

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Åbning: Cisternerne som underverden Cisternerne er ikke en neutral beholder for værket, men en aktiv medspiller. Den tidligere vandbeholder under Søndermarken er mørk, fugtig, kold og præget af søjler, dryp og ekko. Besøgende går ikke ind i en traditionel biograf eller operasal, hvor sædet orienterer kroppen mod én scene. Man bevæger sig søgende gennem et underjordisk landskab og må orientere sig efter lys og lyd.



Det giver udstillingen karakter af nedstigning. I europæisk kulturhistorie er nedstigningen til underverdenen en grundfigur: Orfeus går ned efter Eurydike, Odysseus opsøger de døde, Dante føres gennem Helvede, og i kristen ikonografi stiger Kristus ned i dødsriget. Cisternerne gør beskueren til en, der selv må gå ind i dødens rum. Vi ser ikke blot dødsfald på afstand. Vi træder fysisk ind i en arkitektur, der minder om gravkammer, katakombe, krypt og oversvømmet ruin.

Rummet forbinder også udstillingen med barokkens memento mori. I 1600-tallets vanitasbilleder minder slukkede lys, visne blomster, timeglas og kranier om, at skønhed, magt og berømmelse forsvinder. I Seven Deaths bliver den slukkede flamme, den døende krop og den efterladte stemme moderne vanitasmotiver. Callas er død, men stemmen findes stadig. Abramović er levende, men opfører sin død igen og igen. Værket står dermed mellem nærvær og efterbillede.

“Man dør mange gange i livet, og alligevel fortsætter man med at leve.”

Marina Abramović, introduktion til Seven Deaths, gengivet i presseomtale af København-installationen

Et centralt spørgsmål bliver derfor: Er dette syv dødsfald, eller er det syv øvelser i at overleve?

Maria Callas: stemmen, kroppen og den moderne diva Abramović har fortalt, at hun som ung hørte Maria Callas i radioen og oplevede stemmen som et chok. Fascinationen skyldes ikke kun det vokale. Callas bliver for hende en dobbeltfigur, både et ideal og et advarende spejl. Begge forbindes med streng disciplin, stærke mødre, offentlig eksponering, kompromisløs kunstnerisk vilje og et privatliv, som publikum har ønsket at læse ind i kunsten.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths



Maria Callas ændrede efterkrigstidens operakultur, fordi hun gjorde stemmen dramatisk. Hun var ikke blot en smuk lydproducent, men en fortolkende skuespiller, der kunne lade en frase knække, mørkne eller blive farlig. Hendes såkaldte uperfektheder blev en del af udtrykket. Det er afgørende for forbindelsen til Abramović: intensitet og sandhed prioriteres over poleret skønhed.

Callas blev samtidig et moderne mediefænomen. Hendes vægttab, påklædning, konflikt med operahuse, forhold til Aristoteles Onassis og tilbagetrækning blev behandlet som offentlig føljeton. Hun var både kunstner og tabloidfigur. Dermed står hun i forlængelse af 1800-tallets primadonna, men også som forløber for nutidens berømtedskultur, hvor kvindelige kunstnere forventes at stille både talent, krop og privatliv til rådighed.

Myten om, at Callas døde af et knust hjerte, er ikke en medicinsk præcis beskrivelse. Den er en kulturel fortælling, som gør hendes liv til en opera. Den private

kvinde bliver opslugt af de roller, hun sang. Netop dette interesserer Abramović: Hvornår ophører kunstneren med at spille, og hvornår bliver rollen en identitet?

Callas og den tragiske kvinde Callas' store roller tilhører en operakanon, hvor kvinder ofte opnår deres mest sublime musik i det øjeblik, hvor de mister livet, forstanden, barnet, den elskede eller den sociale plads. Den franske filosof og litteraturkritiker Catherine Clément beskrev i *Opera, or the Undoing of Women*, hvordan opera igen og igen lader kvinden synge storslået, mens handlingen bringer hende til tavshed. Det paradoks er helt centralt i *Seven Deaths*: Kvindens udslettelse bliver samtidig hendes største æstetiske triumf.

Man kan derfor præsentere Callas som tre figurer på én gang: den historiske sanger, den offentlige diva og det mytiske billede på kvinden, der ofrer alt for kærligheden og kunsten. Abramović hylder alle tre, men hun undersøger også den kulturelle appetit på deres lidelse.

De syv operaer og deres dødsformer De syv film er ikke loyale illustrationer af operaernes scenografi. De fungerer som drømme, koncentrat og moderne allegorier. Abramović reducerer handlingerne til syv dødsformer: sygdom, spring, kvælning, kniv, mord, vanvid og ild. Hvert dødsfald kobles til en berømt Callas-aria, men filmene skaber deres egen billedverden.

Violetta, La traviata, Giuseppe Verdi

Dødsform: Tuberkulose og social udstødelse.

Violetta er kurtisane i det borgerlige Paris. Hun elsker Alfredo, men ofrer forholdet, da hans far kræver det for familiens respektabilitet. Hun dør af sygdom, netop som forsoningen kommer.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Operaen bygger på Alexandre Dumas den yngres Kameliadamen og på en social virkelighed, hvor kvindelig seksualitet blev både efterspurgt og straffet. Violetta er ikke kun syg biologisk. Hun er socialt dømt. Hendes krop bærer samfundets dobbeltmoral.

Hos Abramović bliver døden en moderne, klinisk eller strålingspræget katastrofe. Det trækker sygdommen ud af 1800-tallets romantiske tuberkuloseæstetik og ind i en verden af teknologi, usynlig fare og global sårbarhed.

Tosca, Tosca, Giacomo Puccini

Dødsform: Springet.

Sangerinden Tosca er både kunstner, troende og jaloux elsker. Hun dræber politichefen Scarpia for at redde Cavaradossi, men opdager, at henrettelsen ikke var simuleret. Hun springer fra Engelsborg.

Tosca er en kunstnerfigur, og arien Vissi d'arte betyder, at hun har levet for kunsten og kærligheden. Spørgsmålet er, hvorfor et liv viet til skønhed ikke beskytter mod magtens vold.

Abramovićs spring fra en moderne højhusverden gør døden til et billede på den spektakulære storby, filmens faldmotiv og den moderne kvindes tab af fodfæste.

Desdemona, Otello, Giuseppe Verdi

Dødsform: Kvælning.

Desdemona myrdes af Otello, fordi han tror på Lagos løgn om utroskab. Hendes uskyld kan ikke redde hende.

Historien viser jalousi som patriarkalsk ejerskab. Kvinden dræbes ikke for, hvad hun har gjort, men for det billede manden har skabt af hende. Hendes stemme bliver magtesløs over for en falsk fortælling.

I filmen bliver kvælningen fysisk og symbolsk. Slangen kan læses som bibelsk ondskab, erotisk binding og et billede på den fortælling, der snører sig om kroppen.

Cio-Cio-San, Madama Butterfly, Giacomo Puccini

Dødsform: Selvmord med kniv.

Den unge japanske Cio-Cio-San forlades af den amerikanske officer Pinkerton. Da han vender tilbage med en amerikansk hustru for at hente deres barn, vælger hun døden.

Operaen er både et følelsesdrama og et kolonialt værk. Den vestlige mand kan bevæge sig mellem kulturer uden varigt tab, mens den lokale kvinde betaler prisen. Eksotismen gør Japan til æstetisk kulisser for en vestlig fantasi.

Abramovićs hara-kiri-billede er bevidst stiliseret og problematisk. Det kan læses som kritik af operaens stereotype orientalisme, men risikerer også selv at gentage den.

Carmen, Carmen, Georges Bizet

Dødsform: Mord med kniv.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Carmen nægter at underordne sig Don José. Hun ved, at han kan dræbe hende, men hun afviser at love kærlighed.

Carmen er en af operaens mest radikale frihedsfigurer. Hun straffes ikke for passivitet, men for autonomi. Hendes frihed fascinerer publikum, men dramaturgien kræver, at den elimineres.

Abramović fremhæver kniven, begæret og hadets forvandling. Døden bliver intim og erotisk, ikke et anonymt overgreb.

Lucia, Lucia di Lammermoor, Gaetano Donizetti

Dødsform: Vanvid og sammenbrud.

Lucia tvinges ind i et politisk ægteskab, dræber brudgommen og bryder psykisk sammen. Den berømte galskabsscene gør opløsningen til vokal virtuositet.

Den gale kvinde er en gammel kulturfigur. Fra Ofelia til 1800-tallets hysteridiagnoser bliver kvindelig smerte ofte æstetiseret, medicineret eller gjort til spektakel. Lucia får kun fuld musikalsk frihed, da hendes sociale identitet går i stykker.

Abramović bruger spejle, blod og splintret identitet. Spejlet forbinder scenen med symbolisme, surrealistisk film og feministisk kunst om det fragmenterede selv.

Norma, Norma, Vincenzo Bellini

Dødsform: Ilden.

Norma er præstinde og politisk leder, men har i hemmelighed børn med den romerske Pollione. Hun tilstår sin skyld og går mod bålet. Pollione følger hende.

Norma var en af Callas' signaturroller. Figuren kombinerer autoritet, moderskab, erotisk svigt og offentlig selvdom. I modsætning til flere af de andre heltinder træder hun frem og tager kontrol over fortællingen.

Abramović omskriver afslutningen som en mere ligeværdig passage ind i ilden. Kostumernes kønsbytning og fælles bevægelse gør døden til transformation, ritual og måske genfødsel.

Hvorfor netop disse syv?

Udvalget samler ikke blot Callas' kendte roller. Det danner et katalog over de måder, som den vestlige scene har gjort kvindelig død meningsfuld på. Violetta dør som den udstødte. Tosca dør som kunstneren, der konfronterer staten. Desdemona dør som offer for mandens forestilling. Butterfly dør i kolonialismens asymmetri. Carmen dør for sin frihed. Lucia dør i psykens opløsning. Norma går i ilden som leder, mor og skyldig.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths



Der er en progression fra passiv sygdom til aktiv passage. Den sidste død er ikke nødvendigvis en sejr, men den rummer et andet ejerskab. Norma går selv. Derfor kan rækkefølgen læses som en bevægelse fra offer til myndighed, fra påført død til valgt transformation.

Samtidig har Abramović valgt arier, der giver mulighed for maksimal følelsesmæssig genkendelse. Værket arbejder med operaens ikoniske højdepunkter, næsten som en greatest hits-struktur. Det har gjort projektet tilgængeligt, men også skabt kritik fra operaverdenen, fordi ariernes dramatiske sammenhæng bliver beskåret.

Kunsthistoriske tråde: den døde og lidende kvinde

Martyr, helgen og pietà

Vestlig billedkunst er fuld af lidende kroppe. Kristne martyrer fremstilles med de redskaber, der dræbte dem: Katarina med hjulet, Lucia med øjnene, Agatha med de afskårne bryster. Lidelsen fungerer som bevis på tro. I pietà-motivet holder Maria den døde Kristus, og sorgen bliver både menneskelig og frelseshistorisk. Seven Deaths overtager den frontale, ikoniske kropsfremstilling, men uden en entydig religion. Abramovićs krop bliver på skift helgen, offer og selvskabt relikvie.

Romantik, prærafaelitter og den smukke død

I 1800-tallet blev den døde eller døende unge kvinde et særligt æstetisk motiv. John Everett Millais' Ophelia viser en kvinde, der flyder smukt i vandet, mens døden næsten opløses i blomster og farve. Edgar Allan Poe skrev, at en smuk kvindes død var det mest poetiske emne. Den formulering blotlægger et mandligt blik, hvor kvindens tavshed og død bliver kunstnerisk materiale. Operaens heltinder tilhører samme kultur.

Symbolisme, femme fatale og den farlige frihed

Carmen står i slægt med symbolisternes og fin-de-siècles femme fatale: Salome, Judith, sphinxen og den seksuelt frie kvinde, som både begæres og frygtes. Når hun dør, genoprettes den orden, hendes frihed

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: *Seven Deaths*

truede. *Seven Deaths* kan læses som et forsøg på at vise selve mekanismen, men spørgsmålet er, om de overdådige billeder samtidig gør døden attraktiv igen.

Melodrama og følelsens sandhed

Abramovićs film er bevidst store i gestik, symbol og følelse. De arbejder med melodramaets sprog: stærke kontraster, tydelige tegn, ekstreme konflikter og kroppen som følelsens scene. Melodrama bliver ofte betragtet som overdrevet eller mindre fint, men kulturhistorisk har genren givet form til erfaringer, som ikke havde et politisk eller juridisk sprog. Den kan gøre privat lidelse socialt synlig.

Film og videokunst

Værket trækker på stumfilmens ekspressive ansigt, film noir, musikvideo, modefilm og surrealismens drømmelogik. Man kan trække en linje til Maya Derens rituelle, cirkulære film, til Ingmar Bergmans nærbilleder af ansigtet og til Bill Violas ekstremt langsomme videobilleder af ild, vand, død og genfødsel. Hos Viola bliver den langsomme tid næsten religiøs. Hos Abramović bliver den også selvbiografisk og performativ.

Feministisk kunst: offer eller modbillede?

Fra 1960'erne og frem har kunstnere som Yoko Ono, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Gina Pane, VALIE EXPORT og senere Cindy Sherman undersøgt, hvordan kvindekroppen ses, kontrolleres og iscenesættes. Yoko Onos *Cut Piece* gjorde publikum medansvarligt for at blotlægge kroppen. Schneemann gjorde den kvindelige krop til aktiv skaber, ikke blot motiv. Mendieta arbejdede med fravær, aftryk, jord og vold. Sherman viser identitet som maske og kulturel stereotype.

Abramović tilhører denne historie, men hun har ofte afvist en snæver feministisk etiket. Det gør værket mere tvetydigt. *Seven Deaths* kan læses feministisk, fordi det samler og synliggør en kulturhistorisk serie af døde kvinder. Men det kan også kritiseres for, at Abramović endnu en gang gør den lidende kvindekrop til et spektakulært billede.

Abramovićs egen praksis som baggrund For at forstå *Seven Deaths* må man se døden, risikoen og transformationen som gennemgående materialer i Marina Abramovićs oeuvre. Hendes performancekunst bygger på en meget klar forestilling om forskellen mellem repræsentation og virkelig erfaring. I et interview fra 2010 formulerede hun forskellen mellem teater og performance radikalt: I teatret er kniven, blodet og følelserne simulerede, mens de i performancekunsten er virkelige. For Abramović handler performance om det, hun selv kalder en form for "true reality", hvor kunstnerens krop faktisk udsættes for tid, smerte, udmattelse, frygt og risiko.

Det er vigtigt i forhold til *Seven Deaths*. Her ser vi ganske vist filmiske og stærkt iscenesatte dødsbilleder, men bag dem ligger mere end 50 års kunstnerisk praksis, hvor Abramović selv har undersøgt, hvor langt kroppen og viljen kan presses. Derfor fungerer kniven, ilden, kvælningen og den døende krop ikke blot som operative symboler. De henviser også tilbage til hendes egen kunstneriske biografi.

I *Rhythm 10*, 1973, stak hun en kniv rytmisk mellem fingrene og optog lyden af sine fejl. Derefter forsøgte hun at gentage præcis de samme fejl og dermed rekonstruere smerten. I *Rhythm 5*, 1974, byggede hun en brændende femtakket kommunistisk stjerne, klippede hår og negle af og kastede dem i flammerne, hvorefter hun lagde sig inde i stjernen. Ilden forbrugte ilten omkring hende, og hun mistede bevidstheden.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Publikum måtte trække hende ud. Det interessante er, at hun senere fortalte, at oplevelsen ikke fik hende til at stoppe. Tværtimod blev hun vred over, at hun ikke havde været i stand til at gennemføre performancen.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Her ser man noget fundamentalt i hendes kunstnersyn: kroppen er et materiale, men viljen skal forsøge at overvinde kroppens begrænsninger.

Denne ekstreme disciplin forbinder hun selv med sin opvækst i det tidligere Jugoslavien. Hendes forældre havde været partisaner under Anden Verdenskrig og blev en del af Titos kommunistiske elite, mens hendes bedstemor var dybt ortodoks kristen. Abramović har beskrevet sin barndom som spændt ud mellem to systemer, der begge krævede disciplin, forsagelse og offer: kommunismen og religionen. Hun siger selv, at forestillingen om det totale offer blev indprentet i hende meget tidligt. Det giver en interessant baggrund for hendes senere kunst, hvor kroppen igen og igen udsættes for prøvelser, der næsten har karakter af sekulære ritualer.

I *Rhythm 0*, 1974, gik hun endnu længere. Hun placerede 72 genstande foran publikum, blandt andet en rose, honning, saks, knive og en pistol med en patron, og meddelte, at publikum måtte gøre, hvad de ønskede med hendes krop. I begyndelsen var handlingerne forsigtige, men gradvist blev de mere aggressive. Hendes tøj blev skåret op, huden blev ridset og skåret, og en mand pressede den ladte pistol mod hendes tinding.

Abramović beskrev senere erfaringen meget direkte: Hun opdagede, at publikum faktisk kunne slå hende ihjel, hvis de fik fuldstændig frihed.

Det gør *Rhythm 0* til mere end en fortælling om en ekstrem kunstner. Værket undersøger ansvar, gruppeadfærd og magt. Hvad sker der, når et menneske erklærer sig selv passivt og giver andre tilladelse til at handle? Det spørgsmål vender indirekte tilbage i *Seven Deaths*, hvor kvindekroppen igen og igen udsættes for andres begær, jalousi, vold og forestillinger.

I samarbejdet med Ulay blev kroppen relationel. I *Rest Energy*, 1980, holder de sammen en spændt bue, hvor pilen peger direkte mod Abramovićs hjerte. Deres mikrofoner gør hjerteslag og åndedræt hørbare. En minimal bevægelse kan være dødelig. Tillid bliver dermed ikke et abstrakt begreb, men en konkret fysisk konstruktion mellem to mennesker.

I *The Lovers*, 1988, gik Abramović og Ulay fra hver sin ende af Den Kinesiske Mur og mødtes efter omkring 2.500 kilometers vandring for at afslutte deres mangeårige kærligheds- og arbejdsforhold. Hos Abramović bliver privatliv, kunst og myte konstant filtret ind i hinanden. Hun bruger sit eget liv som materiale, men iscenesætter det samtidig, så biografien bliver større end den private historie.

I *Balkan Baroque*, 1997, sad hun under Venedigbiennalen blandt omkring 1.500 blodige kvægknogler og forsøgte gennem flere dage at vaske dem rene, mens hun sang folkesange og fortalte historier fra Balkan. Den umulige rengøring blev et billede på krigenes vold og på umuligheden af at vaske historisk skyld væk. Kroppen udfører igen en fysisk handling, som overskrider almindelig rationalitet og nærmer sig ritualet.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Publikum som en del af værket Interviewet fra 2010 gør det også tydeligt, hvor afgørende publikum er for Abramović. Hun beskriver performance som en energiudveksling: Hun presser først sig selv for at forandre sin egen tilstand, men modtager samtidig energi fra publikum og sender den tilbage i forandret form. Transformationen skal ikke kun ske med kunstneren. Den skal også ske med beskueren.

Det bliver tydeligt i *The Artist Is Present* på Museum of Modern Art i New York i 2010. I næsten tre måneder sad Abramović tavst og næsten ubevægelig syv timer om dagen, mens enkeltpersoner satte sig over for hende og mødte hendes blik. Der skete tilsyneladende næsten ingenting. Alligevel begyndte mange deltagere at græde.

Abramović forklarede selv, at hun oplevede sig som et spejl for de mennesker, der sad over for hende. I stilheden blev de konfronteret med deres egne følelser. Det er en vigtig nøgle til hendes kunst: Hun forsøger ikke nødvendigvis at fortælle publikum, hvad de skal føle. Hun konstruerer en situation, hvor intensiteten, varigheden og koncentrationen gør det sværere at undgå sig selv.

Hun beskrev næsten MoMA som et moderne pilgrimssted. Folk stod i kø i timevis, nogle hele natten, for blot at sidde tavst foran et andet menneske. På et tidspunkt sad en deltager over for hende gennem en hel syv timer lang arbejdsdag. De mennesker, der stod i kø, blev frustrerede, indtil de ifølge Abramović opdagede, at ventetiden også var blevet en del af performance.

Netop denne tanke er interessant i Cisternerne. Man ser ikke *Seven Deaths* fra et fast sæde. Man går, venter, lytter, orienterer sig i mørket og bruger tid. Kroppen og varigheden bliver igen en del af oplevelsen. Publikum er ikke udsat for samme ekstreme prøve som i hendes tidligere performances, men Cisternernes kulde, fugt, mørke, ekko og langsomme filmiske rytme gør beskueren fysisk bevidst om sin egen tilstedeværelse.

Disciplin, tid og transformation - *The Artist Is Present* viser samtidig, at Abramovićs senere kunst ikke nødvendigvis behøver fysisk fare for at være ekstrem. Før performance gennemgik hun måneders fysisk og mental træning med meditation, kostændringer, søvntræning og kontrol over kroppens funktioner, fordi hun skulle kunne sidde uden pauser i syv timer.

Hun beskrev kroppen som en maskine, som sindet og viljen kan træne og kontrollere. Men hun beskrev også øjeblikke, hvor smerten blev så voldsom, at hendes almindelige kropsfølelse syntes at forsvinde. Derfor handler hendes performances ikke kun om masochisme eller rekordforsøg. Smerten og udholdenheden er midler til at fremkalde en ændret bevidsthedstilstand.

Med alderen bliver tid stadig vigtigere i hendes arbejde. Hun har selv sagt, at lange performances er afgørende, fordi varigheden kan frembringe reel transformation. De første minutter kan stadig opleves som kunst eller skuespil. Efter timer med gentagelse, tavshed eller fysisk anstrengelse begynder kontrollen at smuldre. Man kan ikke opretholde en facade på samme måde.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: *Seven Deaths*

Det giver også en interessant nøgle til *Seven Deaths*. Filmene er ganske vist fuldstændigt kontrollerede og iscenesatte, men de arbejder med langsomhed, gentagelse og ritual. Døden vises ikke som et hurtigt dramatisk klimaks, men som noget, vi bliver tvunget til at opholde os ved igen og igen.

På den måde repræsenterer *Seven Deaths* både en fortsættelse og en forandring i hendes praksis. I de tidlige værker var risikoen virkelig. I *Seven Deaths* er risikoen blevet billede. Ilden kan kontrolleres, kniven er filmisk, og døden gentages uden fysisk konsekvens. Men den grundlæggende ambition er den samme: at bruge kroppen, tiden og den ekstreme situation til at undersøge grænsen mellem kontrol og tab af kontrol, mellem liv og død og mellem kunstneren og publikum.

Seven Deaths genbruger derfor ikke blot operahistorien. Det genbruger Abramovićs eget arkiv: kniven, ilden, passiviteten, den kontrollerede fare, den ceremonielle langsomhed og forestillingen om, at kroppen kan passere gennem smerte og frygt til en anden bevidsthed.

Hun spiller Maria Callas, men hun spiller samtidig Marina Abramović.

Selvmytologisering som metode og problem Abramović har gennem årtier opbygget en stærk offentlig fortælling om sig selv som kompromisløs, asketisk og næsten rituel kunstner. Interviewet viser, at denne selvfortælling ikke blot er skabt af kritikere. Hun deltager meget aktivt i den selv. Historierne om den brændende stjerne, pistolen mod tindingen, den strenge barndom, den ekstreme disciplin og de hundredvis af timers tavshed bliver en del af det samlede værk Marina Abramović.

Det gør forbindelsen til Maria Callas endnu mere interessant.

Callas blev i høj grad mytologiseret af omverdenen. Hendes stemme, vægttab, temperament, kærlighedsliv, Onassis og ensomme død blev samlet til fortællingen om den tragiske diva.

Abramović gør i højere grad noget andet: Hun iscenesætter sin egen myte, mens hun stadig lever.

Derfor kan *Seven Deaths* også læses som et værk om kunstnerisk efterliv. Abramović bruger en afdød legende til at undersøge, hvordan hun selv en dag skal huskes. Det gør værket både til en hyldest til Callas og til et sent selvportræt.

Spørgsmålet bliver derfor ikke kun: Hvorfor er Marina Abramović så fascineret af Maria Callas? Man kan også vende det om: Hvad kan Marina Abramović bruge Maria Callas til, når hun skal skabe fortællingen om Marina Abramović?

Willem Dafoe: medspiller, bødde og vidne Willem Dafoe er ikke kun Hollywood-skuespiller. Han var med til at grundlægge The Wooster Group og arbejdede i årtier i New Yorks eksperimenterende teatermiljø. Her er kroppen, gentagelsen, lydteknologien, fragmentet og blandingen af live-performance og optaget materiale centrale. Det gør ham særligt egnet til Abramovićs univers.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

De havde allerede arbejdet sammen i Robert Wilsons *The Life and Death of Marina Abramović*, hvor Dafoe fungerede som fortæller og skuespiller i et scenisk portræt af Abramovićs liv. De medvirkede også i Nabil Elderkins musikvideo til ANOHNI-sangen *Cut the World*. *Seven Deaths* fortsætter således et længere samarbejde mellem performancekunst, eksperimenterende teater, musik og film.

Dafoe spiller ikke én psykologisk sammenhængende figur. Han skifter mellem elsker, morder, general, omsorgsperson, vidne og medoffer. Dermed bliver han en type snarere end et individ: manden som den anden pol i operaens kærligheds- og magtstruktur. Hans ansigt kan være brutalt, ømt, grotesk eller tomt. Den filmiske præcision balancerer Abramovićs mere ceremonielle og ikoniske spil.

Samarbejdet bygger også på tillid. Dafoe har en træning i at lade en instruktør eller kunstnerisk struktur bruge hans krop uden at reducere ham til realistisk karakterspil. Abramović har tilsvarende brug for en medspiller, der kan skifte maske hurtigt og acceptere, at relationen ikke forklares psykologisk. De fungerer som arketyper i en drøm.

Reaktionerne fra opera- og kunstverdenen Modtagelsen ændrer sig markant efter formatet. Den oprindelige sceneversion, *7 Deaths of Maria Callas*, kombinerede levende sopraner, orkester, film og Abramovićs afsluttende optræden som Callas. Flere operakritikere fandt idéen stærk, men dramaturgien ujævn. Kritikken gik især på, at de levende sangere blev placeret foran eller under film, som stjal opmærksomheden, og at arierne blev løsrevet fra operaernes musikalske og dramatiske forløb.

Fra et operaperspektiv kan en aria ikke uden videre reduceres til stemning. Den er skrevet ind i en bestemt situation, toneart, orkestrering og udvikling. Når filmens stærke billeder dominerer, risikerer sangeren at blive soundtrack til Abramović. Nogle anmeldere oplevede derfor projektet som mere hengivent over for billedkunstnerens myte end over for operaens egen kompleksitet.

Andre har fremhævet, at projektet netop bryder operaens institutionelle regler og åbner repertoire for et publikum, der ikke normalt går i operaen. Den filmiske form tydeliggør også de gentagne mønstre af vold, sygdom og selvopofrelse, som kan forsvinde, når operaerne opleves enkeltvis.

I Cisternerne fungerer værket anderledes. Her konkurrerer filmene ikke med levende sangere på en scene. Callas' historiske stemme og de filmiske billeder bliver del af en samlet installation. Rummets mørke, ekko og fugt gør gentagelsen fysisk. Derfor har kunst- og designpressen ofte været mere positiv over for København-versionen end operakritikken var over for sceneversionen.

En nyere kritisk reaktion har samtidig peget på, at Abramovićs skuespil kan virke tungt og overtydeligt. Men man kan svare, at naturalisme aldrig er målet. Hun spiller ikke en realistisk Violetta eller Carmen. Hun indtager ekstreme tilstande, som hun har arbejdet med gennem hele sin karriere.

Social og kulturhistorisk Læsning De syv dødsfald er ikke blot private tragedier. De viser samfundets institutioner: ægteskabet, familien, militæret, kolonimagten, kirken, lægevidenskaben, classesystemet og kunstinstitutionen. Kvinderne dør i konflikter, hvor den individuelle følelse er bundet til social magt.

Violetta viser klassens og seksualmoralens disciplinering. Butterfly viser imperialismens ulige mobilitet. Desdemona viser, hvordan rygter og mandlig ære kan få dødelig kraft. Lucia viser tvangsægteskabet og den psykiatriske læsning af kvindelig modstand. Carmen viser vold mod kvinder, der forlader et forhold.

2 Highlights Efterår 2026 Cisternerne Marina Abramović: Seven Deaths

Tosca viser statens seksuelle og politiske vold. Norma viser en kvindelig leder, der både bærer offentlig magt og privat skyld.

I denne forstand kan værket forbindes med socialrealismen, ikke fordi billedsproget er realistisk, men fordi følelserne har sociale årsager. Melodramaets private smerte er en komprimeret samfundsanalyse. Det er værd at understrege over for deltagerne: Operaens ekstreme følelser opstår ikke i et vakuum. De produceres af institutioner og normer.

Tre samtidige læsninger

Værket åbner for mindst tre samtidige læsninger:

- En hyldest til Maria Callas og til stemmen, der overlever kroppen.
- En feministisk kortlægning af den vestlige kulturs fascination af døde kvinder.
- Et sent selvportræt, hvor Abramović bruger Callas til at iscenesætte sin egen kunstneriske eftertid.

Det stærkeste åbne spørgsmål er måske ikke, hvorfor kvinderne dør. Det er, hvorfor deres død igen og igen bliver det sted, hvor kulturen finder sin største skønhed. Seven Deaths løser ikke modsætningen. Værket gør den sanselig.

Kilder og videre læsning

Udvalget omfatter museernes og kunstnernes egne materialer samt centrale kritiske og teoretiske tekster, der uddyber analysens kunsthistoriske og samfundsmæssige perspektiver.

- Cisternerne, Marina Abramović: Seven Deaths: <https://frederiksbergmuseerne.dk/en/udstillinger/marina-abramovic/>
- English National Opera, 7 Deaths of Maria Callas: <https://www.eno.org/operas/7-deaths-of-maria-callas/>
- Lisson Gallery, Marina Abramović: Seven Deaths: <https://www.lissongallery.com/exhibitions/marina-abramovic-seven-deaths>
- Wallpaper, interview og analyse af Seven Deaths, 2021: <https://www.wallpaper.com/art/marina-abramovic-seven-deaths-london>
- Wallpaper, analyse af installationen i København, 2026: <https://www.wallpaper.com/art/exhibitions-shows/marina-abramovic-copenhagen-seven-deaths-2026>
- The Guardian, anmeldelse af 7 Deaths of Maria Callas, 2023: <https://www.theguardian.com/music/2023/nov/05/7-deaths-of-maria-callas-review-marina-abramovic-dreams-up-a-divas-greatest-hits>
- Seismograf, analyse af værkets musikalske greb: <https://seismograf.org/en/article/what-happens-when-mainstream-falls-short>
- Catherine Clément, Opera, or the Undoing of Women, oprindeligt udgivet på fransk i 1979.
- James Westcott, When Marina Abramović Dies, biografi og analyse af Abramovićs praksis.