

Marina

Abramović

La casa con vistas al océano

The house with the ocean view

Steve Cannon / Alicia Chelida

Abramović ofrece esta nueva obra en la que continúa abordando temas presentes en sus treinta años de trayectoria, con el objetivo de "... cruzar la frontera del dolor en busca de una nueva reserva de energía; la energía que se encuentra al otro lado del dolor y que transforma nuestro modo de mirar. El dolor como obstáculo, el dolor como puente y como vía para crecer".

PERFORMANCE, Sean Kelly Gallery, Nueva York, 15 noviembre - 21 diciembre 2002

Abramović produces this new work that continues with themes of her thirty-year career, her aim is as stated: "... to cross the boundary of the pain, looking to run out for a different reserve of energy; the energy on the other side of the pain that transforms the way that you see. Pain as an obstacle, pain as a bridge, as a way of growing".

PERFORMANCE, Sean Kelly Gallery, New York, 15 November - 21 December 2002

PRIMER DÍA

Momento 0 / 11:00 h. La artista pasará doce días y doce noches sin comer, sin hablar, sin leer y sin escribir, consumiendo toda el agua que desee y duchándose tres veces al día. El escenario de esta performance es teatral: tres cajas blancas elevadas y protegidas por otras tantas escaleras con cuchillos a modo de peldaños. Esta pieza consta de tres espacios domésticos comunicados entre sí: dormitorio, sala de estar y cuarto de baño. El silencio invade el escenario; sólo se oye el metrónomo. La artista viste un traje de algodón blanco (otros tres están doblados sobre un estante: blanco, verde y naranja). Lleva las mismas botas con las que recorrió la Muralla China hace años. Un periscopio nos permite observarla desde más cerca. Marina parece una estatua de cera, la mirada perdida, como si observara un punto exterior muy lejano.

OCTAVO DÍA

Hace pis en el cuarto de baño y se dirige a la habitación contigua, donde se quita las botas y las deja junto a los calcetines, con perfectos movimientos rituales. Canta antiguas canciones yugoslavas: de su infancia, al parecer. Se ve a sí misma como una niña. Se sienta en el borde del escenario, con las piernas colgando, mirando al vacío; a veces mira al público. El público entra y se sienta en el suelo. El ambiente se carga de intimidad entre la artista y el público.

En la habitación contigua hay una cama: el visitante es invitado a dormir un mínimo de una hora. Hay un diploma en la pared: el contrato de la artista con la galería para la realización de esta performance-abierta.

DUODÉCIMO DÍA

Marina va vestida de naranja; la mesa y la silla están colocadas al revés. La mujer tiene un aspecto frágil y su gesto es triste. Un hombre del público le muestra un trozo de papel y Marina llora y sonríe con ternura. Se levanta, bebe y se suena la nariz. Deambula tranquilamente de una habitación a otra. Se desnuda siempre con movimientos ceremoniales. Se cambia el traje por un albornoz blanco. No inspira compasión alguna.

DAY 1st

Moment 0 / 11 a.m. For 12 days and nights the artist will be not be having any food, no talking, no reading, no writing, unlimited pure water and showers three times per day. The scenario of the performance is theatrical: three white designed boxes elevated from the floor and protected by three ladders with knives as steps. It includes three domestic spaces: interconnected: bedroom, living room and bathroom. The silence invades the stage, only the sound of the metronome in the air. She is dressed in a white cotton suit (three different suits folded on a shelf: white, green, and orange). She wears the same boots with which she crossed the Chinese Wall some years ago. There is a periscope which allows you to observe her closer. Marina looks as a wax statue, her gaze is lost, like she was looking outside, faraway.

DAY 8th

She pisses in the toilet and goes to the next room where she takes off her boots and leaves them with the socks, with perfect ritual movements. She sings old songs in Yugoslavian: they seem to be from her childhood. She looks herself as a child. She sits down on the border of the stage, her legs suspended, looking to the emptiness, sometimes to the viewers' faces. The public comes and sits down on the floor. It is a charged ambiance, created by the intimacy between the artist and the audience.

In the next room there is a bed: the visitor is welcome to sleep for a minimum of an hour. This open-performance is stated in a diploma on the wall, a contract with the artist and the gallery.

DAY 12th

She is dressed in orange, the table and the chair are turned out from their position. She looks fragile, her gesture is sad. A man from the public is showing a piece of paper to her, she cries, she smiles with tenderness. She stands up, she drinks and she blows her nose. She walks calmly from one room to the other. The act of the undressing is always made with the movements of a ceremony. She changes her suit for a white bathrobe.

Mira al público que está de pie. Sonríe y separa los brazos de los costados como un pájaro a punto de alzar el vuelo, en un gesto similar al de las *Madonnas* de las pinturas del Renacimiento italiano. Vuelve la cabeza hacia el público que llena la sala; hace un gesto para agradecer a los visitantes la fuerza que le han proporcionado a lo largo de esos días. Su mirada es dulce y tierna; sus manos estáticas, como si sostuvieran un manto virginal: Marina Virgen en una mandorla mística. Una gran escalera la está esperando. Desciende hasta un pequeño podio y ofrece un discurso dedicado a Nueva York y sus habitantes. “Nunca he pronunciado un discurso después de una performance, pero en esta obra hay tanto de mí como de ustedes”, dice al público, que responde con un fuerte aplauso.

DÉCIMOTERCER DÍA

Fin de la performance. Sólo tres visitantes en la galería, contando conmigo. El escenario está tal como Marina lo dejó ayer; un vaso vacío sobre la mesa caída. Pero el metrónomo está apagado y el ruido del mar inunda la sala. La película ha estado proyectándose a lo largo de toda la performance, pero es hoy cuando cobra protagonismo. Muestra la cabeza de Marina en la orilla del agua, con los ojos cerrados. El sonido de las olas sosiega el espíritu y deshace la tensión de los últimos días.

Alicia Chillida: ¿Qué relación hay entre la performance y el título, entre la acción y la imagen del vídeo que se proyectó en la galería? ¿Es la imagen, como en *Nightsea Crossing*, el detonante, el punto de partida de la performance? ¿Qué relación tuviste con lo que ocurría en la habitación de al lado, donde invitabas al público a tumbarse en una cama?

Marina Abramović: Es una mezcla de varias cosas. El vídeo se llama *Stromboli*. Estuve allí un verano, en una zona muy concreta de la isla, donde la lava llega hasta la playa. Sólo quería tumbarme allí y dejar que las olas me cubrieran la cabeza, sin más. Es una cinta de vídeo en blanco y negro, centrada en la acción más que en la belleza de la vida y todas esas cosas. Lo importante es

She does not inspire any pity. She stares at the standing crowd. Marina smiles and she detaches her arms from her hips like a bird that would start flying, a similar gesture of the Madonnas in the paintings of the Italian Quattrocento. She turns up her head and looks at the public filling up the space, and with a gesture gives thank you for the energy she has been receiving from the people during these days. Her gaze is tender and sweet, her hands static like they were holding a mantle virginal: Marina Madonna in a mystic almond. There is a big ladder waiting for her, from which she goes down and, on a small podium, she starts a speech devoted to New York City and its people. “I never made an speech after a performance but this work is as much you as it is me,” she says to the audience, who answer her with a big clapping.

DAY 13th

The performance is over. Only three visitors in the gallery, including myself. The stage is intact as it was when Marina left yesterday, an empty glass on the fallen table. But the sound of the metronome stays mute, substituted by the sound of the sea that fills up the space. The film was on during the performance but today takes its protagonism. Placed at the entrance of the hall, it shows Marina’s head laid with her eyes wide shut, on the water’s edge. The sound of the waves gives calm to the spirit after the tension of the last days and the energy is distended.

Alicia Chillida: Which is the link between the performance and the title, between the action and the image of the video which was projected at the gallery? Is the image as in *Nightsea Crossing* the detonant, the starting point of the performance? How it was for you, the connection with the action next door, in which you invite the public to lay on a bed and they receive an agreement for it?

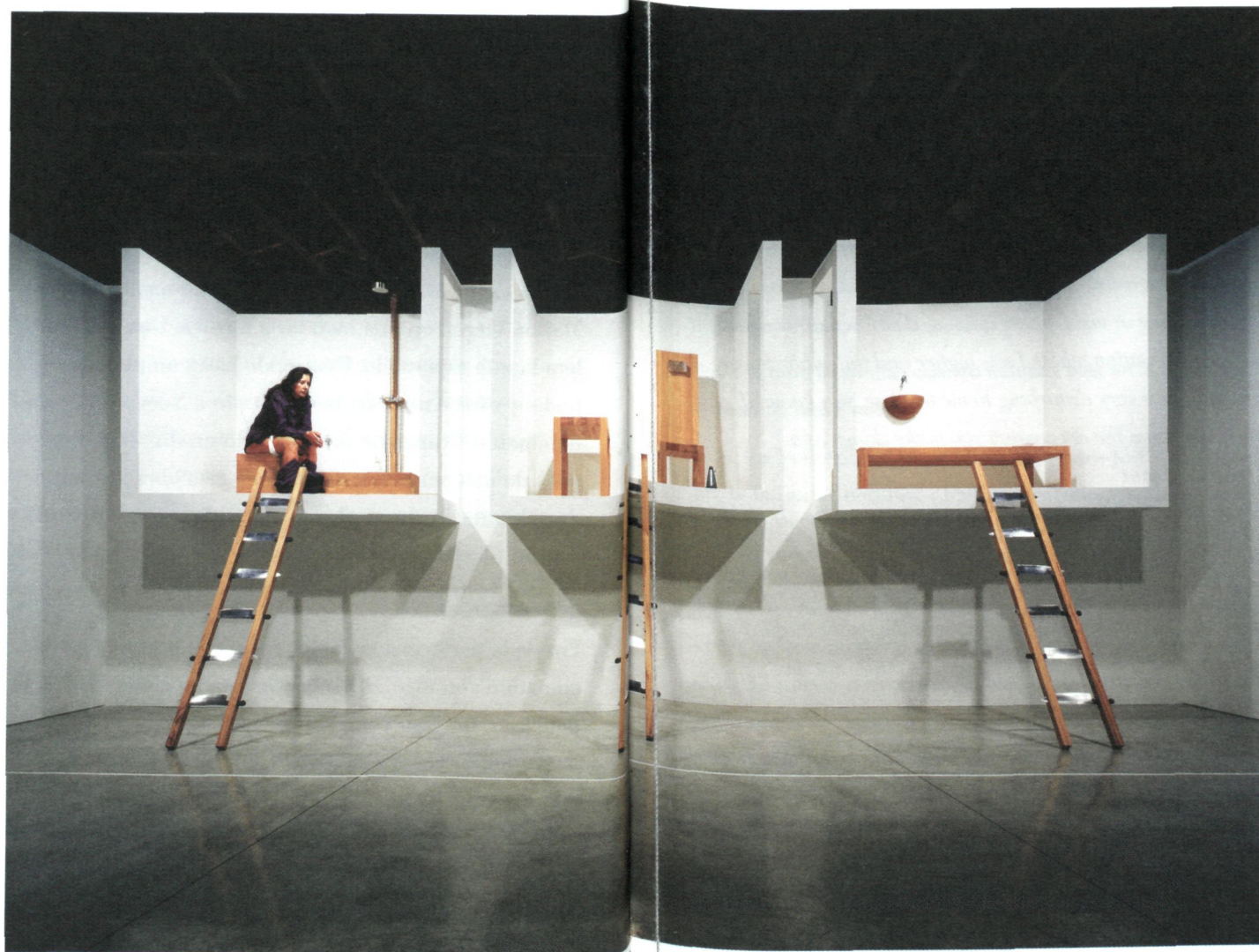
Marina Abramović: It is a kind of combination. The video is called *Stromboli*. I went during summer there to a very specific part of the island where the lava is coming down to the beach. I just wanted to lay and have the waves on my head, as they come and nothing else is happening, It is a

que al poco tiempo, sólo dos meses después de que se grabara el vídeo, el lugar fue arrasado por la erupción del volcán, y los tres cráteres se unieron en uno solo; una parte de la isla se hundió y produjo una ola gigantesca que arrasó las casas y produjo una catástrofe. Es como elegir un espacio de energía que desaparece de pronto. Me apetecía mostrar tranquilamente este vídeo como telón de fondo de esta pieza. El título de *La casa con vistas al océano* surgió de inmediato y tiene mucho que ver con la performance. El mar alude a las sonrisas de la gente, al público, tal como yo lo veía desde mi lugar. Para mí, el público era una criatura oceánica, una metáfora, un título poético. Anteriormente, en un trabajo que realicé con Ulay, ya usé otro título relacionado con el mar: *Nightsea Crossing*, la travesía de la oscuridad del inconsciente. En cierto modo, esa primera pieza guarda relación con la actual. En ella, Ulay y yo nos mirábamos para crear un campo de energía, sin presencia de testigos. Esta vez Ulay no está y yo soy el centro. El público ha ocupado el lugar de Ulay. *La casa con vistas al océano* va mucho más lejos que la performance anterior.

La sala contigua forma parte de un trabajo que realicé en Japón, titulado *Dream Hotel*, que invita al público a entrar y soñar. Hice este experimento con la intención de que el público participe de un modo más directo en la performance. Siempre divido mi obra en dos partes: el arte y el público. Me pareció buena idea que después de ver *La casa con vistas al océano* el público pudiera entrar en ese espacio y tumbarse en la cama para concentrarse en silencio. Quería crear un triángulo de energía con estas tres obras que están relacionadas entre sí.

A. Ch.: Te sirves del teatro para presentar un acontecimiento como un *tableau vivant* en el que el público vive en el centro de la acción. En el discurso que pronunciaste después de la performance decías que el público te daba fuerza y que eso creaba una dependencia completamente nueva. ¿Podrías explicar esto?

M. A.: Esta performance es para mí una de las mejores que he realizado hasta la fecha, porque es la más



black and white video tape, really focused on the action and not so much on the beauty of life or so on. What it is important is that very shortly, two months after the video was made, the entire place actually stops existing because the volcano exploded, and from the three craters they were unified into just one crater, and one part of the island falls down and creates this huge wave that destroys houses and was a big disaster. It is like choosing a certain space of energy that just disappears. I felt that I wanted to show this video in relation to this piece quietly in the back side of the space. But at The House with the Ocean View, the title came directly, it deals with the performance. The ocean refers to the people's smiles, to the public, so from the spot I could see all of them. To me it was an ocean's mind, it was a

reciente; pero también es una de las más importantes de mi vida, porque antes de realizarla dije que el arte del siglo XXI será un arte sin objeto, donde nada se interpondrá entre el artista y el público; no habrá nada más que el artista y el público mirándose mutuamente y produciendo una transformación de la energía. Eso es lo que me interesa en este momento; esta performance es un experimento. Quería comprobar si mi visión de un nuevo arte sin objeto podía funcionar; si bastaba con que el público y yo nos mirásemos.

La novedad de esta performance es que produce una dependencia total. Lo cierto es que sin público no hay obra. En el curso de esta performance descubrí que había cometido un gran error, que pienso reparar en la

metaphor, a poetical title. Before, working with Ulay, it was another title related to the sea, Nightsea Crossing, it was crossing the obscurity of the unconscious. In a way this piece relates to with the actual piece. Ulay and me were watching each other creating an energy field without witnesses. He was removed and I am the focus today, the public is him, so it is pushing the Nightsea Crossing performance to a much further point.

The piece next door is part of a piece I made in Japan called Dream Hotel, where the public can go there and dream. If I made this experiment, it is because I want the public to have a more direct experience as a performer. I always divide my work into two parts, the art body and public body, so I was thinking it was appropriate after watching The House with the Ocean View, they could go to the space and in silence concentrate on themselves and experience the dreamed. I have this space at the gallery and I wanted to create this triangle of energy which was these three works which relate to each other.

A. Ch.: You are using the theater as a way of presenting an event as a *tableau vivant* in which the public lives in the center of the painted action. You mentioned at the forum after your performance that you felt energized by your audience and it was a new total dependency on this energy. Could you explain this?

M. A.: For me, this performance is right now one of the best performances I made because it is the latest, but also it is one of the most important I have done in my life because I've said before that the art of the XXI century will be the art where there will be no object between artist and public, it will be just artist and public, looking at each other, and it will be transformation of energy. That's it. Then, now I really try to make that, I take the whole performance as a real experiment. It was for me to see if my vision of the new century art could work if I really removed the object, and just a gaze between me and the audience and nothing else.

What was new about this performance was to create a total dependency: Actually, if there is no public there is no

próxima obra. Cuando decidí crear esos tres elementos elevados, lo hice con la idea de que el público pudiera ver todo el conjunto y utilizar el telescopio para tener una visión macroscópica de mí. Pero cuando la gente empezó a mirarme, comprendí que había creado una situación en la que yo quedaba encima y el público debajo; eso me preocupó mucho, porque cuando vienes de un contexto artístico quieres hacer cosas que parezcan un *tableau vivant*. Si vienes de un contexto religioso enseguida se te ocurre algo distinto; te asalta la idea del sacrificio, que no tiene ningún significado en mi obra. Mi intención es alcanzar la plena igualdad con el público; sin embargo, he creado una jerarquía sin proponérmelo. Al cabo de tres días lo comprendí, de repente. Ahora me propongo emplear los mismos elementos elevados, pero instalar al otro lado de la sala una plataforma a la que el público tenga que subir para situarse al mismo nivel. Los que de verdad quieren experimentar tendrán que subir a la plataforma. Otra idea es hasta dónde puedo llegar con el público. Quiero crear una situación en la que ellos pasen por el mismo período de ayuno, de tal modo que todos seamos iguales y comprendamos lo que está pasando. Ahí es donde quiero llegar. Ya he creado muchas situaciones en las que el público tiene un papel activo. Nunca he puesto al público en peligro; lo que ahora le pido es que vaya un paso más allá, que no se limite a comentar. Creo que será interesante y que comprenderá la performance de un modo mucho más profundo.

Steve Cannon: ¿Qué significa para ti la mirada y qué comunica entre el público y tú?

M. A.: A lo largo de esta performance he tenido una relación con el público más profunda que nunca. Cuando se interrumpe la comunicación verbal, la mirada se convierte en una puerta hacia algo distinto. Yo tenía una intensa sensación de purificación; sentía con mucha fuerza la energía de cada persona del público. Esta pieza me hace llorar en muchas ocasiones. Siento la energía de la gente, aunque parezca extraño, y ellos

piece. During the performance I discovered that I made a huge mistake, that I really did not notice when I had the idea, so it will be part of the next piece I will make. For me, when

I decided to create these three high elements, I created them because it was the idea that the public could see the entire units and also they can use the telescope to have a macroscope view of me. But at the moment when the public starts looking at me, I start realizing that I actually create a kind of situation where I am higher and the public lower and that was very disturbing to me because, you know, if you come from the art context you make things as a "tableau vivant".

If you come from a religious context, you immediately think of something else that became a kind of martyr or sacrifice, that absolutely has no a meaning in my work. Because I want this idea of big equality between the public and I, I have created a hierarchy and that was really not the meaning.

So I understood this after three days, it was a flash to me. So now what I am thinking is to have the same units on the wall same height but to have on the other side of the room a platform which the public will have to take the steps up to the same level with me. The ones who really want to experiment, they have to come on the platform.

This is one level, the other idea is how far I can go with the public. I want to create a situation where they have the same fasting period like me, so really everyone will be a possible equal and will see what is happening. This is how far I can go. I have created a lot of situations where the public has to take an active role. I never put the public in danger but now this kind of conditions, it is to go further in this not talking or network preparations, this is what I am thinking for the public, that it will be interesting. So, the understanding of the performance will be much deeper.

Steve Cannon: The gaze, the glance-to you, what did it mean and what did it communicate to you and your audience?

también la sienten. Era increíble que la gente pasara por la galería a las nueve de la mañana, antes de ir a trabajar, para pasar un rato conmigo. Esta sensación de intimidad no se produce en otras circunstancias, porque hay demasiados obstáculos. Yo me coloco en una situación absolutamente vulnerable, y de ese modo me gano la confianza del público. Esto es muy importante. Mi vulnerabilidad era absoluta y eso sólo es posible cuando uno se entrega al cien por cien.

S. C.: ¿Cómo te sentías cuando estabas sola en la galería, cuando no había nadie?

M. A.: La percepción se agudiza, lo sientes todo: el cuerpo, la fatiga, el hambre, el falso sacrificio..., todo se vuelve palpable; pero cuando el público está presente procuro centrarme en el momento. Chris Burden se quedó a dormir en la galería, pero no se enfrentó con el público; otros artistas también lo han hecho, pero sin confrontación. Yo nunca dormía en presencia del público; en ningún momento se me ocurrió hacerlo. Yo trabajaba mientras el público estaba allí y dormía cuando me quedaba sola. Quería apurar al máximo el contacto con ellos. Mi posición favorita era el límite del escenario, donde estaba la escalera, pues aunque estuviera haciendo algo, la escalera me mantenía alerta al aquí y ahora. Ese aquí y ahora era esencial para mí; por eso, en cuanto alguien se marchaba, el momento se esfumaba. Enseguida empecé a darme cuenta de lo difícil que era. Esto explica porqué esta pieza depende tanto del público. Agradecí mucho que no hubiera demasiados momentos sin público. Aunque, como es natural, a las seis de la mañana la galería estaba cerrada, y los viernes cerraba a media noche. En general pasaba nueve horas al día sola; en una ocasión fueron quince horas, y ése fue el día más duro. Los vigilantes apagaban la luz y conectaban la alarma en todas partes, menos en la pared. Yo tenía una lámpara de pilas. Era increíble: caía agotada en la cama y cerraba los ojos.

S. C.: ¿Recuerdas haber soñado durante esos días?

M. A.: Sí, he soñado mucho. Muchos de esos sueños estaban relacionados con el dolor de las familias, con pro-

M. A.: *I had during this period of time of the performance the most profound relation with the public I had in my life. When you cut the communication, the eyes, the gaze become the opening of something else. Because I was so sensitive about being purified, I could feel the energy of every person of the public in such a strong way. I cry with this piece so many times. I could feel the energy of the people, it is strange to say, and they did too. It was amazing- people were coming before starting at their office at nine o'clock just to spend a time with me before going to work. This need for intimacy, it was incredible, you can never establish in other situations because we have so many obstacles. I put myself in a completely vulnerable situation which actually gained the trust of the public. This was very important. My situation was absolutely the most vulnerable I could have. And this hundred per cent of being opened what really made this possible.*

S. C.: How did you feel when there was no one else in the gallery but yourself?

M. A.: *You start feeling everything: the body, the tiredness, the hunger... everything comes down, the false putting down, but the moment the public are there I always try to be in the present moment. Chris Burden slept in the gallery but he never confronted the public; also other artists who slept in the gallery, it was no confrontation. I never slept when the public was there, I did not consider this idea. I was working when the public was there and slept when nobody was there. I wanted to come on the edge as much as they could. My favorite position was actually on the edge, where the ladder was, because even when I was busy, I can count on the ladder to keep me awake, -keeps you here and now. And this here and now was essential for me, so the moment somebody left, this here and now was not there. I immediately start thinking it was really difficult, so this is why this piece depends on the public so much. I was very grateful that there were not too many moments without public. But of course at six o'clock the gallery was closed, on*

blemas como la locura. Pero hacia el final de la performance tuve sueños metafóricos, sueños muy hermosos que me gustaron mucho. Uno de mis favoritos fue el siguiente: estaba en la playa, frente al mar, un poco por encima del agua; al mirar hacia abajo veía un agua maravillosa, azul turquesa, absolutamente fantástica; de pronto, de la nada surgían una serpiente enorme, parecida a una anaconda, y una tortuga gigantesca, y se ponían a hacer el amor. Era muy raro, porque yo nunca había pensado en aquella tortuga y aquella serpiente, que se besaban y se movían. Había mucho erotismo entre esos dos animales imposibles. Luego, de repente, mientras seguía disfrutando de una escena tan insólita, me desperté pensando en el significado del sueño. La serpiente es el antiguo símbolo chino del universo, y la tortuga es el tiempo; el universo se come al tiempo, y el tiempo deja de existir. Me gustó esta interpretación, y creo que esta pieza habla del tiempo detenido.

A. Ch.: Dices que la función principal del arte es servir a la sociedad, que el artista es un instructor.

S. C.: ¿Qué sensación tuviste una vez terminada la performance? ¿Qué había cambiado?

M. A.: Tengo la sensación de haber conseguido algo, porque la idea de esta performance era realizar un experimento: si soy capaz de transformar mi energía también soy capaz de transformar la energía del público. Cuando di por concluida la performance y pronuncié ese breve discurso, me gustó mucho la reacción del público. Volví a casa cargada de cajas llenas de cosas que el público me había regalado. Gente como Susan Sontag o Salman Rushdie; gente a la que no he visto nunca, gente normal que nunca va a una galería de arte. Creo que desperté en ellos emociones, y eso es algo que no suele ocurrir en una galería. Esta pieza estaba concebida para Nueva York, porque en Europa los artistas parecen muy preocupados con la calidad del mercado, y cuando haces algo que requiere un largo proceso de elaboración pero no se puede vender, no vale. No entienden lo que pasa; no entienden la vulnerabilidad ni el hecho de producir en



Friday it was at midnight, so basically it was nine hours every day and one day it was fifteen – this was the most difficult day I had. The guards switch the light off and the alarm system everywhere except on the wall. I had a battery lamp and it was amazing, I just literally fall exhausted on my wooden bed and I just closed my eyes.

S. C.: *Did you have any dreams during this period?*

M. A.: *Yes, I have many dreams, a lot of them were dealing with the pain of the family; problems and so on, like madness. But towards the end I started having more and more beautiful metaphorical dreams that I really liked. But my favorite one: I was on the beach in front of the ocean, of course, but I was a little bit higher, so I look down and*

el público una reacción emocional tan intensa. Yo lo he comprendido plenamente y creo que de verdad he logrado el objetivo: crear una isla atemporal en el espacio y ofrecer al público algo que normalmente no tiene: un momento para tomar conciencia y para reflexionar. Es probable que después del 11 de septiembre la gente se haya vuelto más vulnerable. He dedicado esta pieza a Nueva York. Nunca en la vida había pronunciado un discurso después de una performance. El público nunca había visto el final de la pieza. Me gusta que la obra comience y termine lejos del público, para que la gente se quede sólo con la impresión de lo que ocurre entre medias. Pero esta vez sentí la necesidad de dirigirme al público; era importante para mí. Tengo la sensación de

there was this beautiful water, turquoise-blue, absolutely fantastic, and this enormous snake came from nowhere, looking like an anaconda and an enormous turtle and they were making love. It was so unusual because I never imagined this turtle and snake, they were going around kissing each other, moving, it was beautiful and a very erotic story between these two impossible animals. And then, at one point, I was into this kind of pleasure looking at all this unexpected scene, I wake up and I start thinking about the meaning of the dream. Of course the snake is the ancient Chinese symbol of the universe and the turtle is time, so the universe eats time, so it is no time, so I was happy with the interpretation and I think the piece is about time stopped.

A. Ch.: You state that the main task of art it is to serve society, artist as instructor.

S. C.: When the performance was done with, what did you feel had been accomplished? In terms of transformation, what had changed?

M. A.: *I feel that I have really done something because the idea of the performance was this experiment: if I can change my energy I can change the energy of the audience. When I finished the piece, especially this moment that I gave a talk at the end, the reaction of the people. I came back home with these enormous boxes full of things given to me by people, I cannot explain, Susan Sontag, Salman Rushdie, people that I have never met, normal people that never go to a gallery; I felt emotionally moved and this does not usually happen in a gallery: The piece was so much designed to be in NY, because in Europe the artists seem very much concerned with the quality of the market, so you make something that is a long process performance and something that you cannot sell and that sacrifices the point. It is impossible for them to understand what is happening and then to be so vulnerable and create this emotional reaction of the public, which was so strong, and I get so much feedback that I really felt that I succeeded: to make an island of no time in the space and I really succeeded in giving the moment of awareness and reflection to the people,*

haber logrado algo. Se produjo una especie de impacto emocional que es difícil de definir intelectual o racionalmente. La gente me para por la calle. Es asombrosa la necesidad de intimidad y de cercanía que tenemos todos; y esta pieza lo propicia.

A. Ch.: En performances anteriores, como *Balkan Baroque* y *The Hero*, has abordado cuestiones políticas.

S. C.: ¿Cómo te sientes ante la amenaza por parte de Estados Unidos de invadir Siria, y tal vez Irán, tras las matanzas en Iraq? ¿A qué propósitos crees haber servido o te propones servir en futuros proyectos?

M. A.: A raíz de esta pieza, *The New York Times* me hizo algunas preguntas. Lo que dije, básicamente, es que siempre nos fijamos en lo particular. Los estadounidenses han sufrido un ataque terrorista, pero no parecen ver el cuadro general. No ven porqué les ocurre a ellos, ni qué ha provocado esta situación. No ven lo agresivas que son sus políticas. Susan Sontag dijo algo muy hermoso en la TV. Dijo: “¿Por qué las vidas de los estadounidenses son más importantes que otras vidas humanas?”. Ésa es la cuestión. No paran de matar gente. Cuando atacas a otro país estás provocando nuevas agresiones; las matanzas sólo terminarán cuando aprendamos a perdonar. Esto es muy importante. No hay otra alternativa. Yo estoy muy disgustada, porque todo es cuestión de beneficios, de petróleo, de dinero, de corrupción. ¿Quién está reconstruyendo realmente Afganistán después de haber sido destruido? ¿Van a reconstruir los hospitales? ¿Funcionan las escuelas? ¿Qué está pasando allí? ¿Con qué derecho se destruye un país y luego se continúa con el siguiente? En la Televisión iraquí comentan con orgullo que los yacimientos petrolíferos ya están en funcionamiento. Pero nadie habla de los 35 hospitales de Bagdad que todavía no pueden funcionar. ¿Es que sólo importa el petróleo? ¿Cuáles son los problemas y qué podemos hacer? ¿Qué puedo hacer yo como artista? Lo único que puedo hacer es reflejar estas situaciones para crear conciencia sobre ciertas cosas. No podemos cambiar el mundo, pero sí podemos al menos formular las preguntas pertinentes.

something that normally they do not have. Probably, after September 11, they are more vulnerable than they would be in other situations. I dedicated the piece to NYC. I never in my life give a speech, ever, after a performance. People never see an ending to my piece, I always like the piece to start and the piece to stop away from the audience, so they only have this continuous image in their minds. But I had to talk to the people. For me it was important. I really feel that I accomplished something. There was a kind of emotional impact you cannot talk about at an intellectual or rational level. People stop me in the street. It is incredible how much we need to be intimate, close, and this piece opens that.

A. Ch.: You referred to political facts in previous performances like *Balkan Baroque* and *The Hero*.

S. C.: With the US threats of invading Syria next and maybe Iran in the aftermath of the massacres in Iraq, how do you feel now and what purpose do you feel you have served or you will serve in future projects?

M. A.: *After this piece, The New York Times asked me several questions. What I said about it basically is that we always look at the small picture. The Americans look at it as though they have been attacked by terrorists, but they do not see the big picture. They do not see why this is happening to them, what provoked that kind of situation. They do not see how aggressive their politics are. Susan Sontag said a beautiful thing on TV. She said: “Why are American people’s lives more important than any other lives?” That is the question. They are killing and murdering all the time. If you are here to attack another nation, you just provoke more aggression, and only if we learn to forgive will we stop killing. This is a very important sentence. This is the only way it can happen. I am completely disgusted, this is my deep feeling, because it is so much to do with profits, and oil, money, corruption. Who is actually rebuilding Afghanistan after being destroyed? Are the hospitals to be rebuilt? Are the schools working? What is happening? With what right do you come and destroy one country and then go on to the next one? In Iraq, they are talking on TV, they are proud: oil*

S. C.: ¿Cómo te preparaste psicológicamente para esta performance cuando decidiste hacer una pieza aquí, en Nueva York, como reflexión sobre los que perdieron a sus seres queridos el 11 de septiembre? ¿Te ha servido de ayuda estar familiarizada con la meditación, la religión o la filosofía orientales?

M. A.: Mi situación es muy particular. Procedo de una familia en la que podría decirse que mi madre es el comandante en jefe y mi padre un héroe nacional; mi madre era una fanática religiosa. Yo soy una mezcla de todas esas estructuras. La gente me pregunta cuánto tiempo estuve preparándome físicamente para esta performance. Antes de empezar me tomé una *mousse* de chocolate. Es verdad que he aprendido muchas técnicas en mis retiros y en mis visitas a países orientales, pero lo importante es la propia determinación, tu propia fuerza de voluntad. Creo que ése es el espacio sagrado de la performance; no sigo ninguna disciplina ni ningunas normas de conducta previas; me limito a comenzar y respetar la verdad fanáticamente. No me preparo comiendo verduras ni bebiendo grandes cantidades de agua. Paso de un extremo a otro; en la vida siempre me muevo entre extremos y siempre rompo los hábitos.

A. Ch.: Desde *Dragon Heads* (Cabezas de Dragón), tu recorrido por la Gran Muralla china, utilizas minerales *Shoes for Departure* (Zapatos para la partida) para equilibrarte y cobrar fuerzas. ¿Crees que tienen alguna influencia en tu organismo? ¿Usaste por eso tu almohada mineral en la escenificación?

M. A.: Yo creo mucho en ese tipo de cosas; en el efecto de minerales como el cobre, la arcilla, el cuarzo, la amethysta o el hierro. Creo que tienen ciertas propiedades. En el pasado, el organismo humano era mucho más sensible a todo esto que ahora, porque vivimos completamente aislados por alfombras y suelos de hormigón. Ya no sentimos la fuerza de los minerales. En mi opinión son muy útiles, generan ciertas energías. Cuando estás en un período de ayuno te vuelves muy sensible a la luz, al sonido y a la fuerza que proporcionan estos minerales.

fields are working but nobody talked about 35 hospitals in Baghdad that are not working. Is the oil field important and the rest not? These are the questions and what can we do? What can I do as an artist? I can only make a work to reflect these situations and create awareness of certain things, but I can not change the world, we can at least ask the right questions.

S. C.: After you hit on the idea of doing a performance piece here in NYC as a form of meditation for those who lost their loved ones in the tragedy of 9/11, psychologically, how have you prepared yourself to perform? Did your familiarization with Eastern forms of meditation, religion, or philosophy help?

M. A.: *My situation is very strange. I come from a family in which my mother is the major of the army, my father is a national hero, in general, my grandmother was completely fanatical religiously. I am a mixture of all these structures. So people ask me how long I have to prepare my body for the performance. Before the performance, I have dinner with a chocolate mousse! I learned a lot of techniques in doing the retreats and going to Eastern countries, that is true. But one thing is very important for me, it's your own statement, will power. For me it is the sacred ground of the performance. I do not have any kind of discipline or any kind of rules of behavior and then I enter into the performance and then I respect the truth fanatically. I do not have any kind of long preparations, being vegetarian and drinking a lot of water. I go from one extreme to another, my entire work in life is about extremes and breaking habits all the time.*

A. Ch.: Since *Dragon Heads*, your stroll along the Great Wall of China, you use minerals (*Shoes for Departure*) to balance and empower the energy. Did they have any influence on your body since you were using your mineral pillow on the stage?

M. A.: *I really believed in this, I believe in materials I am using like copper, clay, quartz, amethyst, iron—they have certain properties. In the past, our human body was much more sensitive to these kinds of properties than now, because*

A. Ch.: Cuando presentaste en Brasil *Waiting for an idea*, tumbándote junto a un muro de cuarzo...

M. A.: Yo esperaba que el material me dijera qué hacer, en lugar de decírselo yo a él. Creo que ésa fue una época muy importante de mi vida; a partir de ahí creé los objetos minerales *Transitory Objects* (Objetos de tránsito) para ofrecer al público la posibilidad de participar y de adentrarse en el espacio de la performance mediante el uso de estos objetos, de activar la experiencia. Yo duermo siempre con rocas y cristales: un día turmalina, otro día amatista. Me gusta mucho experimentar y, cuando creo un objeto, experimento primero con mi propio cuerpo. Una vez estoy segura de que funciona, entonces se lo propongo al público. Nunca lo haría sin haberlo probado antes.

S. C.: ¿Qué clase de pensamientos y de imágenes te pasaron por la cabeza a lo largo de esos doce días? ¿Oías voces en el silencio de la galería? En ese caso, ¿qué decían?

M. A.: Cuando miraba a una persona me concentraba por completo en esa persona; establecía un vínculo con la gente; veía cosas, imágenes, acontecimientos de sus vidas. Entiendo perfectamente lo que significa tener clarividencia; todo el que se encuentra en una situación vulnerable y delicada, la tiene. Veía las auras de todas las personas, y eso me daba mucho trabajo. En realidad sólo pensaba en mí cuando llegaba la noche. Estaba siempre muy ocupada.

S. C.: ¿Oías algún tipo de música?

M. A.: No, el metrónomo; sólo el metrónomo. Algunos visitantes hablaban por el móvil. Yo no me centraba en eso. Mucha gente me ha preguntado si me molestaban los gritos de los niños, las voces. No me molestaban. Lo que sentía era que debía convertirme en una especie de agujero por el que todo entra y todo sale; sólo en entrar y salir: en eso consiste el proceso. No que quedaba con nada.

A. Ch.: ¿Como la circulación de la luz?

M. A.: Sí; eso era muy importante. Puedes quedarte con el dolor de los demás; enfadarte, frustrarte o inquietarte. De



we are completely isolated by carpets, concrete floors. We do not feel this anymore. For me, they really help, there are certain energies and, especially: if you are in a fasting period you are so sensitive, to light, to sound and to these minerals that give you strength.

A. Ch.: *When you presented in Brazil *Waiting for an Idea*, in which you lie in front of a quartz wall...*

M. A.: *I was always waiting for the material to tell me what to do and not me telling the material. I really felt that it was a very important period in my life and then making these minerals objects (Transitory Objects) to open to the public the possibility to perform and enter this performative space by using these objects to trigger the*

experience. I used to sleep with rocks and crystals: one day, tourmaline, next day, amethyst. I really experiment with myself and each time I do the objects, I first experiment with my own body. When I am sure that really works, then I can propose it to the public. I would never ask the public if I did not go through.

S. C.: *What sort of thoughts and images went through your head during those twelve days? In the silence of the gallery, did you hear any voices? If so, what did they say?*

M. A.: *Each time I was looking at a certain person, the entire concentration was hundred per cent on that person, so I was really relating to the people, I was seeing things, the images, events of their lives. I understand completely what it means to have clairvoyant abilities, because if you put yourself in a very vulnerable and sensitive situation like that, every person can see. I saw the auras of every single person, so there was so much to do. Actually, I didn't think on my own except at night, I was always busy with this.*

S. C.: *Have you heard any music?*

M. A.: *No, the metronome, just the metronome. Some people had cell phones and were talking. I was not focused on that. Many people asked me if I was disturbed with child screams, voices. I was not. I really felt that I try to make myself somehow like a hole, everything comes in and goes out, just taking and taking away, coming in and going away; that is actually the processing. I did not hold anything.*

A. Ch.: *Like light's circulation?*

M. A.: *Yes, that was very important. You could hold other people's pain, you can become angry, frustrated or restless. But you take the moment as it is, whatever could happen at that moment, let it happen. If people come up or shout at me, or whatever, I am open to the best thing and to the last moral consequence, but you do not even take it, you are not irritating, you do not create angry or negative feelings, it just comes and goes.*

There were very interesting moments when I was concentrating on a person and you are looking at entire space fields of energies, and at the same moment you have to

hasta que el mero hecho de hacer pis se convertía en un rito, en el momento más importante. Cuando uno se concentra en el momento, lo que pasa en ese momento es lo más importante de todo. Ésa es una gran enseñanza. Yo no la aprendí hasta esta performance.

S. C.: Parece que todos nos convertimos en voyeurs en un momento u otro, desde que la TV lo ha invadido todo. Algunos podrían tachar tu trabajo de narcisista y banal. ¿Cómo respondes a esto?

M. A.: Antes que nada, creo que es una muy buena pregunta. Ya nadie hace esas preguntas. Me resulta realmente refrescante. ¿Por qué lo que uno hace es arte? (riéndose). Es banal, y narcisista, pero también puedes llamarlo masoquista y autolesivo; tengo todas esas cosas. La gente puede decir lo mismo después de ver un vídeo, una instalación o ciertos trabajos fotográficos.

La diferencia está en que la gente rara vez tiene esta opinión después de asistir a una performance. Siempre me entrego al cien por cien cuando hago algo; no me reservo nada; lo pongo todo. Claro que, a pesar de eso, algunos de mis trabajos no son buenos; ésa es otra cuestión. Otra cosa es la tomadura de pelo, el dejarte llevar y que pase lo que pase. Pero hay que hacerlo de todos modos, para poder comprenderlo. Ahora bien, cuando de verdad pones el máximo de ti en lo que haces, esto no ocurre. Yo nunca he recibido ese tipo de críticas, porque la performance actúa sobre niveles emocionales muy distintos y la gente comprende de verdad que lo que pretendo no es presentarme desnuda, que hay mucho más que eso. Esto no es fácil de apreciar superficialmente, cuando no te enfrentas a la vida; pero si de verdad estás ahí y te tomas tu tiempo para ver la pieza, creo que la cosa cambia.

A. Ch.: Dices que el arte del futuro será inmaterial, que estará desprovisto de objetos. Tu performance coincide en Nueva York con el *Concerto in Blue and Black* de David Hammons. El suplemento de arte de *The New York Times* establecía un paralelismo entre ambas presentaciones: "Donde ver no es sólo crear, sino también crear". ¿Encuentras alguna relación entre estas dos obras?

piss. This is a very banal kind of activity. At the beginning, I had a huge problem. I was really suffering because I did not know how to deal with it. But then, I came more and more with this attitude of let it go. So I go from that very intense moment to a very intense moment of peeing, and I ritualize this peeing as the most important moment. Then I go to the shower. What happens at that moment is the most important of all, and this was a big teaching. I only learned it this in performance.

S. C.: *Since we all find ourselves to be voyeurs at one time or another and reality TV has become so pervasive, it has invaded film, movies, some may criticize your work as narcissistic and banal. How do you respond to this?*

M. A.: *First, I think this is a great question. Now I do not have these questions. This is really refreshing. Why is what you are doing art? (Laughing) It is banal, narcissistic, but also you can say masochistic, self-injuring, all these kinds of things I have. But if people can say that, somehow after seeing the video material, installations, photographic works, etc. But very rarely people have this opinion after really seeing a performance, that is the difference. One thing I make sure that whatever I do, I do so a hundred per cent, there is nothing left, I just put everything in. If you do that, of course I also have some works there are not good, there is another thing. Another question is to do bullshit completely, go for it and whatever happens, happens, but you have to do it, so then I understand. But otherwise, if you give it all you've got, then you never have this kind of criticism, because the performance works at so many emotional levels that if you really understand that it is not just that I like to present myself naked in the space, it is much more than that. Superficially, it can't be really seen if you are having a life confrontation, if you are really there and take the time to see the piece. That changes, I think.*

A. Ch.: *You state that in the art of the future, it will be immaterial without objects. Your performance coincides in NYC with David Hammons Concerto Blue and Black. The art review at The New York Times made a parallel between the*

M. A.: Fue muy interesante. Yo no tenía la menor idea de que él estrenaba un día antes que yo. Nos encontramos en una tienda de Canal Street. Yo estaba comprando una lámpara y él estaba comprando pilas. Le pregunté: “¿A dónde vas, David?” Y me dijo: “Inauguro mi exposición dentro de veinte minutos y necesito pilas”. En primer lugar, quiero decir que me gusta mucho el trabajo de David Hammons. Cuando terminé mi trabajo fui a ver el suyo. Nos habíamos conocido años atrás, en la Documenta de Jan Hoet, en 1992. Yo estaba instalando mi caja de cine de cristal; fue tres días antes de la inauguración. Todavía había gente trabajando en el espacio. Eran las once de la noche; aún no se habían puesto las etiquetas a las obras. Fui a dar una vuelta para ver los trabajos de otros artistas. Entonces entré en una sala y vi esa pieza del pelo negro; se me puso la carne de gallina y sentí algo muy raro en el estómago. Siempre he creído que las obras de arte hay que sentir las en las tripas; es un impacto increíble el que sientes justo antes de que entre la energía. El día de la inauguración pregunté por el artista y así fue como nos conocimos. Sus obras tienen la fuerza de un chamán. Su pieza era muy hermosa, sobre todo el espacio: esa sala enorme, casi vacía, negra.

A. Ch.: ¿Tiene esto algo que ver con tu idea de lo inmaterial?

M. A.: Todo pasa tan deprisa que no tenemos tiempo para los objetos; crear, transformar se convierte en un gran obstáculo. Creo que todo es electrónica, imagen electrónica. El siglo XXI comienza para mí con el suicidio colectivo de los miembros de esa extraña secta tecnológica en Estados Unidos que aspiraba a lanzarse al espacio en pos del cometa. La idea de esta secta de que el cuerpo pesa demasiado para unirse al espacio es una idea extrema, desde luego; pero lo cierto es que la luz puede viajar a gran velocidad y el cuerpo no puede; en eso consiste la electricidad. Alguien lo comprendió antes que nadie, a principios del siglo XX. Fue el gran científico Nicola Tesla. Por eso creo que el futuro pasa por desarrollar el plano no corporal.

two shows: “Where Seeing is Not Only Believing, But Also Creating.” Is there a connection for you between both presentations?

M. A.: *It was very interesting, I did not have the idea he had the opening the day before my show. We met in Canal Street, in a hardware store. I was buying a lamp and he was buying the batteries. I said, “David where are you going?” He said, “In twenty minutes, I have my show, I have to buy some batteries.” First of all, I like David Hammons’ work very much. After my show, I went to see his show. We met years before in the Dokumenta by Jan Hoet, 1992. I was installing my crystal cinema piece. It was three days before the opening. Some people were still working in the space.*

It was eleven o’clock at night, there was no labels. I went around to see other artists’ works. I was looking at things and I came to one room and I saw this piece with black hair and I got goose pimples, and a strange feeling in my stomach. I always believe that a piece of art, you feel it in the stomach, there is some kind of unbelievable impact you receive before the energy enters. The day of the opening, I asked about this artist and this is how I met him. He has an almost aboriginal power of a shaman in his work. The piece was very beautiful here, especially the space, this enormous kunsthalle space with almost nothing in it with this black emptiness.

A. Ch.: *This refers to your idea of the immaterial?*

M. A.: *Everything is so fast that we do not have time for the object; to make, to transform, becomes such a heavy obstacle. I really think everything is electronic, electronic image. To me, the 21st century really starts with this strange computer sect in America, that committed suicide in order to join the spaceship behind the comet. This idea that the body is too heavy to join space to this computer sect is extreme, of course, but light can travel so fast, and the body can’t, that is the lighting. There is someone who knew about this before anybody, at the beginning of the 20th century, the great scientist Nicola Tesla. So the future is more the non-body level to be developed.*

Steve Cannon es poeta y director de *Tribes*
Nuestro agradecimiento a Marina Abramović, a la Galería Sean Kelly, especialmente a Amy Gotzler y al fotógrafo Attilio Maranzano.
Esta entrevista fue publicada por primera vez en la edición electrónica de la revista *Tribes*, Nueva York, y editada por Diane Burns

Steve Cannon is a poet and the director of *Tribes*
Our thanks to Marina Abramović, the Sean Kelly Gallery and, in particular to Amy Gotzler and photographer Attilio Maranzano
This interview was first published in the electronic edition of the review *Tribes*, New York, edited by Diane Burns

