

eventi

Firenze Palazzo Strozzi 21 settembre 2018 – 20 gennaio 2019

Marina Abramović - *The Cleaner*

Firenze DiDA Dipartimento di Architettura 21 settembre 2018 – 20 gennaio 2019

L'allestimento in mostra. Modello di Palazzo Strozzi per Marina Abramović

The doll's house game

Tra le mura della città di Firenze, le architetture del passato, oltre che musei di sé stesse e della loro storia sono contenitori di grandi collezioni permanenti. Gli affreschi della Cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli nella dimora de' Medici; i successi militari di Cosimo I dipinti dal Vasari nel salone dei 500 a Palazzo Vecchio; le sculture e gli affreschi nella Galleria degli Uffizi, la loggia che cinge la piazza definita dal Museo: sono tutti esempi di ciò che le stanze del Rinascimento fiorentino racchiudono. L'architettura di questi eventi urbani è indissolubilmente legata al loro contenuto, spesso ad esse coevo o antecedente. Secondo Étienne-Louis Boullée riconosciamo infatti la grandezza di queste architetture anche attraverso il tesoro che custodiscono «poiché gli oggetti contenuti in uno spazio ci consentono di valutare il contenitore»¹.

Diverso il caso di Palazzo Strozzi. Esso, infatti, non può oggi più fregiarsi, come gli altri palazzi fiorentini, di una propria riconoscibile immagine iconologica ancora in situ: le sue stanze – pur riportate alla loro forma originale dal restauro del 1940 – possiedono solamente la nobilissima loro geometria ma ormai svuotata della originaria retorica, scomparsa nel tempo, parallelamente alla sventura della famiglia che pur ne aveva ideato la creazione. Le attuali stanze, pur iterandosi con ritmo costante sul perimetro del cortile, rimangono tuttavia silenziose, spoglie e mute di antichi apparati iconografici e scultorei ridotti alla sola grammatica architettonica che, timidamente, ne ripete ed evoca il senso. Ridotto ormai a pure membra architettoniche e al silenzio della sua originaria retorica eloquenza venne ceduto nel 1937 all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, previo suo lento saccheggio.

The doll's house game

Among the walls of the city of Florence, the architectures of the past, in addition to being museums for themselves, are containers of great art collections. Benozzo Gozzoli's frescoes in the Cappella dei Magi in the de' Medici residence; the military victories of Cosimo I in Vasari's paintings in the Hall of the 500 in Palazzo Vecchio; the sculptures and frescoes in the Galleria degli Uffizi, the loggia that surrounds the Museum's square: these are all examples of what the rooms and halls of the Florentine Renaissance conceal. The architecture of these urban events is inseparably linked to their content, often contemporary or precedent to them. According to Étienne-Louis Boullée, in fact we recognise the greatness of these architectures also through the treasures they safeguard «because the objects contained in a space allow us to appreciate the container»¹.

The case of Palazzo Strozzi is different. It does not boast, like other Florentine palazzi, a recognisable image still in situ: its rooms – although brought back to their original form by the 1940 restoration – have only their noble geometry, yet now empty of their original rhetoric, faded with time, together with the fortune of the family that had devised its creation. The rooms today, although repeating with constant rhythm around the courtyard, remain however still, silent and empty of their ancient iconographic and sculptural apparatuses, reduced to their architectural grammar which timidly repeats and evokes their meaning.

Reduced to its architectural limbs and to the silence of its original rhetorical eloquence, it was given over in 1937 to the National Insurance Institute, after having slowly been plundered.

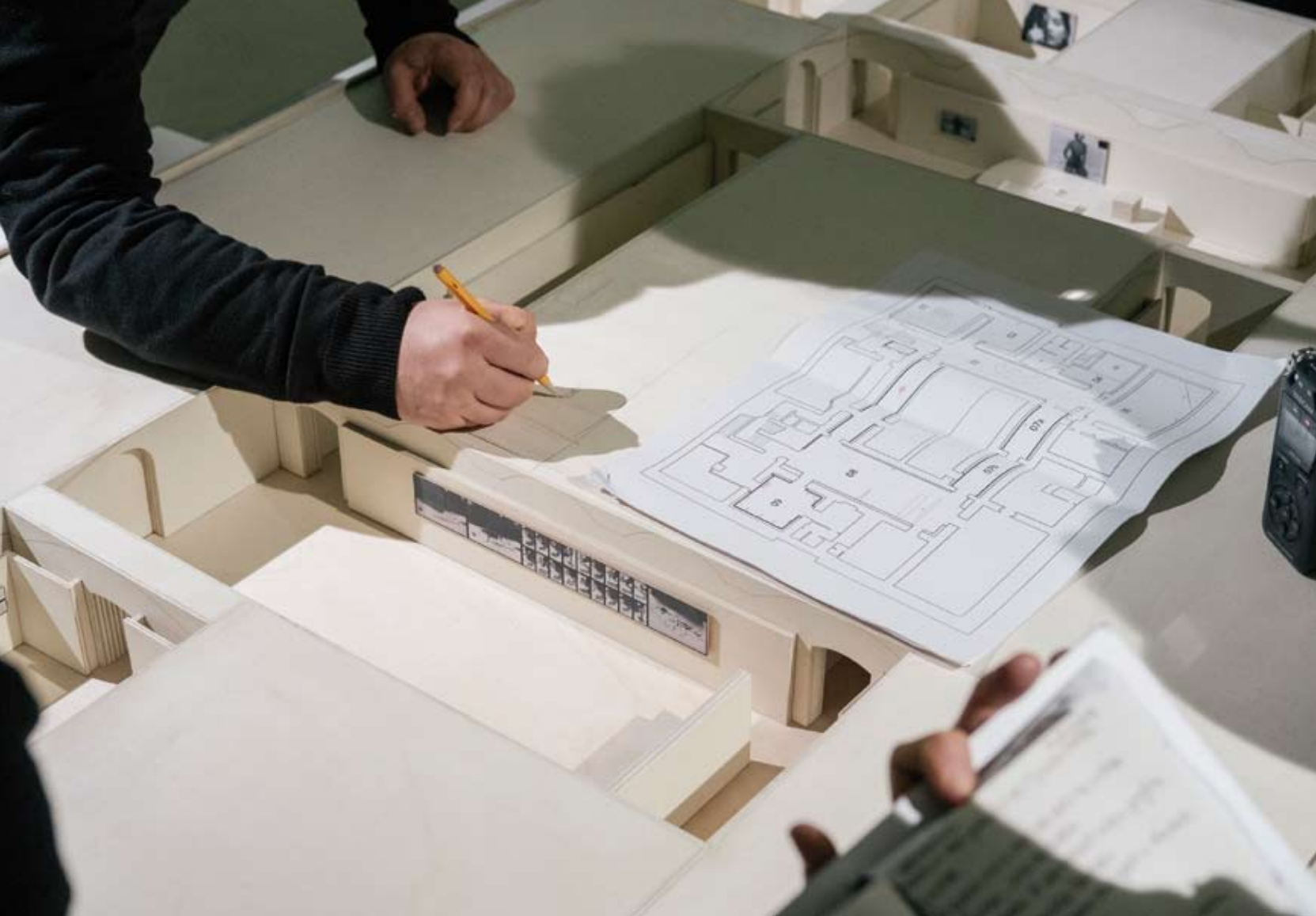


Foto Martino Margheri
Courtesy Fondazione Palazzo Strozzi

Modello realizzato dal Laboratorio Modelli per l'Architettura
Dipartimento di Architettura DIDA
Università degli Studi di Firenze
Direttore: Giovanni Anzani





Palazzo Strozzi, grazie alla direzione di Carlo Ludovico Ragghianti, ritrova per la prima volta nel 1949 il suo obbligo di civile partecipazione alla vita urbana con la mostra *La collezione Guggenheim*. Fu così che nei sotterranei del palazzo – tra «alcuni terribili paraventi che assomigliavano a tende da doccia e che erano stati sistemati per creare più spazio»² – i Pollock, i Braque, i Mondrian divennero i primi, se pur temporanei, inquilini. Da quel momento, l'arte prese nuovamente dimora tra le stanze dello Strozzi e, tra la Strozziina e il Piano Nobile, divenne un contenuto transitorio ma, al contempo, anche idealmente permanente.

Superati i “*terribili paraventi*”, il rapporto dialettico tra l'arte e la rigidità degli spazi immutabili della dimora storica, ha portato Palazzo Strozzi a divenire un caso unico, per così dire, la stessa esposizione diviene un'opera d'arte da commissionare direttamente agli artisti sulla “*tela*” del Palazzo, secondo il principio che «l'artista deve confrontarsi con gli spazi, capirli, interpretarli senza sopraffarli, quindi ci deve essere un dialogo, questo è fondamentale. Tutti loro hanno cercato un dialogo, anche perché, per tutti loro era la prima volta che lavoravano in un ambiente antico»³.

Dopo aver conosciuto Palazzo Strozzi artisti come Ai Weiwei o Carsten Höller, hanno rinunciato al *white cube* (o *black* se pensiamo a Bill Viola), l'arte contemporanea, spesso *non site specific*, ha forse per prima capito che il rapporto con lo spazio antico

Palazzo Strozzi, thanks to the efforts of Carlo Ludovico Ragghianti, recovers for the first time in 1949 its role as civil participant in the life of the city with the exhibition *La collezione Guggenheim*. It was thus that in the basement of the palazzo – among «some terrible screens that looked like shower curtains which had been placed there in order to create more space»² – the Pollocks, Braques, and Mondrians became the first, albeit temporary, tenants. From that moment onward, art inhabited once more the rooms and halls of Palazzo Strozzi, and with the Strozziina and the Piano Nobile, became a transitory, yet also ideally permanent container.

Having overcome the “*terrible screens*”, the dialectic relationship between art and the rigidity of the unchangeable spaces of the historical building turned Palazzo Strozzi into a unique case, so to speak, in which the exhibition itself became a work of art to be commissioned directly to the artists, to be carried out directly on the “*canvas*” of the Palazzo, according to the principle that «the artist must come to terms with the spaces, understand them, interpret them without overwhelming them; there must therefore be a dialogue, this is fundamental. They have all sought a dialogue, also because it was the first time that they worked in an ancient environment»³.

After having worked in Palazzo Strozzi, artists such as Ai Weiwei or Carsten Höller, gave up the *white cube* (or *black*, in the case of Bill Viola); contemporary art, which is often *non site specific*, un-



avrebbe potuto funzionare da amplificatore per i propri significati: «[...] è curioso perché le mostre di arte contemporanea sono quelle in cui abbiamo liberato Palazzo Strozzi»⁴.

Non era la prima volta che *The Cleaner* veniva inaugurata, ma per la prima volta le opere che componevano la retrospettiva di Marina Abramović dovevano confrontarsi con le geometrie del rinascimento, con gli spazi di Palazzo Strozzi che se pur eterogenei, sono indissolubilmente legati a un percorso centripeto che trova il suo centro nel cortile. Comperderli nella loro dimensione e nelle loro variazioni, significava appropriarsene in maniera reale ed astratta al contempo e, proprio per poterlo comprendere nella sua unità, l'artista serba ha chiesto una "casa di bambole": un modello in scala tramite il quale potersi appropriare della sua complessiva dimensione.

Il confronto – tra il modello dell'architettura e le miniature delle opere – ha permesso all'artista di vedere come lo spazio espositivo fosse un'architettura fatta di vuoti caratterizzati da altezze esasperatamente diverse tra loro.

Gli spazi della Strozziina, gravi e oppressivi all'opposto di quelli del piano nobile di Palazzo Strozzi, divengono un'eco della sua retrospettiva.

Lavorando sul modello, come a uno dei suoi molti bozzetti preparatori Marina Abramović ha ordinato le sue opere saturando e

derstood, perhaps for the first time, that the relationship to ancient space could work as an amplifier of meaning: «[...] it is curious because the contemporary art exhibitions are those through which we liberated Palazzo Strozzi»⁴.

It was not the first opening of the *The Cleaner*, but for the first time the works that composed the retrospective of Marina Abramović had to come to terms with the geometries of the Renaissance, with the spaces of Palazzo Strozzi which, although heterogeneous, are inextricably linked to a centripetal itinerary that finds its centre in the courtyard. To understand them in their dimensions and variations meant to appropriate them in a manner that is both real and abstract and, precisely to be able to understand them as a whole, the Serbian artist requested a "doll's house": a scale model through which to appropriate its overall dimension.

The contrast – between architectural model and the miniature works – permitted the artist to interpret the exhibition space as an architecture made of voids with exasperatingly different heights between them.

The spaces of the Strozziina, grave and oppressive in comparison to those of the Palazzo Strozzi's piano nobile, become an echo of her retrospective.

Working on the model, as in one of her many preparatory sketches, Marina Abramović ordered her works saturating and

liberando gli spazi in accordo con la misura delle stanze, diventano in tal modo casse armoniche che amplificano il significato del significante dell'opera.

Quasi secondo un rapporto biunivoco, le sue opere, quantunque «sembrano volersi annullare e dissolvere ogni forma fisica per diventare pura esperienza sensoriale», rimangono «grandiose nel riuscire ad appropriarsi di un luogo o di uno spazio incommensurabile e a galvanizzarlo»⁵, amplificando, a loro volta, il significato del loro contenitore. Non è la prima volta che Marina Abramović usa dei modelli in scala.

Fin dalle opere giovanili, adotta questo strumento per simulare relazioni e collisioni, in *Truck Accident (I)* raffigura due camion coinvolti in uno scontro frontale e, in *The Truck Accident Game* il gioco fatto con due modellini che riproducono i due automezzi, ovvero la «rappresentazione di rappresentazioni di scontri tra camion»⁶.

Proprio con queste due opere, s'inizia quello che Arturo Galansino definisce il *Gran Tour Marina*: sotto le volte ribassate della Strozziina, scendiamo verso la prima fase della carriera dell'artista, figlia del comunismo e del perbenismo di una buona famiglia di Belgrado. Le performance degli anni settanta, proiettate o rimesse in scena in questi spazi senza luce naturale, rimbombano e i tavoli dove sono esposti gli strumenti usati per *Rhythm 0* e *Lips of Thomas* inquadrati nelle compresse prospettive di questi ambienti interrati, divengono tavole apparecchiate: gli *Arma Christi* della tradizione cristiana. Il suo disturbante inferno termina nella simmetrica copia della stanza che ci accoglie, con la proiezione in doppio canale delle due performance di *Lips of Thomas* e la riproduzione della piattaforma circolare, sopra la quale si trovava la croce di ghiaccio, allestita nel 2005 al Guggenheim Museum di New York: quest'ultima occupa quasi due terzi della larghezza dell'ambiente e costringe i visitatori a rallentare di fronte agli schermi. Una lenta processione prima di risalire.

Al piano terra, sotto il portico che delimita il cortile, è posteggiato un furgone Citroën con le pareti in lamiera e il soffitto alto: è l'inizio della seconda parte di questo Gran Tour, e della trasmutazione dell'artista nel cerbero che sarà per i successivi dodici anni, in cui condividerà lavoro e vita con l'artista tedesco Frank Uwe Laysiepen, ovvero Ulay.

Salendo al primo piano, terminata la scala, è letteralmente attraverso la re-performance di *Imponderabilia* che si accede al piano nobile. Questa performance, realizzata per la Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1977, obbligava coloro che volevano accedere alle esposizioni per *Settimana Internazionale della Performance*, a ridefinire il loro rapporto con la prossemica occidentale. Gillo Dorfles, sul Corriere della Sera, forse, anche perché la polizia interruppe la strana processione poco dopo il suo inizio, ne parlò come del superamento di un limite imposto dalla «mentalità puritana, vittoriana che ha fatto indossare camiciotti e mutandoni»⁷. Entrando, seppur liberati dall'obbligo di prendere parte alla performance, Marina Abramović non ci risparmia il confronto con i corpi nudi dei performer, stipiti umani di un varco ricavato in una parete che divide lo spazio in due metà analoghe, innalzando la verticalità che ci ha accolto e rendendo ancora più evidente la variazione di altezza rispetto agli ambienti interrati appena lasciati. Oltre la soglia, l'artista guida il nostro sguardo verso questa bramata verticalità oltre le antiche cornici dove si accende la proiezione di AAA-AAA.

Una parete, un varco, una proiezione al di sopra di essa, definiscono misure ed elevazione di questa stanza e invertite si ripetono al termine del sodalizio artistico e umano di Marina e Ulay, anch'esso divenuto opera d'arte.

The Lovers sopra il varco, e al di là l'opera dedicata al padre, eroe del comunismo, e la re-performance di *Cleanig the Mirror*

liberating spaces in accordance with the measurements of the rooms, who thus become sound boxes that amplify the meaning of the work.

Almost following a two-way relationship, her works, although «seemingly wanting to annul and dissolve every physical form in order to become pure sensory experience», remain «magnificent in managing to appropriate an unfathomable place or space and to galvanize it»⁵, amplifying, in turn, the meaning of their container. It is not the first time that Marina Abramović uses scale models.

Since her early pieces she has adopted this tool for simulating relations and collisions, in *Truck Accident (I)* she presents two trucks involved in a frontal crash, and in *The Truck Accident Game* the game in question involves two model vehicles, the «representation of collisions between trucks»⁶.

Precisely with these two works begins what Arturo Galansino dubs the *Gran Tour Marina*: under the low vaults of the Strozziina, we descend toward the first phase in the career of the artist, daughter of Communism and of the respectability of a good family from Belgrade. The performances form the Seventies, screened or re-staged in these spaces lacking in natural light resound, and the tables which present the tools used for *Rhythm 0* and *Lips of Thomas*, framed in the compressed perspectives of these underground spaces, become set tables: the *Arma Christi* of Christian tradition. Their disturbing inferno ends in the symmetrical copy of the room that houses them, with the double-screening of the two performances of *Lips of Thomas* and the reproduction of the circular platform which held the ice cross, presented in 2005 at the Guggenheim Museum in New York: it occupies almost two-thirds of the length of the space and forces the visitors to slow down before the screens. A slow procession before going back up.

On the ground floor, under the portico that surrounds the courtyard, a Citroën van is parked, with metal sheet panels and a high ceiling: it is the beginning of the second part of this Gran Tour, and of the transmutation of the artist into the *Cerberus* she will be for the next twelve years, during which she will share work and life with the German artist Frank Uwe Laysiepen, also known as Ulay.

Coming to the first floor, at the end of the staircase, it is literally through the re-performance of *Imponderabilia* that the piano nobile is accessed. This performance, made for the Galleria d'Arte Moderna in Bologna in 1977, forced those who wanted to visit the exhibitions at the *Settimana Internazionale della Performance*, to redefine their relationship with Western proxemics. Gillo Dorfles, on the Corriere della Sera, perhaps also because the police interrupted the strange procession soon after it began, spoke of it as the overcoming of a limitation imposed by the «Puritan, Victorian mentality that made us wear smocks and knickers»⁷.

Upon entering, however free from the obligation to participate in the performance, Marina Abramović makes us come to terms with the naked bodies of the performers, human doorjambes of a crossing opened in a wall that divides the space into two analogous halves, raising the verticality that welcomed us and making the difference in height with respect to the previous underground spaces even more evident. Beyond the threshold, the artist guides our gaze toward this yearned for verticality, beyond the ancient cornices on which AAA-AAA is projected.

A wall, a crossing, a projection above it, define the measures and elevations of this room, and this is then repeated at the end of the artistic and human partnership between Marina and Ulay, which also became a work of art.

The Lovers, above the crossing, and then the work dedicated to her father, the hero of Communism, and the re-performance of *Cleaning the Mirror* bring the gaze back to the ground, prelude and preparation for the next room.

riportano lentamente lo sguardo al suolo, preludio o preparazione alla stanza successiva.

Superata la pesante tenda rossa che scherma la porta tra le due stanze, l'odore delle ossa di bovino che si trovano alla nostra destra è talmente forte che satura l'aria. È *Balkan Baroque*.

Nere sono le pareti di questa stanza, nera l'acqua nelle vasche in rame dove si riflettono le proiezioni di sua madre, suo padre e lei. In questo spazio con il semplice artificio del colore scompare il palazzo, scompare la città: siamo soli di fronte alla rappresentazione dell'orrore di tutte le guerre. È l'ultimo esorcismo. Un esorcismo che non vuole liberarsi della memoria, come lo erano stati quelli messi in atto fino a quel momento, ma cerca di riappropriarsene. Da esule eccentrica⁸ quale è stata sino a quel momento, riscopre un paese, ormai inesistente, e avanzi di memorie familiari che divengono i simboli di una rinascita, e trasforma la stanza da luogo di transizione a luogo di sospensione, un punto denso e isolato nella simmetria del palazzo.

Oltrepassata l'ultima tenda rossa *The House with Ocean View* accoglie il visitatore nel presente.

Inizia così la terza e ultima parte della retrospettiva. L'architettura del palazzo ritorna presente e misurabile grazie alle tre piattaforme aeree che ospitano i tre ambienti della piccola abitazione, ricostruzione di quella realizzata nel 2002 alla Sean Kelly Gallery di New York. A terra e sulle pareti *Transitory Objects For (Non-) Human Use* invitano il pubblico a provare a:

«Prendersi una pausa dalle strade affollate e premere testa cuore e fianchi contro i blocchi rosa dall'aspetto morbido, "e aspettare". Che cosa? Le istruzioni sul muro dicevano che i partecipanti dovevano stare in quella posizione per tutto il tempo che volevano, in modo da svuotare le proprie menti»⁹.

Il pubblico, sempre più coinvolto, diventa la ragion d'essere delle opere di Marina Abramović, e lei si distacca sempre di più dal terreno per raggiungere un'estasi, una sublimazione, dichiarata apertamente nella messa in scena dall'ascensione della Santa Teresa. Nell'ultima sala un grande tavolo invita gli spettatori a sedersi, la presenza dell'artista non è più necessaria, è solo una incorporea guida per arrivare alla riappropriazione del qui e ora enunciato al termine della performance *Seven Easy Pieces*:

«Per favore chiedo un attimo della vostra attenzione, io sono qui e ora, e voi siete qui e ora con me. Il tempo non esiste»¹⁰.

Al termine del percorso *Counting the Rice* è un invito alla pausa, ad accomiarsi dal mondo e in parte anche da ciò che si è appena vissuto, è forse in questa stanza di fronte al grande camino in pietra che ci ricordiamo dove siamo e comprendiamo che, se ogni stanza rappresenta un brandello della carriera dell'artista, Palazzo Strozzi non ne è solo il contenitore, ma è esso stesso divenuto un'opera, e noi spettatori siamo divenuti parte della grande performance che è stato il suo allestimento.

Eleonora Cecconi

¹ É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005.

² L. Sebregondi, *Il debutto di Peggy Guggenheim in Italia* in L.M. Barbero (a cura di), *Da Kandinsky a Pollock. La grande arte dei Guggenheim*, Marsilio Editori, Venezia 2016.

³ Dall'intervista alla curatrice della Fondazione Palazzo Strozzi Ludovica Sebregondi e alla responsabile ricerche e prestiti Fiorella Nicosia.

⁴ *Ibid.*

⁵ L. Essling, *La nuvola nella stanza*, in A. Galansino (cura di), *Marina Abramović The Cleaner*, Marsilio Editori, Venezia 2018.

⁶ T. Costrup, *I significati nascosti della pittura: collisione e contemplazione*, in A. Galansino (cura di), *Marina Abramović The Cleaner*, cit.

⁷ G. Dorflès, *Toccare il prossimo, La body-art dopo l'ultima Arte Fiera di Bologna*, in *Corriere della Sera*, 11 Agosto 1977.

⁸ E.W. Said, *Riflessioni sull'esilio* in «Scritture migranti», n° 1, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna 2008. Traduzione di Stefania De Petris.

⁹ M. Abramović, J. Kaplan, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Edizioni Bompiani, Firenze 2017.

¹⁰ *Ibid.*

Beyond the heavy red curtain that shields the door between the two rooms, the smell of the bovine bones to our right is so strong that it saturates the air. *Balkan Baroque*.

The walls of this room are black, like the water in the copper basins in which the projections of her with her mother and father are reflected. In this space, with the simple artifice of colour the palazzo disappears, the city disappears: we stand alone before the representation of the horror of all wars. It is the last exorcism. An exorcism that does not want to free itself from memory, like the others presented until then, but which attempts to re-appropriate it.

Eccentric exile⁸, as she had been up to that moment, she rediscovers a country which no longer exists, and the remains of family memories that become the symbols of a rebirth and transforms the halls from places of transition into places of suspension, a dense and isolated point in the symmetry of the palazzo.

Beyond the last red curtain, *The House with Ocean View* welcomes the visitor to the present.

Thus begins the third and last part of the retrospective. The architecture of the palazzo becomes present and measurable again thanks to the three aerial platforms that house the three spaces of the small dwelling, a reconstruction of the one built in 2002 at the Sean Kelly Gallery in New York. On the ground and walls, *Transitory Objects For (Non-)Human Use* invite the public to try to:

«Take a break from the crowded streets and to press head heart and hips against the soft-looking pink blocks "and wait". For what? The instructions on the wall said that the participants should stay in that position as long as they wanted, so as to empty their minds»⁹.

The audience, increasingly involved, becomes the *raison d'être* of the works by Marina Abramović, and she becomes increasingly detached from the ground to reach an ecstasy, a sublimation, openly declared in the staging of the ascension of Saint Therese. In the last room a large table invites the visitors to sit, the presence of the artist is no longer necessary, she is just an incorporeal guide for reaching the re appropriation of the here and now announced at the end of the performance of the *Seven Easy Pieces*:

«Please, I ask for a moment of your attention, I am here and now, and you are here and now with me. Time does not exist»¹⁰.

At the end of the itinerary, *Counting the Rice* is an invitation to the pause, to taking one's leave from the world, and in part also from what has just been experienced, and perhaps it is in this room with the great stone fireplace that we remember where we are and understand that, if every room represents a fragment of the career of the artist, Palazzo Strozzi is not only the container, but has also become a work of art, and we the spectators have become part of the great performance of its mounting.

Eleonora Cecconi
Translation by Luis Gatt

¹ É.-L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2005.

² L. Sebregondi, *Il debutto di Peggy Guggenheim in Italia*, in L.M. Barbero (ed.), *Da Kandinsky a Pollock. La grande arte dei Guggenheim*, Marsilio Editori, Venezia 2016.

³ From the interview to the curator of the Fondazione Palazzo Strozzi Ludovica Sebregondi and the head of research and loans Fiorella Nicosia.

⁴ *Ibid.*

⁵ L. Essling, *La nuvola nella stanza*, in A. Galansino (ed.), *Marina Abramović The Cleaner*, Marsilio Editori, Venezia 2018.

⁶ T. Costrup, *I significati nascosti della pittura: collisione e contemplazione*, in A. Galansino (ed.), *Marina Abramović The Cleaner*, cit.

⁷ G. Dorflès, *Toccare il prossimo, La body-art dopo l'ultima Arte Fiera di Bologna*, in *Corriere della Sera*, 11 August 1977.

⁸ E.W. Said, *Riflessioni sull'esilio*, in «Scritture migranti», n° 1, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna 2008. Translated by Stefania De Petris.

⁹ M. Abramović, J. Kaplan, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Edizioni Bompiani, Firenze 2017.

¹⁰ *Ibid.*