



MARINA
ABRAMOVIĆ
CONVERSA
COM
ANA
BERNSTEIN

EM NOVA IORQUE – 11 DE FEVEREIRO DE 2005

126

ANA BERNSTEIN Vamos começar falando sobre o seu novo projeto, *Seven Easy Pieces*. Você já escolheu as performances?

MARINA ABRAMOVIĆ *Seven Easy Pieces* é meu novo projeto. Vou realizá-lo no Museu Guggenheim de Nova Iorque, entre os dias 11 e 18 de outubro.

O período foi escolhido em função da lua cheia: começa exatamente na lua crescente e a última performance ocorre na lua cheia. Para mim, a energia da lua é muito importante para as performances, e, quando posso, procuro fazer com que ocorram na época de lua cheia.

A idéia para *Seven Easy Pieces* demorou muito, muito tempo para chegar ao estado em que se encontra agora. O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, *slides*, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo. Obviamente, tem o problema do conceito do artista original, com a possibilidade de qualquer pessoa que quiser reapresentar uma performance colocar-se dentro da performance e conseguir uma interpretação diferente. Por isso, estive trabalhando com a idéia de como hoje, no século XXI, algumas das performances do passado, dos anos 1970, 1980 e 1990, podem ser reapresentadas e que tipo de regras deveríamos propor, como artistas da performance, às pessoas que quiserem reapresentar esses trabalhos. Eu quis estabelecer uma espécie de exemplo histórico. Haverá um simpósio sobre esta questão do destino da performance [no Guggenheim] e, ao final, vou fazer a minha apresentação e minha proposta de como tudo isso deve ser feito.

Em sete dias, vou reapresentar performances de Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, uma de minhas performances e, em seguida, no sétimo dia, farei uma nova performance. Esta nova performance está meio no futuro. E as performances selecionadas obedecem à seguinte condição: peço permissão aos artistas, porque só vou

reapresentar a performance se me autorizarem. Por exemplo, Chris Burden recusou-se a me dar permissão para reapresentar o seu trabalho, portanto não vou fazê-lo, respeito totalmente a decisão do artista. Para os demais casos, vou estudar o material original. Pretendo exibir o material original, a forma como foi feita a performance original e, então, apresentarei a minha versão. Minha contribuição, em *Seven Easy Pieces*, será de aumentar a duração das performances, que duraram 15 minutos, uma hora, cinco horas. Vou aumentar o tempo de modo que coincida exatamente com o horário de funcionamento do museu, que é de oito horas. Assim, vou respeitar plenamente a estrutura da performance, mas vou colocá-la em um tempo diferente.

AB Quais são as performances que você escolheu destes artistas?

MA A performance de Bruce Nauman [*Body Pressure*, 1974] nunca saiu do papel, ele nunca realizou essa performance. Trata-se de uma folha de papel com instruções para o público. Na verdade, ele nunca deu muita importância ao que pudesse acontecer à performance, se o público iria fazer ou não, ou se iria realizá-la em casa. Na maioria das vezes, as pessoas levaram o papel para casa e o arquivaram. Mas, nessa folha, há instruções de como lidar com o espaço e com o corpo. Há instruções do tipo: deite-se no chão, pressione o seu corpo contra o chão, sente-se em um canto, estique os braços em direção à parede. Vou reapresentar a performance em oito horas, todas as instruções, repetindo-as indefinidamente. Depois, tem a performance da vela de Gina Pane [*The Conditioning – Autoportrait(s)*, 1973]: é aquela em que a artista se deita sobre uma cama de ferro, com velas acesas embaixo. Eu vou colocar o máximo de calor que conseguir agüentar e, ao longo do dia, as velas vão diminuindo e o calor vai ficando menor, durante oito horas. Vou ter que planejar o modo exato como as velas devem ficar durante todo esse tempo.

Daí tem a performance de Vito Acconci, *Seedbed* [1972], na qual ele suspendeu o chão da galeria, deitou-se embaixo do piso e se masturbou em algumas horas específicas, dentro do horário de funcionamento da galeria. O público podia ouvir a voz do artista, que falava com os visitantes sob o piso. A performance de Valie Export se chama *Genital Panic*

[1969]. Ela realizou essa performance somente durante quinze minutos, no cinema. É aquela com a roupa de couro aberta nos genitais e uma metralhadora, de frente para o público. A última, no lugar da performance de Chris Burden, é de Joseph Beuys, na qual ele fala de arte para uma lebre morta [*How to Explain Art to a Dead Hare*, 1965]. Vou fazer esta performance com o meu rosto pintado de ouro e com mel na cabeça. E a minha performance vai ser *Thomas Lips* [1975]. Queria apresentar *Rhythm 0* [1974], mas não foi possível por causa de todos os problemas legais relacionados a armas de fogo, não deu...

AB Como assim?

MA Em *Rhythm 0*, há um revólver e uma bala sobre a mesa, mas não é permitido fazer isso em nenhum museu. Por isso vou apresentar *Thomas Lips*, na qual eu tomo mel, bebo vinho, me corto, me chicoteio e me deito numa cruz de gelo. Haverá, também, uma nova performance que será criada depois... Eu não quero planejar uma nova performance; quero que a nova performance nasça dos seis dias anteriores.

AB Eu sei que você fez performances em que os seus limites são testados, forçados durante dias, mas, neste caso, você vai fazer uma performance diferente a cada dia. Como fica a sua recuperação, como é sair de uma performance e entrar em outra sem intervalo entre elas?

MA Estou apavorada. Também estava apavorada antes de começar a fazer *The House With The Ocean View* [2002], porque eu não tinha idéia de como a coisa ia ficar. Na minha vida inteira, minha relação com a performance é sempre a mesma. Eu tenho a idéia, o conceito, e continuo desde esse ponto. A partir daí é uma questão de gerar uma concentração de força de vontade. Mas já estou me preparando para a próxima performance, mental e fisicamente; sei que ela vai exigir muito de mim. São essencialmente 56 horas de performance, e são performances radicais. É por isso que temos este título irônico, *Seven Easy Pieces*. Não faço a mínima idéia de como as coisas vão funcionar, mas sempre espero que funcionem.

AB De onde vem o nome *Thomas Lips*, qual é a referência?

MA A história é bem interessante, quase ninguém sabe disso. Na época, eu estava apaixonada por um homem chamado Thomas Lips. É verdade, o nome

dele era Thomas Lips, era um suíço. Ele tinha uma presença estranha e ambígua. Tinha uma aparência extremamente feminina, ao mesmo tempo em que seu corpo era de homem. Havia essa qualidade de masculino e feminino, quase hermafrodita. Quando fiz a performance, adorava o nome dele. Gostava da idéia de que Thomas pudesse ser São Tomás. E os lábios [*lips*, em inglês] se relacionam com a idéia dos lábios de uma madona. Era uma coisa muito estranha, e eu gostava de fazer uma performance-ritual que fosse muito difícil, que lidasse com a dor, a liberação da dor, com a culpa, a punição e assim por diante. Então usei o nome dele, que pode ser interpretado de tantas formas, pois ninguém nunca soube que estava ligado a uma pessoa real. Você é a primeira pessoa a quem eu conto esta história.

AB A respeito de *Thomas Lips*, eu estava pensando no simbolismo, no vinho, na cruz, no sangue e no mel. E, em *Sur La Voie* [1990], há uma menção sobre você ter sido criada por sua avó, dentro de uma tradição ortodoxa. Acho que isso marcou profundamente o seu



WHILE MARINA ABRAMOVIĆ HELD THE HANDLE OF A BOW, ULAY STRETCHED THE INSTRUMENT'S STRING, WITH AN ARROW POINTED TOWARDS HIS PARTNER'S HEART. THE ARTISTS HAD SMALL MICROPHONES ATTACHED TO THEIR CHESTS, TO REGISTER THEIR HEART BEATS THROUGHOUT THE ACTION. PERFORMED IN THE 1980'S EDITION OF THE PERIODIC SHOW "ROSC", IN DUBLIN, IRELAND, THE PERFORMANCE LASTED FOUR MINUTES AND TEN SECONDS.

MARINA ABRAMOVIĆ E [AND] ULAY. REST ENERGY, 1980 – COURTESY: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK ENQUANTO MARINA ABRAMOVIĆ SEGURAVA UM ARCO, ULAY TENSIONAVA A CORDA DO INSTRUMENTO, COM UMA FLECHA APONTADA PARA O CORAÇÃO DE SUA PARCEIRA. OS ARTISTAS TINHAM PEQUENOS MICROFONES ATADOS AO PEITO, PARA O REGISTRO DE SEUS BATIMENTOS CARDÍACOS DURANTE A AÇÃO. REALIZADA DURANTE A EDIÇÃO DE 1980 DA MOSTRA PERIÓDICA "ROSC", EM DUBLIN, NA IRLANDA, A PERFORMANCE DUROU QUATRO MINUTOS E DEZ SEGUNDOS.

trabalho, esses símbolos que estão sempre reaparecendo. Você poderia falar um pouco sobre o assunto?

MA Veja, era muito simples. Quando eu nasci [em 1946, em Belgrado], minha mãe e meu pai estavam muito ocupados com suas carreiras de comunistas, envolvidos com a revolução, com o comunismo, com a grande idéia de construir um país. Por isso eu fui entregue à minha avó logo após o nascimento, e mal via os meus pais. Eu os via como estranhos que vinham no fim-de-semana e me traziam presentes. Mas, até eu fazer seis anos, eu simplesmente não tive nenhum relacionamento com a minha mãe ou com o meu pai, era sempre a minha avó. Só passamos a morar juntos depois do nascimento do meu irmão. E essa foi uma outra fase, uma fase em que sofri bastante.

Minha avó tinha um tipo de vida completamente ritualístico. Era extremamente religiosa, odiava o comunismo com fervor, porque ele [o comunismo] tirou tudo o que ela tinha e a espiritualidade era algo que ela nunca iria abandonar. Então, ela tinha o ritual de acordar bem cedo, acender as velas, havia o cheiro de incenso e, depois do trabalho, ela ia para a igreja, todos os dias, e eu sempre ia com ela. Os cheiros e os objetos misteriosos da igreja católica ortodoxa estão muito presentes na minha memória. Havia, também, as celebrações em torno de santos especiais, as músicas, o ritual sobre o ato de cozinhar e sobre como fazer as coisas de um determinado modo... Eu realmente gostava dessa divisão do dia, entre uma vida ativa – cozinha e as outras coisas que fazíamos – e, depois, um momento de paz, no qual você acende a vela e reza. Isso era bem forte.

Dessa vida com a minha avó, quando eu tinha seis anos, passei para uma atmosfera completamente diferente, com minha mãe e meu pai lendo Marx, Engels, Lenin e Stalin, e nada do estilo da minha avó. Meus pais não acreditavam na espiritualidade, por isso é que eu tenho essa estranha contradição na minha formação e que se reflete tanto no meu trabalho. Tenho elementos de ambas experiências. Minha mãe e meu pai gostavam muito da idéia do heroísmo, das grandes metas, de cumprir o destino do país. E nisso o sacrifício era muito importante: a idéia de que você tem que se sacrificar pelo seu país, se sacrificar pelas metas. Para a minha avó, o sacrifício fazia parte de sua própria atitude religiosa

diante da vida, de ser humilde e compreender a forma como o mundo funciona. Por isso sou um produto dessa estranha mistura de dois conceitos opostos.

AB O que é o Independent Performance Group (IPG) e como ele funciona?

MA O Independent Performance Group compreende 45 de meus ex-alunos. Eles estudaram de três a seis anos de performance e todos têm seus diplomas. Quando eu deixei a academia¹, não queria mais dar aulas, porque, para mim, era emocionalmente difícil ter novos alunos a cada período, começar do zero de novo. Sempre chega o dia em que eles recebem seus diplomas e vão embora, e você não pode tê-los plenamente. Exatamente quando eles estão começando a ser artistas, você recebe alunos novos. Eu estava me sentindo como uma espécie de Sísifo, carregando a pedra de novo e de novo, e não estava gostando, pois me ligo muito às pessoas, me ligo aos meus alunos. Assim, quando todos receberam seus diplomas, quatro meses atrás, e só restavam três [alunos], eu disse: “Agora eu posso parar, pois quero trabalhar o desenvolvimento dessas pessoas a partir do momento em que se formaram”. Na verdade, eu gosto do cargo de fundadora e curadora [do IPG] e também de ser alguém que fica por trás, dando uma infraestrutura para eles, fornecendo contatos com curadores, com jovens artistas, com a nova geração de artistas de performance, além de fazer um arquivo. Assim, qualquer pessoa que quiser ver o que está acontecendo com o trabalho deles tem acesso [a esse arquivo], que fica na minha casa em Amsterdã.

Neste exato momento, estamos trabalhando em um grande evento de performance para a The Kitchen [Nova Iorque] e para a Fundação Cartier [Paris]. Também estamos trabalhando no “Festival de Avignon” [França]; cinco de meus alunos estão na performance [*The Biography*] em Avignon e eu consegui criar um evento paralelo somente para o IPG, durante um dia. Temos ainda o Teatro Hebbel, em Berlim, em maio. Enfim, temos bastante coisa para fazer...

Agora, estamos desenvolvendo a idéia de performances em grupo, de obras com longa duração, que se tornaram um tipo de instalação-performance, mas viva. O maior projeto em elaboração, por ora, relaciona-se com a exposição de Egon Schiele no Museu Van Gogh. Egon Schiele lida bastante com o corpo,





e a nossa proposta é que as performances sejam contínuas durante três meses. É a primeira vez que um museu vai ter uma performance de três meses de duração, todos os dias. Cada semana será um artista e a exposição dura doze semanas. São doze pessoas no projeto e eu estou fazendo a curadoria.

AB As performances do período em que você trabalhou com Ulay [1976-1988] traziam, de maneira bem acentuada, a idéia de que as energias masculina e feminina se combinam para criar o que você chama de *that self*... Hélène Cixous fala de algo muito semelhante ao *that self*, mas que ela chama de “terceiro corpo”...

MA Terceiro corpo? Eu adoraria ler a respeito...

AB O “terceiro corpo” é, ao mesmo tempo, masculino e feminino, em que um não oprime nem anula o outro. Está ligado à idéia de fluxos e à libido, o que me lembra muito a idéia do *that self*. Será que você poderia falar um pouco sobre as energias masculina e feminina?

MA No início do meu trabalho, eu estava explorando muito mais a energia masculina do que a feminina, até me juntar ao Ulay. Então chegou o momento em que eu pude simplesmente relaxar, pois ele era homem e, por isso, eu não precisava explorar a minha masculinidade. Eu podia ser o elemento feminino do relacionamento. Isso realmente me fez relaxar. Quando nos separamos, na Muralha da

China [*The Lovers - The Great Wall Walk*, 1988]², eu efetivamente me tornei feminina. No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... Bem, como mulher, eu percorri a parte mais difícil da muralha, muito mais difícil que a dele. Ele estava no deserto, plano, e eu estava nas malditas montanhas. Depois, como havia me esforçado tanto e estava num ponto crucial de mudança, eu disse que precisava de um tempo de risadas, eu precisava amar. Realmente eu precisava mostrar toda a minha fraqueza. Eu queria mostrar minha vergonha, as situações que me deixavam sem graça e as coisas que tenho medo de mostrar ao público e só meus amigos podem saber. Foi tão libertador. Em um momento pensei: “Eu não preciso mais provar nada para ninguém”. E daí eu pude realmente ser feminina. Foi uma enorme libertação, ser aceito pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a idéia. E eu disse para mim mesma: “Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência”. Era uma questão de conteúdo.

AB Além disso, os termos masculino e feminino não traduzem a gama de possibilidades que se pode ter, há coisas que chamamos de masculinas, mas que, na verdade, são femininas...

MA Exatamente, é muito interessante. Na tradição budista, quanto mais espiritual você se torna, mais feminino você fica. Você fica menos duro, menos agressivo, menos violento e mais fluido, mais como um rio. Você fica menos pedra e mais rio. É realmente interessante, porque as pessoas mais espirituais tornam-se completamente femininas.

AB Isso tem tudo a ver com o que estou escrevendo sobre o feminino, sobre a fluidez, a idéia de processo, de movimento permanente, do permanente vir-a-ser. E acho que isso se relaciona com sua idéia de “entre-lugar” [*in between*].

MA Sim, [relaciona-se com a idéia] de que você não está fixo em um lugar ou em outro, de que você não constrói padrões, mas está apenas fluindo. E quanto mais você flui, mais desprendido você fica. Quanto mais desprendido, mais você consegue ver e ter consciência da totalidade. Porque você não está se

atendo aos pequenos pontos, você vê o global, você vê a imagem do todo. Viver no “entre-lugar” faz com que você consiga ver a imagem do todo.

AB “Entre-lugar” é isso, é transformação permanente, é estar realmente aberto...

MA Sim, aberto ao destino, aberto a tudo. Porque é incrível o quanto e quão rápido nós conseguimos construir as nossas estruturas, estar tão completamente imbricados nas estruturas que não conseguimos ver. A abertura é extremamente importante, e essa situação permite a abertura. Para mim, os lugares mais interessantes para observar as pessoas são as estações de trem, aeroportos e rodoviárias, mais do que as casas das pessoas. Porque nesses espaços elas estão vulneráveis, estão abertas; nesses lugares qualquer coisa pode acontecer, elas abandonam essa proteção. Esse é o estado “entre-lugares”, no qual as coisas podem acontecer. Em outras situações, as coisas não acontecem.

AB Você falava sobre a importância do riso...

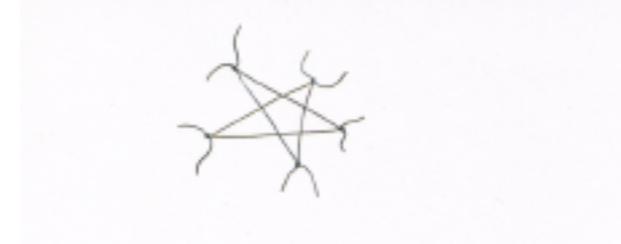
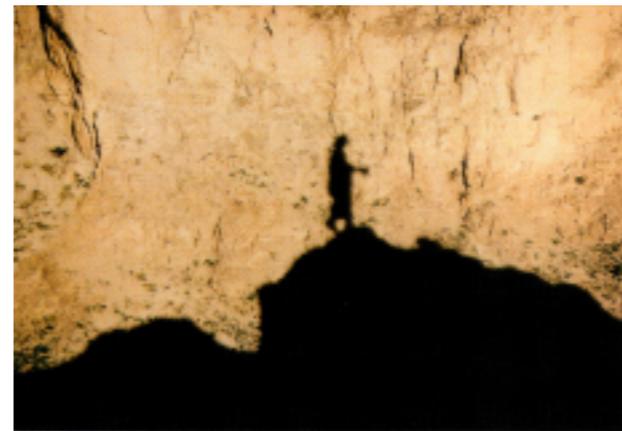
MA Você percebe que há tão pouco humor na arte... É interessante notar que há cada vez menos humor. De alguma forma é mais fácil mexer com uma tragédia ou um melodrama do que com o riso. E o riso é incrivelmente importante. Por meio do riso, você alcança as verdades mais dramáticas, você consegue tudo muito mais fácil, de forma muito mais direta do que se as verdades fossem faladas de um modo sério. O riso é uma ferramenta importantíssima que os artistas ainda não usam o suficiente, eu acho.

AB A outra ligação que estou fazendo entre Cixous e o seu trabalho é... Bom, ela tem um texto chamado “The Laugh of the Medusa”...

MA “The Laugh of the Medusa”, com todas as cobras?

AB É um dos textos seminais do feminismo francês dos anos 1970. Porque a Medusa é aquele mito terrível que Freud interpreta como o mito da castração.





Cixous vai dizer que a Medusa não é castrada, não é mortal, mas é bela e está rindo.

MA O tipo de ironia feminina sobre a Medusa...

AB Sim, e tem aquela sua performance, *Dragon Heads* [1990-1994], com as cobras se mexendo na sua cabeça, formando uma imagem da Medusa, é tão interessante...

MA Sabe, algumas pessoas dizem isso para mim... Quando você olha a produção anterior, existe alguma coisa realmente cômica, como no caso da performance em que eu e Ulay estamos no vão da porta e o público tem que se virar para passar [*Imponderabilia*, 1977]³, a performance com os tapas [*Light/Dark*, 1977]⁴, e os gritos [*AAA-AAA*, 1978]⁵... Elas são engraçadas, de certa forma. Mas as pessoas ficam sempre envergonhadas de rir. Na verdade, as performances têm humor. Algumas são completamente hilárias, mas o público da arte não foi educado para rir; eles sempre acham que têm que levar a coisa a sério, se não eles se sentiriam burros ou ficariam envergonhados pela forma como os outros os veriam, sobre como eles

seriam vistos apreciando arte. Isso está errado; você tem que ter uma reação espontânea.

AB Porque há tantos códigos de conduta implícitos, não escritos, para o público. Como, por exemplo, que objetos de arte não devem ser tocados, que o público deve se comportar desta ou daquela forma...

MA Exatamente, há toda essa relação com os objetos, que é típica do século XIX. No texto para o MOMA, eu falo exatamente sobre isso, sobre como a relação “a arte é pública/ obra pública” precisa ser mudada, e ninguém está mexendo nisso. Neste país [EUA] é especialmente difícil, porque há tantas leis de preservação e proteção. Na verdade, é realmente difícil trabalhar, você tem que mudar, alterar o trabalho para não violar as regras. Então você acaba cedendo, você tem que ceder constantemente.

AB Era esta a pergunta que eu estava fazendo para você outro dia: como o espaço do museu pode mudar o trabalho? Por que eles têm tantas restrições, como com *Rhythm 0*? Eles não vão permitir que você coloque o revólver e a bala sobre a mesa...

MA Existe um texto muito interessante, um texto

fantástico, de Rémy Zaugg, um pintor suíço que também escreve...

AB Ele é “o observador” em *Nightsea Crossing* [1981-1987]?

MA Sim, ele é “o observador”. Ele escreveu um texto fantástico sobre museus e espaços de exposição, em que descreve o horror dos radiadores, dos extintores de incêndio, das cortinas e de estruturas como palmeiras ou flores nas galerias, que se tornam uma parte efetiva do seu trabalho, mesmo que você não queira, pois ao vê-los você se relaciona com eles, e é incrível como eles mudam o conceito. Ele escreveu um livro incrível [*La Ruse de L'Innocence*] no qual observa uma obra de Donald Judd [*Untitled – Six Steel Boxes*, 1969]. É simplesmente sobre o ato de observar o trabalho – é por isso que eu o convidei para ser o observador. Donald Judd havia criado um espaço com seis cubos exatamente iguais. As peças estavam à mesma distância entre si; era um trabalho tipicamente minimalista. Ele observou esses seis cubos em 230 páginas, e você lê como se fosse um livro policial, simplesmente observando esses seis

cubos no espaço vazio. É fantástico, é realmente muito bom, o quanto ele observa e o quanto ele vê nesse espaço, que é totalmente vazio. Então, ele escreveu esse outro texto sobre os museus e é realmente interessante como, na verdade, o conteúdo se torna contexto e transforma o conceito [do trabalho].

AB Em *Nightsea Crossing* ele não era apenas um mero observador, era parte da performance...

MA Sabe, o que foi demais é que nós o chamamos de “o observador”, mas ele fez um vídeo excelente chamado *Le Temps d'une Cigarette* [1983]. Foi o primeiro vídeo que ele fez na vida; depois fez outros. Enfim, na tela é possível enxergar exatamente a metade de sua cabeça, de costas, e o vídeo foi filmado de modo que nós dois [Marina e Ulay, sentados a uma mesa, frente a frente, a poucos metros de distância do “observador”] parecemos dois chifres saindo de sua cabeça, um em cada canto [Marina aponta para as extremidades da sua testa]. A única coisa que você vê [no filme] é ele [Zaugg] fumando um cigarro, e nós dois desaparecendo na fumaça, é isso. Foi um vídeo tão bom, e demora exatamente o tempo de fumar um cigarro.

AB Tenho uma pergunta sobre *Delusional* [1994]. No final, quando você entra no espaço dos ratos...

MA Nossa, ninguém me fez essa pergunta...

AB Não? Bem, eu não vi a performance e só posso imaginá-la a partir do que li. No livro diz que, a certa altura, você entra no espaço dos ratos, enquanto é projetado um vídeo, com depoimento do seu pai, e você está nua, com todos esses ratos. Diz que a performance termina quando você quebra o vidro onde os ratos estão presos. Você realmente quebra o vidro e os ratos saem?

MA Bem, a história é a seguinte: havia alguns ratos em uma parte do palco feita de vidro, sob o palco normal, então parece que há ratos no lugar, mas não há. Daí eu entro, engatinhando, e chego à parte do palco onde não há ratos, só espelhos. No final da performance, estou deitada com as pernas de frente para o público e os ratos estão nesse palco duplo. Eu empurro o vidro e, ao mesmo tempo, as luzes são apagadas. O público fica totalmente desesperado, porque pensa que todos os ratos vão sair. Mas, por causa do esquema dos espelhos, nenhum rato sai. Não poderíamos fazer isso em hipótese nenhuma por causa da segurança – e, você sabe, por causa das pessoas. Mas a minha primeira idéia era fazer um palco de metal e colocar sapatos com imã nos ratos, e deixá-los perambulando como se estivessem no campo.

AB Que tipo de ratos?

MA Eu queria ter o preto e o cinza, mas não os brancos que eles usam em pesquisas para a indústria farmacêutica. Existe uma fazenda aonde você vai e compra 50 ratos; em três meses, você consegue 400, porque as fêmeas já podem ficar grávidas apenas 15 minutos depois de terem filhotes. É o animal mais fértil do mundo, com enorme vitalidade. Einstein dizia que, se eles fossem cinco ou dez vezes maiores, eles provavelmente seriam os donos do mundo.

AB Quantos ratos você tinha?

MA 400.

AB Então você fica realmente no mesmo espaço que eles?

MA Foi terrível, tenho que dizer. Tive que tomar injeções antes, contra as mordidas, embora eles não tenham me mordido. Mas o sentimento e o cheiro foram além, tenho que admitir. Para mim, toda a história do *Balkan Baroque* [1997]⁶ é sobre ratos... O Wolf Rat [personagem da música incluída como

trilha sonora na instalação de *Balkan Baroque*] fazia parte desse trabalho. Foi como ir ao inferno com os ratos.

AB Isso tem a ver com o grotesco...

MA Tem. Porque o público chega e vê ratos de borraça no palco, mas o palco [de vidro, abaixo] está completamente coberto. Eles sentem o cheiro dos ratos, mas acham que é algum tipo de truque. Só depois, quando apareço como a Rainha Rata, com um figurino de plástico altamente sensual, criado por Leigh Bowery, e retiro o tecido que cobre o palco, como se estivesse suspendendo o meu vestido, é que eles vêem os ratos de verdade, mas não antes.

Há uma parte dessa performance chamada *The Rat Disco*, em que colocamos luzes de discoteca e música, e os ratos correm como loucos... Essa performance foi dirigida por Charles Atlas. A performance foi tão louca... Eu vou te contar: é preciso muita determinação para fazer uma coisa dessas... Mas eu realmente quis fazer essa performance, que foi totalmente experimental, totalmente louca. O Charles colocou muitos elementos que tinham a ver com [a cultura] gay e era uma coisa meio *trash* americana. Fiquei fascinada por essas pessoas, pois eu não tinha nada parecido na minha cultura. De um certo modo, muita gente pensa que *Delusional* foi uma performance completamente alucinada, fora de propósito, mas para mim foi importante, pois eu adoro cometer erros e adoro experimentar coisas, mesmo quando não funcionam.

AB Conte sobre o trabalho que você acabou de fazer com Jan Fabre [*Virgin-Warrior/Warrior-Virgin*, no Palais de Tokyo, em Paris, em dezembro de 2004].

MA A performance era do Fabre e ele me convidou. Eu acrescentei alguns elementos à performance, mas a estrutura era dele, basicamente. Foi interessante, porque ele não falava comigo havia bastante tempo e... Eu o influenciei muito nas suas performances dos anos 1970. Ele levou muitos de meus elementos para o teatro; não apenas de mim, mas de Pina Bausch. Somos de gerações distintas, era normal.

Então, nessa performance de 2004, ele atua e eu atuo. Ele construiu essa armadura de metal para mim – eu era como um inseto, uma abelha, e ele era como um rinoceronte, super estranho. Eu vestia a armadura sobre a pele nua e, a cada movimento que fazia, o metal cortava a minha pele, doía de verdade.

Eu ainda tenho as marcas dos cortes [ela mostra cicatrizes e cortes no corpo]. Éramos o Guerreiro e a Virgem Maria, e a idéia girava em torno do ritual, da idéia do perdão. Era uma seqüência de imagens estranhas que ele estava construindo. Havia uma voz em *off* que dizia coisas do tipo “posições de inseto”, e nos posicionávamos como insetos nessa armadura. Era bem difícil. Estávamos numa sala grande de vidro, e o público em volta. Às vezes, a porta estava aberta e, às vezes, fechada. Em uma das posições de inseto, eu corria como uma mosca em volta da luz e colidia todo o meu corpo com o ferro, era um barulho inacreditável. Daí ele falava: “Pietà”, e tínhamos que fazer uma posição quase impossível: ele se ajoelhava e me segurava como uma Pietà, mas com a armadura cortando [a pele]. Havia outra posição em que ele se deitava no chão e eu tinha que pôr os meus pés sobre os ombros dele, para ficarmos, os dois, segurando corações de vacas, sangrando. Era bastante simbolista, e essa era a idéia dele. As minhas idéias foram os corações de vaca e as formas de interpretar cada uma das instruções de voz... Eu também tinha uma dança – eu queria dançar com essa armadura! – para uma música completamente louca de um filme de [Robert] Altman. Também pedi para colocarem círculos com lentes de aumento nas paredes de vidro da sala, de modo que, quando você chegasse bem perto, os olhos ficariam enormes; se você tivesse uma ferida, a ferida ficaria enorme. Então essa foi a minha contribuição, mas a estrutura era dele.

AB Isso foi só por um dia...

MA Só um dia. O que sobrou foram o vídeo, as armaduras e os corações. Na verdade, foi uma performance grande, e agora estamos recebendo as fotos. O filme é bastante grande; havia quatro câmeras do lado de dentro, então vai ser muito interessante ver o resultado. Eu gostei, porque foi tão estranho. Senti prazer de verdade, porque eu sei que ele consegue ir bem longe e eu também. Eu não precisava me preocupar com ele, com o que ele iria fazer. Foi bom mesmo. Mas não estou interessada em novos trabalhos de colaboração... Estou interessada apenas em um ciclo de colaborações – uma vez com ele, uma vez com dançarinos –, só como experimentação, para, então, voltar ao meu trabalho. Esse trabalho intenso de colaboração é, para mim, um capítulo encerrado, não sinto mais vontade de fazer isso.

AB E com relação à performance *Count on Us* [2003], com as crianças, a estrela negra e a Tesla?

MA É uma das três performances que fiz sobre a Iugoslávia, *Balkan Baroque*, *The Hero* [2001], para o meu pai, e *Count on Us*. E agora vai ter *Balkan Erotic Baroque*...

AB O que é? Conta.

MA Estou realmente fazendo experimentações com essa idéia de elementos eróticos, de como traduzi-los de modo espiritual e não torná-los banais. A Idade Média está cheia desse tipo de exemplos na Iugoslávia, nos Bálcãs. Então vou encenar isso, criar vídeo-instalações. Depois das crianças, depois do pai, depois do budista, haverá coisas novas. Atualmente estou trabalhando com isso.

- 1 Marina Abramović foi professora de performance no Hochschule für Bildende Künste, em Braunschweig, na Alemanha, de 1997 a 2004.
- 2 N. E.: Por caminhos diferentes e complementares, a dupla percorreu a pé toda a extensão da Muralha da China. Marina Abramović partiu do extremo leste da Muralha, em direção ao oeste, e Ulay saiu do extremo oeste, rumo ao leste, ambos em 30 de março de 1988. A performance terminou em junho, depois de os artistas se encontrarem na província de Shaanxi, ao se despedirem.
- 3 N. E.: Marina Abramović e Ulay posicionaram-se frente a frente, nus, em um estreito corredor na entrada da Galeria Comunale d'Arte Moderna, em Bolonha, na Itália. Para cruzar a passagem, o visitante era obrigado a apertar-se entre os artistas. A performance durou 90 minutos, interdita pela polícia.
- 4 N. E.: Sentados no chão um diante do outro, sob lâmpadas de alta luminosidade, Marina Abramović e Ulay trocaram tapas no rosto, alternadamente, até que um deles interrompesse a seqüência. A performance teve duração de 20 minutos e foi apresentada na “Internationale Kunstmesse”, em Colônia, na Alemanha.
- 5 N. E.: Frente a frente, Marina Abramović e Ulay produziam um contínuo som vocal, intensificado aos poucos, em uníssono. Aproximavam-se à medida que aumentavam o volume das vozes, até começarem a gritar, um para o outro, a uma curta distância. Realizada nos estúdios de uma emissora de TV belga, a performance durou 15 minutos.
- 6 N. E.: Por quatro dias, a artista lavou 1.500 ossos bovinos, enquanto cantava canções populares dos Bálcãs. A performance ocorreu no centro de um espaço expositivo montado na “47ª Bienal de Veneza”, na Itália. *Balkan Baroque* também compreendia uma vídeo-instalação.

ANA BERNSTEIN É DOUTORA EM PERFORMANCE STUDIES NA NEW YORK UNIVERSITY, CRÍTICA E PESQUISADORA DE TEATRO E PERFORMANCE, AUTORA DE *A CRÍTICA CÚMPLICE – DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E A FORMAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO* E *MARINA ABRAMOVIC: DO CORPO DO ARTISTA AO CORPO DO PÚBLICO*, ENTRE OUTROS. AUTORA DA DISSERTAÇÃO DE DOUTORADO *OF THE BODY/OF THE TEXT – DESIRE AND AFFECT IN PERFORMANCE*.

MARINA ABRAMOVIĆ IN CONVERSATION WITH ANA BERNSTEIN [NEW YORK – FEBRUARY 11th, 2005]

ANA BERNSTEIN Let's start by talking about your next project, *Seven Easy Pieces*. Have you chosen the performances?

MARINA ABRAMOVIĆ The *Seven Easy Pieces* is my new project. I'm going to do it at the Guggenheim Museum [in New York] in October, between the 11th and the 18th. The choice of the date is related to the full moon, so it is exactly the rising of the moon and the last performance will be during the full moon. For me, the energy of the moon is very important for the pieces, and if I can, I organize them to happen around the full moon time.

The idea for *Seven Easy Pieces* took a long, long time to get in the state that is now. I was very puzzled by the destiny of performance, by the fact that at one point, after being performed and after the public leaves the space, performance actually doesn't exist anymore. It exists in the memory, it exists as a narrative piece because the witnesses tell other people who didn't witness it

what it was about. It is like a narrative knowledge. Or there are photographs, slides, video recordings, and so on, but I never think that any of these presentations fulfills the real presentation of performance; there is always something missing. I believe that performance can only live if it would be re-performed again. And of course there is the problem of the concept of the original artist, you know, with the possibility for anybody who would like to re-perform a performance to put his own self inside and have a different interpretation. So I was busy with the idea of how today, in the 21st century, some of the performances of the past – 70s, 80s, and 90s – can be re-performed and of what kind of rules we should propose as a performance artist to the person who wants to re-perform these pieces. I wanted to set up a kind of historical example. There is going to be a symposium about this question of the destiny of performance [at the Guggenheim] and at the end I will make my presen-

tation and proposition of how it should be done.

So in seven days I will re-perform pieces of Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, one of my pieces, and then, in the seventh day, I will make a new piece. This new piece is, you know, kind of into the future. I perform in these conditions: I ask the artists to give me permission and I will re-perform the piece only if they give me permission – for instance, Chris Burden refused me permission to re-perform his work, so I will not do it. I completely respect the artist's decision. I will study the original material. I will show the original material, how it was done, and then I will do my own version. For *Seven Easy Pieces* my contribution is that I will actually extend each performance in time – which was sometimes 15 minutes, 1 hour, 5 hours –, I will extend it to make it exactly the time from the opening to the closing of the museum, 8 hours. That would be my contribution. So I will completely

respect the structure of the piece and I will put it in a different time.

AB Which performances of these artists are you going to do?

MA Bruce Nauman's performance [*Body Pressure*, 1974] is actually a piece of paper; he never performed this piece. It was always a piece of paper with instructions for the public, and he actually never cared what happened to this piece – if the public would perform or not perform, or if they would do it at home. Mostly they would take it home and put it in an archive. But in this piece of paper there are instructions of how to deal with the space and the body. There are instructions like: go on the floor, press your body against the floor, sit in the corner, extend your arm towards the wall. I will re-perform these in 8 hours, the complete instructions, repeating it over and over again. Then there is the candle piece from Gina Pane [*The Conditioning – Autopportrait(s)*, 1973] it is the bed made of iron and under the bed there are burning candles placed and she is lying on top of it. So I will take as much heat as I can, and during the day the candles will go down and there will be less and less heat, for eight hours. I will have to construct exactly how the candles will stay for this period of time. Then Vito Acconci's piece is *Seedbed* [1972], in which he elevated the floor of the gallery, laid under the floor and masturbated during certain hours of the opening of the gallery. The public could go up and actually hear his voice and he would talk to them through the floor. Valie Export's piece is called *Genital Panic* [1969] and actually she only did the piece for fifteen minutes in the cinema. This is the one with the leather clothing with open genitals and a machine gun, facing the public. The last piece will be, instead of Chris Burden's, Joseph Beuys's piece talking about art to the dead hare [*How to explain art to a dead hare*, 1965]. I will perform with my face in gold and I will have that

hare on my head. My piece will be *Thomas Lips* [1975]. I wanted to perform *Rhythm o* [1974] but I couldn't, because of all the legal problems about pistols in this country, it was impossible...

AB What do you mean?

MA In *Rhythm o* there is a gun and a bullet on the table but there is no permission to do that in any museum, so I will perform *Thomas Lips*, where I eat honey, drink wine, cut myself, whip myself and lay on the ice cross. Then there will be a new piece that is going to be formed after... I don't want to prepare a new piece; I want the new piece to be born through the seven days of the pieces I'm performing.

AB I know you have done performances in which you stretch your limits for days, but in this case you are going to do a different performance everyday. So how is it in terms of recovering, of moving from one performance to the other, without any time in between?

MA I'm terrified. I was also terrified before I started doing *The House With The Ocean View* [2002], I didn't have any idea of how it was going to look. You see, in my whole life, my relation with performance is always the same, I really don't know. I'm only getting the idea, getting the concept, and then I go from there. Then it is really about generating a concentration of will power. I'm already preparing for this piece, mentally and also physically because I know it is extremely demanding. It is basically 56 hours of performing and these are extreme pieces, each of them is an extreme piece. That's why we have this ironical title *Seven Easy Pieces*. I have no idea of how it is going to work and then I hope it will work, always.

AB Where does the name *Thomas Lips* come from, what is the reference?

MA The story is very interesting; almost nobody knows this. During that time I was very much in love

with somebody called Thomas Lips, it was his name. Really, the man was called Thomas Lips, he was from Switzerland. He had this very strange ambiguous kind of presence. He had an appearance that was extremely female, and at the same time his was a male body, so there was that kind of male/female almost hermaphroditic quality to him. When I made this piece I loved the name, I liked that Thomas could be Saint Thomas, and the lips, you know, [relate to] the idea of the madona's lips; so it was a very strange thing. And I liked to make a very difficult ritual performance dealing very much with the pain, liberation of the pain, guilt and punishment, and everything. Then I put his name, which actually can be interpreted in so many ways, because nobody ever really knew that it was related to a real person. It was really his name, Thomas Lips. So you're the first person I tell this story.

AB I was thinking about the symbolism in *Thomas Lips*– the wine, the cross, the blood, the honey – and in *Sur La Voie* there is a mention about you being raised by your grandmother, in the Orthodox tradition. I think this left a great mark in your work; those symbols are always coming back. Could you talk a little bit about it?

MA But you see, it was very simple. When I was born [in 1946, Belgrado], my mother and my father were both involved with their communist careers, with the revolution, communism, really the big idea of rebuilding the new country. So I was given to my grandmother immediately after the birth and I hardly saw my parents. I saw them just as a kind of strangers coming and bringing me presents during the weekend, but basically, until I was six years old, I didn't have a relation with my mother or my father at all, it was always my grandmother. Only when my brother was born we started living together. That was another period, in which I actually suffered a lot. But with my grandmother, she had this completely

ritualistic way of life. She was highly religious, she hated communism, really passionately, because communism took everything from her, and spirituality is something she would never give away. So she had the ritual of waking very early in the morning, always lighting the candles, and the smell of incense, and then after work she would go to the church, daily, and I would always go with her. And there was always this scene; the smells and the mysterious things of the Orthodox Church were so much stronger in my memory. There were also all the celebrations around special saints, and songs, and the ritual about cooking and doing things in a certain way... And I really loved that kind of dividing the day between a busy life – kitchen and cooking and doing things – and then having this peace where you light the candle and pray, that was so strong.

Then I went from living with my grandmother, when I was six, to a complete different atmosphere with my mother and father reading Marx, Engels, Lenin, and Stalin, and nothing like this at all; and they don't believe in any spirituality. So I have this kind of strange contradiction in my background, and that really reflects so much in my work, because I have both elements. Because at the same time my mother and father were very much fond of the idea of heroism, you know, big aims, of fulfilling the kind of the destiny of the country. And sacrifice was a big thing; the idea that you have to sacrifice for the country, to sacrifice for the goals. And for my grandmother sacrifice was a part of her own religious attitude about life, of being humble and just understanding how the world works. So I'm a product of this very strange mixture of these two opposite concepts.

AB What is exactly the Independent Performance Group (IPG) and how does it work?

MA The Independent Performance Group consists of forty-five of my for-

mer students. These people studied between 3 to 6 years of performance and they all got their diplomas. When I resigned from the academy¹, I didn't want to teach anymore because it was really difficult emotionally for me to get new students each time, to start from zero again. And you always come to the point where they get their diplomas and leave, and you don't have them fully, because just when they are really starting being artists, then you get new ones. So I was feeling like a kind of Sisyphus, putting stone over and over back and I didn't like this because I get too attached to people, I get attached to my students. So when they all got their diplomas, just four months ago, and there were only three [students] left, I said now I can stop, because I can really work with these people from the moment they got their diplomas to develop. I actually like to have the position of founder and curator [of IPG] and also be somebody who is behind, providing infrastructure to them, connections with curators, with young critics, with the young generation of performance artists, to build an archive. So anybody who wants to see what is happening with their work has access [to this archive] which is in my house in Amsterdam. Right now we are working on a big performance event for The Kitchen [NY] in October and for the Cartier Foundation in Paris. We are also working in the "Avignon Festival". Five of my students are in the [Biography] performance in Avignon, but I also succeeded to create a parallel event to *The Biography* just for IPG, for one day. We have the Hebbel Theater in Berlin, in May; we have plenty, there is so much to do...

Now we are developing this idea of group performances, of long duration works, which actually became a kind of performance installation, but living. The biggest project we are doing now is related to the Egon Schiele show at the Van Gogh Museum. Egon Schiele is very much

dealing with the body, so our proposition for this is that the performances will be continuous for three months in the Van Gogh Museum. It is the first time ever that a museum will have a three month long performance, every single day. Each week is one artist. The show is twelve weeks, so there would be twelve people involved, and I'm curating this.

AB The projects from the period you worked with Ulay [1976-1988] have the idea of the male and female energies combining to make it *that self*... Hélène Cixous talks about something very similar to *that self*, she calls it the *third body*...

MA Third Body? I would love to read this...

AB The *third body* is a body that is both masculine and feminine and in which one does not oppress or erase the other, and it is connected with the idea of flows and the libido, and it reminds me very much of the idea of *that self*, so I was wondering if you could talk a bit about the male and female energies...

MA In the beginning of my work I was really exploring much more the masculine energy than the female, until I was with Ulay. Then at one point I could just relax, because he was this male so I didn't need to explore my masculinity, I could be female in the relationship. And that was really relaxing. And when we separated on the Chinese Wall [*The Lovers – The Great Wall*, 1988]² I actually really became female, because femininity was always for me, in the beginning of my work, it was... being feminine is like a weakness and you have to always be stronger and masculine, you know... Also in appearance, in the way you look and how you deal with the world. And after the Chinese Wall – as a female I walked this wall and I walked the hardest part, much harder than him, because he was in the flat desert and I was in the bloody mountains — and after that, I had pulled myself so much and I was at this crucial changing point, I said I

needed a time with laughter; I needed to love, I needed really just to show all my weakness. I wanted to show my embarrassments and shame and things that I'm afraid to show to the public and only my friends can know. It was so liberating, because at one point I thought, I don't need to prove anything anymore. And then I really can be female. So that was a huge liberation, actually, that you accept who you are and are not ashamed, and don't try to composite with this masculine element. Because in the 70s if you had lipstick or nail polish you were a bad artist, that was the idea. And I said in bloody heaven in my head, I don't care, because it was not about appearance, it was about the content.

AB Besides, the terms masculine and feminine don't really translate the whole range of possibilities you can have, there are things that we call masculine that are actually feminine...

MA Exactly. It is very interesting, in the Buddhist tradition, the more spiritual you get the more feminine you become. You become softer, less aggressive, less violent, and more melting, more like a river. You are less stone and more like a river. It is really interesting because the highest spiritual people they become completely feminine.

AB This has everything to do with what I'm writing about the feminine, about the fluidity, the idea of process, of permanent movement, of permanent becoming. And I think this relates to your idea of in-between...

MA Yes, that you're not fixed in one place or another place and that you don't build patterns, you are just kind of flowing. And actually it is amazing, the more you flow the more detached you are. The more detached you are, the more you can see and be aware of the totality, because you are not going to the small points, you see the global; you see the big picture. Living in between makes you able to see the big picture actually.

AB In between is this permanent transformation, is to be really open...

MA Yes, open to destiny, open to everything. Because it is amazing how much and how fast we can be built in our structures, to completely be built in the structures that you can't see. Openness is extremely important and that gives you that openness. For me the most interesting spaces to watch people are stations, airports and bus stations, more than in their own houses, because there they are vulnerable, there they are open; there anything can happen, they leave this protection and that is the in-between state, where things can happen. Otherwise they don't.

AB The other thing you already spoke a little bit about is the importance of laughter...

MA I think you see that there is so little humor in art and it is very interesting how there is less humor. Somehow it is always easier to have a tragedy or a melodrama than laughter. And laughter is unbelievably important, you know... I have learnt so much, because through laughter, in the condition of laughter, you can open yourself to the most dramatic truths and you can get everything in a much easier way, much more directly than if it is told in a serious way. Then laughter is a huge tool that artists still don't use enough I think, and it is really important because you can really open people in the most amazing way.

AB The other connection I'm making between Cixous and your work is... she has this text called "The Laugh of the Medusa"...

MA Oh, "The Laugh of the Medusa", with all the snakes?

AB It's one of the seminal texts of French feminism in the 70s. Because Medusa is this terrible myth that Freud reads as the castration myth and she says that Medusa is not castrated, she is not deadly but beautiful, and she's laughing.

MA The kind of female irony about Medusa...

AB Yes, and you have that piece *Dragon Heads* [1990-1994] with the snakes moving on your head, forming an image of the Medusa, it's so interesting...

MA You know, some people say to me, when you look back, you really have some comic material, like the people standing in the doorway and people having to turn to pass [*Imponderabilia*, 1977]³, the slapping piece [*Light/Dark*, 1977]⁴, and the screaming [AAA-AAA, 1978]⁵... In a way, they are funny. But people are always kind of so embarrassed to laugh. But actually they [the performances] really have the humor; you can laugh at them, some of them are completely hilarious. But the art public is not educated to laugh, they always think that they have to take it in a serious way or they would be feeling stupid, or they're self-conscious about how they'd be seen, about how they are perceiving art. And this is really wrong; you really have to have a spontaneous reaction.

AB Because there are so many unwritten codes of behavior for the audience, such as art objects are not to be touched, the audience is supposed to behave this or that way...

MA Exactly, all this kind of 19th century relationship to the objects. In this text for the MOMA I talk exactly about this, how the relation "art is public – public work" has to be changed too and nobody is working on that. And this country [USA] is especially difficult, because so much is about the laws for the preservation and protection, you know. Actually it is really difficult to work; you really have to change, to alter the work, not to break the rules. Then you compromise; you have to compromise constantly.

AB That was the question I was asking you the other day: how the museum space can change the work, because they have all these restrictions, like with *Rhythm* o, they will not allow you to have the gun and the bullet...

MA There is a very interesting text, a fantastic text by Rémy Zaugg – he is a Swiss painter and also a writer...

AB He is the observer in *Nightsea Crossing* [1981-1987]?

MA Yes, the observer. He wrote this fantastic text about museums and exhibitions spaces in which he describes the horror of the radiators, of fire extinguishers, curtains, and the set ups like palm trees or the flowers in the galleries that actually become a part of your work even if you don't want to, because by seeing it there you relate to it, and it is really unbelievable how it changes the concept. He wrote an incredible book [*La ruse de l'innocence*] looking at Donald Judd's work [*Untitled – Six steel boxes*, 1969]. It is just about looking at the work – that's why I invited him to be the observer. Donald Judd had a space with six cubes, exactly the same; they were at the same distance from each other, just straight minimal work. He observed these six cubes on 230 pages and you read it like a crime novel, just observing these six cubes in the bloody empty space, it's fantastic, it's really great. How much he observes and how much he sees in this space which is empty as empty can be. Then he wrote this text about museums and it is really very interesting, about how the actual content becomes the context and how it changes the concept [of the work].

AB In that piece he was not just an observer, he was part of the performance...

MA You know what was wonderful is we called him the observer but then he made this great video called *Le temps d'une cigarette* [1983] it was the first video he made in his life; latter he made others. So there is the screen and on the screen you see exactly half of his head, and it was filmed in a way that the two of us are like two horns on his head, one sitting here and the other sitting here [Marina points to the extremities of her forehead] and the only thing you see is him smoking

one cigarette and we're disappearing in the smoke, and that's it. It was such a great video. It lasts exactly the time of smoking a cigarette.

AB I have a question about *Delusional* [1994]. At the end, when you go into the rat space...

MA Oh, nobody asked me that one...

AB No? Well, I haven't seen the piece and I can just imagine it from what I read. In the book it says that in the end you enter the rat space and there is a video projection of your father and you're naked with all these rats. It says that it ends when you break the glass. Do you actually break the glass? And do the rats come out?

MA Ok, the story is this: there are some rats inside but basically, again, because of the restrictions and all that, we created mirrors, so it looks that there are rats in the place but there are not. So I get in, and I was crawling around but then I come to this part where there are no rats, there are just the mirrors. Then, at the end of the piece I'm lying with the legs in front of the public and the rats are in a double stage and I push the glass – I didn't break it, I just pushed it, because the glass just falls off – and at the same moment the lights go off. So the public went totally crazy because they thought that all the rats were going out. But because of the mirror situation there were no rats going out. We could not absolutely manage this because of the insurance and, you know, because of the people. But my first idea was to make a metal stage and have the rats with magnetic shoes on, walking around like they were in the country.

AB What kind of rats were these?

MA I wanted to have the black and the grey, and not the white rats they use for pharmaceutical [research]. There is a farm where you go and buy 50 rats, and in three months you got 400 – because female rats can get pregnant just 15 minutes after delivering their babies. They are the most productive animals in the entire

world, they have this enormous vitality. Einstein says that if they were five or ten times bigger they would be the rulers of the world.

AB How many rats did you have?

MA 400.

AB So you really go in the space where they are...

MA You know, it was terrible, I have to say. I had to get injections for the bites, [although] they didn't really bite me. But it was the feeling and the smell that it was beyond, I have to say...

But at the same time it was all this idea of the rats... To me the whole *Balkan Baroque* [1997]⁶ story is about rats, and making the Wolf Rat was part of the piece. And that was really like the idea of going to hell, with the rats.

AB This has to do with the idea of the grotesque...

MA Yes. Because you see, the public comes in and they see rats made of rubber on the stage, but the [glass] stage [underneath] is completely covered. They smell the rats but they think it's a kind of prop. And only later when I come as the Rat Queen, with this plastic, highly sensual costume made by Leigh Bowery, and I take off the cover of the stage like it was my dress, they see the real rats, not before.

There is a part of this piece called the *The Rat Disco*, where we put on Disco lights and turn on the music and the rats are all running like crazy... This was directed by Charles Atlas. This piece was so crazy. I tell you, it takes so much will to do such a thing... But I wanted to do this piece, I really wanted. And it was totally experimental, totally crazy. Charles put a lot of his elements [in it], it really had a lot to do with gay [culture] and it was very much like a trashy American thing. And I was so fascinated by these people, because I didn't have anything like that in my culture. In a way, many people think that *Delusional* was a kind of completely insane, off the track, piece, but for

me it was important, because I love making mistakes and I love trying things even when they don't work.

AB Tell me about the work you just did with Jan Fabre [*Virgin-Warrior/Warrior-Virgin*, at the Palais de Tokyo, Paris, in December 2004]?

MA It was his piece and he invited me. I added some elements to the piece, but basically the structure was his. It was interesting because for a long time he wouldn't talk to me because... I influenced him a lot in his pieces from the 70s; he took a lot of elements from me to his theater, but not only from me, from Pina Bausch, you know... we're a different generation, so it was normal.

So in this piece he performs and I perform. He built this metal armor for me – I was like an insect, a bee, and he was like a rhinoceros, very strange. I wore this armor over the naked skin and every movement I made it cut through the skin, it really hurt. I still have the cuts [she shows me a series of large cuts on her body]. The idea was the Warrior and the Virgin Mary and it was all about the ritual, the idea of forgiveness. So it was a series of strange images he was building. And there was a voice from outside that would say something like "insect positions" and we would take insect positions in this armor, it was very difficult. In one of these insect positions I would run like a fly around the light – it was in the big glass room and the public was around, sometimes the door was open, sometimes close – and I would run like an insect in the light and totally smash with the iron; it was an unbelievable sound. Then he would say "Pieta", and it was an almost impossible position – he had to go on his knees and hold me like a Pieta but with the armors all cutting through [the skin]. And there was one in which he is laying on the floor and I had to put my feet on his shoulder and we are both holding two cow hearts, bleeding hearts. It was very symbolist and that was his idea.

My ideas were the cow hearts, how to interpret each of the voice's directions, and I had this dance – I wanted to dance with this armor –, and I had this complete crazy music from an [Robert] Altman movie. Also, I asked to put magnifying circles in the glass in the room so when you come very close the eye becomes enormous, or if you have a wound, the wound becomes enormous. So this was my contribution, but the structure was his.

AB This was one day...

MA Just one day. And the leftovers were just the video, these armors and the hearts. It was a big piece, actually. And now we are getting the photographs. And the film is quite huge – there were four cameras inside, so it will be very interesting to see what it looks like. But I like it because it was so strange. It was interesting because he has this very strong stamina and it was very much... it was not about competition, it was like... you know, when you have two chess masters and you play chess and you have a real pleasure. I had a real pleasure. Because I know he can go too far and I also, and I didn't need to care for him, for what he would do. It was really good, I really enjoyed it. I'm not interested in new collaboration work... I'm interested only in a cycle of collaborations, like once with him, once with dancers, you know, just as experiments, and then go back to my own work. That intense collaboration work for me is a closed chapter, I don't feel like doing it anymore.

AB What about this piece *Count on Us* [2003], with the children, the black star and Tesla?

MA It is one of the three pieces I made about Yugoslavia, *Balkan Baroque*, *The Hero* [2001] – to my father –, and *Count on Us*. And now there will be the *Balkan Porno Epic Baroque*...

AB What is it? Tell me.

MA I'm really experimenting with this whole idea of erotic elements, how to

translate them in a spiritual way and not make them banal. The middle Ages are full of this kind of examples in Yugoslavia, in the Balkans. So I'm going to stage this stuff, and I'm going to make video installations. So after the children, after the father, after the Buddhist, there are going to be new things. Now I'm busy with this.

1 She taught performance at the Hochschule für Bildende Künste, in Braunschweig, Germany between 1997 and 2004.

2 N.E.: Taking different and complementary routes, both artists walked the length of the Wall of China. On March 30, 1988, Marina Abramović set off from the far eastern portion of the Wall towards the west, and Ulay departed from the west towards the east. The artists met up in the province of Shaanxi in June, thus completing the performance.

3 N.E.: Marina Abramović and Ulay stood opposite each other, naked, in a narrow hall at the entrance of Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna, Italy. Visitors to the gallery had to squeeze their way through the passage, blocked by the artists' naked bodies. After 90 minutes, the police suppressed the event.

4 N.E.: Sitting on the floor, opposite each other, under extremely bright lighting, Marina Abramović and Ulay slapped each other's faces alternately, until one of them quit, thus breaking the chain. This performance lasted 20 minutes, and was shown at the "Internationale Kunstmesse", in Cologne, Germany.

5 N.E.: Facing each other from a distance, Marina Abramović and Ulay made a continuous vocal sound in unison. As they increased the volume of their voices, they walked towards each other until shouting at one another face to face. This performance took place at the studios of a Belgian TV station and lasted 15 minutes.

6 N.E.: In four days, the artist washed 1,500 cow bones while singing Balkan folk songs. The performance took place an exhibition venue at the "47th Venice Biennale", in Italy. *Balkan Baroque* also comprised a video installation.

ANA BERNSTEIN HAS A PHD IN PERFORMANCE STUDIES AT THE NEW YORK UNIVERSITY. SHE IS A THEATER AND PERFORMANCE CRITIC AND RESEARCHER, WRITER OF A *CRÍTICA CÚMPLICE – DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E A FORMAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO* (2005) AND *MARINA ABRAMOVIĆ: DO CORPO DO ARTISTA AO CORPO DO PÚBLICO*, AMONG OTHERS. FOR HER PHD, SHE WROTE THE DISSERTATION *OF THE BODY/OF THE TEXT – DESIRE AND AFFECT IN PERFORMANCE*.