

Energia mobile

Ulay e Abramović riempirono il furgone di vestiti e scatolame e partirono per Berlino. Come già altre volte, lui venne trattenuto alla frontiera per due reati pendenti: inadempimento degli obblighi di leva – quando aveva lasciato il paese, nel 1968 – e mancata corresponsione degli assegni familiari a Uschi per suo figlio. Per Marina fu il primo vero assaggio dell'oscuro passato di Ulay, un passato che teneva nascosto persino a se stesso. Dopo ventiquattr'ore, come al solito, venne rilasciato: in quanto residente dei Paesi Bassi e non della Germania Ovest non potevano trattenerlo più a lungo. Lui e Marina si diressero verso est, sulla strada dissestata che portava alla città divisa di Berlino, dove entrambi presentarono le loro ultime performance solistiche prima di consacrarsi alla nuova collaborazione.

Abramović si esibì in *Freeing the Body*, l'ultimo pezzo della trilogia *Freeing*, alla Künstlerhaus Bethanien, un complesso di studi di artisti situato in un vecchio ospedale di Kreuzberg. Anche stavolta nuda, ma con un foulard nero sulla testa, si impose di ballare ai ritmi di un bongo suonato da un afrocubano, un particolare per lei significativo. Quando crollò sfinita – stando alla sua documentazione successiva accadde dopo sei ore, mentre Ulay ricorda che avvenne dopo un'oretta – a lui sembrò un gesto precipitoso e teatrale che conteneva *pathos*, un grido d'aiuto e un'ammissione di debolezza.

La trilogia di Abramović era ormai completa: dopo aver esaurito la voce (urlando fino a non poter più emettere un suono) e svuotato la memoria (recitando ogni parola che riusciva a ricordare), adesso abbandonava il proprio corpo a un ritmo primitivo fino a sfiancarlo. Aveva fatto di sé un contenitore vuoto pronto a riempirsi da capo, e stavolta per una ragione nuova e convincente: Ulay, per il quale provava un amore divorante.

Kreuzberg, circondato su tre lati dal Muro, era un ghetto di confine per gli immigrati turchi. «I turchi erano messi malissimo» ricorda Ulay. Nella performance che aveva in mente voleva «creare un collegamento tra l'arte contemporanea e i problemi etnici e sociali». Alla Neue Nationalgalerie era esposto un imbarazzante simbolo dell'immagine confusa che la Germania divisa aveva di



Marina Abramović, *Freeing the Body*, Künstlerhaus Bethanien, Berlino, 1976. Courtesy Archivio Abramović.

130

sé: un dipinto del romantico tedesco Karl Spitzweg, l'artista prediletto di Hitler, risalente al 1839 e intitolato *Der arme Poet* (Il povero poeta). L'opera, che Ulay conosceva dai libri di scuola, era stata la più emblematica della Germania: il poeta indigente rabbrivisce nella sua soffitta sepolto sotto una pila di coperte e si ripara con un ombrello dalle perdite d'acqua del tetto, lottando per trovare l'ispirazione mentre vecchi manoscritti ardoni nella stufa per riscaldarlo. Non sorprende che Hitler amasse quel dipinto, pensava Ulay: esso rappresentava un archetipo del rogo dei libri. Trovava agghiacciante che fosse esposto alla Neue Nationalgalerie, uno spazio teoricamente dedicato al modernismo. Si era persa un'opportunità culturale di abbandonare il passato romantico e il conseguente scivolamento nel fascismo: Ulay, invece, decise di coglierla.

Per diversi giorni girellò intorno alla sala in cui era appeso *Il povero poeta*, studiando le abitudini dei custodi e le vie d'uscita del museo. Domenica 12 dicembre entrò nella struttura con Marina, che aveva con sé una Super 8 e due bobine. Salì al piano superiore e si mise di fronte a un dipinto raffigurante una partita a scacchi esposto accanto al *Povero poeta*, fingendo di studiarlo attentamente nell'attesa che il custode si distraesse o si allontanasse. Visto che quello non si muoveva, gli venne un'altra idea. Iniziò a ridere indicando il quadro, poi si girò verso l'uomo e disse: «È sbagliato. Il pittore ha fatto male la scacchiera». Il custode, vecchio e tremolante, inforcò gli occhiali e andò a controllare. Perplesso,

disse che avrebbe chiesto al collega che giocava a scacchi, e uscì per andare a cercarlo. Nella sala rimasta deserta, Ulay estrasse dalla tasca delle pinze e staccò *Il povero poeta* dalla parete. Come aveva previsto, l'allarme scattò immediatamente. Si infilò il dipinto sotto il braccio e si mise a correre, mentre Marina filmava la fuga. Una squadra di custodi si lanciò all'inseguimento attraversando l'ampio pianterreno progettato da Mies van der Rohe, ma Ulay, che con le sue lunghe gambe era molto veloce, oltrepassò la porta come un fulmine e corse nella neve verso il mezzo della fuga, il furgone HY. A un certo punto scivolò e cadde a terra, e per un secondo le sue gambe cariche di adrenalina diventarono di cemento, ma riacquistò subito il controllo e saltò nel furgone, che aveva lasciato con il motore acceso.

La polizia accorse in massa davanti alla Neue Nationalgalerie: all'epoca della Rote Armee Fraktion era pronta a fronteggiare azioni terroristiche, e questa aveva tutta l'aria di esserlo. Mentre gli agenti facevano irruzione nel museo, Marina tirò fuori dalla Super 8 la pellicola con le riprese di Ulay e se la nascose nella calza (lui, più sensualmente, ricorda che se la infilò nel reggiseno). Sapendo che il contenuto della cinepresa sarebbe stato confiscato, inserì una nuova bobina e cominciò a filmare l'arrivo dei poliziotti. Nel frattempo Ulay si allontanava dal museo a tutta velocità, affiancato da un altro veicolo guidato dal cameraman Jorg Schmidt-Reitwein, che riprendeva. Avendo lavorato con Werner Herzog all'inizio degli anni settanta, Schmidt-Reitwein era abituato alle situazioni estreme, ma dovette faticare non poco per tenere il passo del furgone. Arrivato a Kreuzberg, Ulay scese e iniziò a correre lungo la strada, con Schmidt-Reitwein che continuava a riprenderlo. Espose una riproduzione del *Povero poeta* sulla facciata della Künstlerhaus Bethanien (precedentemente ne aveva appesa una anche fuori dell'Akademie der Künste di Berlino), dopodiché entrò in un edificio adiacente e bussò alla porta di una famiglia turca che in precedenza aveva accettato di essere filmata. Si avvicinò al caminetto, tolse il dipinto pacchiano che vi era collocato sopra e lo sostituì con lo storico esemplare di kitsch che era *Il povero poeta*. L'opera d'arte più apprezzata della Germania adesso era appesa nella fatiscente casa di una famiglia appartenente alla comunità di immigrati più ghettizzata. Ulay aveva portato a termine la sua missione. Chiamò il direttore della Neue Nationalgalerie per dirgli dove si trovava il dipinto. Il direttore arrivò poco dopo con la polizia e Ulay venne arrestato. Aveva con sé una dichiarazione redatta qualche giorno prima in cui proclamava che l'azione era un'opera d'arte e non semplicemente - o non solo - un furto.

Il giorno dopo l'episodio venne riportato sulle prime pagine di diversi giornali, una delle quali proclamava: "Estremista di sinistra ruba il nostro più bel dipinto". Un altro articolo presentava un'immagine di Marina nuda e incappucciata durante la sua recente performance, *Freeing the Body*, con il seguente titolo: "L'amica di un pittore [Ulay non aveva mai dipinto un quadro in vita sua] filma

131

la rapina dello Spitzweg”. Un giornale dichiarava, mescolando derisione e disappunto: “Kunstraub war eine ‘Aktion’”.¹⁸ Ulay chiamò l’azione *There Is a Criminal Touch to Art*, estendendone in lungo e in largo le implicazioni etiche.

Marina provò un senso di esaltazione nel vedere il suo uomo schizzare fuori del museo e correre nella neve con un’opera d’arte orribile e tanto preziosa sotto il braccio. Pur riconoscendo l’eroismo di Ulay, preferiva però le foto che scomparivano esposte alla de Appel per la loro accettazione buddhista della caducità. Se Marina cominciava a credere più fortemente in un ruolo etico e sociale della sua arte, il furto di Ulay era un atto più direttamente politico che lei non avrebbe mai preso in considerazione, né per se stessa né per la loro collaborazione. Insieme avrebbero affrontato, invece, l’etica dei rapporti sentimentali, o meglio di qualsiasi rapporto umano in cui ci si mette completamente a nudo di fronte all’altro, mostrandosi vulnerabili e senza difese e pronti anche a farsi distruggere, a farsi rovinare. Nel gennaio del 1977 Marina e Ulay si recarono a Düsseldorf per presentare *Interruption in Space*, un’evoluzione del loro primo pezzo insieme, *Relation in Space*. Ancora una volta nudi, correvano l’uno verso l’altra, ma in questo caso a dividerli c’era un muro spesso un metro e mezzo, di cui il pubblico poteva vedere entrambi i lati, contro cui andavano a sbattere a velocità sempre maggiore, spingendo con tutto il corpo come a volersi aprire un varco per incontrarsi. Il concetto ricordava *Body Pressure* di Bruce Nauman (1974), costituito semplicemente da una serie di istruzioni: «Schiacciati il più possibile contro il muro (palmi in dentro o fuori, guancia sinistra o destra). Spingi con la massima forza e concentrazione. Forma un’impronta di te (immagina di avere appena fatto un passo in avanti) sulla parte opposta del muro continuando a premere contro di esso». L’impronta di sé prodotta da Abramović sulla parte opposta del muro era Ulay, e viceversa. Dopo quarantacinque minuti lei uscì di scena, ma lui, noncurante, continuò a correre verso il muro da solo per un po’.

Ulay e Marina vivevano per strada, ma Amsterdam restava la loro base. Si facevano recapitare la posta da Wies Smals, presso la de Appel; quando non potevano passare a ritirarla, telefonavano per sentire se erano arrivati inviti a presentare performance e programmavano la successiva tappa del loro tour europeo. Quando ritornavano ad Amsterdam, trascinavano il materasso fuori del furgone e lo piazzavano nel corridoio dello studio dell’artista Christine Koenigs. Marina e Ulay l’avevano conosciuta attraverso Jap de Graaf, nel cui studio avevano eseguito *Talking about Similarity*. Abramović, il cui carisma stava diventando sempre più noto ad Amsterdam, trovò in Christine Koenigs una personalità vivace quanto la sua. Lei e Ulay la incontrarono un pomeriggio in un bar dove stavano festeggiando la fine di una performance, probabilmente *Interruption in Space*. Ulay passava ancora molto tempo nei locali, Marina non beveva molto ma la sua voglia di stare con lui – e di tenerlo d’occhio – era talmente forte che gli teneva compagnia. Lei amava i contatti sociali, però era convinta che doves-



Marina fa pipì nel lavandino dello studio di Christine Koenigs ad Amsterdam. Courtesy Archivio Abramović.

sero essere del tipo giusto, e andare a bere nei vecchi posti di ritrovo di Ulay ad Amsterdam le sembrava un’assurda perdita di tempo, un frustrante ostacolo al successo artistico. Avrebbe potuto starsene a casa a elaborare idee, scrivere lettere, o passare ore genuinamente proficue con i suoi amici attorno a un tavolo. Per ingannare il tempo nei bar, faceva ghirigori e scriveva appunti sui sottobicchieri per la birra, che conservava come documenti per il suo archivio. Su uno di questi scribacchiò parte del manifesto *Art Vital*, forse una prima bozza o una ripetizione intesa a ricordarle cosa avrebbe voluto fare anziché starsene seduta in un locale.

Koenigs offriva a Marina e Ulay una sistemazione gratuita nel suo studio, situato in una vecchia scuola in Tweede Nassaustraacht, ogni volta che avevano bisogno di un tetto sulla testa per qualche notte o qualche settimana. C’era una grande stufa a petrolio e il più rudimentale dei bagni, con tubature che spesso si ghiacciavano (una volta Marina si appollaiò sul bordo del lavello della cuci-

na e con estrema disinvoltura vi fece la pipì). Quando tornavano allo studio di Christine dopo uno dei loro viaggi, organizzavano cene in cui spesso allestivano piccole mostre di fotografie che documentavano la loro ultima performance. Marina godeva dell'attenzione di cui era oggetto in queste occasioni sociali, mentre Ulay, con il suo fascino a combustione lenta e il suo umorismo sottile e inquisitorio, di solito si teneva in disparte. «Marina era un'ammaliatrice assoluta» ricorda Koenigs. Abramović si divertiva a intrattenere gli amici con il suo umorismo sconcio, tipicamente balcanico, e le sue pose teatrali. All'improvviso si metteva a recitare un'immaginaria pubblicità di un detersivo, e il minuto dopo chiedeva con la voce tranquilla e la faccia normale: «Secondo voi hanno più valore le strisce orizzontali o verticali?». Dopo aver trascinato il suo pubblico in una disciplinata riflessione estetico-filosofica, magari ispirata dai complessi interrogativi dell'artista francese Daniel Buren, aggiungeva: «Perché non so quale costume da bagno comprare».

Essendo cresciuta nel tetro ascetismo comunista in Jugoslavia, Marina era stordita dai piaceri materiali disponibili nell'Europa occidentale. Essi solleticavano la sua naturale esuberanza e allegria, la frivolezza che lottava per trovare espressione nei suoi lavori. Al contempo, però, l'improvvisa assenza di doveri e responsabilità della sua nuova vita in Occidente aveva un che di inquietante. Adesso che era lontana dal titoismo e dalla madre, le sembrava di avere troppa libertà e non sapeva bene che direzione prendere. Le regole ferree delle performance con Ulay le fornirono una risposta.

Fin dal suo arrivo ad Amsterdam, nel 1968, Ulay era stato una figura riluttante e marginale nell'ambiente artistico della città, ma con Marina come elemento di forza il duo stava diventando un centro di gravità che attirava attenzione, stima e favori. Gijs van Tuyl, che era membro del Consiglio municipale per le arti e aveva contatti al ministero della Cultura, aiutò Marina a prendere la residenza ad Amsterdam, e il duo Ulay/Abramović ad assicurarsi i generosi sussidi a disposizione degli artisti che vivevano in Olanda. Marina e Ulay diventarono anche amici dell'artista performer Ben d'Armagnac. Aristocratico e avvenente *bohémien* per metà francese e metà olandese, d'Armagnac realizzava performance strazianti, elegiache e spesso cruente, sempre vestito di bianco e di solito in uno spazio rivestito di lenzuola bianche. Quando usava il sangue - per esempio per spalmarlo sul muro di una cella bianca imbottita alla Biennale de Paris nel 1975 o stringendo il cuore di una mucca in una performance con la partner abituale Gerrit Dekker - l'influenza degli azionisti viennesi si trasformava in un senso del sublime più malinconico, privo di brutali gesti machisti.¹⁹ In un'azione che Ulay probabilmente vide alla de Appel nel 1975, d'Armagnac era accovacciato in una teca di vetro piena di mosche; l'interno della teca era dipinto di bianco, e d'Armagnac grattava via il colore con una lametta da barba usando il braccio sinistro insanguinato e bendato.²⁰ Nonostante fosse un tipo schivo, ad Amster-

dam d'Armagnac godeva di una certa notorietà. Per diversi anni visse in una specie di comune appena fuori città, sulla costa, con l'artista Anton Heyboer e Louwrien Wijers, un'artista e critica vicina alla de Appel che in seguito avrebbe scritto la sua biografia. Wijers conosceva Ulay dall'inizio degli anni settanta, ma solo superficialmente: in realtà venne a sapere che era un artista solo quando, nel 1976, presentò "Fototot" alla de Appel, il che la dice lunga sulla riservatezza di Ulay. Wijers ricorda che d'Armagnac le presentò Marina dicendole: «Ti ho trovato un'amica. Secondo me resterete vicine per tutta la vita.» Diventammo immediatamente molto intime, e il nostro argomento preferito era madame Blavatsky».

Marina e Wijers condividevano una sfrenata passione per l'esoterismo. Dopo aver esplorato insieme l'occulto e la teosofia di Blavatsky, rivolsero il loro interesse al misticismo buddhista e induista. Wijers era in rapporti amichevoli con il guru indiano Harish Johari, che spesso alloggiava nella sua minuscola e ondeggiante *house boat* sull'Herengracht. Johari introdusse Marina e Ulay alla numerologia vedica, secondo cui la somma delle cifre della propria data di nascita produce un numero profetico. La loro dava un tre (30 novembre = 3 + 0), il che indicava che erano entrambi insegnanti nati; quella completa di mese e anno di nascita di Marina produceva un sette (11 + 30 + 1946 = 25; 2 + 5 = 7), segno di una vocazione ancora più spiccata per la pedagogia. Johari le insegnò a leggere i numeri degli altri, un'abitudine che lei coltivò per tutta la vita: si trattava di un rituale sociale gradevole e adulatorio, strategico e sincero al tempo stesso, che le ingraziava persone conosciute pochi minuti prima. Wijers vide in Marina quello che anche Koenigs aveva riconosciuto: una donna bisognosa di avere persone intorno, con il potere di attrarle e la costante necessità di ricevere attenzione e impegnarsi in qualcosa.

Come aveva fatto all'skc, Marina si inserì rapidamente e senza sforzo in un ambiente che era in grado di arricchirla sotto il profilo artistico e sociale. La galleria de Appel era il fulcro del mondo dell'arte di Amsterdam e la più importante sede europea per la Performance Art. Wies Smals, vulcanica quanto Marina, invitava continuamente figure locali come d'Armagnac, Gerrit Dekker e Sef Peeters a lavorare nello spazio, oltre a ospitare gli artisti più noti a livello mondiale della generazione di Abramović: Carolee Schneemann, Laurie Anderson, Chris Burden (che nel 1975 dentro la galleria costruì un'automobile che avrebbe voluto portare a Parigi, ma non riuscì a ottenere l'autorizzazione a usarla su strada), Vito Acconci (nel 1979 ideò anche lui un veicolo, *The Peoplemobile*, da un furgoncino Volkswagen) e James Lee Byars (che Marina aveva conosciuto durante un viaggio a New York con Ursula Krinzinger prima di trasferirsi ad Amsterdam: era una giornata calda e Byars le aveva chiesto di portargli un'anguria, ma anziché mangiarla si erano seduti a contemplarla, mentre lui leggeva poesie zen). Quando Marina e Ulay non erano fuori città, passavano la

maggior parte del loro tempo alla de Appel a chiacchierare con Wies, incontrare altri artisti e assistere a performance. Tra quelle che si persero c'era *Imported American Artists Take the Money and Run*, degli artisti americani "importati" Robin Winters e Carlene Fitzgibbon, che letteralmente si impossessarono degli effetti personali – soldi, portafogli, borse – del pubblico presente nella galleria e se ne andarono, restituendo il tutto solo a distanza di qualche ora dopo aver negoziato un accordo. Poco dopo la performance Winters contrasse l'epatite e durante la convalescenza alloggiò nell'appartamento sotto la galleria. «Sembrava di stare in famiglia» ricorda l'artista, che fino alla fine degli anni settanta visse ad Amsterdam a periodi intermittenti e diventò amico di Marina e Ulay.

Il furto inscenato da Winters voleva rifare il verso a quella che considerava la provocazione "fascista" perpetrata all'epoca da artisti performer come Chris Burden nei confronti del pubblico. Burden era l'esponente più estremo della Body Art degli Stati Uniti e forse del mondo intero: era rimasto raggomitato nel suo armadietto all'UCLA per cinque giorni (*Five Day Locker Piece*, 1971); era scomparso per tre senza dire niente ad amici e familiari (*Disappearing*, 1971); aveva passato due giorni sdraiato su un letto dentro una galleria (*Bed Piece*, 1972); aveva tentato di darsi la scossa elettrica sulla soglia del suo studio nel caotico Venice Boulevard (*Doorway to Heaven*, 1973), aveva camminato carponi su un vetro rotto, in mutande e con le mani dietro alla schiena (*Through the Night Softly*, 1973) e acquistato uno spazio pubblicitario su una televisione locale per mandare in onda un estratto di dieci secondi della performance. In *The Visitation* (1974), Burden si sistemò nel locale caldaie del seminterrato di una galleria d'arte per incontrarvi uno alla volta i visitatori con i quali – si scoprì in seguito – si limitava a chiacchierare educatamente malgrado tutti si aspettassero da lui un qualche scontro o atto estremo. Come le performance autolesioniste di Gina Pane in Francia, i suoi pezzi dei primi anni settanta erano in parte una conseguenza – o quantomeno un palese sintomo – dello strazio e del senso di impotenza generati dall'escalation della guerra in Vietnam. Questo era meno evidente in Burden che in Pane, la cui modalità di rivolgere contro se stessa la violenza che vedeva nel mondo ricordava il martirio. Nel testo che accompagnava la performance del 1971 *Escalade non-anesthésiée* (Scala non anestetizzata), in cui si arrampicava su una scala coperta di filo spinato, Pane scrisse: «Il male interiore si unisce a quello fisico, la sofferenza diventa dolore morale».²¹

A mano a mano che le performance di Ulay/Abramović si facevano più coerenti, il dolore divenne meno importante di quanto non fosse stato nelle loro carriere individuali. I due cominciarono a interessarsi di più alla durata in sé e alla strana libertà associata alle limitazioni. Non appena creavano un sistema di regole rigide, riuscivano a lasciarsi governare da esse. La sofferenza veniva contenuta in questo sistema e diventava così non più un fine, ma uno strumento per raggiungere uno stato di trascendenza della mente.

Tuttavia, mentre per Pane – e a livelli più strutturali e forse inconsci anche per Burden – la forza trainante delle azioni era il Vietnam, per Abramović e Ulay quel ruolo era svolto dalla Seconda guerra mondiale. A mano a mano che crescevano, il peso storico e familiare di quel conflitto continuò a gravare sulle loro teste come un'accusa e un'aspirazione. Interiorizzare e controllare il dolore nelle azioni era un modo per purificarsi dall'eredità della famiglia. Per Marina, in particolare, la performance era un modo per affermare il proprio corpo contro l'esempio onnipotente e soffocante della generazione della guerra – quella dei suoi genitori – che si era sacrificata eroicamente per una più nobile causa. Ma come puntualizza RoseLee Goldberg, il pubblico che assisteva a quel genere di esibizioni estreme non pensava per forza a queste implicazioni: «All'epoca di queste cose quasi non se ne parlava ... mentre eri lì che assistevi all'azione, sarebbe stato strano dire "Perché lo fate? Che significa?"». L'esperienza immediata era viscerale, non cerebrale e interpretabile secondo chiavi psicologiche o storiche. Anche la semplice competizione era una motivazione importante – all'epoca negata – dietro gli atti estremi di molti artisti performer. La coppia Ulay/Abramović era potente e autonoma, ma i due tenevano senz'altro d'occhio gli exploit sempre più audaci di Chris Burden e Gina Pane, chiedendosi come poter andare oltre.

Ad Peterson, un curatore dello Stedelijk, era un'altra delle vecchie conoscenze di Ulay con cui Marina creò un'amicizia piuttosto stretta. Abramović aveva «un'energia e una vitalità incredibile» afferma Peterson. «Era incredibile. Molto particolare. Anche spiritosa. Sapeva benissimo cosa voleva dal mondo dell'arte. Avevo la sensazione che fosse lei il vero motore della coppia. Era sempre molto entusiasta, mentre Uwe era più pacato, ma erano ugualmente intensi.» Di solito Peterson non apprezzava molto gli artisti che passavano alla de Appel, ma c'era qualcosa che amava nelle performance di Abramović e Ulay: la dinamica del loro rapporto personale, il carisma puro che emanavano, forse anche la cultura dell'energia e lo stile di vita estremamente consapevole che arrivarono a incarnare. Peterson aveva una specie di passione per loro come coppia.

Con la sua personalità Marina conquistava quasi tutte le persone che incontrava. Era anche in grado di assorbire dosi di dedizione smisurata e richiedere un'indulgenza costante. Era l'immigrata misteriosa, l'ospite d'onore fissa, e si godeva le attenzioni degli altri mentre c'era chi – come Ulay – si occupava delle banali faccende della vita lasciandola libera di svolazzare. Quelli che erano disposti ad assecondarla venivano portati sulla sua «nuvola», come la chiamava Christine Koenigs: un luogo elettrizzante e sacro, avvolto dall'aura di Marina e carico della sua iperattività, affettuosa generosità e curiosità insaziabile. Quanto al disinteresse di quei pochi che resistevano alla sua schiacciante e dispotica vitalità, Koenigs la considerava più una loro carenza che un'accusa all'egocentrismo di Marina.



Ulay/Abramović, *Imponderabilia*, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna, 1977. Foto Giovanna dal Magro. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York.



Ulay/Abramović, *Breathing In/Breathing Out*, Studentski Kulturni Centar, Belgrado, 1977. Foto Nebojša Čanković. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York.

Nel 1977, proprio quando si stava affermando nell'ambiente artistico di Amsterdam, Abramović fece una puntata a Belgrado per esibirsi con Ulay all'skc in occasione dell'April Meeting, il festival che qualche anno prima era stato il suo banco di prova. Adesso, però, era diventata troppo importante per quel posto e doveva sembrarle strano - un segno di invadenza, forse persino di presunzione - ritornarci con una fama maggiore di quella di qualsiasi altro suo ex collega. L'skc straripava di spettatori per la performance *Breathing In/Breathing Out* di Ulay/Abramović. La maggior parte della gente non riuscì a entrare nella galleria e si accontentò di ascoltare l'amplificazione del pezzo attraverso gli altoparlanti montati nella sala interna. I due artisti avevano piccoli microfoni fissati alla gola con nastro adesivo e si erano infilati dei filtri di sigarette nelle narici per bloccare il passaggio d'aria. Si inginocchiarono l'uno di fronte all'altra; Abramović si svuotò i polmoni e Ulay riempì i suoi, dopodiché appoggiarono le labbra l'uno su quelle dell'altra. Lui respirava nei polmoni di Marina e lei a sua volta espirava quest'ossigeno di seconda mano nei polmoni del compagno. Continuarono a passarsi questa boccata d'aria originaria in un gioco di restituzioni sempre più brevi. Dopo qualche minuto il ritmo di espirazione e inspirazione iniziò a diventare più concitato, mentre l'uno attingeva sempre più a fondo nei polmoni dell'altra alla ricerca delle rare tracce di ossigeno ancora presenti. Il suono dei boccheggiami e dei rantoli affannosi riecheggiava per tutto l'skc, e il pubblico osservava in un silenzio preoccupato la simbiosi che stava rapidamente degenerando in un'entropia mortale. Dopo diciannove minuti, con la saliva che colava in strisce dense dalle loro bocche unite, Abramović e Ulay scoppiarono, in preda ai conati di vomito per la mancanza d'aria e la nausea dovuta all'anidride carbonica che l'uno aveva immesso nell'altra. Era una rappresentazione tragica della dipendenza eccessiva, di quello che accade quando una persona diventa la nostra unica fonte di nutrimento. Come tutti i loro lavori, *Breathing In/Breathing Out* conteneva un elemento universale in quanto illustrava i limiti delle relazioni umane: come dice Marina, «l'armonia può trasformarsi in ve-

leno». C'era, però, anche l'idea di una sfida personale a quei limiti naturali: Abramović era completamente irretita nel suo rapporto ideale e supremo che abbracciava amore e lavoro. Lei e Ulay sembravano disposti a stringersi e sprofondare l'uno nell'altra, o persino a morire, se questo era il prezzo da pagare.

Durante la loro permanenza a Belgrado i due non soggiornarono al 32 di via Makedonska. Marina aveva già avuto abbastanza difficoltà a portarci un marito (divorziò infine da Neša nel settembre di quell'anno), figuriamoci un fidanzato – per giunta tedesco – con cui eseguiva performance bizzarre e disonorevoli in giro per l'Europa. Si fermarono invece da Bojana Pejić, l'amica dei tempi della nascita dell'skc. Ulay fu accolto con calore dalla vecchia cerchia di lei ma, al pari di Marina, avvertiva nei coetanei di Belgrado qualcosa di prematuramente invecchiato e disfattista, una specie di «masochismo collettivo che consisteva nel bere molto, mangiare troppo e sentirsi depressi». Il pesante clima dell'oppressione politica – e dell'autopersecuzione – che Ulay percepiva nella maniera in cui la gente abbassava la voce nei ristoranti ogni volta che voleva muovere una critica al governo si era incancrenito in una generale mancanza di autostima e ambizione. «Marina era diversa» dice Ulay. «Questa cosa la faceva incazzare.»

La mattina dopo *Breathing In/Breathing Out* Ulay portò Marina al canile municipale, dove trovarono un pastore albanese che allattava una nuova cucciolata. Lei prese in mano il cagnolino più piccolo e debole, e la decisione era già presa. Si chiamava Alba e gli tennero quel nome. Alba diventò per Abramović un essere a cui era facile voler bene, che richiedeva dosi accettabili di sacrificio e dedizione, e li ricambiava. Marina adorava portarla a spasso. La cagnetta divenne una specie di portafortuna che seguiva lei e Ulay ovunque andassero con il furgone. Una volta Marina sognò persino che Alba era al volante.

All'inizio di quell'estate trascorsero un po' di tempo a Grožnjan, dove ricevettero la visita di Velimir, che stava facendo il servizio militare nelle vicinanze. Il giovane provò un'immediata simpatia per Ulay e gli piacque anche la dinamica che aveva instaurato con Marina. «Erano come un vulcano che erutta emozioni, idee o iniziative» ricorda Velimir. In giugno Marina e Ulay partirono alla volta di Bologna per la Settimana Internazionale della Performance, un festival a cui partecipavano molti artisti che già conoscevano di persona – Ben d'Armagnac, Joseph Beuys, Charlemagne Palestine, Gina Pane, Laurie Anderson – e altri che non avevano mai incontrato, tra cui Chris Burden, Nam June Paik e la ceca Katharina Sieverding.²³ La Galleria comunale d'arte moderna, dove aveva luogo la maggior parte delle performance, autorizzò Marina e Ulay a dormire nello stanzino del custode, visto che avevano bisogno di qualche giorno per preparare il loro pezzo, *Imponderabilia*.

Decisero di mettersi nudi l'uno di fronte all'altra a mo' di sentinelle, o meglio come stipiti di una porta, nello stretto ingresso del museo. Lo spazio tra di loro era troppo esiguo per poter essere attraversato normalmente: i visitatori,

quindi, avrebbero dovuto camminarvi di traverso, scegliendo se passare con la faccia rivolta verso Ulay o verso Abramović. Poco prima dell'orario di inizio previsto per la performance, i due non avevano ancora ricevuto il compenso che il museo aveva promesso. Già nudo, Ulay si diresse a grandi passi nell'ufficio amministrativo per reclamare i suoi soldi. Sentendosi in imbarazzo a discutere in quelle condizioni, la segretaria gli consegnò il denaro che l'artista, essendo sprovvisto di tasche, avvolse in una busta di plastica e ripose nella vaschetta sopra il gabinetto degli uomini. «Ogni volta che non ci pagavano toccava a me fare la parte del cattivo» ricorda Ulay. Il compenso era di settecentocinquanta-mila lire, una cifra con cui sarebbero andati avanti per un bel pezzo vivendo frugalmente nel furgone.²³

Ulay e Abramović presero posizione nel vano d'ingresso e i visitatori iniziarono ad arrivare. Dopotutto non era troppo difficile indovinare contro chi dei due si sarebbero pigiati per superare l'angusto corridoio: quasi tutti gli uomini, come pure la stragrande maggioranza delle donne, optarono per la figura flessuosa di Marina. Passando, nessuno guardò né l'uno né l'altra; di fatto, molti si comportavano come se quei corpi fossero inanimati, semplici ostacoli da superare simili ai tornelli della metropolitana. Per tutto il tempo Abramović e Ulay rimasero immobili e apparentemente imperturbabili, fissandosi con sguardo vacuo.

Solo quando entrarono nello spazio principale della galleria al piano superiore i visitatori si resero conto di essere stati filmati mentre facevano la loro scelta all'ingresso. Due monitor incassati nel muro mostravano sequenze del pubblico che accedeva all'edificio passando tra i due artisti. Una volta nella galleria, l'evento principale si era già concluso e non restava che riflettere su quanto era appena accaduto. Sul muro, Abramović e Ulay avevano scritto in corsivo: «Imponderabile. Fattori umani imponderabili come la sensibilità estetica. L'importanza predominante degli elementi imponderabili determina il comportamento umano». Dopo un'ora e mezza due agenti di polizia giovani e di bella presenza – entrambi scelsero di passare rivolti verso Marina – superarono l'ingresso e tornarono poco dopo con due membri dello staff del museo, i quali dissero ad Abramović e Ulay che avrebbero dovuto interrompere la performance perché la polizia la reputava oscena. Lui se ne andò; lei, con un pizzico di dispetto, rimase un po' più a lungo.

Da Bologna, Marina e Ulay si diressero a Kassel, 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. Ulay/Abramović avevano mandato una proposta al curatore, Manfred Schneckeburger, il quale nel carteggio aveva fatto intendere di averla accettata. Pur non avendo mai ricevuto una conferma ufficiale né discusso le modalità della produzione, i due decisero di raggiungere comunque il luogo dell'evento. «E lì

abbiamo scoperto che non eravamo in quella lista di merda. Allora ci siamo organizzati per cazzi nostri» ricorda Marina. Si riproponeva la stessa situazione di Colonia con “Project ’74” ma questa volta, galvanizzata dalla forza emotiva e dalle capacità organizzative di Ulay, Abramović riuscì a eseguire la performance pur non essendo inserita nel programma ufficiale. I due trovarono un parcheggio sotterraneo in cui svolgere *Expansion in Space*, un’elaborazione di *Interruption in Space*. Ulay costruì due colonne che pesavano il doppio di lui, alte circa quattro metri, che arrivavano a sfiorare il soffitto. Le colonne distavano circa tre metri l’una dall’altra ed erano mobili, nel senso che esercitando una certa forza potevano essere spostate. Poi collocò dei microfoni al loro interno e creò un sistema di amplificazione simile a quello fatto a Venezia, riuscendo a completare l’installazione appena pochi minuti prima che la performance avesse inizio.

Di fronte a una folla di alcune centinaia di persone, Abramović e Ulay, nudi come di consueto, erano collocati schiena contro schiena nello spazio tra le colonne. Nello stesso istante, come reagendo a un impulso telepatico, entrambi trotterellarono verso il pilastro che gli era più vicino andandoci a sbattere contro. Un tonfo sordo riecheggiò nello spazio, dopodiché tornarono indietro di corsa per incontrarsi di nuovo al centro. Ripeterono l’azione aumentando via via la velocità e scontrandosi con sempre maggiore violenza con le colonne. A ogni spinta, queste cedevano di qualche centimetro oppure rimanevano ostinatamente immobili. Dopo una ventina di minuti lo spazio tra i pilastri aumentò in maniera considerevole, ma poi la colonna di Ulay smise di muoversi. Lui si lanciò più volte contro di essa ma senza alcun risultato, così d’un tratto, con fare risoluto, abbandonò la performance. Benché anche la sua colonna si fosse bloccata, Abramović proseguì da sola. Mentre si preparava a sbatterci di nuovo contro, uno spettatore si piazzò di fronte al pilastro tenendo in mano una bottiglia rotta, sfidando l’artista a scagliarsi contro quella. L’intruso fu rapidamente spinto via dall’artista Scott Burton e Marina, incurante dell’interruzione, continuò a sbattere contro la colonna ormai immobile per un paio di minuti, finché finalmente decise di lasciare la scena. Partì un applauso: era un gesto che il pubblico della Performance Art in genere evitava, associandolo al teatro, ma quella volta non riuscì a contenersi.

La competizione non c’entrava niente, hanno sempre dichiarato Abramović e Ulay a proposito delle loro esibizioni comuni. Il loro era un gioco di relazione, uno spingersi reciprocamente a essere sempre più forti, veloci e resistenti per raggiungere quello stato di impenetrabilità mentale che entrambi amavano. Il pubblico, tuttavia, non poteva fare a meno di insistere sull’aspetto competitivo. In *Expansion in Space* Marina aveva “vinto” perché aveva resistito più a lungo. Questo infastidiva Ulay perché, come ricorda lui stesso, nessuno sapeva quante energie aveva speso nel costruire l’installazione. Quanto a Marina, riferisce che neppure lei era in ottima forma quei giorni perché aveva le mestruazioni,



Ulay/Abramović, *Expansion in Space*, Kassel, 1977. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York.

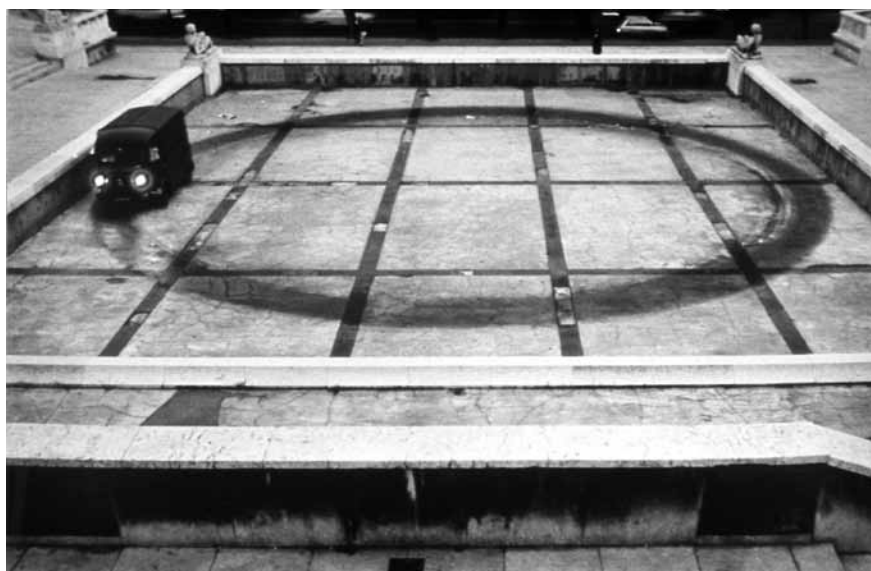
cosa ancor più seccante in quanto eseguiva l’azione nuda. Nonostante queste giustificazioni a posteriori, gli sforzi compiuti all’epoca dai due per evitare la competizione nelle loro performance andrebbero presi per buoni. Vivendo nel furgone e stando insieme ventiquattr’ore al giorno, erano inestricabilmente legati nell’amore e nel lavoro. I loro amici più stretti, come Christine Koenigs e Louwrien Wijers ad Amsterdam, li consideravano un’entità unica, un solo essere. Marina e Ulay iniziarono a chiamarsi “Colla”. Ulay iniziò a farsi crescere i capelli per averli lunghi come Marina.

Tornati al furgone dopo la performance, i due scoprirono che era stato forzato. Alba, che a quanto pare non era molto efficace come cane da guardia, dormiva al solito posto, sul sedile del guidatore, con la testa appoggiata al volante. Mancavano il registratore, la macchina fotografica di Ulay e alcuni vestiti e coperte, perdite materiali che non fecero che rinsaldare il loro ascetismo. Non rimasero a lungo a Kassel. «Ce ne andammo subito» raccontò Ulay in un’intervista a *Flash Art*. «E sai perché? Perché la gente fa sempre domande patetiche, del tipo “Ti sei fatto male? Hai provato dolore?” e via dicendo. Ma, come tu ben sai, il dolore non esisteva.» Marina affrontò la questione con più immediatezza: «È come quando ti operi: ti tagliano con un coltello ma sei consapevole che l’operazione ti farà bene, quindi vada per il coltello... Quando arrivo ai limiti della resistenza mi sento incredibilmente viva».²⁴ Una cosa che Abramović e Ulay non rivelavano mai nelle interviste era chi fosse il titolare dell’idea. Non riuscivano

a puntualizzarlo, né volevano farlo; erano così inestricabilmente legati che le idee sembravano emergere spontanee, esponenzialmente, come per telepatia. Per bilanciare, cercavano di alternare l'ordine dei nomi nei crediti di ogni performance, anche se questo sistema si rivelò di difficile attuazione.²⁵

La x Biennale des Jeunes, che si tenne a Parigi nel settembre di quell'anno, offrì a Marina un'altra occasione per rifarsi di un'ingiustizia passata. La commissione che due anni prima le aveva rifiutato *Warm/Cold* aveva accettato la proposta avanzata da lei e Ulay di far girare il furgone intorno a un piccolo giardino pubblico di forma circolare fuori del Musée d'art moderne de la Ville de Paris (nella commissione c'erano i loro amici Gijs van Tuyl e Ad Peterson). Ma *Relation in Movement* finì per creare molte più complicazioni di quanto chiunque si sarebbe aspettato. Era stato previsto che la performance si sarebbe conclusa quando il furgone si fosse rotto o loro due fossero crollati. Ulay e Marina costruirono una rampa dentro il giardino e misero il veicolo in posizione. Lui stava al volante, e lei teneva un megafono fuori del finestrino. Alle tre del pomeriggio del 15 settembre cominciarono a girare lentamente in tondo, con Marina che in maniera uniforme e costante urlava nel megafono il numero di rivoluzioni. Il loro amico di Amsterdam Hartmund Kowalke, che li aveva accompagnati a Parigi, fu incaricato di documentare la maratona. Sistemò la Super 8 in una posizione fissa e a intervalli regolari filmava alcuni giri del furgone. Nelle riprese il veicolo aveva un'aria allegramente assurda, come un pupazzo che continua a ruotare trac-

144



Ulay/Abramović, *Relation in Movement*, x Biennale de Paris, 1977. Foto Hartmund Kowalke. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York.

ciando cerchi decisi quanto insensati o un cane in cerca della sua coda (Kowalke si prendeva cura di Alba ai bordi della piazzetta). Dopo qualche ora la voce di Marina cominciò a tradire la tensione e le sue grida militaresche si trasformarono in lamenti. A notte inoltrata il veicolo cominciò a rallentare. Sulla pallida superficie di pietra del parco iniziò a formarsi uno scuro alone d'olio. Ad Peterson passò gran parte della serata a guardare l'azione con Kowalke. «Era folle e interessante, ma anche un po' noiosa» ricorda. Il mattino seguente, dopo sedici ore e 2.226 rivoluzioni – un numero che ad Abramović e Ulay sembrò di buon auspicio visto che, aggiungendo al due la somma dei numeri dopo il punto, si otteneva un tre – il furgone scoppiettò e si spense.²⁶ Esultanti, Marina, Ulay e Kowalke – l'unico ad aver seguito tutta la performance – lo abbandonarono e rientrarono nell'appartamento in cui alloggiavano per farsi una bella dormita.

Tornati alla piazzetta, non riuscirono a rimettere in moto il furgone. Ulay chiese ai funzionari della Biennale di pagargli i danni, ma quelli si rifiutarono. Lui e Marina continuarono quindi a vivere nella casa mobile lasciandola esattamente là dov'era, cosa che ben presto provocò un certo malcontento: prima ci sporcano la piazza, poi la occupano. Mentre le autorità sborsavano il denaro per aggiustare il furgone, Marina e Ulay andarono dalla tatuatrice Ruth Martins per farsi incidere entrambi un piccolo “3” rosso sull'anulare della mano sinistra. Fu il passo più vicino al matrimonio che avrebbero mai compiuto. Marina ricorda che parlavano spesso di sposarsi ma non riuscivano mai a organizzarsi perché mancava sempre qualche documento; Ulay, invece, afferma che non lo fecero perché pensavano di aver scoperto qualcosa di meglio (entrambi i “3” tatuati scomparvero dopo qualche anno). Il furgone venne rimesso in sesto quel tanto che bastava per arrivare lentamente ad Amsterdam, ma una volta arrivato alla meta dovette essere dismesso. Ulay lo sostituì immediatamente con un modello identico, che verniciò dello stesso nero opaco, e l'avventura *on the road* poté proseguire.

Tornarono a Bologna, stavolta alla galleria Studio G7, per presentare *Relation in Time*. Come in *Imponderabilia*, Abramović e Ulay erano fermi e simmetrici, ma in questo caso schiena contro schiena e seduti. Anche stavolta, inoltre, il fulcro del pezzo non fu una particolare azione svolta dagli artisti, bensì la reazione del pubblico. I loro folli capelli scuri, all'epoca quasi della stessa lunghezza, erano legati insieme dietro alla testa in modo da formare una sorta di cordone ombelicale. Rimasero in questa posizione, inizialmente in privato e senza pubblico, per le successive sedici ore. Richiamando l'installazione creata a Zagabria nel 1974, Abramović collocò nella galleria un metronomo, che si rivelò uno strumento crudelmente efficace per segnare il lento passaggio del tempo. A intervalli regolari una videocamera li riprendeva, registrando il graduale cedimento della loro posizione e l'arruffamento del fitto viluppo di capelli con il lento trascorrere delle ore. L'inquadratura della cinepresa rivelava una sorprendente so-

145

miglianza nei loro profili: con la fronte inclinata e il naso aquilino simile a un becco, erano quasi immagini riflesse l'uno dell'altra. Il pubblico fu autorizzato a entrare nella galleria solo allo scoccare della diciassettesima ora. Abramović e Ulay volevano vedere fino a che punto erano in grado di creare un'atmosfera nello spazio semplicemente attraverso la loro presenza prolungata. Di fronte alla visione statica del duo, esausto ma intensamente concentrato, i visitatori poterono soltanto girare rispettosi per la sala in punta di piedi e mormorare in tono sommesso.

Nel corso di quell'estate la coppia andò in Croazia con Hartmund Kowalke e la sua fidanzata Elke Osthus, una modella la cui bellezza intimidiva Marina. Furono settimane indolenti e idilliache. Passarono da un'isoletta dell'Adriatico all'altra, prendendo il sole e mangiando nudi sulla spiaggia. Faceva estremamente caldo e Alba soffriva molto per via del suo pelo folto. Kowalke costruì un riparo di legno addossato alle rocce e stese a terra un fresco letto di alghe. La cagnetta capì subito che era per lei e si sdraiò all'ombra ansimante. La spontanea facilità e l'agio improvvisato di quella cuccia provvisoria racchiudevano tutto il piacere della vita semplice di cui Marina e Ulay godevano nei viaggi in furgone. Riuscivano a ritagliarsi un'esistenza sana e ricca adattandosi a qualsiasi circostanza, fondendosi con l'ambiente, accantonando le normali esigenze e desideri della vita, abbandonandosi alla spontaneità. Era una disposizione mentale totalmente opposta al controllo fanatico e alla forza di volontà che applicavano nelle performance.

La fine di ottobre segnò il rientro in Germania e, fatto significativo per Ulay, a Colonia, dove avrebbero partecipato al festival annuale delle arti. Lì furono ospitati dal vecchio amico di Ulay, Jürgen Klauke. Marina biasimava il modo in cui Jürgen spingeva Ulay a ripiombare nella vecchia abitudine del bere. Quando viaggiava e lavorava lui era astemio e puritano, e prima della performance a Colonia non aveva voglia di far baldoria come una volta. Una sera lui e Marina andarono a letto presto mentre al piano di sotto si svolgeva una festa; nel bel mezzo della notte Klauke, ubriaco, si arrampicò nel letto tra loro, svegliandoli. Ulay andò su tutte le furie e si trasferì immediatamente in albergo con Marina (Klau-



Marina ad Amsterdam nel 1977. Foto Ulay. Courtesy Archivio Abramović.

ke non ha alcun ricordo di questo episodio). Percepiva che l'amico, con il quale in precedenza aveva collaborato, era geloso e cercava letteralmente di mettersi tra lui e Marina, sia sotto il profilo sessuale sia sotto quello professionale. I due non si sarebbero mai più parlati.

Anche Ursula Krinzinger, che nel 1975 aveva organizzato la comparsa di Abramović nella performance di Hermann Nitsch e il suo pezzo *Thomas Lips*, ebbe difficoltà ad accettare la nuova collaborazione Ulay/Abramović. Era stata lei ad attivarsi per farli partecipare alla "Performance Section" del festival delle arti di Colonia, ma, come fervente femminista, era infastidita dal fatto che Abramović avesse coinvolto un uomo. «Dicevo sempre: "Non lo fare. Sei un'artista forte e meravigliosa. Non collaborare con nessuno".» ricorda, rammaricandosi di aver spesso "dimenticato" di citare Ulay accanto ad Abramović nella documentazione dei loro lavori. Krinzinger riteneva che Marina dovesse continuare a coltivare il suo potere femminile da sola, anche se nel tempo finì per convincersi del valore di Ulay. La loro performance a Colonia fu intitolata *Light/Dark*: inginocchiati l'uno di fronte all'altra in uno spazio illuminato solo da potenti riflettori puntati su di loro, si davano uno schiaffo a turno. Indossavano entrambi una maglietta bianca aderente e i loro lunghi capelli neri raccolti sulla nuca sembravano quasi identici. Dopo ogni colpo, all'inizio lento e delicato, poi sempre più rapido e aggressivo, si battevano la mano sulla coscia, creando un ritmo che faceva avanzare inesorabilmente la performance. Avevano stabilito che questa si sarebbe conclusa non appena uno dei due si fosse tirato indietro; andò a finire che entrambi smisero di colpo e nello stesso istante dopo venti minuti, benché Marina non si fosse sottratta all'ultimo schiaffo di Ulay. Intervenne qualche altro impercettibile suggerimento, un'intuizione immediata che il pezzo era giunto al termine.

Il 30 novembre 1977 Ulay/Abramović organizzarono un'altra performance di compleanno, portando avanti la tradizione iniziata nello studio di Jaap de Graaf con *Talking about Similarity*. Marina compiva trentuno anni, Ulay trentaquattro.



A Parigi, dopo la performance *Relation in Movement*, Marina e Ulay si fecero tatuare da Ruth Martins un "3" sull'anulare della mano sinistra. Courtesy Archivio Abramović.



148

Allo Stedelijk Museum – la sede più prestigiosa in cui si fossero esibiti mai sino a quel momento – ripresentarono nuovamente *Breathing In/Breathing Out*, ma stavolta fu Abramović a inspirare per prima nei polmoni di Ulay, così il titolo del pezzo fu invertito in *Breathing Out/Breathing In*. In questo secondo tentativo di simbiosi che si trasformava via via in un patto suicida resistettero quindici minuti – quattro in meno che a Belgrado –, dopodiché Ulay si precipitò al gabinetto per vomitare a causa dell'eccessiva dose di anidride carbonica condivisa con la sua donna. Lui era convinto che ripetere la performance fosse un errore, anche se Marina la considerava più un seguito necessario che una ripetizione – peraltro contraria alle regole del manifesto *Art Vital* –, l'espressione di una sorta di simmetria simbolica nel giorno del loro compleanno.

L'ultima performance realizzata nel mese di dicembre, a chiusura di un anno straordinariamente prolifico, fu un chiaro test del contatto telepatico che la coppia pensava di avere. Ispirata a un sogno che Marina aveva fatto una notte nel furgone – lei se li annotava ogni mattina –, si chiamava *Balance Proof* e venne presentata al Musée d'art et d'histoire di Ginevra. Ulay e Abramović stavano l'uno di fronte all'altra ed erano divisi da uno specchio alto più di due metri, in modo che in realtà davanti avevano il riflesso della propria immagine. Il loro obiettivo era allontanarsi dallo specchio spontaneamente e nello stesso istante, senza alcun accordo preventivo, lasciando che si infrangesse sul pavimento. Dopo mezz'ora Abramović ebbe la certezza che Ulay si fosse staccato e si allontanò. Lo specchio, però, rimase verticale. La sua intuizione si era rivelata errata. Dopo un altro minuto, Ulay sentì che stava iniziando a sostenere tutto il peso e si rese conto che Marina doveva essersene andata, perciò anche lui fece un passo indietro e si allontanò. Lo specchio cadde a terra, ma non si ruppe come si erano aspettati.

149

Ulay/Abramović, *Balance Proof*, Musée d'art et d'histoire, Ginevra, 1977. Foto Catherine Duret. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York.