioni; una forma, insomma, dall’enorme potere simbolico. Usando questi simboli nel mio lavoro, cercavo di capirne il significato profondo.¹⁹

Marina perse i sensi, poiché il fuoco aveva consumato tutto l’ossigeno intorno a lei, e così la performance si concluse per l’intervento del pubblico, che la salvò. Nonostante il successo dell’azione, l’artista non era contenta di aver perso il controllo, e iniziò quindi a chiedersi come usare il proprio corpo trovando un equilibrio tra consapevolezza e caso senza interrompere la performance.

Pochi mesi dopo eseguì *Rhythm 2* (Fig. 3) al Museo d’Arte Contemporanea di Zagabria: in questa performance, Marina assunse di fronte al pubblico prima una pillola per far muovere i catatonici e poi una per calmare gli schizofrenici, fino a farne esaurire completamente gli effetti, per un totale di più di cinque ore.

Nello stesso anno, il 1974, venne invitata presso la Galleria Diagramma di Milano, dove eseguì *Rhythm 4* (Fig. 4). Nuda e sola in una stanza, accovacciata su di un ventilatore industriale, spingeva la faccia verso il vortice cercando di inspirare più aria possibile, cosa che le procurò lo svenimento nel giro di un paio di minuti.

¹⁹ Ivi, p. 81.

In questo periodo, Abramović inizia a diventare famosa nel mondo dell'arte, in Jugoslavia e in Europa.

Avevo cercato di suscitare attenzione per il mio lavoro, ma gran parte di quella che ottenni a Belgrado era negativa. I giornali mi coprirono malignamente di ridicolo. (...) le fotografie di me nuda nella Galleria Diagramma suscitavano particolare scandalo. Queste reazioni al mio lavoro mi indussero a progettare una performance più temeraria di tutte le precedenti. Se invece di fare qualcosa a me stessa, avessi lasciato che fosse il pubblico a decidere che cosa fare di me?²⁰

Nel 1975 eseguì *Rhythm 0* (Fig. 5) presso lo Studio Morra di Napoli. Il pubblico, all'ingresso, trovò Marina immobile e le seguenti istruzioni:

RHYTHM 0

Istruzioni

Sul tavolo ci sono 72 oggetti che possono essere usati a piacimento su di me.

Performance

Io sono l'oggetto.

Durante questo intervallo di tempo mi assumo ogni responsabilità.

Durata: 6 ore (dalle 20 alle 02)

Studio Morra, Napoli, 1975.²¹

All'interno della Galleria, Marina delinea così un campo, ponendosi come oggetto inanimato e liberamente manipolabile nelle mani e negli occhi dei visitatori (...) e creando, così, le condizioni prima estetiche e poi etiche per una sospensione del diritto e delle basilari consuetudini che reggono i rapporti fra persone. Le potenzialità 'etiche' aggressive e represses del pubblico napoletano vengono liberate e legittimate all'interno di un recinto estetico, sospeso rispetto alle leggi del mondo quotidiano e giustificato dallo spazio della galleria, rendendo difficoltoso il discernimento tra atto criminale e atto artistico.²²

20 Ivi, p. 83.

21 Ivi, p. 84.

22 MATTEO VALENTINI, *Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramovic e Regina José Galindo*, Venezia Arti, Vol.28, Dicembre 2019, p. 140.

Marina si pone in questo contesto come vittima e carnefice, come homo sacer e sovrana, proclamando una sospensione della legge e dell'etica umana, di cui però il pubblico prende consapevolezza solo alla fine della performance, quando quasi fugge di fronte al corpo ferito dell'artista. La critica si è focalizzata sulla passività dell'artista: Thomas McEvelley ha descritto *Rhythm 0* come un classico esempio di provocazione passiva, Iles l'ha posta in relazione all'idea di corpo come Ready-made di Duchamp. Diventa evidente, come sostiene Frazer Ward²³, come nella serie *Rhythm* Marina ponga il focus sull'azione, sul suo rapporto con il soggetto e l'oggetto, cedendo il controllo della situazione al pubblico, con risultati che apparentemente risultano attribuibili al subconscio ma che in realtà fanno emergere i "limit-cases" della società.

In *Rhythm 0* in particolare

what actually happened was that it generated an amalgam of the exposure of gendered fantasy and the adumbration in the negative of an ethical community. It did so in almost as aversive a form as it is possible to imagine, generating a crudely contestatory arena in which violence was met with violence, as the audience becomes factionalized.²⁴

c) *Thomas Lips*

Nell'Estate del 1975 Marina fu invitata a Vienna dalla gallerista Ursula Krizinger per partecipare ad una performance di Hermann Nitsch. Poco dopo, conobbe un artista svizzero di nome Thomas Lips, con il quale intrattenne una breve storia d'amore.

"Quella nuova relazione, nata nei postumi dell'oscuro e bizzarro mondo di Nitsch, finì per mescolarsi a quella performance e mi si insinuò sottopelle".²⁵

Da ciò, nell'Autunno dello stesso anno, allestì la performance *Thomas Lips* (Fig. 6) nella galleria di Innsbruck di Ursula Krizinger. L'azione prevedeva che Marina

²³ FRAZER WARD, *You can stop, you don't have to do this*, in *No innocent Bystanders, Performance Art and Audience*, University Press of New England, Hanover New Hampshire, 2012.

²⁴ Ivi, p. 123.

²⁵ M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 91.

mangiasse prima un chilogrammo di miele, poi bevesse lentamente del vino rosso e rompesse il bicchiere. In un secondo momento, doveva incidere con una lametta una stella a cinque punte sulla propria pancia, per poi frustarsi con violenza e sdraiarsi su una croce di blocchi di ghiaccio. Il calore emanato da un radiatore sospeso sopra la sua pancia avrebbe poi fatto sanguinare la stella, mentre il suo corpo congelava.

La performance durò meno del previsto, poiché Valie Export, una performance artist austriaca presente tra il pubblico, la tolse dal ghiaccio con l'aiuto di altre persone.

Marina racconta così *Thomas Lips*:

This was the most complicated piece at the time that I made, and looking backwards I see this is very autobiographical, because there's so many elements in this piece that really deals with my biography and Communist background and then also the Orthodox background of my family. It was everything kind of mixed there the cross, the Communist star cut on my stomach, the symbols of the honey and the wine.²⁶

Nel 1975 verrà contattata dalla Galleria de Appel di Amsterdam per riproporla di fronte alle telecamere, e in questo contesto conoscerà Ulay.

d) *Freeing the Body, Freeing the Memory, Freeing the Voice*

L'incontro con Ulay si trasforma velocemente in una passionale storia d'amore, tanto che decidono quasi subito di andare a vivere insieme. Marina realizza quindi tre performance di liberazione, tramite le quali, come sostiene Jovana Stokic, "she ritually purifies her memory from the burden of her national heritage"²⁷.

In *Freeing the Voice* (Fig. 7), eseguita nel 1975 all'SKC, stesa su un materasso sul pavimento urlò fino a non avere più voce, per tre ore consecutive. Durante *Freeing the Memory* Marina disse ogni parola che conosceva senza ripetizione, finché, novanta minuti dopo, ebbe esaurito ogni pensiero. In *Freeing the Body* (Fig. 8),

²⁶[Marina Abramović. Lips of Thomas. 1975/2005 | MoMA](#)

²⁷ JOVANA STOKIC, *The art of Marina Abramovic: leaving the balkans, entering the other side*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, , The Museum of Modern Art, New York 2010, p. 25.

eseguita nello stesso anno alla Kunstlerhaus Bethanien a Kreuzberg, si mosse seguendo un ritmo musicale africano con la testa avvolta in una sciarpa nera (affinché il pubblico non fosse distratto dalla sua persona, ma invece fosse completamente concentrato sul movimento di un corpo “anonimo”) finché non esaurì completamente le forze, al punto che cadde a terra stremata.

e) *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*

Sempre nel 1975, venne invitata a partecipare ad un festival a Copenaghen, dove realizzò la performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (Fig. 9) presso la galleria Charlottenborg. Sedendo nuda di fronte al pubblico con una spazzola di metallo in una mano e un pettine dello stesso materiale nell'altra, si spazzolò i capelli per un'ora con tutte le sue forze, provocandosi anche delle ferite, ripetendo come un mantra “l'arte deve essere bella, l'artista deve essere bello”. Come sostiene Jovana Stokic²⁸, in questo lavoro Marina non si concentra sul dolore fisico, ma sullo stato mentale che si può raggiungere tramite esso. In questo lavoro allude alla critica, all'idea convenzionale di bellezza, soprattutto per quanto riguarda le donne e in particolare le artiste.

Il lavoro era profondamente ironico. La Jugoslavia mi aveva stufato con il presupposto estetico che l'arte dovesse essere bella. (...) E il senso di *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* era distruggere quell'immagine di bellezza. Infatti mi ero convinta che l'arte dovesse essere disturbante, dovesse porre domande, dovesse predire il futuro. Ma se l'arte non è che politica, diventa come un giornale. Può essere usata una volta, e il giorno dopo è come una notizia ormai priva di attualità. Solo significati stratificati possono dare lunga vita all'arte: in questo modo, la società prende ogni volta dall'opera ciò che le serve.²⁹

28 Ibidem.

29 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 97.

3.2 *L'incontro con Ulay (1975-1989)*

a) *Relation in Space – Interruption in Space – Expansion in Space*

Marina e Ulay iniziarono a porre le basi della loro collaborazione artistica sin dagli inizi della loro relazione, fino ad autodefinirsi come un unico essere. Charles Green ³⁰ definisce il risultato della loro collaborazione come la nascita di una terza identità, un *doppelganger*. Superando i limiti del *gender*, arrivando ad assomigliarsi anche fisicamente, crearono un nuovo corpo, un nuovo artista, che andava oltre alle interazioni binarie tra uomo/donna e natura/cultura.

L'idea enunciata nel Manifesto Art Vital di *That-Self*, di unione totale in un unico essere, si concretizza nel 1976, con la loro prima performance ufficiale. Abramović venne infatti invitata alla Biennale di Venezia e decise di parteciparvi insieme al compagno. Presentarono quindi *Relation in Space* (Fig. 10): in un magazzino sull'isola della Giudecca, al cospetto di circa duecento spettatori, i due performers, nudi, correvano l'uno verso l'altra, prima sfiorandosi, poi gradualmente scontrandosi in modo sempre più violento, aumentando la forza dell'impatto e la velocità. L'azione, amplificata dai microfoni circostanti, produceva ritmo e musicalità, suono accresciuto anche dal fatto che i corpi fossero nudi.

L'anno successivo la serie si sviluppò con *Interruption in Space*, eseguita alla Kunstakademie di Dusseldorf. Come in *Relation in Space*, Marina e Ulay correvano nudi l'una verso l'altro, ma invece che scontrarsi a metà, ciascuno andava a sbattere contro un lato di una spessa parete di legno che li separava.

Nell'anno successivo partirono per Kassel, nella Repubblica federale tedesca, per partecipare al festival Documenta. Una volta arrivati, scoprirono di non essere nell'elenco degli artisti, ma questo non li fermò: conclusero la trilogia con *Expansion in Space* (Fig. 11), in un parcheggio sotterraneo, di fronte a più di mille persone. Ulay aveva costruito due colonne di legno alte quattro metri, entrambe il doppio del peso di ciascuno di loro (75 chilogrammi per Marina, 82 chilogrammi per Ulay). I due

³⁰ CHARLES GREEN, *Doppelgangers and the third force: the artistic collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay*, Art Journal, 59, 2000, pp. 36-45.

artisti, sempre nudi, partivano schiena contro schiena per poi correre in direzioni opposte e scontrarsi contro i due ostacoli. Questi contenevano dei microfoni che amplificavano l'impatto e il minimo spostamento. Ad un certo punto Ulay si fermò, mentre Marina continuò, sfruttando lo spazio lasciato dal compagno per prendere una maggiore rincorsa, finché non riuscì a far muovere totalmente la sua colonna.

La violenza di queste azioni, come evidenzia Arthur Danto ³¹, puntava a neutralizzare il pubblico, ad escluderlo dalla relazione, dal campo della performance che rappresentava allo stesso tempo il loro *circle of love*, pur essendone spettatori e partecipi.

b) *Imponderabilia*

In questo periodo Marina e Ulay viaggiano per tutta Europa in un furgone, spostandosi di città in città per eseguire le loro performance, pur mantenendo come base la Galleria De Appel. Nel Maggio 1977 vennero invitati alla Settimana Internazionale delle Performance a Bologna, dove presentarono *Imponderabilia* (Fig. 12).

Per sviluppare il lavoro, partimmo da un'idea molto semplice: se non ci fossero artisti, non ci sarebbero musei.. da qui decidemmo di fare un gesto poetico: gli artisti sarebbero diventati letteralmente la porta del museo. ³²

E così fecero. Si posero entrambi nudi, l'uno di fronte all'altra, guardandosi negli occhi e in silenzio, all'ingresso della Galleria comunale di arte moderna, cosicché lo spazio d'entrata del pubblico era estremamente ristretto. Ogni spettatore doveva passare attraverso lo spazio che rimaneva tra i loro corpi, toccando gli stessi, scegliendo se rivolgersi verso Marina o verso Ulay. Le reazioni del pubblico, visibilmente in imbarazzo, venivano riprese da una telecamera e mostrate nella sala

31 ARTHUR DANTO, *Danger and disturbance: the art of Marina Abramovic*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, , The Museum of Modern Art, New York 2010.

32 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 115.

successiva. La performance doveva durare sei ore, ma dopo tre ore fu interrotta dall'arrivo dei poliziotti che li allontanarono perché la performance, per le leggi italiane, era considerata oscena.

c) *Rest Energy*

Nel 1980 iniziarono a sperimentare con l'ipnosi. Durante le sedute, registravano le risposte alle domande che gli venivano poste sul loro lavoro, per poi tradurre questa esposizione del subconscio in vere e proprie performance. Ne trassero quattro, la seconda delle quali è *Rest Energy* (Fig. 13). Eseguita nella National Gallery of Ireland a Dublino, è la rappresentazione più estrema possibile della fiducia: Marina reggeva un grosso arco e Ulay ne tendeva la corda, reggendo tra le dita una freccia puntata al cuore di Abramović. Entrambi erano tesi leggermente all'indietro, in un fragilissimo equilibrio, e al loro petto era attaccato un microfono che amplificava il battito del loro cuore per il pubblico. La performance durò quattro minuti e venti secondi.

d) *Nightsea Crossing – Nightsea Crossing Conjunction*

Nell'Ottobre del 1980 Marina e Ulay vendettero il furgone e partirono per l'Australia: vissero sei mesi nella natura con gli aborigeni, fatto che influenzò fortemente la loro spiritualità e le loro idee artistiche. Da questa esperienza di forte introspezione e immobilità, nacque *Gold Found By the Artists*: il titolo simboleggiava sia l'oro che avevano effettivamente trovato nell'*outback* aborigeno, sia la preziosità delle vicende che avevano vissuto. Rimasero per otto ore seduti ad un tavolo immobili, uno di fronte all'altra, guardandosi negli occhi. Sul tavolo posero un boomerang laminato d'oro, le pepite trovate nel deserto e un pitone. L'esperienza fu molto dolorosa ed estenuante a livello fisico, difficoltà amplificata dal digiuno. Decisero di eseguirla per sedici giorni a Sidney, durante i quali Marina ebbe visioni e momenti quasi trascendentali. Per Ulay si rivelò ancora più difficile a livello fisico, tanto che arrivò ad alzarsi e ad interrompere la performance più volte. Tornarono ad Amsterdam e

decisero di interpretare *Gold Found by the Artists* altre novanta volte nei cinque anni successivi in tutto il mondo, ma decisero che il nuovo titolo sarebbe stato *Nightsea Crossing* (Fig. 14).

Negli anni successivi, nelle pause tra le performances, viaggiarono molto in Oriente, avvicinandosi ancora di più alle pratiche della meditazione, del digiuno, e alla filosofia orientale.

“Ci sembrava importante portare nel nostro lavoro le ricche culture di cui facevamo esperienza”.³³

In questo modo nacque *Nightsea Crossing Conjunction*: la tavola divenne circolare, con quattro persone che si fronteggiavano: da un lato Marina e Ulay, dall'altro un aborigeno australiano e un monaco tibetano, in rappresentanza dei due luoghi che li avevano segnati e arricchiti di più in quel periodo. Il progetto venne finanziato dal Museo Fodor di Amsterdam e dal governo olandese; la performance venne eseguita per quattro giorni in una chiesa luterana ad Amsterdam e fu uno dei primi esempi di multiculturalismo artistico.

e) *The Lovers*

Questa nuova spiritualità li portò ad elaborare un pensiero nato fin da quando si trovavano nell'*outback* aborigeno, quello di percorrere la Grande Muraglia Cinese.

Elaborarono una proposta ufficiale e la presentarono ai curatori del Museo Fodor: il progetto prevedeva che Marina partisse dall'estremità orientale della Muraglia, nel golfo di Bohai, e Ulay dall'estremità occidentale, nel deserto del Gobi, e camminassero per duemilacinquecento chilometri fino ad incontrarsi a metà, dove si sarebbero sposati. Il museo decise di sostenere l'idea, quindi insieme crearono la fondazione Amphis e contattarono l'ambasciata dell'Aia per capire come muoversi. C'erano diverse tensioni con il governo cinese, poiché nessuno aveva mai fatto nulla del genere. Per due anni provarono ad ottenere i permessi invano, finché non pensarono di coinvolgere il Ministero della Cultura olandese. Con questo intervento,

33 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 174.

ottennero l'autorizzazione del governo cinese in cambio di circa trecentomila dollari, che il governo olandese era disposto a pagare senza problemi (infatti, l'impresa di Ulay e Abramović fu presa come strumento per riappacificare i rapporti diplomatici tra i due stati, da tempo incrinati). La partenza fu però rimandata: negli anni d'attesa il rapporto tra Marina e Ulay si deteriorò sempre di più, portando entrambi allo stremo e, di fatto, alla separazione. Nell'Aprile del 1988 finalmente ebbe inizio *The Lovers*: Marina e Ulay misero piede sulla Grande Muraglia e iniziarono a camminare l'uno verso l'altra. Fu un percorso difficile per entrambi, sia a livello diplomatico che fisico, ma alla fine, tre mesi dopo, si incontrarono, il 27 giugno 1988. Con quell'incontro, sancirono la rottura definitiva della loro collaborazione e soprattutto della loro relazione.

3.3 La rinascita di Marina Abramović come solista (1990-1996)

a) *Dragon Heads, Cleaning the Mirror I- II – III, gli oggetti transitori*
Successivamente alla separazione da Ulay, Marina sentiva l'esigenza di reinventarsi come artista, interiorizzando però le esperienze fatte nel decennio precedente.

Inizialmente venne aiutata da Chissie Iles, curatrice inglese che aveva conosciuto intorno alla metà degli anni Ottanta. Nel 1990 Iles la invitò al Museum of Modern Art di Oxford, dove Marina eseguì la performance *Dragon Heads* (Fig. 15), in cui quattro pitoni e un boa constrictor strisciavano intorno alla sua testa e alle sue spalle, cosa che le permise di affrontare una delle sue più grandi paure. La curatrice le propose anche di realizzare una retrospettiva, sempre a Oxford, ma Ulay aveva preso tutta la documentazione delle opere che avevano realizzato insieme. Marina decise quindi di arricchire la mostra, che poteva comprendere solo le sue prime opere e le più recenti, con una nuova trilogia: *Cleaning the Mirror* (Fig. 16). Nella prima performance tenne in grembo uno scheletro che pulì ossessivamente per tre ore, indagandone ogni scanalatura. Nella seconda, pose lo stesso scheletro sul proprio corpo nudo disteso, di

modo che per novanta minuti si alzasse e abbassasse ad ogni suo respiro. Questa performance riprendeva il rituale tibetano del *rolang*, in cui i monaci vengono abituati all'idea della morte dormendo nei cimiteri. Durante la terza azione invece le vennero posti di fronte diversi antichi reperti sciamanici di svariate culture, dai quali, tenendo le mani aperte su di essi, Marina assorbiva e percepiva energia.

Alla mostra espose anche gli oggetti transitori, una delle primissime opere che aveva realizzato dopo *The Lovers*:

In Cina avevo sentito fortissima la relazione tra i minerali sotto i miei piedi e il corpo umano. Gli anziani con cui parlai nei villaggi rafforzarono questa idea, con le loro storie di battaglie tra draghi di diverso colore. Avevo portato con me alcuni degli stupendi minerali che avevo trovato (...) ebbi un'idea: costruire oggetti che esprimessero il rapporto tra i minerali e il corpo – oggetti che trasmettessero l'energia di questi minerali a chi entrava in contatto con loro.³⁴

Gli oggetti transitori si configurarono inizialmente come trittici verticali sui quali i visitatori potevano premere testa, cuore e sesso per scambiare energia. Di fatto, non esistevano senza l'interazione del pubblico. Dopo alcune ricerche geologiche e sulla medicina orientale, Marina formulò infatti un sistema di corrispondenze tra minerali e parti del corpo, arrivando così a coniugare Body Art e Land Art. Inoltre, gli oggetti transitori erano di fatto vendibili, tangibili, e di conseguenza le procurarono fondi e appoggio: nel 1991, ad esempio, il gallerista parigino Enrico Navarra ne rimase affascinato; le fornì quindi un grosso anticipo per realizzare nuovi lavori e andare in Brasile a cercare cristalli e minerali.

b) *Biography*

Nel 1992 Marina ricevette un grosso finanziamento dall'organizzazione tedesca DAAD per lavorare a Berlino per un anno. Qui fece amicizia con Klaus Biesenbach, futuro curatore di *The Artist is Present*. Nel nuovo studio iniziò a lavorare a *Biography*, una performance che la stessa Marina definì parecchio ambiziosa, grazie

34 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 224.

alla collaborazione di Charles Atlas, un videoartista americano che aveva conosciuto a Londra un paio d'anni prima.

Il tema doveva essere niente meno che la mia vita e il mio lavoro, messi in scena come una rappresentazione teatrale. In un certo senso *Biography* era la mia definitiva dichiarazione di indipendenza da Ulay.³⁵

Il lavoro comprendeva ri-esecuzioni di pezzi famosi, come *Rhythm 10* e *Thomas Lips*, proiezioni su schermi separati delle performance realizzate con Ulay, e una presentazione della cronologia degli eventi (significativi e non) della vita di Marina. Venne messa in scena per la prima volta a Madrid nel 1992, e continuò a svilupparsi negli anni successivi con numerosi adattamenti in diverse città europee.

3.4 Ritorno alle Radici (1997-2002)

a) *Balkan Baroque*³⁶

Nel 1996, durante la festa per il suo cinquantesimo compleanno, il direttore montenegrino Petar Cukovic invitò Marina a rappresentare Serbia e Montenegro alla Biennale di Venezia dell'anno successivo. L'artista iniziò ad elaborare sempre più l'idea di voler realizzare un'opera contro l'orrore della guerra nei Balcani.

Iniziò ad ideare *Balkan Baroque* (Fig. 17), un'opera che prevedeva duemilacinquecento ossa di mucca appena macellate, frigoriferi per conservarle e tre videoproiettori per un totale di circa centoventimila euro. Il ministro della cultura del Montenegro Goran Rakocic la attaccò pubblicamente, così Marina, tramite un comunicato stampa, se ne distaccò completamente. Ciononostante, fu invitata dal curatore dell'edizione della Biennale Germano Celant a partecipare nella sezione internazionale. Si sarebbe stabilita nel seminterrato del Padiglione Italia ai Giardini.

35 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, p. 235.

36 Per scrivere di quest'opera ho fatto riferimento anche a MARIA ZOUBULI, *Le Folklore Balkanique dans l'oeuvre de Marina Abramovic*, in *Beaux-Arts*, volume 53, Bucarest 2016, pp. 145-154.

Seduta sul pavimento, su una catasta di ossa, per quattro giorni, sette ore al giorno, le sfregò fino a pulirle completamente, mentre su due schermi alle sue spalle venivano proiettate a intermittenza immagini dei suoi genitori, Danica e Vojo. In un terzo video invece Marina raccontava la storia del ratto-lupo, per poi spogliarsi e ballare freneticamente al ritmo di una canzone popolare serba. Marina continuò nella sua opera di pulizia, anche quando la carne iniziò a marcire e ad emanare un odore insopportabile, mentre piangeva e cantava canzoni popolari jugoslave, con un forte richiamo ai lamenti funerari rituali. L'incredibile performance le valse il Leone d'oro come migliore artista della XLVII Esposizione Internazionale d'Arte.

b) *The Hero*

Il 29 Agosto 2000 morì Vojo Abramovic, il padre di Marina. Nonostante non fossero in ottimi rapporti, Marina realizzò un'opera in suo ricordo: *The Hero* (Fig. 18). Il video, realizzato nella campagna del Sud della Spagna, mostra Marina su un cavallo bianco, come spesso faceva suo padre in guerra quando creava un diversivo attraversando un'area nemica in questo modo. Allo stesso tempo, Marina regge una grossa bandiera bianca, mossa dal vento, mentre guarda l'orizzonte; la scena è accompagnata da una voce femminile che canta il vecchio inno jugoslavo comunista, ora proibito poiché Tito è stato dichiarato nemico di Stato. L'immagine è in bianco e nero, a sottolineare la dimensione del passato e della memoria. La proiezione del video avviene in concomitanza all'esposizione di una borsa di pelle che Vojo aveva lasciato a Marina, contenente foto, medaglie e un temperamatite.

c) *The House with the Ocean View*

Nel Novembre del 2002, Marina eseguì *The House with the Ocean View* (Fig. 19) nella galleria di Sean Kelly a New York. Abramović avrebbe vissuto nella galleria per dodici giorni, in una piattaforma sospesa a un metro e mezzo da terra composto da 3 ambienti senza pareti anteriori, di modo che il pubblico potesse assistere a tutto ciò che avveniva. Indossava vestiti ispirati all'opera di Aleksandar Rodcenko e gli stivali

utilizzati per camminare sulla Grande Muraglia nel 1988. Il primo ambiente conteneva una doccia e un water, il secondo una sedia e un tavolo, il terzo un letto. Ogni stanza sarebbe stata collegata al pavimento da una scaletta composta da lame affilate rivolte verso l'alto.

Questa performance nasce dal mio desiderio di vedere se è possibile usare la semplice disciplina quotidiana, con le sue regole e restrizioni, per purificare me stessa.

Posso cambiare il mio campo energetico?

E questo campo energetico può cambiare quelli del pubblico e dello spazio?"³⁷

Marina avrebbe solamente bevuto dell'acqua, dormendo sette ore e facendo tre docce al giorno. Nel catalogo, scrisse tra le Condizioni per l'installazione vivente che il pubblico dialogasse con l'energia dell'artista. Marina, per rendere possibile ciò, mantenne un costante contatto visivo con il pubblico, intenso e concentrato.

Spiega Peggy Phelan:

The House with the Ocean View illuminates the pivotal oscillation between the ethical and the aesthetic. Emptying herself out, becoming physically smaller in front of our eyes, Abramovic; managed to invoke the economy of literal (female) sacrifice and (pseudo)-martyrdom, but also to sidestep them. (...) At the end of her twelve-day performance, Abramovic; came down from the stage and addressed her viewers. She explained that she thought of her piece as a response to the events of 9/11. She said, "I want to dedicate this work to New York and to the people of New York. In a city that has no time I wanted to create an island of time." By remaining silent for twelve days and inviting viewers to join her in that silence, she gave some observers the opportunity to dwell within their own memories of the events of that calamitous day for the first time. ³⁸

³⁷ M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i Muri*, Bompiani, Firenze, 2018, pp. 293-94.

³⁸ PEGGY PHELAN, *Marina Abramovic: Witnessing Shadows*, Theatre Journal, Volume 56, Number 4, December 2004, John Hopkins University Press, pp. 575-576.

3.5 *The Artist is Present (2010)*

a) *Seven Easy Pieces*

Già dal 1997, subito dopo *Balkan Baroque*, Marina aveva iniziato ad elaborare l'idea di creare un'opera che raccontasse la storia della Body Art al pubblico: riproponendo sette opere storiche, avrebbe elaborato un modello futuro per ricreare le performance di altri artisti. Propose l'idea di *Seven Easy Pieces*, che venne realizzata nel 2005, a Thomas Krens, direttore del Peggy Guggenheim Museum di New York, ponendo come condizioni la richiesta dell'autorizzazione dell'artista originario, la corresponsione di una royalty allo stesso e la rielaborazione della performance, rendendo però visibili i video e i materiali dell'originale.

Abramovic was seeking to revitalize for the benefit of a post-disturbational audience some of the turmoil that defined the world in which she became an artist when performance gave her and her peers a chance to play Russian roulette in the name of art.³⁹

Il primo giorno ripropose *Body Pressure* (Fig. 20) di Bruce Nauman, premendo il più possibile il suo corpo contro una parete trasparente. Il secondo giorno interpretò *Seedbed* di Vito Acconci, nella quale, nascosta all'interno di una piattaforma su cui camminava il pubblico, si masturbò per sette ore, mentre alcuni altoparlanti diffondevano la sua voce tra gli spettatori. Il giorno successivo eseguì *Action Pants: Genital Panic* (Fig. 21) di Valie Export: seduta immobile per sette ore, indossando un paio di pantaloni di pelle senza cavallo, mostrandosi quindi intimamente esposta, puntava una mitragliatrice contro il pubblico. La quarta performance fu *The Conditioning, First Action of Self-Portraits* (Fig. 22) di Gina Pane: distesa su un telaio metallico sopra delle candele accese, dilatò anche questa azione a sette ore. Il quinto giorno presentò *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Fig. 23) di Joseph Beuys, nella quale, con il volto ricoperto di miele e oro, teneva tra le braccia una

³⁹ ARTHUR DANTO, *Danger and disturbance. The art of Marina Abramovic*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, The Museum of Modern Art, New York 2010, p. 32.

lepre morta spiegandole immagini e quadri per sette ore. Il giorno successivo interpretò nuovamente *Thomas Lips*, modificando la performance affinché durasse anch'essa sette ore, aggiungendo elementi della sua vita, come gli scarponi utilizzati in *The Lovers*, il berretto da partigiana della madre e la canzone utilizzata in *Balkan Erotic Epic*. Il settimo e ultimo pezzo fu *Entering the Other Side* (Fig. 24), una performance inedita: su una piattaforma alta sei metri, indossando un vestito gigantesco, muoveva le braccia per sette ore con gesti lenti e ripetuti.

Come sostiene Arthur Danto, Marina, ricreando le performance in questo modo, permise al pubblico di essere partecipe allo stesso modo dell'*original audience*, coinvolgendo nuove generazioni e dando estrema dignità ai performers: il fatto che *Seven Easy Pieces* sia stato realizzato in un museo pone finalmente questi artisti alla pari dei pittori e degli scultori. In questo modo, si crea un'idea spontanea di affinità tra il corpo umano e l'arte.⁴⁰

b) *The Artist is Present*

Intorno al 2008, Marina e Klaus Biesenbach cominciano a progettare una retrospettiva al Museum of Modern Art di New York. Il *concept* era che Marina doveva essere presente in ogni dettaglio, in ogni opera, letteralmente "The Artist is Present". Fu così che Abramović iniziò ad elaborare questa performance, basandola sull'idea della presenza fisica vera e propria dell'artista. Fu Klaus Biesenbach stesso, come racconta Marina, a darle l'idea di una rielaborazione di *Nightsea Crossing*.

La performance iniziò il 14 Marzo 2010 e si estese per tre mesi, otto ore al giorno, nei quali Marina stette seduta senza pause. Ogni persona poteva sedersi di fronte a lei per tutto il tempo desiderato, durante il quale si sarebbero guardati negli occhi.

Come racconta Marina stessa, fu un'esperienza estremamente ricettiva, introspettiva ed emozionale, sia per lei che per chi aveva di fronte:

⁴⁰ ARTHUR DANTO, *Danger and disturbance: the art of Marina Abramovic*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, The Museum of Modern Art, New York 2010, p. 30.

Quando la gente mi si sedeva di fronte durante *The Artist is Present*, era come se il loro spirito si aprisse, vedevo la loro luce mentre tutto intorno spariva. Dopo un po' anche loro non erano più consapevoli dei suoni che li circondavano e io stessa non ero altro che uno specchio, tanto da svanire del tutto nella loro percezione. Riuscire a fermarsi e riflettere sulla propria vita è di certo un traguardo spirituale. ⁴¹

Si presentò anche Ulay: Marina era consapevole che ci sarebbe stato, ma non avrebbe immaginato che si sarebbe seduto di fronte a lei (Fig. 25).

In totale, ottocentocinquantamila persone parteciparono alla mostra.

Artists are not saints, but there is certainly a sense in which the question of their presence in a performance has at least a resonance in the metaphysics of art. ⁴²

c) *The Abramovic Method*

Durante questo periodo estremamente prolifico, composto da opere di grandi successo, Marina sviluppa una riflessione sull'importanza del pubblico, sul ruolo cruciale che gioca durante le sue performance:

Senza il pubblico, la performance non ha alcun senso perchè, come sosteneva Duchamp, è il pubblico a completare l'opera d'arte. Nel caso della performance, direi che pubblico e performer non sono solo complementari, ma quasi inseparabili. ⁴³

Nel Marzo 2012 venne invitata a partecipare al PAC di Milano (Fig. 26); per questa mostra, Marina preparò tre tipi di oggetti transitori: per sedersi, stare in piedi e sdraiarsi. Il pubblico, suddiviso in gruppi da venticinque persone, veniva guidato dall'artista in esercizi di stretching e movimento e, successivamente, nell'interazione con gli oggetti transitori. Contemporaneamente, venivano osservati dal resto del

41 GIAN MARIA ANNOVI, *Teorema Abramovic*, in "Il manifesto", Roma, 24 giugno 2010, p. 11.

42 ARTHUR DANTO, *Danger and disturbance: the art of Marina Abramovic*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, The Museum of Modern Art, New York 2010, p. 29.

43 [THE ABRAMOVIC METHOD | PAC \(pacmilano.it\)](http://pacmilano.it)

pubblico fin nei più minimi dettagli, grazie a binocoli. In questo modo ogni persona, ogni elemento del pubblico, diventava esso stesso il performer.

Marina iniziò a sviluppare sempre di più l'idea di creare un luogo in cui applicare e insegnare l'*Abramovic Method*: nacque così il MAI, il Marina Abramovic Institute.

Quando un visitatore sarebbe entrato nel MAI, la sua prima azione sarebbe stata firmare un contratto in cui si impegnava a rimanere per sei ore e a non interrompere alcuna attività andandosene anzitempo. I visitatori avrebbero dato il proprio tempo, il MAI la loro esperienza.

Con questo Metodo e grazie all'Institute, Marina Abramovic elabora e trasmette la sua eredità, i suoi insegnamenti, la sua spiritualità, la sua forza.

4. Collaborazioni, influenze e citazioni

Nel 2014 la rivista *Time* ha citato Marina Abramović come una delle cento persone più influenti al mondo nella categoria “Icane”⁴⁴.

Al fine di proporre un’analisi riguardo l’apporto delle sue performances, questo capitolo si pone l’obiettivo di analizzare collaborazioni, influenze e citazioni dell’opera di questa grande artista in tre settori significativi della cultura pop odierna, moda, cinema e musica.

4.1 Moda

Il sodalizio tra artisti e stilisti è un tema che trae radici già dagli anni Sessanta, quando Yves Saint Laurent disegnò la Mondrian Collection, un tributo all’omonimo artista. I riferimenti ad opere d’arte in questo settore sono sempre stati numerosi, ma dagli anni Novanta si registra una collaborazione più significativa, come ad esempio la *partnership* tra Cindy Sherman e Rei Kawakubo nel 1994 per quanto riguarda la direzione artistica delle sfilate della stilista. Questo accade per il soggetto d’interesse comune dei due settori: il corpo.

L’arte arricchisce e stimola il potenziale evocativo della moda, mentre la moda funge da cassa di risonanza per l’arte, donandole quella spinta comunicativa e mediatica che richiama un pubblico più vasto ed eterogeneo.⁴⁵

Anche Marina Abramović opera in questo settore. Il suo interesse per la moda nasce di fatto dopo la separazione da Ulay, come uno strumento di rinascita e di ritrovata autostima. Ma fu l’amicizia con Riccardo Tisci (1974), *fashion designer* italiano, a trasformare questa passione in una vera e propria collaborazione. La prima occasione fu la sfilata avvenuta l’11 Settembre 2016 della collezione Primavera/Estate di

44 [TIME 100: The Most Influential People in the World in 2014](#)

45 [6 volte in cui la moda si è intersecata con la Performance Art - Di moda, arte e corpo, e di come la loro relazione ha saputo tracciare un terreno interdisciplinare che sfida convenzioni e preconcetti. Ecco 6 casi iconici di questa ibridazione. \(vice.com\)](#)

Givenchy, della quale Marina curò la direzione artistica su richiesta di Tisci. L'artista ideò una scenografia che valorizzasse al meglio le creazioni dell'amico, ma che allo stesso tempo riconoscesse e rispettasse la ricorrenza dell'attentato alle Twin Towers dell'11 Settembre 2001, dato che la città in cui si svolse la sfilata fu New York. Marina scrisse quindi una lettera al *designer* esponendo le proprie idee a riguardo:

Caro Riccardo,

quando mi hai chiesto di lavorare alla tua sfilata, mi sono sentita onorata ma al tempo stesso ho avvertito una forte responsabilità. L'11 settembre è il giorno più triste nella storia americana recente. Come direttore artistico, intendo creare qualcosa di rispettoso e di umile. La sede prescelta, il Pier 26, è significativa per la posizione e anche per la vista sulla Freedom Tower. Intendo creare un allestimento con materiali di recupero e macerie, per dimostrare che si può costruire e decostruire senza sprechi. Scegliendo musiche di sei culture e religioni diverse, uniremo le persone senza discriminazioni. Voglio creare insieme a te un evento che parli di perdono, inclusione, speranza in una nuova vita e soprattutto amore.⁴⁶

L'evento artistico prese il via già dall'arrivo del pubblico, accompagnato dal canto dei monaci tibetani. Nel frattempo, alcuni performers situati sopra le strutture circostanti si muovevano lentamente: uno brandiva tre rami, un altro teneva una mano sotto un rubinetto, due si abbracciavano, un altro saliva una scala. L'inizio della sfilata vera e propria fu indicato dal suono di un gong, che si trasformò poi in una colonna sonora proveniente da diverse culture: canti ebraici, musulmani, balcanici e l'Ave Maria di Schubert eseguita dalla cantante Svetlana Spajic, con la quale Marina ha collaborato in diverse occasioni.

La seconda circostanza collaborativa tra Riccardo Tisci e Marina risale al 2020. Il designer, attualmente direttore creativo della casa di moda Burberry, ha infatti disegnato i costumi per *7 Deaths of Maria Callas*, lo spettacolo diretto e interpretato da Marina Abramović, dedicato alla vita della famosa soprano e ai personaggi da lei

46 MARINA ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze, 2018, pp. 402-403.

interpretati. I costumi sono stati parte integrante dell'opera, un insieme di arte, design e sperimentazione.

Un altro sodalizio nell'ambito della moda è quello nato con il *designer* Ennio Capasa (1960). Dopo aver lavorato all'estero per Yohji Yamamoto, uno degli stilisti prediletti da Marina, nel 1985 ha presentato a Milano la sua prima collezione con CoSTUME NATIONAL⁴⁷. La loro collaborazione si manifesta il 10 Gennaio 2015, in occasione dell'anteprima della collezione Primavera/Estate durante una serata di beneficenza a Los Angeles organizzata dall'associazione The Art of Elysium. La sfilata si configura come una vera e propria performance, incentrata soprattutto sul rapporto tra luce e ombra. Le modelle, dopo aver sfilato secondo una coreografia circolare ben precisa, si siedono una alla volta su di una piattaforma che infine inizia lentamente a girare, mentre giochi di luce ne cambiano la conformazione.

Una collaborazione nel medesimo settore, ma al di fuori delle passerelle, è quella nata con il marchio sportivo Adidas in occasione della Coppa del Mondo di calcio del 2014 in Brasile⁴⁸. Questa partnership si è tradotta in una video-performance di tre minuti, nei quali si possono vedere Marina e un insieme di performers vestiti con un camice bianco, indicatore dell'Abramovic Method, che eseguono un'azione simile alla performance *Work Relation* eseguita da Marina e Ulay nel 1978. Come spiega l'artista nel video stesso, tre gruppi di persone hanno il compito di trasportare dei blocchi di pietra da un capo all'altro della stanza. Il primo gruppo è costituito da una coppia, ciascun membro della quale ha a disposizione due secchi per il trasporto; il secondo gruppo è sempre composto da due persone, che però condividono un secchio; il terzo invece è una catena di persone, e risulta essere il metodo più efficace. Il video, girato in bianco e nero, si incentra quindi sull'efficacia del *teamwork*, sulla forza derivata dall'unione tra le persone. "The chain is the most efficient method. (...) The chain stays forever" dichiara Marina negli ultimi secondi del video.

47 Per questa sezione ho consultato [CoSTUME NATIONAL: il video della performance ideata da Ennio Capasa e Marina Abramović - Grazia.it](#), [Ennio Capasa per Costume National al Gala Annuale di The Art of Elysium | Vogue Italia](#)

48 [Work Relation - Marina Abramovic & Adidas \(artwort.com\)](#)

4.2 Cinema, Teatro e Televisione

Le prime collaborazioni cinematografiche che si intendono analizzare in questa sede sono quelle relative alla documentazione dell'attività di artista di Marina Abramović. Il più famoso documento a riguardo è *The Artist is Present*, una produzione del 2012. Dopo aver iniziato ad elaborare il *concept* dell'omonima mostra insieme a Klaus Biesenbach, Marina parlò della stessa a Jeff Dupre, proprietario della casa di produzione cinematografica Show of Force. Lui le propose quindi di realizzare un docu-film sulla preparazione della mostra e della performance relativa. Le presentò quindi Matthew Akers (1975), il regista, che subito iniziò le riprese, pur non avendo ancora a disposizione i fondi necessari, documentando gli avvenimenti per tutto l'anno successivo.

Era la mia unica occasione per mostrare al grande pubblico, del tutto all'oscuro dell'esistenza della performance art, che si trattava di una cosa seria e non andava presa alla leggera.⁴⁹

Il film propone un quadro realistico della vita dell'artista in preparazione ad una performance così impegnativa e mastodontica, mostrando momenti di debolezza e forza, di digiuno e malessere, ma anche di grande emozione quando finalmente si ritrova di fronte al pubblico.

Pochi anni dopo, nel 2016, arriva sugli schermi anche *The Space in Between: Marina Abramović in Brasil*, un film-documentario del regista brasiliano Marco del Fiol (1971). La pellicola nasce in un momento di grande successo di Marina, quando nel 2012 viene invitata dal PAC di Milano ad organizzare un evento, nel quale avrebbe presentato per la prima volta il Metodo Abramović. Per fare ciò, Marina decise di voler realizzare altri oggetti transitori usando cristalli, e Luciana Brito, la sua gallerista di San Paolo, la aiutò a trovare gli sponsor per un viaggio in Brasile a tale scopo.

49 M. ABRAMOVIC, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze, 2012, p. 335.

Oltre alle miniere di cristalli, intendevo visitare luoghi dotati di energie particolari e trovare persone dotate di poteri non spiegabili razionalmente. Decidemmo di documentare il viaggio con una troupe brasiliana.⁵⁰

La prima tappa visibile nel documentario è presso Joao de Deus, guaritore molto conosciuto. Come viene spiegato da Marina stessa all'interno del film, le operazioni eseguite dal guaritore sono sia fisiche che spirituali. In un primo momento infatti richiede l'intervento degli spiriti perché guariscano il paziente, poi incide il corpo dello stesso senza anestesia, con fuoriuscita di sangue ma senza dolore. Successivamente Marina e la sua troupe si spostano a Cachoeira, dove incontrano una donna di centootto anni, con la quale discutono di medicina erboristica, ma anche dei segreti della vita e della pace. Successivamente si spostano nella Valle do Amanhecer, dove Marina ha l'occasione di consultare dei sensitivi e di partecipare ai rituali dell'ayahuasca, un decotto psichedelico che trae origine dal sciamanesimo amazzonico. Il suo percorso spirituale in queste terre mira a ritrovare la pace, a liberarsi dal passato e dal dolore. La fase successiva è quella di vera e propria ricerca mineraria: Marina spiega l'importanza del minerale utilizzato negli oggetti transitori e, soprattutto, il legame che in questo modo si viene a creare tra uomo e terra. Viene ripresa durante la sua visita nelle miniere, dove ha modo di incontrare le stesse persone che aveva conosciuto nel suo primo viaggio in Brasile alla ricerca di minerali.

Un sodalizio cinematografico importante è quello con Giada Colagrande (1975), regista e sceneggiatrice italiana. La loro collaborazione parte nel 2012, in occasione del film sullo spettacolo teatrale diretto da Robert Wilson (1941) *The Life and Death of Marina Abramović*, presentato al Manchester International Festival nel Luglio 2011. L'artista e il regista statunitense si conobbero nei primi anni Settanta, quando Wilson tenne una conferenza e una dimostrazione a un festival teatrale di Belgrado.

⁵⁰ Ivi, p. 380.

Rimasi affascinata dal suo approccio al teatro, dal modo in cui lavorava con il tempo e con il movimento, dalle immagini mozzafiato che creava con la luce sul palcoscenico. Da quando lo sentii parlare, ebbi il desiderio di lavorare con lui. Trentasette anni dopo avevo un'idea da proporgli. (...) Volevo realizzare una grande opera che raccontasse non solo la storia della mia vita, ma anche quella della mia morte. Spesso metto la morte nei miei lavori, e leggo molti libri sull'argomento. Penso sia essenziale includere la morte nella propria vita, pensarci ogni giorno. Non c'è idea più sbagliata di quella di essere permanenti. Dobbiamo capire che la morte può bussare in qualunque momento, e quindi bisogna essere pronti. Queste furono le idee che discussi con Bob Wilson.⁵¹

Lo spettacolo trae infatti particolare spunto da una parte del testamento di Marina Abramović, che recita:

In caso di mia morte, desidero che si svolga la seguente cerimonia commemorativa:

Tre bare.

La prima con il mio vero corpo.

La seconda con un'imitazione del mio corpo.

La terza con un'imitazione del mio corpo.

Tre persone si occuperanno di portare le tre bare in tre diversi luoghi del mondo (America, Europa e Asia). I loro nomi e le istruzioni da seguire saranno conservati in una busta sigillata.

La cerimonia commemorativa si terrà a New York, alla presenza di tutte e tre le bare chiuse. Dopo la cerimonia le persone indicate seguiranno le mie istruzioni per la collocazione delle bare. È mio desiderio che tutte e tre vengano sepolte nella terra.

Tutti coloro che parteciperanno alla cerimonia finale dovranno essere informati che non devono vestirsi di nero e che s'incoraggia l'uso di qualsiasi altro colore. Desidero che i miei ex studenti creino un progetto per questa occasione. Per l'inizio della cerimonia voglio che Antony di Antony and the Johnsons canti My Way di Frank Sinatra.

La cerimonia sarà insieme una celebrazione della vita e della morte. Al termine seguirà una festa con una grande torta di marzapane che avrà la forma e le sembianze del mio corpo. Voglio che la torta sia distribuita tra tutti i presenti.⁵²

51 M. ABRAMOVIC, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2012, pp. 371-372.

52 JAMES WESTCOTT, *Quando Marina Abramović morirà*, Johan & Levi, Cremona 2014, p. 15.

Dopo aver visionato i video delle prime performance dell'artista, Wilson decise che avrebbe voluto lavorare esclusivamente sulla biografia di Marina, sulla tragicità delle vicissitudini della sua vita, piuttosto che sull'arte che l'aveva resa famosa. “Per toccare il cuore del pubblico penso che dobbiamo mettere in scena la tua vita in modo comico”⁵³ le disse Bob Wilson, e così fece, inserendo parentesi comiche di eventi che, al contrario, erano stati traumatici, come ad esempio nello scambio tra Marina e sua madre Danica di fronte alla nuova lavatrice. Lo spettacolo parte proprio dal funerale descritto da Marina nel testamento, per poi procedere in modo asincronico presentando frammenti e immagini della vita dell'artista. La gestualità esagerata degli attori e i costumi dai colori vivaci enfatizzano e sdrammatizzano le situazioni, in opposizione alla compostezza e alla severità dei personaggi interpretati da Marina. La narrazione frammentaria viene eseguita da Willem Dafoe, che tra i sei ruoli diversi ha anche quello di un generale che perde la memoria e ricostruisce la vita di Marina estrapolando informazioni da fogli di giornale strappati e mescolati. Lo spettacolo, carico di scene e significati, si conclude con l'ascesa delle tre versioni di Marina contenute nelle bare. Le luci sono una presenza importantissima in tutte le scene, così come la musica, che spazia dal minimalismo, al rock, alle ballad di Antony Hogarthy, fino al canto tradizionale balcanico di Svetlana Spajic. *The Life and Death of Marina Abramović* si configura quindi come un cammino di morte e redenzione, sia per l'artista stessa che per il pubblico.

La seconda occasione di collaborazione tra Marina e Giada Colagrande dà frutto al lungometraggio *The Abramović Method*, un docu-film del 2013 realizzato in occasione dell'omonima azione di Marina presso il PAC di Milano nel 2012. Presentato al Festival del Cinema di Venezia sempre nel 2013

La pellicola racconta la prima volta che il metodo è stato attuato, e la conseguente trasformazione mentale e fisica dei partecipanti alla sperimentazione, scaturita dalla relazione diretta tra l'artista e

53 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2012, p. 372.

l'esperienza della performance stessa. Nelle intenzioni dell'artista, il film diventa parte del metodo, dandole in questo modo la possibilità di condividerlo in una dimensione più ampia.⁵⁴

Nel 2016, Marina partecipa ad un altro progetto di Giada Colagrande, il film drammatico *Padre*. La storia vede protagonista la regista stessa, che interpreta i panni di Giulia: alla perdita del padre, interpretato da Franco Battiato, inizia a percepire ancora la sua presenza, a trovare delle lettere da parte sua, a sentir suonare il suo pianoforte. Inizia così una ricerca del significato della vita e della morte, rivolgendosi a colleghi, amici di famiglia (Willem Dafoe) e alla madre assente, Marina Abramović, che interpreta se stessa.

Non mancano a livello cinematografico citazioni dell'opera dell'artista in modo non particolarmente elogiativo.

Ciò si riscontra nel film del 2013 *La Grande Bellezza* di Paolo Sorrentino⁵⁵, vincitore del premio Oscar come miglior film in lingua straniera. All'interno della storia, si presenta quasi subito una scena di performance: una donna completamente nuda di nome Talia Concept, con il capo ricoperto da un velo trasparente e il pube dipinto con l'immagine di una falce col martello, corre fino a sbattere contro uno degli archi dell'Acquedotto Claudio di Roma, per poi urlare al pubblico "Io non mi amo" (Fig. 27). Il protagonista Jep Gambardella, interpretato da Toni Servillo, la intervista nella scena successiva, accusandola di "vivere di vibrazioni senza sapere cosa sono". In queste scene si può leggere un forte richiamo alla performance di Marina e Ulay *Expansion in Space*, con una decisiva critica all'arte contemporanea e all'artista di cui si sta trattando, performer per antonomasia.

Similmente, nella serie televisiva statunitense *Sex and the City*, in un episodio del 2012 si trova un esplicito riferimento alla performance *The House with the Ocean View*. Le protagoniste dell'episodio entrano nella galleria Sean Kelly e si trovano di fronte all'artista, seduta all'interno di una piattaforma molto simile all'originale (Fig.

54 [The Abramovic Method – 2013 \(fondazionefurla.org\)](http://fondazionefurla.org)

55 Per questa sezione ho consultato "[La grande bellezza" di Paolo Sorrentino: un possibile itinerario di lettura tra arte contemporanea e arte antica \(finestresullarte.info\)](http://finestresullarte.info)

28). I commenti non sono di particolare apprezzamento, anzi, quasi di scherno. Racconta così Marina la vicenda:

Ero ancora nello Sri Lanka quando mi telefonò Sean Kelly per trasmettermi una strana richiesta: i produttori di Sex and the City mi chiedevano se fossi disposta ad apparire in un episodio nel ruolo di me stessa, eseguendo The House with the Ocean View. All'epoca non avevo mai visto Sex and the City e non ero un'attrice; quindi dissi di no. Se mi pagavano, però, potevano citare la performance, cosa che fecero. Poco dopo tornai ad Amsterdam e andai nel mio negozio di frutta e verdura preferito (...). Con mia grande sorpresa, i proprietari mi regalarono una vaschetta di fragole (...). Quando li ringraziai, mi spiegarono che mi avevano visto (o meglio, avevano visto una mia sosia) in Sex and the City. Per quanto strano, fu la prima volta in cui mi sentii accettata dal grande pubblico. Rimasi scioccata dalla rapidità con cui i mass media si erano impossessati della mia performance. In ogni caso, malgrado il mio digiuno e la mia intenzione di cambiare la consapevolezza, mi accorsi che la mia performance e la mia persona erano stati oggetti di scherno.⁵⁶

Un'altra collaborazione televisiva/cinematografica rilevante è quella con James Franco (1978)⁵⁷. Particolarmente conosciuto come attore, Franco in realtà è un artista poliedrico: oltre a dedicarsi alla recitazione, ha conseguito lauree in scrittura creativa e arte, si diletta in pittura, poesia e nella regia di corti e lungometraggi di una certa rilevanza. Da sempre ha dichiarato una grande stima nei confronti del lavoro e della filosofia di Marina. Per l'inclusione dell'artista nella lista delle 100 persone più influenti del mondo nel 2014 stilata dal Times, Franco ha scritto nel suddetto quotidiano:

Marina was someone I studied in my contemporary art history class at UCLA. She had already made her mark with her indelible performance pieces, especially Rhythm 0, which had her presenting an array of items (a rose, a pen, a scalpel, honey, a feather, a gun and a bullet) and allowing the audience to do anything to her body with them. Eventually someone put the bullet in the gun, placed it in her hand and pointed it at her head. The violence of the audience was revealed.

56 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2012, p. 299.

57 Per questa sezione ho consultato [La strana coppia: Marina Abramovic e James Franco. Insieme, in un film che l'artista dedicherà alla vita dell'attore più famoso degli ultimi tempi exhibart.com](#) , [James Franco & Marina Abramovic | Vogue Italia](#) , [Robert Wuss - James Franco Presents: Birdshit \(myportfolio.com\)](#)

In *The Artist Is Present*, her seminal piece at MOMA, she revealed the sadness of the audience as she sat across from them for nearly three months and absorbed their pain. Marina most powerful is Marina most simple, Marina as Marina. I love the simple Marina, the powerful Marina, when the artist is present within her. I trust Marina to carve the artist out of her celebrity and use her celebrity to bring what she stands for into the here and now, looking straight into the eyes of all of us, strangers still, but courageous, curious, inspired, creative participants afterward.⁵⁸

Il loro primo incontro è avvenuto nel 2009, grazie a Klaus Biesenbach, curatore di *The Artist is Present*. Nello stesso anno, James Franco ha intervistato Marina nella sua casa per il *Wall Street Journal*; durante il loro incontro, hanno parlato di performance come di un modo per “fare ciò che ti spaventa”, mentre preparavano insieme un dolce ricoperto di foglia d’oro, che Marina ha definito come “brain food”⁵⁹. Successivamente i due si sono incontrati nel 2012, durante la performance *The Artist is Present*, quando l’attore ha preso posto di fronte a Marina. Nello stesso anno, i due sono apparsi insieme nel primo episodio della sesta stagione di *Iconoclasts*, una serie televisiva americana nella quale vengono di volta in volta accoppiati due artisti provenienti da campi diversi, di modo che discutano delle loro vite, influenze e processi artistici. Nell’episodio in questione, Marina, vestita con il camice bianco del Metodo Abramović, ricopre James Franco con miele e foglie d’oro, riprendendo alcuni argomenti dell’intervista di tre anni prima. L’artista spiega così l’azione mentre la esegue:

I’m turning you into a statue, like a demi-god (...) This is not acting, this moment is performing (...) The urge to do things despite the result is the core of the performance, and James has the artist’s fever (...) It’s just about pure presence, only the human being and the gold leaf. Gold is like a life material because it’s so fragile, and trembling, and breathing like the wind.⁶⁰

58 [Marina Abramovic by James Franco: TIME 100 | Time](#)

59 [James Franco Interviews Artist Marina Abramovic \(wsj.com\)](#)

60 [\(47\) James Franco Covered in Gold \(ICONOCLASTS - Episode 1, Season 6\) \(Clip 1\) - YouTube](#)

Nel 2013, Marina ha deciso di realizzare un documentario dal titolo *James Franco: the last unicorn*. Questo è costruito intorno alla contrapposizione tra i ruoli hollywoodiani interpretati dall'attore e i suoi progetti artistici indipendenti, portando a riflettere sul confine tra intrattenimento e arte.

Ne deriva un commento sull'idea di celebrità e sul meccanismo di rappresentazione mediatica: "Riguarda l'insoddisfazione per ciò che Hollywood non offre, che per me è l'aspetto più interessante di James", conferma la Abramovic.⁶¹

Insieme hanno anche collaborato in *Birdshit*, un pezzo creato da Franco per il MoMa PS1 nel 2013, ispirata dal dramma *Il gabbiano* scritto da Anton Checov. Questa performance combina teatro, video, danza e musica, e culmina in una esperienza contemplativa sull'amore, l'arte e la morte. Marina recita le vesti di madre e amante del protagonista, ma è stata anche di grande supporto nella realizzazione del progetto e nella raccolta fondi.

4.3 Musica

I riferimenti artistici presenti nella musica sono sempre stati numerosi, fino a sfociare in famose collaborazioni, come quella tra Andy Warhol e la rock band sperimentale Velvet Underground nel 1966. Anche per quanto riguarda Marina Abramović, i punti di contatto sono molteplici.

La collaborazione più famosa e riconosciuta è quella con Lady Gaga. Stefani Joanne Angelina Germanotta (1986) è un'artista camaleontica, che spazia dalla musica, al cinema, all'attivismo per i diritti LGBTQ+. Debutta ufficialmente nel 2008 con l'album *The Fame*, e da allora è cresciuta fino a divenire una delle cantanti pop più famose al mondo. Ciò che l'ha portata al successo non è solamente il suo talento, ma anche la sua forte teatralità e le sue scelte audaci.

⁶¹ [James Franco & Marina Abramovic | Vogue Italia](#)

Lady Gaga si è costruita su una rete di rimandi più o meno espliciti, riponendo la propria identità di personaggio in un trionfale tripudio di inesauribili citazioni. (...) Il suo citare in modo ossessivo la porta a farsi carico dell'intera cultura popolare, nutrendosene, assimilandola, concependola nuovamente, per partorirla conducendole nuova vita. (...) Il riassunto di queste figure nelle quali essa si trasformerà nel corso della sua carriera si racchiuderanno nella sua poetica per eccellenza; quella del mostro. (...) La mostruosità altro non è che il carattere eccentrico di quelle virtù terrene, legate al corpo, alla fisicità, spogliate dalle catene morali.⁶²

Questa poetica trova massima realizzazione nei suoi video musicali e nelle esibizioni dal vivo, che hanno carattere di vere e proprie performances. Le collaborazioni e le influenze che vi si riscontano la portano ad essere estremamente coinvolta nel mondo dell'arte contemporanea. Nel 2009, ad esempio, in occasione del trentesimo anniversario del MoCA a Los Angeles, si esibì in uno dei suoi brani utilizzando un pianoforte rosa addobbato di farfalle realizzato da Damien Hirst, indossando un cappello disegnato da Frank Gehry, il quale nel frattempo ricamava sul palco, mentre attorno a loro si muovevano i ballerini del Boshoi.

Il primo incontro non ufficiale tra Gaga e Marina avviene nel 2012, durante l'esecuzione di *The Artist is Present*. La cantante non partecipò alla performance, si limitò a guardare, ma la sua presenza all'interno del museo, confermata da un *tweet*, bastò a far accorrere numerosi fan, dando così un'estrema visibilità a Marina tra le generazioni che non la conoscevano. Nella primavera del 2013, Lady Gaga contatta l'assistente di Marina chiedendo di poter partecipare a un seminario con lei, secondo l'*Abramović Method*. Così Marina racconta il loro incontro:

Sin da quando si era fatta vedere al MoMa sapevo che seguiva il mio lavoro. La invitai allora a pranzo a casa mia. (...) Parlammo della sua vita e del motivo per cui sentiva di avere bisogno del

⁶²E se Lady Gaga fosse vera arte? My ARTPOP could mean anything – Aula 41 | PQ 23 (wordpress.com)

mio seminario “Sono giovane, e ci sono tre maestri da cui voglio imparare” mi spiegò. “Bob Wilson, Jeff Koons e tu”.⁶³

Decisero quindi di incontrarsi nella casa di campagna di Marina, dove avrebbero eseguito insieme il Metodo per quattro giorni, nei quali Gaga acconsentì ad essere filmata: il video sarebbe stato utilizzato per la campagna di *crowdfunding* su Kickstarter per la ristrutturazione dell’edificio di Houston che avrebbe ospitato il Marina Abramović Institute. Per quel periodo di tempo, Gaga consegnò tutti i dispositivi elettronici e seguì il Metodo, senza mangiare né parlare, seguendo con diligenza gli esercizi prescritti. Questi comprendevano camminare per tre ore al rallentatore, creare una vocalizzazione come nella performance *Freeing the Voice* del 1976, interagire con gli oggetti transitori. L’ultimo esercizio prevedeva che tornasse a “casa” da sola, bendata, passando per il bosco.

L’ultimo esercizio mi preoccupava. Non solo Gaga era bendata, ma il bosco era pieno di spine, di edera velenosa e di zecche portatrici della malattia di Lyme. Non solo ci riuscì ma durante l’esercizio, nel folto dei cespugli, si tolse i vestiti e arrivò a casa nuda. In seguito, quando Gaga ricevette un premio dalla YoungArts Foundation di Miami, disse che il seminario che aveva fatto con me era il miglior programma di riabilitazione cui si fosse mai sottoposta.⁶⁴

La collaborazione risultò decisiva per la nascita del MAI, poiché il video e il sostegno di Gaga avvicinarono ancora più persone (e di conseguenza donazioni) al progetto di Marina.

Il *workshop* eseguito da Lady Gaga con Marina fu decisivo anche in vista della realizzazione e della pubblicazione del nuovo album della cantante, *ArtPop*, nel Novembre 2013. La copertina venne ideata da Jeff Koons, Robert Wilson realizzò diverse scenografie che fecero da cornice alle sue performance, riproducendo una serie di dipinti di fama mondiale, e Marina contribuì sensibilmente sia in termini di

63 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2012, p. 385.

64 Ivi, p. 386.

stimoli visivi che, soprattutto, metodici, i quali condussero Gaga a sviluppare ancora di più la tematica della performance art in questo album.

En el contexto complejo de dura competición por la atención del público, Lady Gaga y Marina Abramovic se han saltado la convención que dice que la performance pertenece a la alta cultura y los videoclips y las canciones pop a la cultura mainstream.⁶⁵

Come Marina, nelle sue performance, Lady Gaga costruisce un nuovo *gender*, passando dall'iperfemminilità ad un alter ego androgino o addirittura maschile; sempre prendendo spunto dalle sue performance, quelle di Gaga sono cariche di simbolismi e ricerche su come sorpassare i limiti, anche utilizzando medium difficilmente apprezzati dal pubblico, come la violenza o il macabro. Si ritiene che nei suoi video musicali, Lady Gaga faccia spesso rimandi e riferimenti sia concettuali che concreti alle opere di Marina Abramović (Fig. 29 e 30). Il loro rapporto con il pubblico è simile, per entrambe si basa su uno scambio reciproco, solo grazie al quale l'arte può effettivamente esistere.

I told her I wanted to reveal my total creative self to her. With complete trust, openness, and freedom to be an artist, instead of “making” or “designing” for the public to love. What I am is enough. My talent is enough. But the wigs and the makeup, I need them, I tell her—and she understands that. Marina understands my art, and in my understanding of her art we have made an exchange. When an exchange occurs between two auras, there is a formation of trust and an impulse of love—perhaps...we could belong together. ARTPOP! But this is not my “look” or “reinvention” for this album. I will be all of these women forever. I am a shape-shifter, a pop-cultural magician. I am not just one ICON. I am every icon”.⁶⁶

65 ASUNCIÓN BERNÁRDEZ RODAL, *El viaje de Marina Abramovic y Lady Gaga a través de la hipermodernidad: “Si compartes tus fans, te doy capital simbólico”*, in *Investigaciones Feministas*, vol. 4, Yolanda Martín, Universidad Complutense Madrid, 2013, p. 108.

66 V85: The Icons & Ingenues Issue (Fall 2013, September) Interview, Lady gaga

Nel 2015 Marina Abramović operò una collaborazione con Igor Levit (1987), pianista russo, che le chiese un consiglio per poter trovare la migliore modalità di fruizione per il proprio pubblico dell'esecuzione delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Questa composizione infatti difficilmente catturava il favore del pubblico a causa della sua lunghezza, ottantadue minuti. Marina riuscì quindi ad elaborare una vera e propria performance secondo il Metodo Abramovic, così che il pubblico diventasse parte dello spettacolo e potesse fruire di un'esperienza sensoriale.⁶⁷

Fui subito attirata dalla sfida di portare la musica classica – che ritengo la più immateriale delle arti – a un uditorio contemporaneo in modo completamente nuovo. (...) Mi assicurai la collaborazione di Urs Schonebaum, un brillante direttore delle luci. Dopo aver depositato orologi, cellulari e computer, gli spettatori sarebbero entrati nello spazio semibuio dell'Armory, muniti di cuffie insonorizzanti, trovando sedie a sdraio su cui accomodarsi. Al suono di un gong, avrebbero indossato le cuffie cominciando a rilassarsi. Nella successiva mezz'ora sarebbero rimasti al buio (tranne una sottile striscia di luce bianca sulle pareti laterali) mentre una pedana con Igor seduto a un pianoforte a coda, montata su binari, si sarebbe mossa con maestosa lentezza e in assoluto silenzio fino ad arrivare vicino al pubblico. Lì si sarebbe fermata, e un altro colpo di gong sarebbe stato il segnale di togliersi le cuffie. Allora Igor avrebbe iniziato a suonare le *Variazioni Goldberg*. (Un'altra striscia di luce avrebbe illuminato la tastiera, rendendo visibili le mani). Durante gli ottantadue minuti necessari per l'esecuzione, la pedana avrebbe girato lentissimamente di trecentosessanta gradi, fino a ritrovarsi nella posizione iniziale.⁶⁸

Il 10 Luglio 2013 un'altra collaborazione musicale coinvolge Marina Abramović, questa volta nella performance di Jay-Z, pseudonimo di Shawn Corey Carter (1969). Il produttore e rapper statunitense infatti si esibì per sei ore consecutive nel suo nuovo singolo *Picasso Baby* nella Pace Gallery di New York, con la partecipazione di Marina, che aveva ideato l'azione in un format molto simile a *The Artist is Present*. Il cantante si esibì infatti su una piattaforma alta pochi centimetri, di fronte alla quale fu posta una panchina ad uso degli spettatori, che vi si sedettero a turno per tutto il

67 Per questa sezione, ho consultato anche [Marina Abramović's latest project: presenting distraction-free Bach | Marina Abramović | The Guardian](#)

68 M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze, 2018, pp. 400-405.

tempo desiderato; si instaurò così un contatto visivo diretto e personale tra il cantante e l'audience, che però non fu assolutamente silenzioso né privo di contatto, tanto che di volta in volta il pubblico si ritrovava sul palco con Jay-Z.

Successivamente all'evento, vi furono alcune controversie: Marina aveva infatti richiesto al cantante un aiuto, sia economico che in termini di visibilità, per la raccolta fondi destinata all'apertura del MAI. Mentre lei sosteneva di non aver ricevuto nessun segno di riconoscimento da parte di Jay-Z, in realtà l'Institute dichiarò con un comunicato stampa che il cantante aveva fatto una donazione, scusandosi con Marina per la poca chiarezza.

Si riscontra invece una citazione puntuale dell'arte di Marina in ambito musicale nel videoclip del 2021 del brano *Crazy Love* (Fig. 31), interpretato dal cantante Marracash (1979). Rapper attivo in Italia sin dal 1999, Fabio Bartolo Rizzo ha infatti scelto come regista del videoclip del singolo Giulio Rosati, che per rappresentare al meglio il messaggio della canzone, quello della fine di una storia d'amore molto intensa e vissuta, ha scelto dei medium visivi molto validi. Prima infatti mostra la coppia composta da Marracash ed Elodie (l'ex fidanzata) mentre combattono durante un incontro di schermo, uno scontro fatto di attese ed equilibri che porta i due ad entrare in simbiosi per poter schivare i colpi l'uno dell'altro. Successivamente, la coppia crea una fedele rappresentazione della performance *Rest Energy*, solo che al posto di Marina si trova il cantante: alla fine del video però l'equilibrio si romperà e la freccia verrà scoccata nel cuore di Marracash, diversamente da quanto accadde nel 1980. Giulio Rosati ha commentato a riguardo:

È un tributo che mi sentivo di dover fare. *Rest Energy* è stata un'opera fondamentale per me, e qui ha il ruolo di reference concettuale dell'intero video. Ho cercato di fare il tributo più onesto e sincero possibile dell'opera. Non volevo creare un'immagine furba che magari riprendesse lo stesso

concetto con l'ambizione di migliorarlo. La volevo rispettare. Mi sono solo permesso nel finale di modificarla in funzione del video.⁶⁹

Pochi mesi fa, la stessa rappresentazione di *Rest Energy* è stata riscontrata anche nel video musicale del brano *Mojando Asientos* del cantante colombiano Maluma (Fig. 32).

⁶⁹[Il regista Giulio Rosati racconta 'Crazy Love': «Ho capito il coraggio di Marra di metterci la faccia» | Rolling Stone Italia](#)

5. Appendice iconografica



Figura 1: Marina Abramović, *Rhythm 10*, 1972.



Figura 2: Marina Abramović, *Rhythm 5*, 1974.



Figura 3: Marina Abramović, *Rhythm 2*, 1974.



Figura 4: Marina Abramović, *Rhythm 4*, 1974.



Figura 5: Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1975.



Figura 6: Marina Abramović, *Thomas Lips*, 1975.



Figura 7: Marina Abramović, *Freeing the Voice*, 1975.



Figura 8: Marina Abramović, *Freeing the Body*, 1975.



Figura 9: Marina Abramović, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975.

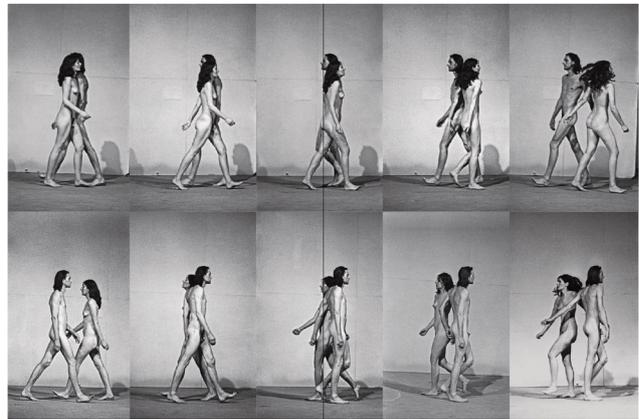


Figura 10: Marina Abramović e Ulay, *Relation in Space*, 1976.



Figura 11: Marina Abramović e Ulay, *Expansion in Space*, 1978.



Figura 12: Marina Abramović e Ulay, *Imponderabilia*, 1977.



Figura 13: Marina Abramović e Ulay, *Rest Energy*, 1980.



Figura 14: Marina Abramović e Ulay, *Nightsea Crossing*, 1980.



Figura 15: Marina Abramović, *Dragon Heads*, 1990.



Figura 16: Marina Abramović, *Cleaning the Mirror II*, 1990.



Figura 17: Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1996.



Figura 18: Marina Abramović, *The Hero*, 2000.



Figura 19: Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, 2002.



Figura 20: Marina Abramović, *Seven Easy Pieces, Body Pressure*, 2005.



Figura 21: Marina Abramović, *Seven Easy Pieces, Action Pants Genital Panic*, 2005.



Figura 22: Marina Abramović, *Seven Easy Pieces, The Conditioning*, 2005.



Figura 23: Marina Abramović, *Seven Easy Pieces, How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 2005.



Figura 24: Marina Abramović, *Seven Easy Pieces, Entering the Other Side*, 2005.



Figura 25: Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010.



Figura 26: Marina Abramović, *The Abramović Method*, PAC, 2012.



Figura 27: Paolo Sorrentino, *La Grande Bellezza*, 2013.



Figura 28: Sex and the City, *The House with the Ocean View*, 2004.



Figura 29: Marina Abramović, *Portrait with Scorpion*, 2005.



Figura 30: Lady Gaga, *Venus*, 2013.



Figura 31: Marracash, *Crazy Love*, 2021.



Figura 32: Maluma, *Mojando Asientos*, 2022.

6. Bibliografia

ABRAMOVIĆ MARINA, *Attraversare i muri*, Bompiani, Firenze 2018.

ANNOVI GIAN MARIA, *Teorema Abramovic*, in “Il manifesto”, Roma, 24 giugno 2010.

BAIARDI FRANCESCA, *Dr Abramovic*, Feltrinelli, Milano 2012.

BARTOLENA SIMONA, *Arte al femminile, Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Mondadori Electa, Milano 2003.

CRICCO GIORGIO, DI TEODORO FRANCESCO PAOLO, *Itinerario nell'arte III. Dall'età dei Lumi ai giorni nostri*, Zanichelli, Bologna 2018.

DANTO ARTHUR, *Danger and disturbance: the art of Marina Abramovic*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, , The Museum of Modern Art, New York 2010.

DE MICHELI MARIO, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2017.

DUCHAMP MARCEL, SANOUILLET MICHEL (a cura di), *Scritti*, Abscondita, Milano 2005.

GOLDBERG ROSELEE, *Space as praxis*, in “Studio International”, September/October 1975.

GREEN CHARLES, *Doppelgangers and the third force: the artistic collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay*, Art Journal, 59, 2000.

KAPROW ALLAN, *Happening in the New York Scene (1961)*, in “Essays of the blurring of art and life”, Jeff Kelley (edited by), University of California Press, 1993.

O'REILLY SALLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2011.

PHELAN PEGGY, *Marina Abramovic: Witnessing Shadows*, Theatre Journal, Volume 56, Number 4, December 2004, John Hopkins University Press.

- POLI FRANCESCO, *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2005.
- RODAL ASUNCIÓN BERNÁRDEZ, *El viaje de Marina Abramovic y Lady Gaga a través de la hipermodernidad: "Si compartes tus fans, te doy capital simbólico"*, in *Investigaciones Feministas*, vol. 4, Yolanda Martín, Universidad Complutense Madrid, 2013.
- SIMPSON STERN CAROL, ANDERSON BRUCE, *Learning to perform: an Introduction*, Northwest University Press, s.l., 2010.
- STOKIC JOVANA , *The art of Marina Abramovic: leaving the balkans, entering the other side*, in *Marina Abramovic The Artist is Present*, catalogo della mostra *The Artist is Present*, (New York, Moma 2010), a cura di Klaus Biesenbach, , The Museum of Modern Art, New York 2010.
- VALENTINI MATTEO, *Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramovic e Regina José Galindo*, Venezia Arti, Vol.28, Dicembre 2019.
- VETTESE ANGELA, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- WARD FRAZER, *You can stop, you don't have to do this*, in *No innocent Bystanders, Performance Art and Audience*, University Press of New England, Hanover New Hampshire, 2012.
- WESTCOTT JAMES, *Quando Marina Abramović morirà*, Jonah & Levi, Cremona 2019.
- ZOUBULI MARIA, *Le Folklore Balkanique dans l'oeuvre de Marina Abramovic*, in *Beaux-Arts*, volume 53 , Bucarest 2016.

7. Sitografia

[Marina Abramović. *Lips of Thomas*. 1975/2005 | MoMA](#)

[THE ABRAMOVIC METHOD | PAC \(pacmilano.it\)](#)

[TIME 100: The Most Influential People in the World in 2014](#)

[6 volte in cui la moda si è intersecata con la Performance Art - Di moda, arte e corpo, e di come la loro relazione ha saputo tracciare un terreno interdisciplinare che sfida convenzioni e preconcetti. Ecco 6 casi iconici di questa ibridazione. \(vice.com\)](#)

[CoSTUME NATIONAL: il video della performance ideata da Ennio Capasa e Marina Abramović - Grazia.it](#)

[Ennio Capasa per Costume National al Gala Annuale di The Art of Elysium | Vogue Italia](#)

[Work Relation - Marina Abramovic & Adidas \(artwort.com\)](#)

[The Abramovic Method – 2013 \(fondazionefurla.org\)](#)

["La grande bellezza" di Paolo Sorrentino: un possibile itinerario di lettura tra arte contemporanea e arte antica \(finestresullarte.info\)](#)

[La strana coppia: Marina Abramovic e James Franco. Insieme, in un film che l'artista dedicherà alla vita dell'attore più famoso degli ultimi tempi exhibart.com](#)

[James Franco & Marina Abramovic | Vogue Italia](#)

[Robert Wuss - James Franco Presents: Birdshit \(myportfolio.com\)](#)

[Marina Abramovic by James Franco: TIME 100 | Time](#)

[James Franco Interviews Artist Marina Abramovic \(wsj.com\)](#)

[\(47\) James Franco Covered in Gold \(ICONOCLASTS - Episode 1, Season 6\) \(Clip 1\) - YouTube](#)

[James Franco & Marina Abramovic | Vogue Italia](#)

[E se Lady Gaga fosse vera arte? My ARTPOP could mean anything – Aula 41 | PQ 23 \(wordpress.com\)](#)

[V85: The Icons & Ingenues Issue \(Fall 2013, September\) Interview, Lady gaga](#)

[Marina Abramović's latest project: presenting distraction-free Bach | Marina Abramović | The Guardian](#)

[Il regista Giulio Rosati racconta 'Crazy Love': «Ho capito il coraggio di Marra di metterci la faccia» | Rolling Stone Italia](#)