



Artist Body è una mia fotografia di quando avevo soltanto quattro anni. All'epoca mi rifiutavo di camminare e anche di parlare. Invece di parlare cantavo. Se volevo bere, cantavo: "Datemi un bicchiere d'acqua...". La cosa strana è che malgrado da piccola non volessi camminare, da grande ho fatto una lunghissima camminata lungo la Grande Muraglia cinese.

A mio parere le origini, la provenienza, l'eredità culturale rivestono un'importanza cruciale per un artista. Più la vostra infanzia sarà stata dura, più chance avrete di diventare grandi artisti. Non so se questa affermazione possa considerarsi universalmente valida. Per quanto mi riguarda, ho avuto un'infanzia davvero difficile. Io credo che la maggior parte degli artisti tragga ispirazione e materiale su cui lavorare dal proprio vissuto. Il materiale che riguarda il privato di un artista si fa interessante nel momento in cui lo si trasforma per renderlo universale. Quando un artista presenta il proprio lavoro, offre un'immagine allo specchio nella quale anche il pubblico può riflettersi, può ritrovarsi.

L'aspetto decisivo della performance è il rapporto diretto con il pubblico, la trasmissione di energia fra pubblico e *performer*.

Che cos'è una performance? È una sorta di costruzione fisica e mentale nella quale l'artista si pone di fronte al pubblico. Non è una *pièce* teatrale, non è qualcosa che si impara e si recita, calandosi nel ruolo di qualcun altro. La performance è una trasmissione diretta di energia. Per quanto mi riguarda, mi è sempre stato, e mi è tuttora, impossibile fare una performance da sola, a casa mia, senza un pubblico davanti, perché non potrei mai arrivare al punto in cui riesco ad andare oltre i miei limiti fisici e mentali. *Conditio sine qua non* è la presenza del pubblico, che mi infonde energia. Più vasto è il pubblico, migliore è la performance, più si crea e si trasmette energia.

Nelle performance, e mi riferisco in particolare a quelle degli anni Settanta, è basilare non fare prove, non ripetere e nemmeno avere una conclusione prestabilita. La performance deve essere un'opera aperta. Si dispone soltanto di una sorta di partitura, come per un concerto, una ricetta su cui lavorare. Quando entra il pubblico, voi iniziate la vostra *pièce* senza sapere che direzione prenderà. Talvolta si verificano incidenti, interruzioni da parte del pubblico, la situazione cambia, potete raggiungere limiti a voi sconosciuti. Tutti questi eventi imprevedibili diventano parte integrante della performance e come tali vanno accettati.

Sono originaria del Montenegro. Sono nata e ho studiato a Belgrado. Mio non-

no era patriarca della Chiesa ortodossa. Mio padre è stato un eroe nazionale, mia madre era direttrice del Museo d'Arte. Mio fratello ha sei anni meno di me ed è filosofo; ha scritto il suo primo libro a dodici anni ed è una specie di genio.

La mia carriera artistica ha avuto inizio con la pittura e per un certo periodo ho dipinto nuvole. All'epoca in Jugoslavia facevo parte di un gruppo di studenti che volevano rompere con la tradizione. Abbiamo organizzato una mostra intitolata *The Little Things* incentrata sul tema di oggetti che facevano parte della nostra vita quotidiana, non opere d'arte ma nostra fonte d'ispirazione. Uno studente si presentò con la porta del proprio studio perché per lui era importantissimo aprire quella porta e mettersi al lavoro. Un altro arrivò con un copriletto, perché prima di iniziare a lavorare andava a dormire. Un altro si portò la fidanzata, perché prima di mettersi all'opera faceva sempre l'amore con lei. Io avevo scelto delle arachidi, perché dipingevo molti quadri raffiguranti delle nuvole. Ho chiamato quel lavoro *Cloud with its Shadow*. È stata una delle mie prime opere non pittoriche ma realizzate con oggetti. Negli anni Settanta in Jugoslavia, lavori di questo genere rappresentavano una rottura con la tradizione.

Nei primi anni Settanta ho creato *Freeing the Horizon*, che in un certo senso è tristemente profetico... Avevo rimosso gli edifici principali di Belgrado per liberare l'orizzonte. La mia era soltanto un'idea concettuale, ma il caso ha voluto che quegli stessi edifici venissero bombardati. Oggi, a distanza di trent'anni dalla realizzazione della mia opera, la maggior parte di essi non esiste più. Con un trucco fotografico avevo eliminato tutti gli edifici per sgomberare completamente l'orizzonte. Curiosamente capita di fare opere che anticipano eventi futuri destinati in molti casi a concretizzarsi.

Passata questa fase ho cominciato a lavorare con il suono. Piazzavo microfoni sugli alberi per sentire i versi degli uccelli e i rumori del bosco. In un centro culturale studentesco ho realizzato un'opera intitolata *Airport*. In quegli anni in Jugoslavia non si viaggiava, perché la gente non aveva soldi. Nel nostro aeroporto c'erano soltanto tre cancelli d'imbarco. Ho utilizzato un microfono attraverso il quale una voce fredda e sensuale ogni cinque minuti ripeteva: "Tutti i passeggeri delle linee aeree iugoslave JAT sono pregati di recarsi immediatamente all'uscita 343. L'aereo è in partenza per Hong Kong, Tokio e Bangkok". Ad intervalli regolari si sentiva l'annuncio di questo viaggio immaginario, che si poteva intraprendere con la mente ma non con il corpo.

È con il suono che sono arrivata alla performance. La mia prima performance è stata *Rhythm 10*. Si tratta di un gioco russo: avevo con me venti coltelli e due registratori. Conficcavo velocemente il coltello fra un dito e l'altro e tutte le volte che mi tagliavo, sostituisvo il coltello e registravo l'operazione sul primo registratore. Dopo essermi tagliata venti volte, riavvolgevo il nastro, riascoltavo

i suoni e ripetevo il gioco tagliandomi venti volte esattamente negli stessi punti, cercando di fondere passato e presente, compreso l'errore.

All'epoca era molto importante confrontarsi con il dolore, il sangue, i confini del proprio corpo, sia fisici, sia mentali. In quel lavoro, il rumore della pugnalata era fondamentale. La performance si chiudeva con l'immagine dei coltelli, delle macchie di sangue e del registratore che riproduceva un duplice suono: quello della prima e quello della seconda parte del gioco.

In *Rhythm 5* ho preparato una gigantesca stella all'aperto e l'ho riempita di trucioli di legno, che ho impregnato con cento litri di benzina. Ho dato fuoco alla stella per creare una sorta di rituale – chiamato *Rhythm 5* – dopodiché mi sono tagliata i capelli, le unghie delle mani e dei piedi e ve li ho gettati dentro. Tutte le volte che i capelli cadevano nel fuoco, la fiamma si alzava crepitando e creava un ritmo di luce. Alla fine sono entrata pure io nella stella con l'intenzione di rimanerci finché il fuoco non si fosse spento. Le fiamme, però, hanno consumato tutto l'ossigeno e così ho perso conoscenza prima del previsto. Soltanto quando il fuoco ha cominciato a bruciarmi i piedi senza che io reagissi, un medico presente per caso fra il pubblico mi ha tirata fuori, salvandomi la vita.

Ero furibonda perché avevo capito che esistono dei limiti fisici. Quando si perdono i sensi non si è più presenti, quindi è impossibile realizzare delle performance. È stato allora che mi sono chiesta: come posso lavorare utilizzando il mio corpo sia quando sono presente a me stessa, sia in stato d'incoscienza, senza interrompere la mia performance?

Da questa riflessione sono nati due lavori. Il primo, *Rhythm 2*, è una performance che ho eseguito in un museo di Zagabria nel 1974. Sono andata in ospedale e ho preso due tipi di pastiglie. La prima era destinata a chi soffre di catatonìa: chi ne è affetto può rimanere nella stessa posizione (ad esempio, a braccia alzate) per un lungo periodo di tempo – anche tre anni – senza muoversi. L'ho ingerita di fronte al pubblico e, non essendo affetta da catatonìa, sono stata colta da una crisi epilettica. Il mio corpo, i muscoli si muovevano in maniera del tutto incontrollata, ma la mia testa era completamente lucida. Mentalmente ero presente, ma non avevo alcun controllo sul corpo. Dopo questa prima fase, ho fatto una pausa di dieci minuti, quindi ho inghiottito la seconda pastiglia, destinata a persone in preda a profonda depressione e molto aggressive. Fatto questo, sono rimasta per sei ore con un sorriso idiota stampato sul volto. Ero presente fisicamente, ma mentalmente ero assente, non mi ricordo nulla di quelle sei ore. Con questo esperimento ho voluto dimostrare che si può utilizzare il corpo in maniera diversa.

Nella seconda performance, *Rhythm 4*, alla Galleria Diagramma di Milano mi sono spinta radicalmente oltre. Avevo a disposizione due spazi. In uno svolgevo la mia performance, l'altro era destinato al pubblico, che mi poteva vedere soltanto attraverso un monitor. Un compressore mi soffiava dell'aria in faccia.

Cercavo di inalare quanta più aria possibile. Il pubblico vedeva la mia faccia muoversi. A un certo punto i miei polmoni erano talmente saturi che ho perso i sensi. Sono caduta ma il mio volto continuava a muoversi e il pubblico pensava che stessi eseguendo la performance, anche se sono rimasta priva di sensi per tre minuti. Il pubblico non ha mai visto che cosa faceva muovere la mia faccia e credeva che fossi sott'acqua. L'intento era di mettere alla prova il mio corpo in quella determinata situazione.

Allo stesso periodo risale *Rhythm 0* che realizzai a Napoli, dove io ero l'oggetto della performance. Ecco le istruzioni per il pubblico: "Sul tavolo ci sono 72 oggetti che potete usare su di me come meglio credete. Io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore". La performance durò dalle 8 di sera alle 2 del mattino. Sul tavolo c'è persino una pistola caricata con una pallottola. Avrei potuto anche essere uccisa. L'idea era: fino a che punto si può essere vulnerabili, fino a che punto può spingersi il pubblico e cosa può fare con il tuo corpo?

È stata un'esperienza a dir poco terrificante. Io ero soltanto una "cosa", vestita elegantemente e rivolta verso il pubblico. In principio non è successo niente, ma poi il pubblico si è fatto man mano più aggressivo e ha proiettato su di me tre immagini: quella della Madonna, quella della mamma e quella della prostituta. La cosa più strana è che le donne presenti agivano poco, ma in compenso dicevano agli uomini cosa fare.

Mi sono sentita davvero violata: mi hanno tagliato gli abiti, hanno conficcato spine di rosa nel mio stomaco, mi hanno tagliato la gola, bevuto il mio sangue, una persona mi ha puntato la pistola alla tempia, un'altra gliel'ha strappata di mano. Si era creata un'atmosfera decisamente aggressiva e carica di tensione. Dopo sei ore, alle 2 del mattino, ho interrotto la performance perché così avevo deciso. Mi sono diretta verso il pubblico, ma sono scappati via tutti. Non c'è stato alcun confronto con me.

Da questa performance ho tratto un'importante lezione: come *performer* ci si può spingere molto in là, ma se si lascia decidere al pubblico si rischia di essere uccisi.

Thomas Lips è stata un'altra performance piuttosto complessa.

Per cominciare ho bevuto un litro di vino rosso, quindi ho mangiato un chilo di miele purissimo, mi sono frustata fino a diventare insensibile al dolore, ho rotto un bicchiere, mi sono incisa sullo stomaco una stella a cinque punte e alla fine mi sono sdraiata su una croce di ghiaccio per mezz'ora, finché il pubblico mi ha portata via. Lo scopo di questa performance è stato vedere fino a che punto si può infliggere dolore al proprio corpo e renderlo immune.

Ad Amsterdam ho realizzato *Role Exchange*. Per la prima volta vedevo le prostitute in vetrina, fatto che per me aveva dell'incredibile. Allora ho proposto alla galleria di trovare una "professionista del sesso", con un'esperienza decennale –



RHYTHM 4, 1974
GALLERIA DIAGRAMMA,
MILANO

perché anch'io come artista avevo alle spalle dieci anni di esperienza – per uno scambio di ruoli. Io mi sono messa in vetrina, vestita da Marina Abramović, e lei si è recata alla galleria vestita da prostituta e ha preso il mio posto per l'inaugurazione della mostra. È stata un'esperienza molto forte, non tanto sul piano fisico, quanto su quello mentale. Io ero cresciuta in Jugoslavia e mi avevano insegnato che le prostitute occupavano il livello più basso della società. Nella vita bisognava diventare qualcuno, studiare, imparare. Io ero diventata qualcuno ma decisi di fare questa esperienza per provare come ci si sente a essere nessuno, o meglio, soltanto qualcuno da usare. Mi offrii di sostituire la donna per sei ore dandole la metà del mio onorario – all'epoca 75 euro circa. La donna mi rispose che lei avrebbe preso di più. Mi concesse solamente due ore dicendomi che mi stava facendo un favore. La situazione mi spaventava parecchio. Ecco come si svolsero le cose: la donna andò alla galleria, per niente tranquilla perché non si era mai trovata in una circostanza del genere. Tutti le chiesero come si sentiva e lei rispose che aveva molto caldo, quindi si tolse gli abiti. Poi le domandarono cosa ne pensava dell'arte e lei ammise di non capire niente di arte, ma in quanto a sesso di sapere tutto.

Io invece stavo seduta in vetrina, con lo sguardo fisso su un punto come se

stessi facendo una performance. Durante le due ore a mia disposizione sono arrivati tre clienti. Uno ha chiesto della donna che stavo sostituendo, il secondo era ubriaco e il terzo non voleva pagare la cifra che lei mi aveva detto di chiedere.

Abbiamo quindi proiettato i due filmati e la donna mi disse che come prostituta ero pessima perché non sapevo recitare la parte, né mettere a loro agio i clienti. Scopo della performance era di vedere che tipo di violenza mentale siamo costretti a subire quando ci troviamo in una situazione che non conosciamo e cercare di sondare tutte le possibilità offerte dall'uso del corpo.

La prima opera realizzata con l'ausilio del video si intitolava *Art must be Beautiful*, *Artist must be Beautiful*. Si tende sempre ad associare l'arte alla bellezza, ma l'arte non deve necessariamente avere a che fare con la bellezza. Secondo me l'arte deve essere inquietante, sollevare degli interrogativi, predire il futuro. Ho quindi cercato di commentare l'idea della bellezza con un gesto molto semplice: spazzolandomi i capelli. Ho utilizzato spazzola e pettine con denti di metallo. In questo modo mi spezzavo i capelli e mi rovinavo il viso. Mentre mi spazzolavo continuavo a ripetere: "L'arte deve essere bella, l'artista deve essere bello", come una metafora.

Prima di andarmene dalla Jugoslavia ho fatto tre azioni: *Freeing the Body*, *Freeing the Voice* e *Freeing the Memory*.

In *Freeing the Body* mi muovevo per otto ore al ritmo di un tamburo africano, fino a sfinirmi. Il mio viso era nascosto da un foulard di seta nero e si vedeva soltanto il mio corpo. Lo scopo della performance era di comprendere fino a che punto riuscivo a utilizzare la mia energia fisica prima di crollare. Poi ho realizzato *Freeing the Voice* dove gridavo fino a perdere la voce. Nell'ultima – *Freeing the Memory* – guardavo la telecamera e ripetevo tutte le parole che ricordavo in serbo-croato, finché la memoria non si svuotava completamente.

Dopo aver lasciato il mio paese, ad Amsterdam ho incontrato Ulay ed è stato il più grande amore della mia vita. Il nostro rapporto è durato dodici anni, fino alla camminata lungo la Grande Muraglia cinese. Siamo nati in due diverse parti del mondo: Ulay in Germania, io in Jugoslavia; sul suo certificato di nascita c'è la svastica, sul mio la stella rossa. Abbiamo vissuto un legame emotivo fortissimo. Abbiamo deciso di partire e dopo aver acquistato un'auto dalla polizia francese, per cinque anni ne abbiamo fatto la nostra casa per viaggiare in Europa. Abbiamo trascorso parecchio tempo in Italia, in Sardegna. Lavoravamo a maglia, mungevano le capre, vivevamo come contadini. È stato un periodo molto importante della mia esistenza, che ruotava esclusivamente intorno al nostro rapporto. Viaggiavamo, lavoravamo, facevamo performance insieme. Niente affitto, niente bollette del telefono da pagare: vivevamo con il minimo indispensabile. Talvolta nelle performance usavamo anche l'auto. Niente prove, nessuna conclusione prestabilita, niente ripetizioni. I testi erano

semplicissimi: cercavamo di limitare al massimo la spiegazione di ciò che intendevamo fare. All'inizio della nostra storia, avevamo un rapporto molto architettonico con lo spazio. Le performance erano minimali, nella maggior parte dei casi lavoravamo nudi e i titoli erano *Relation in Space*, *Interruption in Space*, *Expansion in Space* ecc.

La nostra prima performance, *Relation in Space*, si svolse alla Biennale di Venezia nel 1976: due corpi che si corrono incontro per un'ora, due pianeti che fondono la propria energia maschile e femminile per dar vita a una terza componente, che chiamavamo "quel sé".

In *Interruption in Space* ci correvamo incontro in diverse direzioni e c'era sempre dello spazio che si frapponeva tra noi. Con tutta la forza che avevamo ci buttavamo contro il muro che ci divideva.

Expansion in Space ebbe luogo alla Documenta di Kassel nel 1977. L'intento era di espandere i nostri corpi nello spazio e per farlo spostavamo due grandi colonne di 140 e 150 chili, ciascuna il doppio del nostro peso. È stato un lavoro particolarmente significativo, perché di fronte a noi c'era oltre un migliaio di persone e per la prima volta toccammo con mano il significato dell'energia trasmessa dal pubblico. Riuscimmo a superare i nostri limiti fisici e mentali. In questa performance – della durata di tre ore – Ulay si è fermato prima di me. Io non me ne sono accorta e ho continuato per un'altra mezz'ora.

Imponderabilia è stata eseguita all'entrata di un museo di Bologna. Ci siamo trasformati nella porta d'ingresso del museo e la gente doveva passare tra di noi, che eravamo completamente nudi, rivolta verso uno di noi due. Una telecamera nascosta filmava la scena. La performance avrebbe dovuto durare tre ore, ma dopo due è arrivata la polizia. I poliziotti sono passati, tutti girati verso di me, e ci hanno chiesto il passaporto, che ovviamente non avevamo, poi hanno interrotto la performance.

Nell'azione *Relation in Movement* (Biennale di Parigi, 1977) abbiamo guidato la nostra auto per sedici ore, cercando di vivere un semplice cerchio come una sorta di labirinto. Un liquido nero, composto da benzina e olio, fuoriusciva dalla vettura sul pavimento di marmo creando una sorta di scultura. Dopo aver completato ogni giro, io dicevo nel megafono: "Un cerchio". I cerchi rappresentavano i giorni dell'anno e dopo averne fatti 365 ci trovammo proiettati nel XXI secolo. Abbiamo guidato per tutto il giorno e per tutta la notte. Alle 6 del mattino successivo l'auto si è fermata perché si era fuso il motore. Abbiamo chiesto agli organizzatori della Biennale di comperarci un motore nuovo, ma si sono rifiutati. Siamo rimasti bloccati in auto, di fronte alla Biennale, per venti giorni, fino a che la città di Parigi ha deciso di procurarci un motore nuovo e così siamo riusciti a ripartire: la macchina era ancora la nostra casa in quel periodo.

Anche *Relation in Time* è stata realizzata a Bologna; siamo rimasti seduti legati insieme per i capelli per sedici ore, senza pubblico, e venivamo fotografati ogni

ora. Lo scopo era rimanere seduti fino all'esaurimento delle forze. A quel punto si facevano entrare le persone, perché ci trasmettessero energia. Grazie all'aiuto del pubblico abbiamo potuto proseguire per un'altra ora, immobili come statue. La performance è durata in tutto diciassette ore. La L'Oréal ha utilizzato questa immagine a Parigi per la pubblicità di uno shampoo senza chiederci il permesso. Queste cose capitavano negli anni Settanta: gli artisti venivano usati nella moda, nella pubblicità ecc.

Un altro aspetto fondamentale di quel periodo era la dimensione temporale: era molto importante fare delle performance che durassero a lungo. Durante un processo diluito accadono diverse cose, lo spazio si modifica e si carica di energia con la quale il pubblico si confronta.

Una delle mie performance preferite è *Breathing out/Breathing in* perché è la più minimale, in cui abbiamo utilizzato aria e nient'altro: avevamo dei tamponi nel naso, un piccolo microfono in gola e riuscivamo a respirare soltanto con la bocca, inalando aria l'uno dall'altra. All'inizio si tratta di ossigeno, ma poi si trasforma in anidride carbonica. Abbiamo respirato così per diciassette minuti, prima di perdere i sensi... contemporaneamente.

Alcune delle nostre azioni appaiono prive di significato e a questo proposito va citato un testo molto interessante di De Maria a commento di un'azione del 1978, *Work/Relation*, in cui semplicemente spostavamo su e giù delle pietre per due ore: "Un lavoro senza significato è potenzialmente l'esperienza artistica più importante che si possa compiere oggi".

La nostra performance più corta in assoluto durava quattro minuti. Si intitola *Rest Energy*: una freccia era puntata direttamente contro il mio petto, un registratore registrava il battito dei nostri cuori: è il lavoro più pericoloso che Ulay e io abbiamo fatto insieme.



RELATION IN TIME
1977
(CON/WITH ULAY)
STUDIO G7, BOLOGNA

Negli anni Ottanta tutti si davano alla pittura e la performance fu dimenticata. Ulay e io decidemmo di partire per andare nei deserti: dal deserto di Gobi, a quello australiano, al Sahara, ai deserti thailandesi. Volevamo fare un'esperienza fisica dura, a diretto contatto con la natura. Abbiamo vissuto per un anno con gli aborigeni nel deserto australiano, incontrato tibetani in Tibet e indiani in India. Con quel materiale abbiamo sviluppato un corpus di lavori completamente nuovo. Nel 1983 abbiamo realizzato una performance di grande importanza per noi, *Conjunction*, alla quale hanno partecipato uno sciamano aborigeno e un lama tibetano. Oggi va molto di moda parlare di globalizzazione, tutto quello che facciamo è globale. Mischiamo di tutto, arte cinese con quella coreana e via dicendo. Nel 1983, grazie alla nostra performance, fummo i primi a far incontrare un aborigeno e un tibetano, due esponenti di culture totalmente diverse, di civiltà che non si erano mai confrontate prima.

John Cage, che è stato il mio grande maestro, ha scritto: "Se il mio lavoro è accettato, è ora di cambiare registro, di arrivare al punto in cui non lo sarà più". Questo è il nodo cruciale: quando il nostro lavoro è accettato, noi artisti cominciamo a ripeterci perché è la strada più semplice da percorrere. Ma allora dobbiamo cambiare rotta affinché quello che facciamo non venga più accettato.

Negli anni Ottanta abbiamo realizzato una serie di Polaroid. Le trovavamo interessanti, perché le foto erano istantanee, come del resto le performance e i video. A quell'epoca esisteva soltanto una macchina fotografica, a Boston, che permetteva di realizzare in un minuto immagini a grandezza naturale (2,20 m). L'apparecchio fotografico era una stanza con due persone all'interno.

In seguito lavorammo al progetto di *Nightsea Crossing*. Concepimmo quest'opera al nostro ritorno dal deserto australiano. La struttura è molto semplice: Ulay e io siamo seduti a un tavolo, senza né mangiare, né parlare, in giro per il mondo. Il lavoro è durato cinque anni. È una sorta di immagine vivente. A volte mettevamo sul tavolo degli oggetti, a volte nulla. Un altro lavoro che si muove nella stessa direzione è *Nightsea Crossing Conjunction*. Ci sono lo sciamano aborigeno, il lama tibetano, Ulay e io. Siamo rimasti seduti per quattro giorni, sette ore al giorno. Perché proprio sette ore? Perché tutti i musei del mondo hanno lo stesso orario di apertura: dalle 10 del mattino alle 5 del pomeriggio. Il pubblico non vedeva mai né l'inizio né la fine della performance, ma soltanto l'immagine fissa. Il tavolo era rivestito di oro zecchino.

Dopo la realizzazione di *Nightsea Crossing* e dopo l'esperienza nel deserto australiano ci venne l'idea di percorrere la Grande Muraglia cinese. La Cina non aveva ancora aperto le frontiere e abbiamo dovuto aspettare otto anni per ottenere i permessi dal governo, perché dovevamo attraversare dodici diverse province, vietate agli stranieri. Durante quegli otto anni il rapporto fra Ulay e me si incrinò. Smettemmo di fare performance insieme, creammo due anfore, delle stesse dimensioni dei nostri corpi e le chiamammo *Die Mond, der*

Sonne/The Sun and the Moon. Una riflette la luce, l'altra la assorbe. A opera ultimata arrivarono i permessi per il nostro viaggio in Cina. Questa esperienza si trasformò in un profondo dramma personale. Ulay è partito dal deserto di Gobi, io dal mar Giallo. Dopo aver percorso 2500 km ciascuno ci siamo incontrati a metà strada per dirci addio. La Muraglia era in gran parte distrutta, soltanto alcuni punti vicino a Pechino sono stati ricostruiti. Per quasi tutto il tragitto ho scalato montagne, un'impresa davvero faticosa.

Quando ci siamo incontrati, per una frazione di secondo Ulay ha stretto le mie dita fra le sue mani. In quel preciso istante, ho avuto la sensazione che fossimo ancora un *unicum*, ho sentito nuovamente tutti i sentimenti che provavo per lui. Per un momento, il contatto delle nostre dita ci ha fatto rivivere una profonda sensazione di pace e di bellezza. Sono felice che non abbiamo rinunciato all'impresa. La nostra storia aveva bisogno di un finale. Abbiamo percorso moltissimi chilometri per incontrarci. È stata un'esperienza drammatica, romantica e molto umana. Alla fine si è sempre soli, qualunque cosa si faccia.

Avevo quarant'anni e fino ad allora, per dodici anni, avevo lavorato sempre con Ulay. Mi trovavo in una situazione estremamente difficile, senza l'uomo che amavo e senza il mio lavoro perché i nostri lavori erano firmati insieme. Si era creato un vuoto totale nella mia carriera professionale e non riuscivo a venirme fuori, non sapevo che cosa fare.

L'unica via d'uscita era la performance. Decisi così di mettere in scena la mia vita, come se fosse un'opera teatrale. Fino a quel momento avevo odiato il teatro, il buio della sala, l'artificiosità. In quel momento mi serviva prendere le distanze e il teatro mi sembrava la miglior medicina. Mi piaceva l'opera, adoravo Maria Callas, tutto quello che la riguardava, la sua immagine irraggiungibile. Fu così che scrissi una *pièce* intitolata *Biography*, nella quale recitavo la mia vita dall'inizio, comprese le mie performance presentate in forma sintetica. Ho dedicato una parte anche a Ulay. La cosa più interessante è che lui era fra il pubblico. Realtà e performance, quindi, si fondevano. Fino ad allora la moda, il glamour non avevano mai fatto parte della mia vita, ma questa performance segnò una svolta. Cominciai ad apprezzare la moda e tutto quello che può dirci tale, mi iniziava a piacere un'immagine diversa di me stessa:

Addio estremi,
addio purezza,
addio fratellanza,
addio intensità,
addio gelosia,
addio struttura,
addio tibetani,
addio pericolo,

addio infelicità,
addio lacrime,
addio solitudine,
addio Ulay.

Dopo esserci lasciati sulla Muraglia cinese, ho creato queste due anfore in frantumi come i nostri cuori. Una rifletteva la luce, l'altra la assorbiva, come le anfore plasmate insieme a Ulay. Le ho chiamate *The Lovers*. Questa è stata la fine della storia con lui.

La camminata lungo la Grande Muraglia è stata la mia prima esperienza senza pubblico. Decisi di creare i cosiddetti *Transitory Objects*, che avrebbero sostituito il pubblico. Per farlo ho utilizzato materiali diversi: capelli di vergini coreane, sangue di maiale, cristalli ecc. Ho lavorato con il materiale puro.

La seconda parte del mio lavoro si chiama *Public Body*. In essa è il pubblico che agisce. Pensavo che non fosse sufficiente fare le performance delegando al pubblico un ruolo da *voyeur*, passivo, che mi guarda da qualche parte nel buio. Il pubblico deve compiere un passo storico e diventare tutt'uno con l'oggetto, vivere un'esperienza di partecipazione attiva. Non è certo solo la lettura di un libro che cambia una persona. Sono le esperienze che ci portano a cambiare. L'unica cosa che conta è l'esperienza personale.

Sono andata in Brasile e ho trascorso parecchio tempo con i minatori brasiliani. Ho estratto minerali, cristalli, ematite, sodalite, magneti. Ho realizzato queste sculture perché il pubblico potesse usarle.

Le Shoes for Departure sono di ametista pura e pesano 70 chili. È impossibile servirsene per camminare. Il pubblico deve togliersi le scarpe, infilare i piedi in quelle di ametista, chiudere gli occhi, rimanere immobile e... partire con la mente, non con il corpo.

Ho realizzato, inoltre, dei cinema di cristallo. Invece di guardare lo schermo della TV io propongo uno schermo di cristallo.

Un'altra serie di lavori si intitola *Black Dragon*: ci sono tre cuscini posizionati all'altezza della testa, del cuore e delle parti intime. Il pubblico è invitato a mettersi di fronte al muro, fare pressione con il corpo sui cuscini e aspettare che avvenga la trasmissione di energia. Vorrei che questi oggetti – che non sono sculture – fossero utilizzati nella vita di tutti i giorni. Sono oggetti transitori, servono per fare un'esperienza. Una volta fatta l'esperienza, possono essere eliminati. Con questi oggetti intendo creare anche una sorta di rituale nella vita quotidiana. La mattina quando vi alzate, prima di bere il caffè, appoggiate la testa, lo stomaco, le parti intime su questi cuscini e assorbite l'energia che trasmettono. È un bel modo per iniziare la giornata.

Ho creato quindi una serie intitolata *Waiting for an Idea*. Ero nelle miniere piene di cristalli, dentro e fuori, e aspettavo un'idea. Deve essere l'idea a venire da

me, non sono io che devo cercarla. L'idea deve arrivare come una visione, come un'immagine tridimensionale.

Mirror for Departure nasce dall'idea che l'ultimo specchio in cui ci riflettiamo quando moriamo sia fatto di terra. Il lavoro consiste in diversi cerchi di argilla, contro i quali il pubblico comprime il volto lasciando così impressa la propria effigie.

I *Transitory Objects* possono essere destinati a un uso umano oppure a un uso non-umano, per gli spiriti. Se creo qualcosa di visibile per l'invisibile, allora l'invisibile diventa visibile. Tra gli oggetti per gli spiriti ho realizzato una spazzola di cristallo per purificare lo spirito e una scopa di cristallo.

Nelle mie opere è ricorrente l'idea di pulire il corpo.

In *Cleaning the Mirror I* ci sono cinque monitor nei quali pulisco uno scheletro, come se fosse il nostro specchio finale. In *Cleaning the Mirror II* lo scheletro giace riverso sopra di me. Respiro profondamente e lo scheletro si solleva e ricade a seconda dei miei respiri, trasformandosi così in qualcosa di vivo. *Cleaning the Mirror III* coinvolge oggetti di carattere mistico, rituale, etnologico. Alcuni provengono dal Pitt Rivers Museum di Oxford da cui ho ricevuto il permesso di imporvi le mani per verificare che tipo di energia trasmettevano. C'erano oggetti come un ibis mummificato, risalente al 2500 a.C., o ancora oggetti ritrovati nei sarcofaghi egizi.

Le immagini che vediamo al giorno d'oggi sono sempre più veloci, corriamo continuamente da un posto all'altro. E contro questa condizione ho realizzato *In Between* che poteva essere visto solo dopo aver sottoscritto un contratto: chi voleva vedere l'opera, doveva impegnarsi per iscritto a rimanere per quaranta minuti nello spazio in cui era esposta. Nel lavoro io esploravo il mio corpo come se fosse un paesaggio.

Spirit House è stato realizzato in un macello in Portogallo. Ho fatto chiudere l'ingresso principale, ho apposto un cartello con la scritta: "The Spirit House" e ho sistemato l'installazione video all'interno dei locali dove gli animali stazionano la notte, in attesa di essere uccisi. Il pubblico doveva entrare da dove uscivano gli animali morti. Ho creato cinque diverse immagini connesse ad altrettanti aspetti della persona, di una donna. In *Spirit House* c'erano contemporaneamente diverse proiezioni: il tango, lo schiocco della frusta, i cristalli, le anime perdute.

Per tre anni nei miei lavori ho utilizzato serpenti di vario genere, fra cui boa costrittori e pitoni. I serpenti seguono le linee di energia dalla terra, dovunque li mettiate. In *Dragon Heads* mi appoggiavo un serpente sulla faccia per vedere quali linee energetiche poteva seguire sul mio corpo.

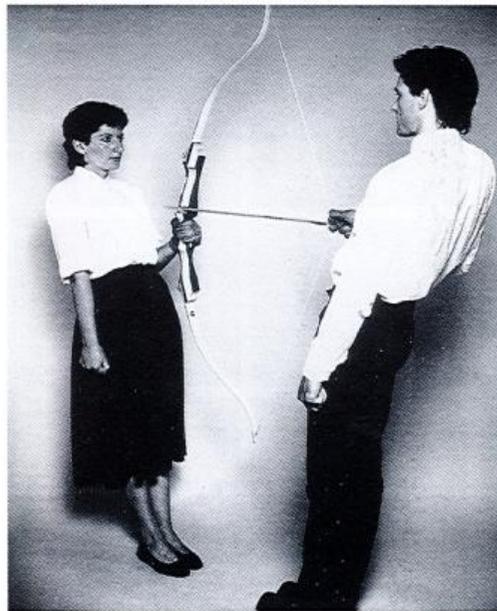
Uno dei miei lavori preferiti ha un titolo molto casalingo: *The Onion*. Sto mangiando la cipolla più grossa che ho trovato e mi lamento della mia vita. Il cielo è blu e le mie labbra sono dipinte di rosso, cosa decisamente insolita negli anni

Settanta, perché allora non ci si truccava. L'idea era di prendere un oggetto semplicissimo – in questo caso una cipolla – fatto a strati, come la vita, e di toglierne uno dopo l'altro. Mi lamentavo dicendo: "Sono stanca di cambiare aereo così spesso, di aspettare negli aeroporti, nelle stazioni ferroviarie, nelle stazioni degli autobus. Sono stanca di aspettare in eterno per il controllo del passaporto, sono stanca di innamorarmi dell'uomo sbagliato. Voglio andarmene via, lontano, dove nessuno possa raggiungermi, né con il telefono, né con il fax. Voglio diventare vecchia, tanto, tanto vecchia, e raggiungere quella fase in cui niente conta più. Voglio capire, vedere chiaramente quello che c'è dietro. Voglio non avere più desideri".

Nell'installazione *Balkan Baroque*, dove appaiono anche i miei genitori, io recito un triplice ruolo: dottoressa, danzatrice sensuale, performer. Prima di realizzare questa installazione, sono ritornata in Jugoslavia dove ho incontrato mio padre e mia madre per intervistarli, e un uomo che per trentacinque anni aveva dato la caccia ai topi. Costui mi spiegò che si trattava di un'operazione complessa e che nei Balcani esisteva un sistema per creare il topo-lupo. Occorre catturare dai trenta ai quaranta topi, tutti maschi appartenenti alla stessa famiglia, perché i maschi non ucciderebbero mai uno del loro stesso clan. Quindi bisogna rinchiuderli in una gabbia e dare loro soltanto acqua da bere. Il fatto è che i topi hanno denti che continuano a crescere, e se non bevono e non mangiano vengono soffocati dai loro stessi denti. I topi catturati sono tenuti in vita soltanto con acqua. Man mano che si indeboliscono, vengono mangiati dagli altri

REST ENERGY, 1980
(CON/WITH ULAY)
ROSC'80, DUBLIN

BLACK DRAGON
1994
TASHIKAWA, TOKYO



finché ne sopravvive soltanto uno: il più forte, il leader del gruppo. Il calcolo dei tempi è fondamentale. Il cacciatore osserva il topo, gli dà acqua da bere mentre i denti continuano a crescere. Mezz'ora prima che il topo soffochi, il cacciatore apre la gabbia, estrae il coltello, gli cava gli occhi dalle orbite e infine lo lascia libero. Ora l'animale è cieco, furioso, in preda al panico: si trova faccia a faccia con la morte. Corre verso la tana della sua famiglia e uccide tutti quelli che trova sul proprio cammino, finché non incontra un altro topo, più forte e più grosso di lui, che lo uccide. In *Balkan Baroque* la storia dei topi-lupo è narrata dalla dottoressa.

Balkan Baroque è un'opera sulla contraddizione: la contraddizione di un paese che rappresenta un ponte fra Oriente e Occidente, fra tempo orientale e tempo occidentale, dove i personaggi possono essere nel contempo estremamente dolci ed estremamente crudeli.

Le relazioni tra culture mi interessano profondamente. Nel 1988, ad esempio, ho realizzato *Expiring Body* costituito da tre proiezioni. L'oggetto di questo lavoro è un corpo suddiviso in tre parti: il cervello sempre pensante, come nella civiltà occidentale, il corpo vero e proprio (africano) e i piedi, simboleggiati dai cingalesi che camminano sui carboni ardenti. Ho in progetto di realizzare anche la versione femminile, per avere due corpi giganteschi, frutto di un misto di diverse culture.

Vorrei chiudere facendo cenno ancora alla mia vita, a quel flusso di eventi che parla del futuro riportando alla luce il passato. *Biography*, la *pièce* teatrale, inizia con cani famelici che stanno divorando il passato. Io sono sospesa nell'aria con dei serpenti:

1946: nata a Belgrado, mia madre e mio padre sono stati partigiani

1948: mi rifiuto di camminare

1949: invece di parlare, canto: datemi un bicchiere d'acqua...

1950: paura del buio

1951: vedo mio padre che dorme con una pistola

1952: nasce mio fratello

1953: primo attacco di gelosia

1954: nasce la mia passione per il verde e il blu

1955: mia madre compera la lavatrice

1956: litigi violenti fra mamma e papà

1957: sogno di buttarmi dalla finestra, bere vodka, dormire nella neve, il mio primo bacio

1965: papà mi dà la pistola... giochi con i coltelli.

Questa è la mia vita, questa è la mia arte.