



MARINA ABRAMOVIC

RE: PERFORMANCE

Aaron Moulton

AARON MOULTON: *Vorrei iniziare chiedendoti della documentazione. Mi puoi parlare della registrazione delle tue prime performance? Che cosa provi quando le rivedi?*

Marina Abramovic: Nei primi anni Settanta, i performer non erano molto preoccupati di registrare i propri lavori. Spesso succedeva che ci fosse qualcuno con una macchina fotografica e in seguito potevi vedere le fotografie e scegliere quelle che preferivi, ma questo sistema non permetteva di presentare il tuo lavoro nella sua interezza. Il materiale che normalmente ottenevi era basato sulle decisioni personali di ciascuno di coloro che aveva registrato e che, combinato insieme, creava una qualche comprensione narrativa del lavoro.

AM: *Hai mai preferito la documentazione al lavoro reale?*

MA: Per me ciò che importa è la performance reale — tutto il resto è documentazione. La documentazione non può mai rimpiazzare l'energia di una performance dal vivo, allo stesso modo un lavoro non appare mai migliore in foto rispetto alla realtà. E tuttavia, mi è capitato di vedere alcune brutte performance che, nella documentazione, riescono a sembrare interessanti.

AM: *Qual è stato il primo lavoro che hai filmato?*

MA: La videocamera è arrivata tardi in Jugoslavia, così il primo lavoro che io abbia mai filmato è stato *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975). Eseguii la performance senza fornire alcuna indicazione al cameraman. E dopo, rimasi molto delusa perché aveva zoomato avanti e indietro, ripre-

so il pubblico, mosso la camera a destra e a sinistra, fatto un disastro di un lavoro altrimenti semplice, diretto e concettuale. Immediatamente chiesi di andare nella stanza accanto e registrare la performance di nuovo. Sistemai l'inquadratura, gli dissi di premere record e andare a fumarsi una sigaretta. Allora ottenni esattamente ciò che volevo. Da allora ho acquisito consapevolezza di come dovesse essere la documentazione.

AM: *Ci sono state occasioni in cui hai performato in maniera diversa per il pubblico e per la videocamera?*

MA: È difficile ottenere della buona documentazione durante una performance dal vivo. Una volta ho visto una performance di Gina Pane in cui si tagliava le labbra. La documentazione forniva dettagli molto forti dell'azione.

Durante la performance reale, tuttavia, l'unica cosa che potevi vedere erano le spalle della fotografa che scattava immagini, frapponendosi fra il pubblico e l'azione. La videocamera dovrebbe essere posizionata in modo da catturare l'audience e l'azione, senza preoccuparsi di rendere il film un lavoro in sé. Ho fatto performance solo per la videocamera, dopo alcune performance dal vivo, inquadrare in modo che lo spettatore potesse vederle dallo stesso punto di vista del pubblico reale. Recentemente, a Basilea, quando ho eseguito un lavoro intitolato *Nude with Skeleton* (2004), prima ho scattato la fotografia, poi girato il video e infine ho eseguito la performance dal vivo (senza riprenderla) — il processo è stato invertito.

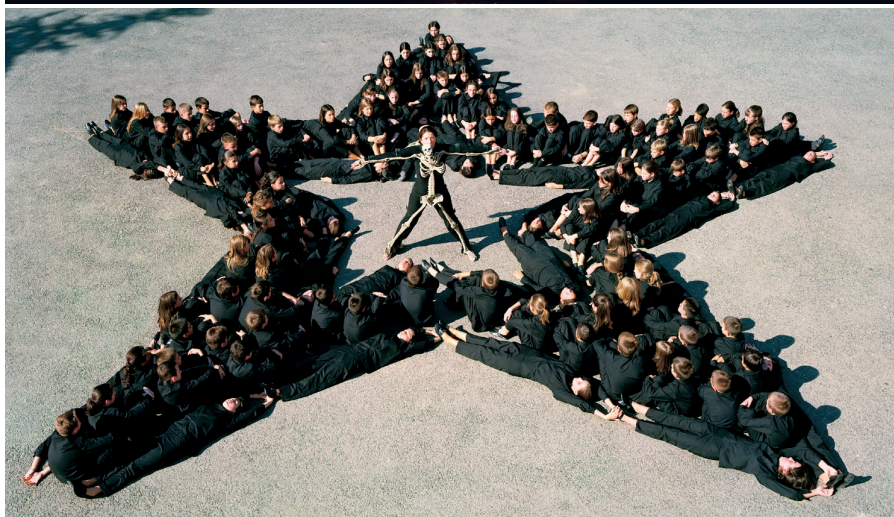
AM: *Il tuo progetto in corso, The Biography, è una sintesi della tua vita presentata a teatro, che comprende la ri-rappresentazione del tuo lavoro performativo. Ti è capitato di ripetere molte performance prima di questo progetto?*

MA: L'idea delle performance nei primi anni Settanta, specialmente delle mie, era che non dovessero essere ripetute. A quei tempi, ci si doveva attenere in modo rigido al concetto: nessuna ripetizione, nessuna prova e nessun finale prestabilito. Le performance erano fatte in modo tale che fosse quasi impossibile ripeterle, a causa dei rischi fisici e mentali. Era molto importante che i performer e il pubblico esperissero il lavoro senza avere prospettive di una sua ripetizione. Qualsiasi cosa fosse accaduta e gli esiti imprevisti facevano parte del lavoro. Negli anni Ottanta, la prima performance ripetuta fu *Nightsea Crossing* (1981-87). Tuttavia, non si trattava di ripetizione, ma di un lavoro che doveva svolgersi nell'arco di 90 giorni. Nell'opera, il mio precedente partner, Ulay, ed io sedevamo assolutamente immobili ad un tavolo in diversi musei del mondo. Sarebbe dovuta durare 90 giorni, così passavamo 12 giorni in un posto, 5 in un altro e così via, a seconda di quanto tempo ci era concesso in ciascuna istituzione. La performance era esattamente la stessa in ciascun posto, eccetto che per alcuni elementi che cambiavano, come i nostri abiti. Ma non considererei questo una ripetizione.

AM: *Che cosa trovi interessante nel ri-performare i tuoi lavori?*

MA: *The Biography* non è una performance nel senso stretto del termine — è una rappresentazione su un palco teatrale. Chiudere la relazione con Ulay sulla Grande Muraglia cinese nel 1988 fu un momento doloroso della mia vita. In seguito decisi che il modo migliore per rapportarmi a questo evento fosse di mettere in scena la mia vita, per prenderne le distanze. Se avessi potuto mettere in scena la mia sofferenza e recitarla di fronte ad un'audience, allora avrei potuto liberarmene, avrei potuto guardarla in faccia.

The Biography riguarda anche la creazione di versioni tagliate delle performance originali, perché alcune di esse duravano 7 ore o 12 giorni. Non puoi usare questi tempi in teatro, così abbiamo dovuto editarle e rendere i lavori molto intensi, arrivando a stati mentali estremi in



Dall'alto: *The Biography Remix*, 2004. Cibachrome, 178 x 173 cm. Courtesy Lia Rumma, Milano/Napoli; *Count on Us (Star)*, 2003. Cibachrome, 180 x 240 cm. Courtesy Lia Rumma, Milano/Napoli; MARINA ABRAMOVIC e ULAY, *Nightsea Crossing*, 1981-1987. Documentazione della performance all'Hedendaagse Kunst Museum, Ghent, nel 1984. Courtesy Abramovic Archive e Sean Kelly, New York. Foto: Marc van Geyle. Nella pagina a fianco: *Count on Us (Chorus)*, 2003. Cibachrome, 180 x 240 cm. Courtesy Sean Kelly, New York.



tempi brevi. *The Biography* riguarda il possedere la totale libertà di reinterpretare la vita nel modo in cui avrei desiderato che fosse.

AM: Attraverso la messa in scena delle performance, che fornisce *The Biography per la comprensione del tuo lavoro?*

MA: Per me, il teatro è qualcosa di falso e non mi è mai piaciuto perché non è reale, non sei te stessa — interpreti qualcun altro e lavori in un certo modo che non ha niente a che fare con la performance. La performance è un dialogo diretto di energia, il teatro è diverso. Con il teatro puoi fare una parodia di te stessa, facendo cose di cui ti vergogni. Prima presentavo al pubblico un solo aspetto di me stessa — quello di qualcuno che è molto rigoroso, radicale, qualcuno che non usa il *makeup* e che veste abiti semplici. Tutti i miei amici conoscono aspetti diversi di me. Sanno che mi piace il kitsch, mangiare la cioccolata e vedere film da due soldi, che mi piacciono gli scherzi pesanti e cose di questo genere. Penso a *The Biography* come a un modo di presentare tutte le mie performance e tutte le cose di cui mi vergogno, mostrandole come un tutt'uno, creando di conseguenza una situazione in cui sono totalmente aperta e vulnerabile al pubblico.

AM: Che cosa provi riguardo al fatto che altre persone ri-performino i tuoi lavori?

MA: Una volta ho ricevuto un invito a un evento intitolato "Marina Positions". Ci sono andata e ho visto cinque giovani artiste sedute su delle sedie che performavano *Art Must Be Beautiful...* tutte contemporaneamente. All'inizio ero molto arrabbiata, ma poi ho pensato "ma è fantastico, ma perché no!". È importante mostrare che è possibile ri-performare, finché certe regole sono rispettate. Non sono pronta alla morte delle mie performance: perché dovrebbero morire quando potrebbero vivere essendo ri-performate? Per *The Biography* ho insegnato ad alcuni dei miei studenti la performance e loro hanno realmente performato parti della mia vita. Se c'è qualcuno che può ri-performare i lavori, allora il lavoro può sopravvivere e può essere riproposto o adattato da membri della nuova generazione.

AM: La versione più recente di *The Biography* è stata *The Biography Remix ad Avignone, questa estate. A che punto è nata l'idea del remix?*

MA: Ho chiesto al regista Michael Laub di dirigere *The Biography Remix*, firmando un accordo in cui gli cedeva il completo controllo. Laub è stato capace di prendere elementi della mia vita e remixarli come voleva — nella sua visione ero semplicemente l'attrice — e di mixare in modo che mancasse un ordine cronologico, oltre a rimuovere cose che io avrei lasciato, ma allo stesso tempo ha reso la mia vita nuova ai miei occhi.

All'inizio è stato spaventoso perché è così difficile per un'artista cedere quel tipo di controllo. Volevo vedere cosa sarebbe successo ed è stato molto liberatorio.

AM: In cosa la tua selezione differiva da quella di Michael Laub?

MA: Un esempio è che possiedo un carattere tipicamente balcanico e Michael Laub lo ha completamente ignorato. Alla fine c'è solo un'immagine che si riferisce a questo. È stata anche un'idea di Michael quella di chiedere al figlio di Ulay (che ha la stessa età di Ulay quando iniziammo a collaborare) di lavorare con noi interpretando il ruolo di suo padre. È stato geniale. Il figlio non aveva mai conosciuto me, e neppure le parti della nostra vita che sta ora interpretando, ed è stata un'esperienza potente ed emozionante per entrambi. *The Biography* non consiste solo nel ripetere o mettere in scena performance nel contesto teatrale, perché contiene molta vita reale. Per me è stato un nuovo modo di presentare la performance.

AM: In *Seven Easy Pieces*, il tuo prossimo progetto per il Guggenheim Museum di New York, sarai tu a re-interpretare le performance dei tuoi contemporanei.

Sopra: *Balkan Erotic Epic*, 2005. Video installazione su tre schermi (foto di scena), dimensioni variabili. Courtesy dell'artista.

MA: Per circa otto anni mi sono interessata all'idea di ripetere il lavoro di altre persone. Dieci anni fa feci un'intervista, con Hans Ulrich Obrist, per il mio libro *Artist's Body*, che rilanciava la necessità di ripetere lavori storici. Idee sul ri-performare i lavori sono emerse in progetti recenti come quello di Jens Hoffmann "A Little Bit of History Repeated" (2001), o il lavoro di Mike Kelley e Paul McCarthy *Fresh Acconci* (1995). Tuttavia questi erano riproposti come *sketch*, cercando di ravvisare dell'umorismo, cosa che non mi vede d'accordo. Ho sempre voluto realizzare questa idea in un modo tremendamente serio, nello spirito delle performance originali — come pura performance.

AM: Quali sono le implicazioni del ri-performare lavori storici oggi?

MA: Uno dei lavori che rifarò al Guggenheim è *Action Pants: Genital Panic* (1969) di Valie Export. Per i suoi tempi, questo lavoro aveva dei significati specifici, ma adesso con tutto quello che accade negli USA in termini di terrorismo, tendenze politiche e situazione sociale, il lavoro sarà letto in un modo totalmente diverso. Questi lavori possono avere riscontro in tempi diversi ed essere letti dalla gente in modo differente. Un bel lavoro deve avere strati che ciascuna generazione può usare per se stessa.

AM: Come hai selezionato i lavori da ri-performare?

MA: Ho scelto lavori che mi hanno sempre affascinato, ma di cui non avevo mai visto l'originale dal vivo. Si tratta di artisti di cui rispetto il lavoro e vorrei capire che cosa posso ottenere dal condividere le loro energie. Quando sei giovane, fai delle cose senza essere completamente consapevole del motivo per cui le fai. Devi fidarti di te stesso in quel momento, anche se mancano le spiegazioni. È con il passare del tempo che le cose trovano una loro collocazione e tu ottieni la giusta comprensione del tuo stesso

lavoro. Per me questo consiste nel farle con questa consapevolezza in mente.

AM: Non avendo visto questi lavori, non hai la stessa comprensione frammentata di chiunque altro?

MA: Ripeto *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) di Joseph Beuys e sono andata dalla sua vedova a informarmi. Lei ha riferito che l'unica immagine che è stata presentata è quella di lui sulla sedia con la faccia coperta di miele e da una foglia d'oro che tiene questa lepre morta. Credevo che quello fosse il lavoro. Lei ha detto: "No! Quello non era per niente il lavoro. Gli è stata data questa interpretazione da Madonna del Ventesimo secolo!". Era furibonda perché si trattava di un completo fraintendimento del lavoro. Poi ha ricordato una stazione televisiva che aveva filmato il lavoro, ma che non era mai stata autorizzata da Beuys a mandarlo in onda. In questa documentazione, la performance era completamente diversa. Lui stava in quella famosa posizione per qualche minuto e il resto era diverso. Ho trovato che c'è stata così tanta incomprensione e mistificazione basata sulle documentazioni dell'epoca che c'è bisogno di fare qualcosa. Ho cercato di avere quante più testimonianze possibili dagli artisti di cui ri-performerò i lavori. La mia versione sarà esattamente come era il lavoro originario, ma dilatato temporalmente.

AM: Possiamo parlare un po' di *Balkan Epic*, la tua prossima mostra allo spazio Pirelli di Milano quest'inverno?

MA: Ci saranno alcuni recenti lavori come il lavoro della Biennale del Whitney, *Count on Us* del 2003, e *Balkan Baroque* (1997), e poi tre nuovi lavori. Ci sarà una sorta di epopea balcanica con l'uso di pratiche storiche rituali come base di partenza per performance che saranno presentate in forma video. Per fare ciò ho organizzato ricostruzioni di vecchi rituali balcanici in cui, per esempio, le donne potevano essere viste correre per i campi ed esporre i lo-

ro genitali nella speranza di fermare la pioggia e salvare i raccolti; o un uomo masturbarsi su un campo — l'intercorso sessuale con la terra avrebbe incoraggiato il successo del raccolto. Volevo presentare cose che fossero contemporaneamente rituali ed erotiche. Sembra che abbiamo trasformato in bruttezza tutto ciò che è erotico. Si tratta di pratiche che erano utilizzate in modi totalmente diversi, ma che non siamo abituati a leggere: tali rituali sono de-erotizzati perché non ci sono familiari. Vedi quest'uomo, con un'erezione, trasformarsi nell'energia per un intento diverso, e reintrodurre un nuovo significato (che è di fatto il vecchio significato) al gesto.

AM: Con tutto quello che hai in programma, come pensi di riuscire a mantenerti concentrata e avere tempo per te?

MA: Ho capito che la cosa più importante è capire le proprie contraddizioni: non combatterle, ma accettarle. Devi veramente provare ad accettare le cose che sei, e io di solito non lo facevo. Sembra che non ci siano più avventure da condividere con la mia generazione. Mi piace il fatto che tutti intorno a me siano di una generazione diversa perché rende le cose più interessanti. ■

(Traduzione dall'Inglese di Chiara Leoni)

Aaron Moulton è News Editor di Flash Art International.

Marina Abramovic è nata a Belgrado, Jugoslavia, nel 1946. Vive e lavora a New York e Stomboli.

Tre mostre di Marina Abramovic saranno inaugurate tra l'autunno e l'inverno, a iniziare dal progetto di performance *Seven Easy Pieces* al Solomon R. Guggenheim Museum a New York, dal 9 al 15 Novembre. Una personale presso la galleria Sean Kelly, New York, si terrà dal 9 Dicembre al 21 Gennaio 2006, seguita da "Balkan Epic", mostra commissionata da Art for the World Project per l'Hangar Pirelli Bicocca a Milano, dal 19 Gennaio al 30 Marzo 2006.

Nude with Skeleton, 2003. Stampa ai sali d'argento, 125 x 200 cm. Courtesy Sean Kelly, New York.

