



BACK TO SIMPLICITY MARINA ABRAMOVIĆ



# MANIFESTO SOBRE A VIDA DO ARTISTA

Marina Abramović

## 1 a conduta de vida do artista:

- O artista nunca deve mentir a si próprio ou aos outros
- O artista não deve roubar ideias de outros artistas
- Os artistas não devem comprometer seu próprio nome ou comprometer-se com o mercado de arte
- O artista não deve matar outros seres humanos
- Os artistas não devem se transformar em ídolos
- Os artistas não devem se transformar em ídolos
- Os artistas não devem se transformar em ídolos

## 2 a relação entre o artista e sua vida amorosa:

- O artista deve evitar se apaixonar por outro artista
- O artista deve evitar se apaixonar por outro artista
- O artista deve evitar se apaixonar por outro artista

## 3 a relação entre o artista e o erotismo:

- O artista deve ter uma visão erótica do mundo
- O artista deve ter erotismo
- O artista deve ter erotismo
- O artista deve ter erotismo

- 4 a relação entre o artista e o sofrimento:
  - O artista deve sofrer
  - O sofrimento cria as melhores obras
  - O sofrimento traz transformação
  - O sofrimento leva o artista a transcender seu espírito
  - O sofrimento leva o artista a transcender seu espírito
  - O sofrimento leva o artista a transcender seu espírito
- 5 a relação entre o artista e a depressão:
  - O artista nunca deve estar deprimido
  - A depressão é uma doença e deve ser curada
  - A depressão não é produtiva para os artistas
  - A depressão não é produtiva para os artistas
  - A depressão não é produtiva para os artistas
- 6 a relação entre o artista e o suicídio:
  - O suicídio é um crime contra a vida
  - O artista não deve cometer suicídio
  - O artista não deve cometer suicídio
  - O artista não deve cometer suicídio
- 7 a relação entre o artista e a inspiração:
  - Os artistas devem procurar a inspiração no seu âmago
  - Quanto mais se aprofundarem em seu âmago, mais universais serão
  - O artista é um universo
  - O artista é um universo
  - O artista é um universo
- 8 a relação entre o artista e o autocontrole:
  - O artista não deve ter autocontrole em sua vida
  - O artista deve ter autocontrole total com relação à sua obra
  - O artista não deve ter autocontrole em sua vida
  - O artista deve ter autocontrole total com relação à sua obra

- 9 a relação entre o artista e a transparência:
- O artista deve doar e receber ao mesmo tempo
  - Transparência significa receptividade
  - Transparência significa doar
  - Transparência significa receber
  - Transparência significa receptividade
  - Transparência significa doar
  - Transparência significa receber
  - Transparência significa receptividade
  - Transparência significa doar
  - Transparência significa receber
- 10 a relação entre o artista e os símbolos:
- O artista cria seus próprios símbolos
  - Os símbolos são a língua do artista
  - E a língua tem que ser traduzida
  - Às vezes, é difícil encontrar a chave
  - Às vezes, é difícil encontrar a chave
  - Às vezes, é difícil encontrar a chave
- 11 a relação entre o artista e o silêncio:
- O artista deve compreender o silêncio
  - O artista deve criar um espaço para que o silêncio adentre sua obra
  - O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento
  - O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento
  - O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento
- 12 a relação entre o artista e a solidão:
- O artista deve reservar para si longos períodos de solidão
  - A solidão é extremamente importante
  - Longe de casa
  - Longe do ateliê
  - Longe da família
  - Longe dos amigos
  - O artista deve passar longos períodos de tempo perto de cachoeiras
  - O artista deve passar longos períodos de tempo perto de vulcões em erupção
  - O artista deve passar longos períodos de tempo olhando as corredeiras dos rios
  - O artista deve passar longos períodos de tempo contemplando a linha do horizonte onde o oceano e o céu se encontram
  - O artista deve passar longos períodos de tempo admirando as estrelas no céu da noite

13 a conduta do artista com relação ao trabalho:

- O artista deve evitar ir para seu ateliê todos os dias
- O artista não deve considerar seu horário de trabalho como o de funcionário de um banco
- O artista deve explorar a vida, e trabalhar apenas quando uma ideia se revela no sonho, ou durante o dia, como uma visão que irrompe como uma surpresa
- O artista não deve se repetir
- O artista não deve produzir em demasia
- O artista deve evitar poluir sua própria arte
- O artista deve evitar poluir sua própria arte
- O artista deve evitar poluir sua própria arte

14 as posses do artista:

- Os monges budistas entendem que o ideal na vida é possuir nove objetos:
  - 1 roupão para o verão
  - 1 roupão para o inverno
  - 1 par de sapatos
  - 1 pequena tigela para pedir alimentos
  - 1 tela de proteção contra insetos
  - 1 livro de orações
  - 1 guarda-chuva
  - 1 colchonete para dormir
  - 1 par de óculos se necessário
- O artista deve tomar sua própria decisão sobre os objetos pessoais que deve ter
- O artista deve, cada vez mais, ter menos
- O artista deve, cada vez mais, ter menos
- O artista deve, cada vez mais, ter menos

15 a lista de amigos do artista:

- O artista deve ter amigos que elevem seu estado de espírito
- O artista deve ter amigos que elevem seu estado de espírito
- O artista deve ter amigos que elevem seu estado de espírito

16 os inimigos do artista:

- Os inimigos são muito importantes
- O Dalai Lama afirmou que é fácil ter compaixão pelos amigos; porém, muito mais difícil é ter compaixão pelos inimigos
- O artista deve aprender a perdoar
- O artista deve aprender a perdoar
- O artista deve aprender a perdoar

17 a morte e seus diferentes contextos:

- O artista deve ter consciência de sua mortalidade
- Para o artista, como viver é tão importante quanto como morrer
- O artista deve encontrar nos símbolos da sua obra os sinais dos diferentes contextos da morte
- O artista deve morrer conscientemente e sem medo
- O artista deve morrer conscientemente e sem medo
- O artista deve morrer conscientemente e sem medo

18 o funeral e seus diferentes contextos:

- O artista deve deixar instruções para seu próprio funeral, para que tudo seja feito segundo sua vontade
- O funeral é a última obra de arte do artista antes de sua partida
- O funeral é a última obra de arte do artista antes de sua partida
- O funeral é a última obra de arte do artista antes de sua partida



BACK TO SIMPLICITY **MARINA ABRAMOVIĆ**

novembro  
[November] 2010  
a janeiro  
[to January] 2011

LUCIANA BRITO galeria

SLEEPING UNDER THE BANYAN TREE  
2010  
HD video, p&b [b&w]  
60'





## ÍNDICE [CONTENTS]

- 14    DEZ PERGUNTAS FÁCEIS   Jacopo Crivelli Visconti
- 24    TEN EASY QUESTIONS   Jacopo Crivelli Visconti
- 46    PERIGO E PERTURBAÇÃO:  
      A ARTE DE MARINA ABRAMOVÍĆ   Arthur C. Danto
- 62    DANGER AND DISTURBATION:  
      THE ART OF MARINA ABRAMOVÍĆ   Arthur C. Danto
- 80    ENTREVISTA COM MARINA ABRAMOVÍĆ   Klaus Biesenbach
- 90    INTERVIEW WITH MARINA ABRAMOVÍĆ   Klaus Biesenbach
- 102   PERFORMANCES DE [PERFORMANCES BY] MARINA ABRAMOVÍĆ
- 110   BIOGRAFIA [BIOGRAPHY]

PORTRAIT WITH BLACK LAMB  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 160 cm



# DEZ PERGUNTAS FÁCEIS

Jacopo Crivelli Visconti

Jacopo Crivelli Visconti: *Gostaria de começar pela última série, Back to Simplicity (De volta à Simplicidade).*

*Tenho a impressão que suas performances, e em geral seus trabalhos, independentemente de quanto sejam extremos ou radicais, sempre foram simples. Por que denominar esta série “de volta” à simplicidade, se você nunca perdeu ou abandonou a simplicidade?*

Marina Abramović: (Risos) Ótima pergunta, Jacopo... É verdade, eu sempre tento encontrar formas simples para meus trabalhos em termos de geometria, arquitetura, cor, todos os elementos, e em termos da própria performance. Porém, além da simplicidade, sempre estou envolvida com esforço, e meu trabalho exige uma quantidade imensa de preparo. Isso se aplica, em especial a *The Artist is Present* (O artista está presente) – uma das peças mais difíceis que criei. Eu já havia feito um outro trabalho com a duração de três meses, caminhando pela Grande Muralha da China, mas lá não havia público, então, nem se pode comparar com esta... Quando terminei *The Artist is Present*, sentia total exaustão mental e física, como nunca havia sentido antes. E também toda a minha visão de mundo, tudo o que parecia importante antes, minha vida diária, as coisas das quais gostava ou não, tudo virou de ponta-cabeça. Era muito estranho, voltar para meu apartamento – que é lindo – e pensar: Não quero tudo isso, é muito grande, muito sofisticado, quero uma coisa monástica, uma coisa que possa refletir meu estado interior...

*Então, de certa forma, o mundo, como um todo, estava muito saturado se comparado a The Artist is Present, que, de fato, já era quase monástica, com aquela montagem incrivelmente despojada, com apenas duas cadeiras?*

Sim. Sabe, ao longo de toda a minha vida três tipos de espaços sempre me atraíram muito: a prisão, o mosteiro e o sanatório. São espaços muito simples e muito regulados, de forma que a mente fica livre para trabalhar. Claro, não se vai para a prisão por livre escolha, e em um sanatório estamos doentes, então, o mosteiro parecia ser a melhor solução.... Fiquei pensando: preciso deste tipo de simplicidade, preciso de algo que me leve de volta ao meu próprio centro, e isso significa, sempre, voltar à natureza. Sempre me lembro de como, no final da década de 1970, a performance deixou de ser uma forma de arte da moda, pois havia uma enorme pressão sobre os artistas por parte dos colecionadores, dos marchands, do mercado, e dos museus para que voltassem a produzir pinturas, esculturas, etc., e a performance desapareceu. Naquele momento, a única solução que Ulay e eu tivemos foi nos voltarmos à natureza, e escolhemos o deserto. Fomos a vários desertos, que são lugares tão básicos e tão fortes que a gente se conecta, realmente. E foi exatamente o que aconteceu em *The Artist is Present*: eu tinha que voltar à natureza: estar sob uma árvore, segurar um carneirinho durante dois dias, em total felicidade, e *Back to Simplicity* é isso.

*Em Back to Simplicity, você interage com animais, árvores, flores, rochas.... Minha impressão – ao olhar as imagens – é que estes objetos e esses seres desempenham um papel análogo aos que você chama de Transitory Objects (Objetos transitórios), ou seja, são o elo que permite que uma “conexão” seja criada. Os Transitory Objects permitem que o público se relacione com a sua experiência, e os objetos que você usa aqui, viabilizam uma relação entre você e a natureza. Esta interpretação é cabível?*

Sem dúvida, é uma ótima observação. De certa forma os *Public Bodies* (Corpos públicos) e os *Transitory Objects* têm exatamente esta função: a de criar a conexão entre o público e o material, e permitir que o público sinta seu próprio corpo. O mesmo acontece comigo, sim. E, veja, depois de ficar olhando para um mil, seiscentos e setenta e cinco pares de olhos, depois dessa incrível conexão incrivelmente humana, eu tinha que me conectar com a natureza.

*Você planejou cada foto anteriormente, ou seja, você sabia que ia usar, especificamente, ovelhas, flores, e assim por diante?*

Eu tive umas visões enquanto estava sentada. Tive uma visão muito clara que usaria a flor, por exemplo, mas não sabia que tipo de flor seria. Então, quando cheguei ao campo, encontrei as margaridas, a flor mais simples de todas. E, claro, eu tinha uma visão de uma ovelha negra, pois na minha vida toda sempre fui a ovelha negra: com o tipo de trabalho que faço, na minha família, na sociedade, sempre fui diferente... e, claro, depois de ver a ovelha negra, pensei em usar uma ovelha branca também.

*Então a ovelha negra tem um significado bastante específico. Os outros objetos ou animais que você incluiu também têm algum significado específico, simbólico?*

Em princípio, não, não têm. Mas, claro, podemos encontrar significados para qualquer coisa, como no caso daquela rocha, que tem a forma de um coração, por exemplo. Eu não usei um rocha qualquer: essa estava coberta por arbustos, e tive que cortá-los, para revelar sua forma.

HOLDING THE LAMB  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 200 cm



*As fotos de Back to Simplicity foram tiradas no sul da Itália, e o vídeo e fotos em The Kitchen (A cozinha) foram tiradas na Espanha. Vejo uma estreita relação entre as duas séries, pois ambas falam de coisas simples, e muito enraizadas na cultura mediterrânea, como sentir a natureza ao nosso redor, ou cozinhar para as crianças. Você sempre se diz nômade - até que ponto o local onde trabalha exerce influência sobre você?*

Bem, *The Kitchen* realmente teve muito a ver com Santa Teresa de Ávila, que sempre me fascinou. E esta cozinha estava dentro de um mosteiro, da Ordem dos Cartuchos, de onde, uma vez ordenadas, as freiras jamais saíam. Elas cozinhavam para oito mil órfãos, e as crianças viam apenas suas mãos, que lhes serviam as refeições através de uma pequena abertura. O lugar foi abandonado na década de 1970, e tudo permaneceu exatamente como era – uma coisa incrível de se ver, até os hábitos das freiras estavam lá. Senti uma atração imediata por aquele lugar, e não apenas por Santa Tereza de Ávila, mas também pelas memórias da cozinha. Na minha infância a cozinha da minha avó era o centro do meu mundo: todas as histórias eram contadas na cozinha, todos os conselhos para a vida eram dados na cozinha, toda a leitura da sorte com xícaras de café acontecia na cozinha – então, era realmente o centro do mundo, e todas as minhas melhores memórias vêm daí. Então, era um misto da cozinha da minha infância, da história de Santa Teresa de Ávila, e esta cozinha incrível, abandonada, com as crianças. Tudo ao mesmo tempo.

*The Kitchen é uma homenagem a Santa Teresa de Ávila, e, de certa forma, uma reflexão sobre como um presente dos céus pode se tornar um fardo. Você se identifica com esta ideia: alguma vez lhe ocorreu que por ser artista – e, portanto, ter a obrigação de não ter uma vida “normal” (o tipo de vida de quem faz o jantar para as crianças, digamos....) – significa que, além de sem dúvida ser um presente, é também um fardo?*

Realmente acho que *The Kitchen* é principalmente sobre minha infância. O desafio é sempre transformar uma experiência pessoal em uma história com a qual outras pessoas possam se identificar, pois do contrário, não terá significado... Nesse sentido, eu fiz uma peça interessante - *Image of Happiness* (Imagem da felicidade) – em que conto a história de minha imagem de felicidade, que nunca acontece. Fico pendurada de ponta-cabeça e conto a seguinte história: estou sentada em uma cadeira de balanço, a porta se abre e meu marido, que trabalha em uma mina de carvão, entra e me abraça, e eu estou grávida. Todas essas imagens – que na verdade nunca irão acontecer – de alguma forma são a imagem utópica da felicidade....

THE KITCHEN I  
HOMAGE TO SAINT THERESE  
2009  
c digital print  
220 x 160 cm





THE KITCHEN VIII  
HOMAGE TO SAINT THERESE  
2009  
c-print  
136 x 126 cm

*No seu Manifesto sobre a vida do artista você diz que os monges budistas entendem que o ideal é ter apenas 9 objetos na vida. Nos primeiros anos de sua carreira você não produziu nada, apenas registrou suas performances em vídeo ou em fotos. Você acha que houve uma mudança radical (do ponto de vista budista, digamos) quando começou a produzir objetos, fotos e vídeos que não eram apenas derivados de uma performance?*

Bem, os monges budistas limitam seus pertences pessoais, mas ao mesmo tempo constroem templos com toneladas de objetos, Budas, pinturas nas paredes, e elementos físicos necessários para, digamos, fundamentar a doutrina budista, de forma que as pessoas possam realmente estimular a mente e começar a praticar. Então, de certa forma, o mesmo tipo de contradição que você associa ao meu trabalho também pode ser encontrado nos tibetanos: eles recomendam a posse de 9 objetos pessoais, mas a quantidade de objetos é surpreendente.... Na minha vida tento, realmente, ter poucas coisas, mas para que meu trabalho possa ser traduzido e melhor compreendido é necessário ter o que chamo de material de apoio: os objetos, o trabalho fotográfico, e assim por diante. Vejo tudo isso como ferramentas para que o trabalho possa ser compreendido.

*Mais ou menos relacionado a isso, fico pensando: você começou a usar vídeos e fotografia como meios para registrar e documentar suas performances, e neste sentido, posso imaginar que não tivesse muita preocupação estética com relação a eles. Esta questão é importante hoje, com estas novas séries do seu trabalho?*

Sim, claro. Olhe este vestido, a simetria... Mas sempre foi assim, isso não mudou. A estética sempre foi extremamente importante, especialmente porque quando se observa uma performance, tudo é tão básico, tão simples, que tudo tem um significado: um gesto, a posição das mãos, das pernas, até mesmo uma dobra no vestido. Temos que estar atentos a tudo isso, pois são meios de comunicação.

*Você sempre disse que o sofrimento é importante, e grande parte do seu trabalho nasce realmente do sofrimento e do esforço. Back to Simplicity, por outro lado, parece refletir muita tranquilidade. Você acha que está realmente atingindo um grau de tranquilidade depois de tanta luta, ou ainda é muito cedo para se dizer isso?*

Ainda não cheguei lá, mas estou no caminho certo (risos)... para chegar à tranquilidade. E não apenas para mim, mas para o público também. Quer dizer, é realmente impossível dizer por que algumas pessoas vêm se sentar cinco minutos à minha frente, e ficam quatro horas, esquecendo-se do tempo completamente. Então, este tipo de tranquilidade realmente irradia, e pode influenciar o espectador, o que é muito importante. Mas sabe, fiquei lá três meses, e depois disso posso desfrutar deste tipo de tranquilidade por, talvez, seis meses, e aí, ela se vai, e eu tenho que criar outra situação para me envolver. A questão principal não é atingir a tranquilidade, mas conseguir estabilizá-la por longos períodos de tempo. Há uma grande diferença entre ficar sentada em um museu durante três meses, e um monge ficar sentado dez anos em uma caverna, em retiro. Depois desses dez anos, o monge realmente estabiliza sua tranquilidade, e pode ficar no meio do trânsito, no coração de Manhattan, e ainda assim manter total concentração. Eu ainda estou muito longe de conseguir fazer isso....

PORTRAIT WITH FIREWOOD

2009

impressão digital p&b

[b&w digital print]

136 x 136 cm



# TEN EASY QUESTIONS

Jacopo Crivelli Visconti

Jacopo Crivelli Visconti: *I would like to begin by the last series, Back to Simplicity. It seems to me your performances, and in general your works, no matter how radical and extreme, have always been simple. Why call this new series “back” to simplicity, as if you had lost or abandoned simplicity?*

Marina Abramović: (Laughs) This is a very good question, Jacopo... It is true that I always try to find very simple forms in my works, in terms of geometry, architecture, color, all the elements, and the performance itself. But apart from simplicity, I always deal with effort, and my work demands an enormous amount of preparation. And that is especially true of *The Artist is Present*, which is one of the most difficult pieces I ever made, as I had made another work before with a three-month duration, walking the Great Wall in China, but there the public was not present, so it was nothing compared to this one... So, when I finished *The Artist is Present*, I really felt at a point of complete mental and physical exhaustion, which I never felt before. And also all my views of the world, everything that seemed important before, my everyday life, things that I liked and disliked, everything turned upside-down. It was a very strange feeling, going back to my apartment, which is very beautiful, and think: I don't want this, this is too big, too fancy, too everything, I want something monastic, something that mirrors my inner state...

*So in a way it was as the whole world had become too full, if compared to The Artist is Present, which was in fact almost monastic, with that incredibly spare staging of just two chairs?*

Yes. You see, I have always been attracted to three kinds of spaces in my life: the prison, the monastery and the sanatorium. They are very simple and very regulated spaces, so the mind is free to work there. Of course in the prison you are not there by choice, and in sanatorium you are sick, so the monastery seemed like the best solution... I was thinking: I need that kind of simplicity, I need something that brings me back to my own center, and that means always going back to nature. I always remember how in the late Seventies performance stopped being a fashionable art form, as there was an enormous pressure on artists from art collectors, art dealers, the market, the museums, to start producing again, to produce paintings, sculptures, and so on, and performance disappeared. At the time, the only solution Ulay and I had was to go to Nature, and we choose desert, we went to several deserts, which are such minimal places, so strong, that you really connect with yourself. And this is exactly what happened with *The Artist is present*, I had to go back to Nature: being under the tree, holding a lamb for two days, in complete joy, that's what *Back to Simplicity* is all about.

*In Back to Simplicity, you interact with animals, trees, flowers, rocks... My impression, by looking at the images, is that those objects and living beings play a role akin to the one played by what you call Transitory Objects, that is, they are the link that allows for a “connection” to be made. The Transitory Objects serve to connect the public with what you experienced, and the objects you use here serve to connect you with Nature. Is it possible to look at it this way?*

Exactly, this is a really good observation, somehow the Public Bodies and Transitory Objects have exactly that function, to create a connection between the public and the material, and to allow a feeling of their own self, and it is the same with me, yes. And, you see, after I had been looking at one thousand six hundred and seventy five pairs of eyes, after that incredible human connection, I needed to be connected with nature.

*Did you plan in advance every photo, i.e., did you know you would use exactly sheeps, flowers, and so on?*

I had these visions during the sitting. I had a very clear vision of the flower, for instance, but I did not know what flower it would be. So when I came to the country I found the daisies, you know, that's the simplest flower of all. And of course I had the vision of the black sheep, as in my whole life I have always been the black sheep, with the works I have been doing, with my family, with society, I was always different... and then of course, after seeing the black sheep I thought of using a white sheep too.

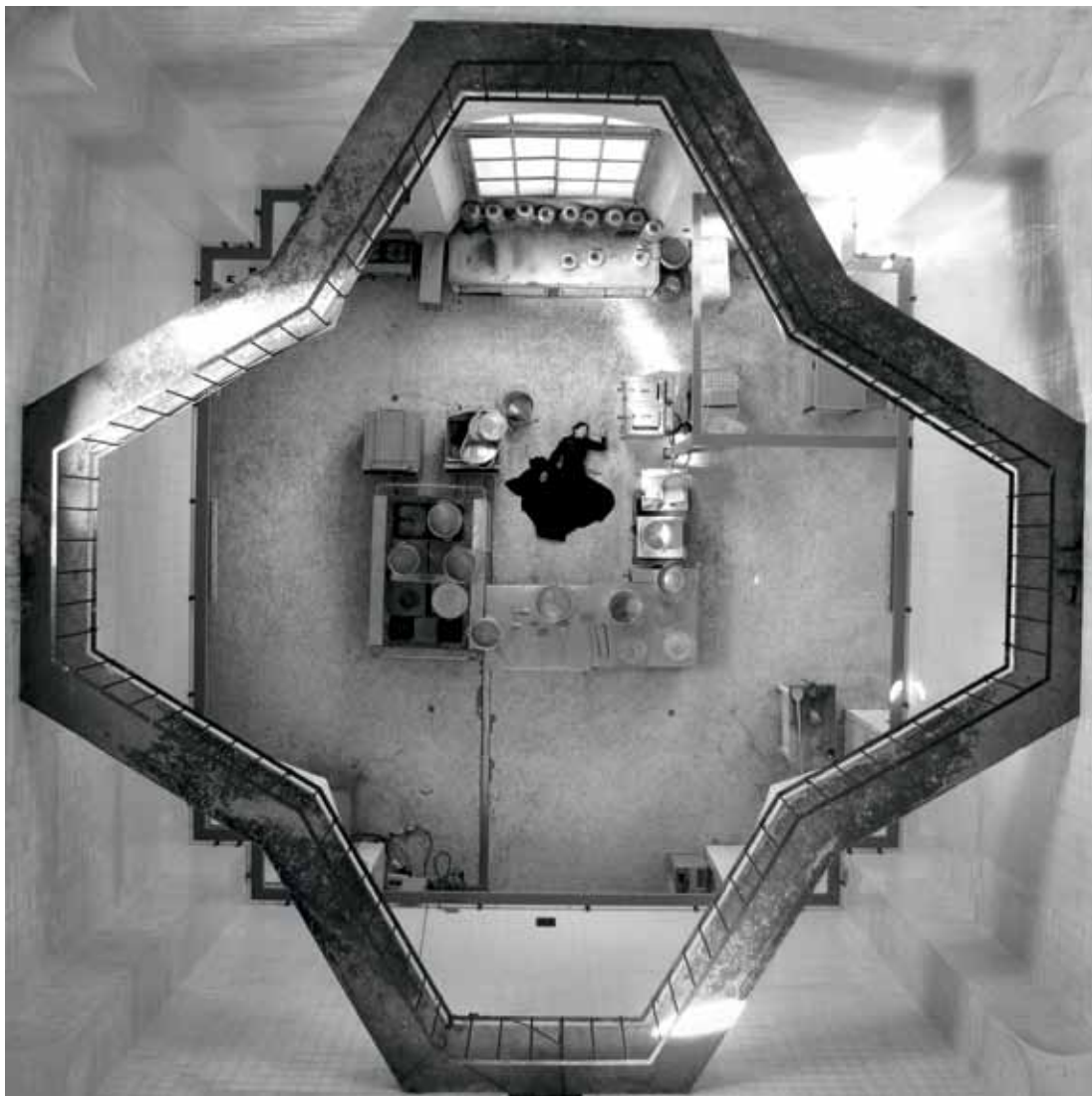
*So the black sheep has a very specific meaning, do the other objects or animals that appear also bear some specific, symbolic meaning?*

In principle, no, they don't. But then again, you can find meanings for anything, like the rock, that has the form of a heart, I didn't just use any rock, and this one was covered by bushes which I had to cut down, in order to reveal its shape.

PORTRAIT WITH THE FLOWER,  
CLOSED EYES  
2009  
impressão p/b sobre papel de algodão  
[b&w pigment print on cotton paper]  
73 x 73 cm

PORTRAIT WITH THE FLOWER,  
OPEN EYES  
2009  
impressão p/b sobre papel de algodão  
[b&w pigment print on cotton paper]  
73 x 73 cm





THE KITCHEN II  
HOMAGE TO SAINT THERESE  
2009  
impressão em gelatina de prata  
[silver gelatin print]  
160 x 160 cm

*The pictures of Back to Simplicity were taken in Southern Italy, while the video and photos of The Kitchen were taken in Spain. I see a strong relation between the two series, as they both talk of simple things, and very much embedded in Mediterranean culture, such as feeling the nature around us, or cooking a meal for the children. You often talk of yourself as a nomad, how much are you affected by the place where you do your work?*

Well, *The Kitchen* really had a lot to do with Saint Teresa of Ávila, whom I have always been fascinated with. And this kitchen was inside a monastery, of the Carthusian order, so once the nuns got it, they would never leave. They cooked meals and fed eight thousands orphans, and all the children could see of them were their hands, passing the food through a little hole. And this place had been abandoned since the Seventies, and everything stayed exactly as it was, it was incredible to see, even the habits of the nuns were there. I was immediately attracted to that place, and not just through Saint Teresa of Ávila, but also because of my memories of the kitchen. In my childhood the kitchen of my grandmother was the center of my world: all the stories were told in the kitchen, all the advices regarding my life were given in the kitchen, all the future-telling through the cups of black coffee took place in the kitchen, so it was really the center of the world, and all my best memories come from there. So it was a mixture of the kitchen of my childhood, the story of Saint Teresa of Ávila, and this incredible abandoned kitchen with the children, all at the same time.

*The Kitchen is an homage to Saint Teresa of Ávila, and in a way, a reflection on how a gift from Heaven can turn into a burden. Do you identify with that idea: do you ever think that the fact of being an artist, being therefore forbidden a “normal” life (the kind of life where you would cook soup for a child, so to say...) is, apart from obviously being a gift, also a burden?*

I really think *The Kitchen* is a mainly a work about my childhood. The challenge is always how to turn something personal into a story other people can relate to, otherwise it has no meaning... There is one really interesting piece, called *Image of Happiness*, in which I tell the story of my image of happiness, which will never happen. I am hanging upside-down and tell this story: I am sitting on a rocking chair, the door opens and my husband, who is a coal miner, comes in and hugs me, and I am pregnant, all this kind of images, that actually will never happen, somehow are an utopian image of happiness...

*In your Artist's life Manifesto, you mention that Buddhist monks advise that it is best to have just 9 possessions in life. In the first years of your career you would not produce anything, just record your performances through video or photos. Do you consider it has been a radical shift (from a Buddhist point of view, so to say), when you started producing objects, photographs and video that were not just a by-product of a performance?*

Well, you see, the Buddhist Monks limit the personal possessions, but at the same time they build temples with tons of objects, of Buddhas, paintings on the wall, and physical elements that you need to sort of surround the Buddhist doctrine with, so that people can actually trigger their mind and start practicing. So in a way the same kind of contradiction you are pointing at in my

work you can find in the Tibetans: they talk about having 9 personal possessions, but then the quantity of objects is overwhelming... In my life I try to really have very few things, but in order for the work to be translated and understood better it is necessary to have what I call supporting material: the objects, the photographic work, and so on. I see all this as tools for the work to be understood.

*Sort of related to this, I wonder: you first started using videos and photography as ways of recording and documenting your performances, and in that sense I can imagine you wouldn't have much of an aesthetic concern about them. Is that kind of issue important today, with these new series of works?*

Yes, of course, just look at the dress, the symmetry... But it has always been like this, that didn't really change, aesthetic has always been extremely important, especially since when you look at a performance, everything is so minimal, so simple, it all has a meaning: a gesture, the position of your hands, of your legs, even a fold in the dress. You have to be very aware of all this, as these are all ways of communicating.

*You often stated that suffering is important, and many of your work are physically born out of suffering and endurance. Back to Simplicity, on the contrary, seems to reflect a great tranquility. Do you think you are really reaching a stage of tranquility, after so much struggling, or is it too early to say that?*

I am not there yet, but I am on the good way (laughs)... to reach tranquility. And not just for me, but also for the public. I mean it's really impossible to say why some people would come to sit five minutes in front of me, and stayed for four hours, and completely forgot time. So that kind of tranquility really irradiates, and can influence the spectator, which is very important. But you know, I stayed there for three months, and after that period I can have this kind of tranquility for maybe six months, and then it's gone, and I will have to create another situation to go into. The main issue is not to reach tranquility, but how to stabilize it for long periods of time. There is a very big difference between me sitting three months in a museum, and a monk sitting ten years in a cave, in a retreat. After these ten years he really stabilizes his tranquility, thus he can come in the middle of Manhattan, and stand in the middle of the traffic, and be completely centered, I am still very far away from doing this...

THE ARTIST IS PRESENT

Vista da performance  
[performance view]  
Foto [photo] © Marco Anelli



Movimento em meio ao silêncio.  
 Silêncio em meio ao movimento.  
 No começo da minha vida eu viajava muito.  
 Não parava de viajar.  
 Era muita agitação.  
 Mas desde que tenho meu templo, os visitantes  
 vêm me ver.  
 É fundamental ser abertamente abrangente nas  
 duas fases.  
 É um princípio de abrangência total, em que todas  
 as coisas mais minúsculas podem entrar.  
 Podemos chegar em tal estado de espírito que nos  
 permita dar oxigênio para as pessoas.  
 Ou se for em arte, para os espectadores.

-- monge desconhecido

The movement in the middle of silence.  
 The silence in the middle of a movement.  
 At the beginning of my life I traveled a lot.  
 I kept making trips.  
 I was restless.  
 But since I have my temple, the visitors come  
 see me.  
 It is fundamental to be openly inclusive in both  
 phases.  
 It is an all-inclusive principle where even the  
 most tiny things can enter.  
 You can arrive in a state of mind where you can  
 give oxygen to the people.  
 Or in the case of art to the viewer.

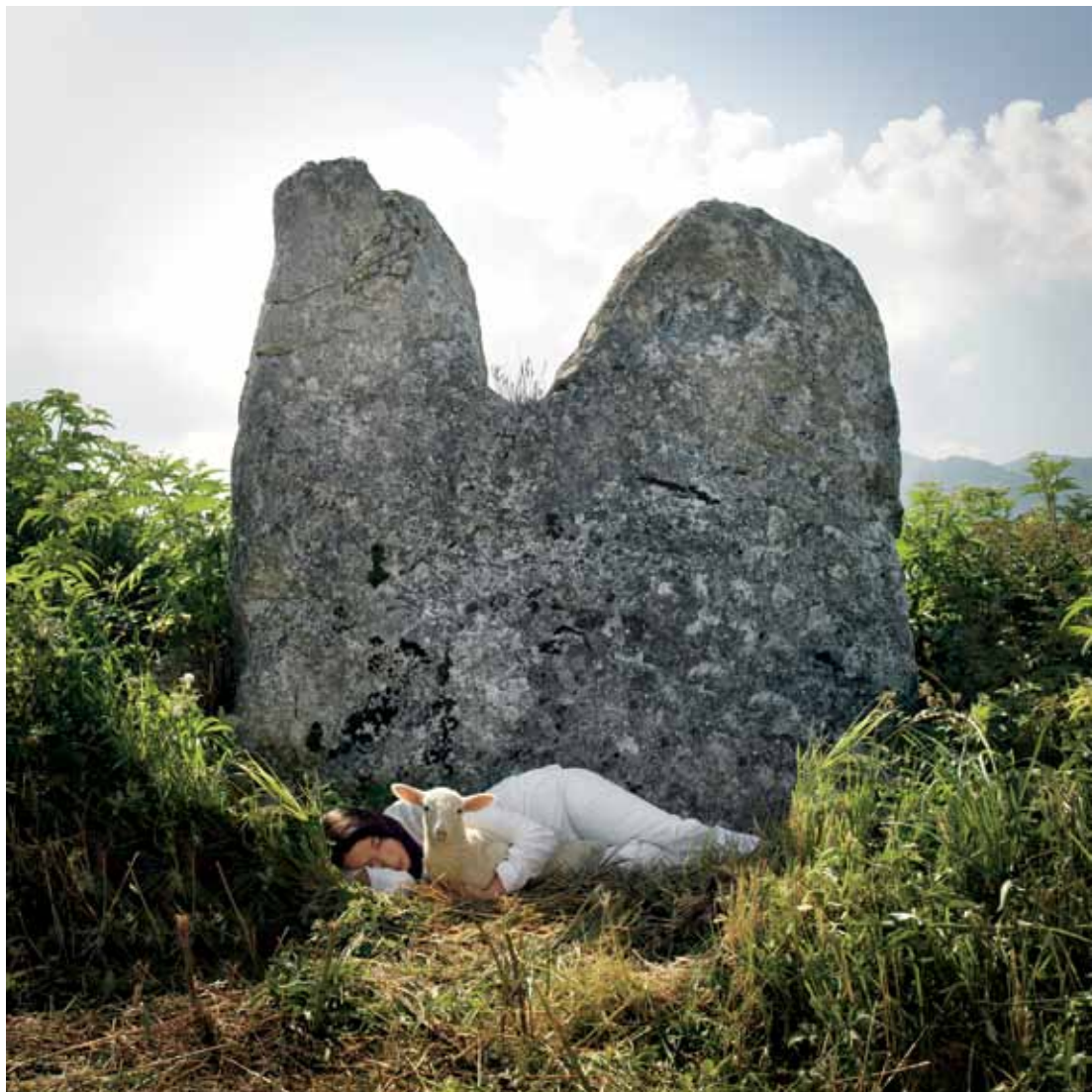
-- unknown monk

**BLACK SHEEP**  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 160 cm



LOOKING AT THE MOUNTAIS  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 200 cm





SLEEPING WITH WHITE LAMB  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 160 cm



HOLDING THE GOAT  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 160 cm

PORTRAIT WITH WHITE LAMB  
2010  
impressão colorida sobre papel  
[pigment print]  
160 x 160 cm



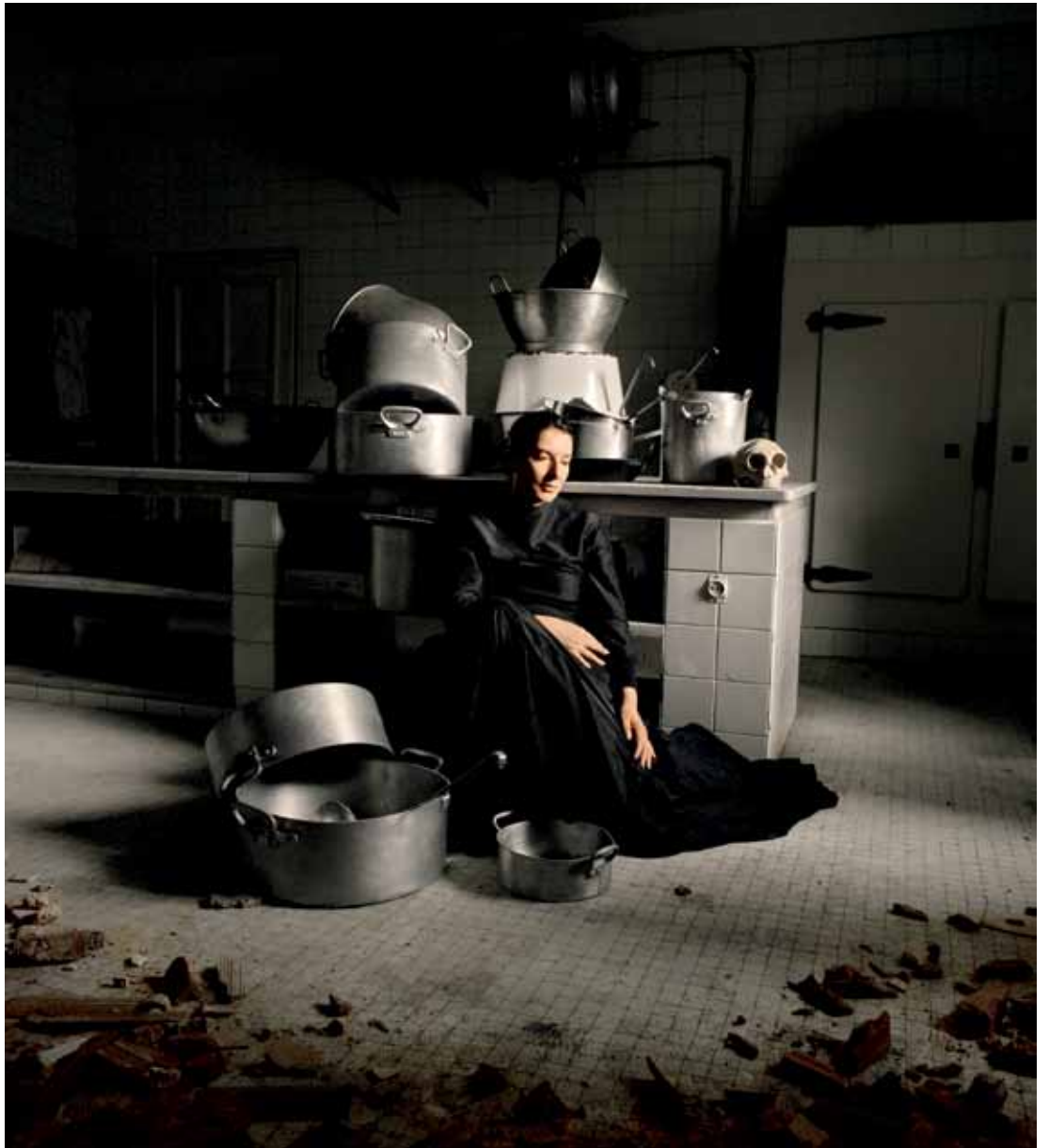


THE KITCHEN IX  
HOMAGE TO SAINT THERESE  
Natureza morta com leite, sal  
e sangue de porco [Still Life with  
milk, salt, and pigs blood]  
2009  
lambda print p&b  
[b&w lambda print]  
136 x 136 cm

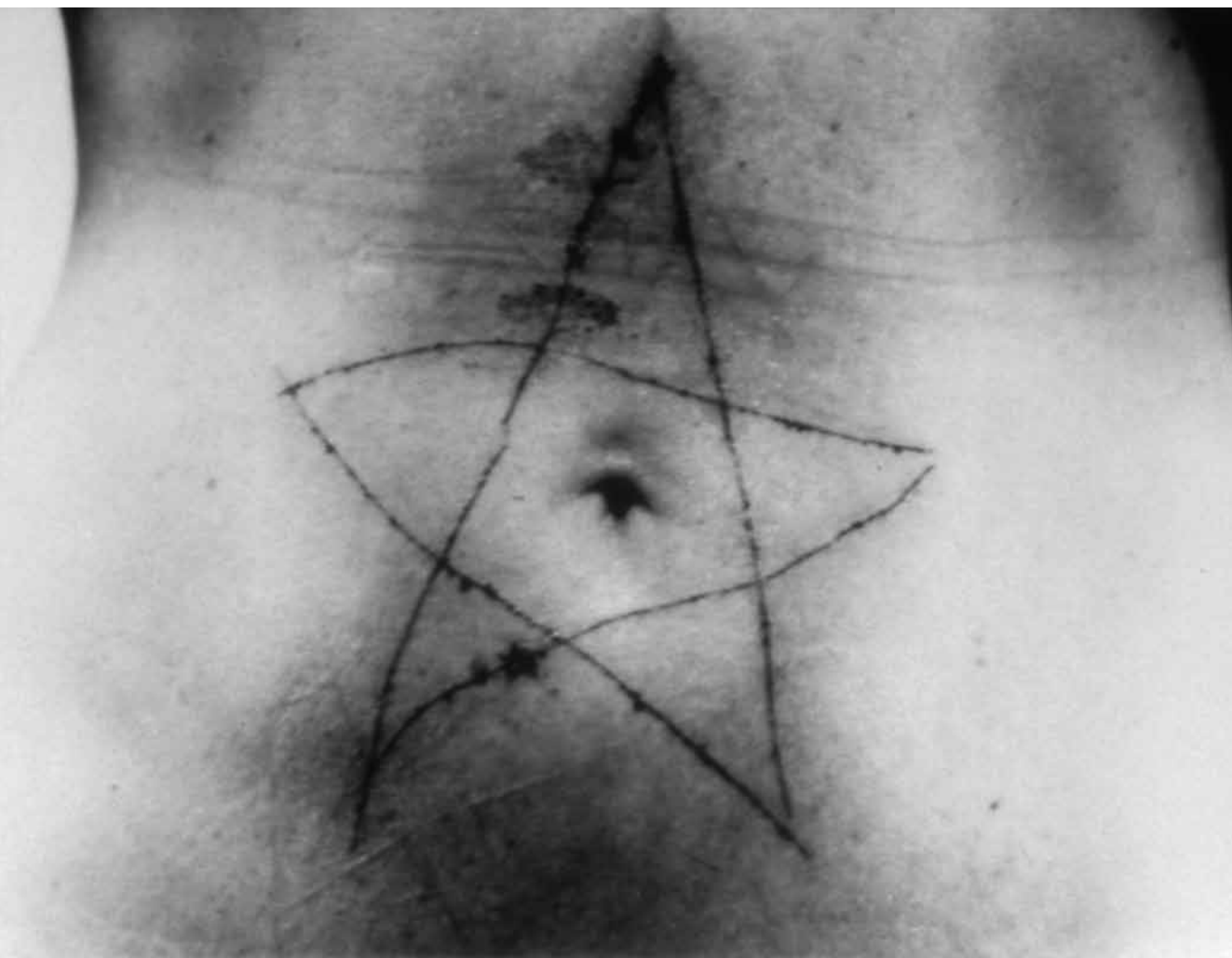


THE KITCHEN V  
HOMAGE TO SAINT THERESE  
2009  
lambda print colorida  
[color lambda print]  
160 x 160 cm

THE KITCHEN IV  
HOMAGE TO SAINT THERESE  
2009  
lambda print colorida  
color lambda print  
136 x 126 cm







# PERIGO E PERTURBAÇÃO: A ARTE DE MARINA ABRAMOVIC

Arthur C. Danto

Hans Ulrich Obrist: *Mas, em sua essência, todas [as obras] estão relacionadas a perigo? A extremos?*

Marina Abramović: *Sim, estes são exatamente meus interesses. Interesse-me pela arte que perturba e que estimula o momento do perigo.*<sup>1</sup>

A vida artística de Marina Abramović está intimamente relacionada à história da Performance Art a partir do início da década de 1970 – ou final da década de 1960 – até os dias de hoje. Quando ainda estudante na Iugoslávia, a Performance Art ocupava, inicialmente, um território entre rumores e sonhos de possibilidades artísticas quase mágicas: uma maneira de ser do artista – liberada, imediata, perigosa e vibrante. Os estudiosos traçam uma crônica das performances ao vivo que ocorreram como anclares aos vários movimentos da Arte Moderna: o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, e além deles. Porém, o tipo de performance radical que mais aguçava o interesse de Marina era o que testava as fronteiras que definissem a conduta admissível ou a resistência corporal – sempre posicionando a artista em espaços morais inexplorados. Por mais estranho que pareça, estes movimentos não ocorriam apenas ou especialmente no que consideramos centros de vanguarda. “Em meados da década de 1970, em Belgrado,” afirmou Marina em uma entrevista, “as notícias dos acontecimentos mais recentes em performance começaram a surgir aos poucos da Bulgária, da Polônia e da Romênia<sup>2</sup>”. Não era exatamente como se a nova performance fosse um fenômeno da Cortina de Ferro, mas global, pois a mesma vibração podia ser vista também nas performances em Nova York, Los Angeles, Londres e Paris. Nada poderia parecer mais distante da estética da Escola de Paris do que as performances de Gina Pane – graduada pela Escola de Belas Artes, que subia com os pés descalços uma escada com lâminas incrustadas nos degraus. Era como se abaixo e além das divisões políticas do mundo a arte de sacrifícios voluntários pavimentasse seu caminho para dentro da consciência dos homens e das mulheres – por toda parte – com o objetivo de usar seus próprios corpos para demover fronteiras.

Ao final do século, Marina Abramović havia se tornado uma das principais representantes da performance radical, que já começava a ser bem-vinda nos espaços dos museus, e, certamente, se tornando uma das correntes vitais da arte pós-modernista – fortemente ligada ao feminismo e com apelo a um grande número de mulheres em busca de uma forma artística para expressar suas preocupações mais amplas por meio de seus corpos. A história da arte da década de 1970 testemunhou a marginalização da pintura como principal veículo de experimentação e de expressão; o cenário da performance substituiu a tela como a arena da ação artística e para neutralizar a famosa metáfora de Harold Rosenberg, que inevitavelmente ainda considerava a pintura o instrumento básico para o alicerce da teoria da arte. A performance abriu espaço para se tratar de assuntos de vital importância para a conscientização das mulheres, ganhando intensidade e tensão se apresentada por meio do corpo feminino nu da artista. De qualquer forma, as primeiras tentativas de aquisições pelos museus foram inevitavelmente de objetos utilizados como apoio às performances, carregando a aura de terem sido usados, e, portanto, se transformando em relíquias cuja natureza artística tinha que ser explicada pela descrição das performances que ajudaram a realizar. Como as performances não podem ser penduradas nas paredes e então admiradas e comparadas entre si, o vácuo entre performance e outros gêneros artísticos tinha

que ser ultrapassado. Uma estratégia natural seria convidar artistas a se apresentarem nos espaços das galerias dos museus. Porém, como lidar com o fato inevitável de que as obras de arte e as performances devem sobreviver aos artistas, intimamente envolvidos no que poderíamos denominar a substância do gênero, em virtude do caráter central assumido pelo corpo humano nas performances?

Tais questões foram o pano de fundo de uma conversa investigativa em 1988 entre Abramović e o crítico e teórico Thomas McEvelley, tratando da filosofia da performance, e realmente aprofundando nossa compreensão filosófica da arte em si <sup>3</sup>. Tudo fica óbvio no momento em que refletimos sobre o título da apresentação de Marina Abramović no Museu de Arte Moderna – *The Artist Is Present* (O artista está presente). A presença está praticamente ligada ao discurso de ícones. Os teóricos do Leste Europeu costumavam falar sobre a presença mística dos santos nos ícones. Os artistas não são santos, mas certamente é real a percepção de que sua presença em uma performance tem, pelo menos, um eco na metafísica da arte. Como apresentar uma performance quando a responsável por ela já não está mais presente? Como regra geral, os artistas não estão presentes nos trabalhos que criam. Porém, no caso do *performer*, o instrumento é seu próprio corpo. É isso que confere a este tipo de arte sua imediaticidade e sua imprevisibilidade. Obviamente, a questão seguinte é como substituir o corpo do(a) *performer* pelo corpo de outra pessoa: um transplante extraordinário e fundamental para se preservar as performances. Se devem ser preservadas, as performances serão o que o filósofo norte-americano Nelson Goodman denominou *alográficas* (em contraposição a *autográficas*) – necessariamente apresentadas por duas pessoas, como se fossem uma peça de teatro, ou um romance <sup>4</sup>. Quando o(a) artista está presente, isto não fica evidente, pois o trabalho é realizado com o seu corpo, como aconteceu na primeira obra de Abramović que foi reconhecida – *Rhythm 10* – quando ela estendeu as mãos sobre o chão e inseriu facas entre os dedos. A simples questão da preservação nos força a reconhecer a existência de algo como uma partitura – ou um script – e em seguida a representação – em forma de performance – seguindo a partitura. E daí a natureza de uma entidade com ocupação dupla no palco.

Em dado momento da conversa Marina disse para McEvelley, “Quero fazer uma série de performances clássicas de *performers* da década de 1970, mas eu mesma vou representar, como um músico que toca Mozart novamente anos depois”.<sup>5</sup> Esta afirmação é surpreendente. É o reconhecimento de que existe um cânone de performances “clássicas” da década de 1970, com ligação profunda com os artistas criadores. Porém, apenas como relatos, amplificados, se tivermos sorte, por fotografias ou vídeos primitivos. A questão é como *dar-lhes vida novamente*. Em uma conversa provavelmente posterior, e desta vez com Hans Ulrich Obrist, Marina cita algumas de suas performances. “Certamente quero rerepresentar *Seedbed*, de Vito Acconci, sabe, elevando o chão da galeria e me masturbando sob este chão. Em seguida, a peça de Chris Burden *Crucifixion on the Volkswagen* (Crucificação no Volkswagen). E depois, *Tarantella* (Tarantela), uma peça de Dennis Oppenheim; o trabalho de Gina Pane com o título *Candlebed* (O leito de velas), e minha própria peça, *Rhythm 0* (Ritmo 0), onde sou um objeto, e há uma mesa com 72 objetos, inclusive uma pistola com uma bala” <sup>6</sup>.

Na verdade, alguém tem que extrapolar a partitura, e então representá-la de forma a mapear as performances originais. Marina faz uma correta interpretação da história da arte, e ao mesmo tempo, também de maneira correta gelifica a ontologia da performance artística. “Maneira correta” significa,



SEVEN EASY PIECES  
ENTERING THE OTHER SIDE

FRASE DIRIGIDA À PLATEIA DURANTE A PERFORMANCE

Por favor, apenas por um momento, peço a todos  
que apenas ouçam.  
Estou aqui e agora e vocês estão aqui e agora comigo.  
Não há tempo.

DURAÇÃO: 7 horas

2005  
Guggenheim Museum, New York

STATEMENT TO THE AUDIENCE DURING THE PERFORMANCE

Please, just for the moment, all of you, just listen.  
I am here and now, and you are here and now with me.  
There is no time.

DURATION: 7 hours

2005  
Guggenheim Museum, New York

aqui, que Marina já vê o tipo de dificuldades a serem enfrentadas quando se vê substituindo os *performers* que criaram as peças clássicas na década de 1970. Minha contribuição máxima, neste momento, é imaginar como seria a discussão crítica de tal performance. Felizmente, Marina reconstituiu várias destas performances, inclusive uma sua, alguns anos depois de sua conversa com McEvelley. Foi um começo fantástico para a nova fase da história da performance, e um prelúdio para os problemas que iria enfrentar em *The Artist Is Present*.

*Seven Easy Pieces* (Sete Peças Fáceis) foi apresentada durante uma única semana em novembro de 2005 no Museu Guggenheim de Nova York. Nesta ocasião, Marina se propôs a reapresentar várias performances importantes e históricas cujas apresentações originais foram nas décadas de 1960 e 1970, e a maioria por outros artistas. Isso implicava que ela deveria substituir os *performers* originais – uma pessoa viva por outra – e então, na verdade, reapresentar a performance de forma que o novo público pudesse ter a mesma experiência do público original. O fato de ter utilizado o museu, e não o teatro, como espaço para as apresentações – em geral bastante extenuantes – enfatizava que os *performers* se consideravam artistas visuais cujo locus natural era o ambiente da galeria, com afinidade espontânea entre o corpo humano e o trabalho de arte mais convencional. A diferença era que a arte estava viva, era efêmera, e, de preferência, espontânea: “Sem ensaios, sem repetições, sem final previsível” nas palavras de Marina <sup>7</sup>, o que significava que o público original não sabia o que “ia acontecer”. Tanto os *performers* quanto o público estavam à mercê das possibilidades. No entanto, Marina enfrentava os mesmos riscos e se submetia às mesmas provações do(a) *performer* original, enquanto o público assistia, ao vivo, o(a) artista se submetendo ao fogo e ao gelo, de forma que a vibração e o perigo, e, conseqüentemente, a incerteza do evento original, eram transferidos para a reapresentação.

Marina teve notícias da nova forma de arte conferida à performance antes de se tornar *performer*. Para ela, o grande apelo do conceito era a promessa de algo radical – uma de suas palavras favoritas – e o envolvimento de certos riscos. Ambos, poderíamos dizer, traços de sua personalidade. Em seu trabalho *Biography* (Biografia) ela descreve um episódio ocorrido quando tinha catorze anos: uma roleta russa, que fazia parte de várias de suas performances. Naquela ocasião, ela levou um revólver e um pente de balas para uma sala. Colocou o pente no revólver, girou, apontou para a cabeça e puxou o gatilho. Nada aconteceu. Passou o revólver para seu parceiro de jogo, e, novamente, nada aconteceu quando ele puxou o gatilho. Em seguida, apontou para a estante de livros, e a bala atravessou a espinha do livro *The Idiot* (O Idiota), de Dostoyevsky. “Poucos minutos depois,” escreveu ela, “comecei a suar frio, e meu corpo inteiro tremia. Senti um medo inexprimível”.<sup>8</sup> Minha percepção é que este “medo inexprimível” pode se tornar um vício. É o gosto azedo da morte que as pessoas sentem em certas situações extremas. “Quando eu estava na Iugoslávia”, disse a McEvelley, “pensava que a arte fosse uma espécie de dúvida entre a vida e a morte, e algumas de minhas performances realmente incluíam a possibilidade de morrer, entende, durante a apresentação; era algo que podia acontecer”.<sup>9</sup>

Como regra geral, esta percepção não faz parte da experiência estética. Na verdade, é a sensação que se tem ao dirigir a velocidades máximas, ou descer costas íngremes perigosas, ou ainda esperar até o último minuto para abrir o paraquedas. A possibilidade da morte foi, em parte, o que atraiu Marina para este tipo de arte, e o gosto da morte expresso por diabos ousados deve ter-lhe provocado a sensação de forçar os limites e ultrapassá-los, assim alterando os parâmetros em sua vida. “Antes de

sair da Iugoslávia, minha perspectiva de vida era totalmente masculina: ousando, com atos heroicos, e com a possibilidade de morrer. E eu acho que se eu tivesse mantido esta linha de trabalho, eu teria morrido em algum momento”.<sup>10</sup> Esta possibilidade foi a marca da primeira fase de performances de Marina, e acredito ter sido, em geral, o que a atraiu para a prática das performances em primeiro lugar. O que torna a performance um trabalho de arte ou a década de 1970 diferente das décadas anteriores foi que conferiram ao artista a experiência extrema. Em *Shoot Piece* (Peça para um tiro) Chris Burden planejou ser atingido por uma bala real, disparada por um revólver de verdade. O atirador era treinado, mas mesmo assim, segundo informações, a bala tirou um pedaço da carne. A performance teve o derramamento de sangue no início da década, e a sombra da morte assombrou a fronteira entre a vida e a arte. Em uma peça que Marina descreveu para McEvelley, ela entrava no palco vestida como a mãe queria que se vestisse, mas carregava um revólver com uma única bala, e puxava o gatilho. Se sobrevivesse, se vestiria segundo sua própria vontade, deixaria o palco, e começaria a viver como uma mulher livre. Assim, a performance oferecia possibilidades extraordinárias que a maioria das pessoas pode ter sem jogar roleta russa. Em *Rhythm 0*, apresentada em Nápoles em 1974, um revólver carregado fazia parte de vários objetos dispostos sobre a mesa. O público podia usar qualquer um destes objetos em Marina – agulhas, tesoura, tinta branca, açoite, batom – ou o revólver. O público tinha a oportunidade de matar a artista se quisesse, ou dar-lhe uvas na boca.

O desafio vivido pela vanguarda da década de 1960 ultrapassava o vácuo entre a arte e a vida. Em 1973 o poeta Vito Acconci realmente ejaculou na Galeria Sonnabend, muito embora um chão artificial o protegesse dos olhos do público; porém, os barulhos sexuais emitidos foram amplificados por todo o espaço ocupado pelos visitantes. Os *Viennese Actionists* (Ativistas vienenses) vertiam sangue sobre seus corpos, ou se cortavam até à morte. VALIE EXPORT, ligada aos Ativistas, usava calças com um detalhe especial para que o público pudesse ver seus pelos pubianos. Isso é o que denomino *disturbatory art* (arte perturbadora),<sup>11</sup> e a perturbação era a marca das performances na década de 1970. Os artistas engajados nesta arte não estavam apenas reagindo ao Minimalismo e ao Conceitualismo; na verdade, o movimento era uma manifestação das profundas mudanças na cultura como um todo, uma perturbação que reverberava pela civilização como um todo, e que provocava susceptibilidade especial nos jovens, sob a forma de hostilidade à geração anterior, considerada responsável pelas guerras e desigualdades a definir o mundo que receberiam como legado. A perturbação do final da década de 1960 era uma amplificação da recusa em ser subserviente – sob a forma da chacota do movimento dada durante a Primeira Guerra Mundial, quando os dadaístas culpavam os burgueses como responsáveis. A vanguarda da década de 1970 inventou a perturbação. Tenho com frequência citado uma experiência vivida e relatada por Eric Fischl no novo CalArts em 1970:

Tínhamos aulas de desenho organizadas por Allan Hacklin. Cheguei tarde. Começava por volta das nove ou dez da manhã, mas eu nunca chegava antes das onze. Entrei no ateliê e todos estavam nus. Certo! Todos estavam nus. Metade das pessoas coberta com tinta, girando pelo chão sobre pedaços de papel cortados de um rolo. Os dois modelos, imóveis, estavam sentados em um dos cantos, entediados às lágrimas. Os outros todos jogavam coisas por todo o lugar, e tinham subido ao telhado e pulado para dentro de baldes de pintura. Era um zoológico total.<sup>12</sup>



## LIPS OF THOMAS

### PERFORMANCE

Vagarosamente como 1 quilo de mel com uma colher de prata.  
 Vagarosamente bebo 1 litro de vinho tinto em taça de cristal.  
 Quebro a taça com a mão direita.  
 Usando uma lâmina, entalho uma estrela de cinco pontas no meu abdômen.  
 Me açoito violentamente até não mais sentir dor.  
 Deito-me em uma cruz de blocos de gelo.  
 O calor de um aquecedor suspenso apontado para meu abdômen provoca sangramento da estrela entalhada.  
 O resto do meu corpo começa a congelar.  
 Permaneço na cruz de gelo durante 30 minutos até que o público interrompe a performance ao remover os blocos de gelo que servem de apoio ao meu corpo.

DURAÇÃO: 2 horas

1975  
 Galerie Krinzinger, Innsbruck

### PERFORMANCE

I slowly eat 1 Kilo of honey with a silver spoon.  
 I slowly drink 1 Liter of red wine out of a crystal glass.  
 I break the glass with my right hand.  
 I cut a five-pointed star on my stomach with a razor blade.  
 I violently whip myself until no longer feel any pain.  
 I lay down on a cross made of ice blocks.  
 The heat of a suspended heater pointed at my stomach causes the cut star to bleed.  
 The rest of my body begins to freeze.  
 I remain on the ice cross for 30 minutes until the public interrupts the piece by removing the ice blocks from underneath me.

DURATION: 2 hours

1975  
 Galerie Krinzinger, Innsbruck

Este episódio da educação artística pertenceu à era que *Seven Easy Pieces* tentou recuperar. Marina procurava revitalizar – para privilegiar um público pós-perturbação – uma parte da turbulência que definia o mundo onde ela havia se tornado artista, quando a performance permitia que ela e seus pares pudessem jogar roleta russa em nome da arte. Eu sempre achei que quando ocorrem mudanças sociais importantes, as artes são a primeira área a ser afetada. Em 1968, seu pai – herói dos insurgentes – dirigiu-se aos estudantes revoltosos contra o que foi sua luta enquanto sua filha aperfeiçoava uma nova forma de arte em que tirava a própria vida. Ela quase se imolou em seu trabalho mais importante ao se deitar em um espaço construído na forma da estrela dos insurgentes. A performance – *Rhythm 5* (Ritmo 5) – conferiu seriedade ao ritual no Centro Cultural dos Estudantes em 1974 em Belgrado. A partitura era:

Crio uma estrela de cinco pontas (construída em madeira escovada e mergulhada em 100 litros de gasolina)

PERFORMANCE

Gosto da estrela.

Caminho ao redor da estrela. Corto o cabelo e jogo em cada ponta da estrela.

Corto as unhas e as jogo em cada ponta da estrela.

Corto as unhas dos pés e as jogo em cada ponta da estrela.

Entro no espaço vazio da estrela e me deito.<sup>13</sup>

“Era para eu ficar lá,” dizia ela a McEvilley, “até que o fogo terminasse, mas enquanto eu estava deitada o fogo consumiu todo o oxigênio e desmaiei. Ninguém sabia o que estava acontecendo até que um médico na plateia notou e me tirou de lá. Foi então que entendi que o tema do meu trabalho deveria ser os *limites* do meu corpo<sup>14</sup>.

Na peça de maior sucesso entre as que compõem *Seven Easy Pieces* – *Lips of Thomas* (Sete Peças Fáceis – Lábios de Thomas) – Marina fez, ela própria, o papel da outra artista: a primeira performance havia sido 30 anos antes, no dia 14 de novembro de 1975, na Galeria Krinzing, em Innsbruck. Durante a série de provações, a artista, nua, ingere meio quilo de mel, toma um litro de vinho tinto, entalha uma estrela de cinco pontas em seu abdômen e acena uma bandeira branca com listras de sangue ao ritmo de uma canção russa – o que lhe provoca lágrimas. Em seguida, flagela-se até o limite de sua resistência, e finalmente deita-se em uma cruz de gelo. Um aquecedor suspenso no teto emite ar quente até que, conforme se espera, o público retire a *performer* da cama de gelo e cobrindo-a com seus casacos, a carregue para fora do ambiente da performance. Ela tinha 29 anos, e a performance durou duas horas. Foi um exercício xamanista em que a *performer* foi submetida a extremos de temperatura, de dor e de sangramento. Em culturas mais primitivas, a ela teriam sido creditados enormes poderes, e talvez hoje, ainda, devesse receber estes créditos. De qualquer forma, nenhuma outra prática artística exige os sacrifícios da performance. Apesar do título, a peça não é fácil de representar. E tampouco para se presenciar, pois cruza fronteiras das quais a maioria das artes sequer se aproximaria, muito embora neste momento me ocorra que algumas das representações do sofrimento físico em pinturas com o objetivo de fortalecer a fé na Contra-Reforma, em Roma, tenham um efeito semelhante. Não

conseguimos apreciar os traços de Poussin na pintura *The Martyrdom of Saint Erasmus* (O martírio de São Erasmo) na Coleção do Vaticano, onde vemos o santo eviscerado. De certa forma, a performance recupera o horror e a comisseração das representações de agonia do Barroco – ou pode recuperar. A recomendação do Concílio de Trento foi de representar tais cenas com exatidão naturalista. O renomado historiador de arte Rudolf Wittkower afirmou: “Muitas das histórias sobre Cristo e os santos tratam de martírio, brutalidade e horror, opostamente ao ideal do Renascimento, quando uma representação velada da verdade era considerada essencial; até mesmo Cristo deveria ser representado ‘em aflição, sangrando, recebendo cusparadas, com a pele dilacerada, deformado, pálido, e com aparência desagradável’ se o tema assim exigisse ... Estas imagens ‘corretas’ tinham o propósito de suscitar as emoções dos fiéis e confirmar – ou até transcender – a palavra falada”<sup>15</sup>.

O próprio corpo anula o efeito de se tentar uma representação naturalista, pois o corpo é, em essência, natural. A psicologia da empatia – que os participantes do Concílio entendiam perfeitamente – preconizava o uso do sofrimento como uma forma de ligação entre o observador e a vítima. A Reforma tentou eliminar as imagens como uma maneira de destruir o catolicismo. O catolicismo, por sua vez, entendia que o poder das imagens servia à preservação da fé. Uma performance como *Lips of Thomas* não foi criada com este propósito. O objetivo, na verdade, era conferir realidade ao poder das imagens e forjar a ligação entre público e performer pela arte cujo meio é o corpo humano real. Por isso, o(a) performer deveria, sem dúvida, suportar tudo o que pudesse atrair as sensações dos observadores. Não há ilusão: o frio é cruel, o sangramento pela pele dilacerada acontece naturalmente. Porém, isso significa que a performance de sucesso – *Lips of Thomas* – trata de extremos. Ao visualizar, o público entende, e sofre com o sofrimento do(a) performer. Por que os performers fariam o que fazem por razões menores do que as religiosas não é fácil compreender, mas deve ser a explicação para o perigo e a comoção prometidas por este meio. Não é tão surpreendente que, na década de 1970, uma mulher jovem e intensa como Marina Abramović deva ter percebido que apenas a performance poderia lhe oferecer aquilo de que precisava como artista. Porém, ela também descobriu que estava protegida pelo tipo de performance propriamente dita, como uma forma de anestésico, a permitir que conseguisse resistir aos extremos.

Há certas diferenças entre as duas performances de *Lips of Thomas*; portanto, *Lips of Thomas* de 2005 não é uma mera repetição de *Lips of Thomas* de 1975. Até onde sei, o mesmo acontece com a maioria das replicações com as quais me familiarizei um pouco. O script de 1975 não previa o interlúdio musical quando Marina, usando uma boina de insurgente, acena a bandeira branca com listras de sangue enquanto ouve, com choro suave, a canção nacionalista *Slavic Soul* (Almas eslavas). Há um metrônomo em 2005, mas não em 1975. Há dois livros sobre hiking e algumas pessoas que acompanharam Marina na sua travessia lendária, a pé, de metade da Grande Muralha da China, onde ela e seu amante, Ulay Laysiepen, abraçaram-se e terminaram seu relacionamento no dia 27 de junho de 1988. Os sapatos assumiram um significado talismânico para ela: “Quando calço os sapatos, entro para um outro tipo de realidade”.<sup>16</sup> Os sapatos estiveram presentes em sua espetacular performance de 12 dias *House with the Ocean View* (Casa com vista para o mar), na Galeria Sean Kelly em 2002 como uma espécie de lamento pelo 11 de setembro. Em um ensaio composto por alguém que conhecia profundamente a “partitura” da performance original soubemos que Marina cortou-se naquele momento não com

um fragmento de vidro, mas com uma lâmina. Soubemos, também, que o público não podia atravessar uma linha ao redor da *performer*. E a performance acaba quando a encerra, e não quando o público, em total sintonia com a artista, a levanta e a carrega para fora do espaço da performance coberta com seus casacos. Minha percepção é que ocorreu uma mudança de atitude com relação ao seu público de 1975 para 2005. Ou talvez ela quisesse deixar claro que ela está lá para sua plateia.

Se as duas versões de *Lips of Thomas* variam ao ponto que minha descrição sugere, então deve haver uma abertura considerável entre a performance e a partitura, com espaço para variação substancial de uma performance para outra. E seus alunos – que devem saber onde estão as diferenças – refletirão sobre o significado das variações, que jamais conheceríamos se a reperformance não tivesse acontecido. O conceito de partitura não deve definir a performance de maneira estrita na prática. Nelson Goodman, em sua afirmação famosa, disse: “A performance mais pobre, sem qualquer erro, realmente conta [como uma instância genuína do trabalho], enquanto a mais brilhante, com um erro apenas, não”<sup>17</sup>; o que confere à performance uma noção relativamente vaga de ser “a mesma obra”. Os trinta anos entre as duas performances de Marina foram recheados de significado altamente pessoal que deve ter refluído com muita intensidade à medida que executava sua peça.

“Para Marina,” escreveu Sandra Umatherm, “esta noite significa não apenas a representação e a reinternalização de sua própria composição, mas também a contemplação e as lembranças de uma certa fase do seu passado artístico e pessoal. Este duplo significado é um dos elementos intrigantes da nova versão de *Lips of Thomas*”.<sup>18</sup> Na verdade, a segunda performance é tanto uma reperformance como os comentários sobre a primeira.

Marina não utilizou a para-anestesia na performance de 1973 *The Conditioning* (O condicionamento), na qual Gina Pane se deitou em um estrado de cama de ferro com quinze velas acesas abaixo do seu corpo, e de acordo com Umatherm, devota testemunha, resistiu durante trinta minutos. Porém, Marina permaneceu durante sete horas – o tempo de cada performance em *Seven Easy Pieces*. Ela usou um avental à prova de fogo e se levantou do estrado de hora em hora para trocar as velas. No relato de Umatherm, há uma mudança física: “Seu rosto ficou pálido, os movimentos mais lentos e mais indolentes”.<sup>19</sup> Sem dúvida há uma mudança moral no público: “Quanto mais a noite se alonga, mais me envolvo com ela e com a performance”. Um outro membro da plateia, com reação semelhante, em gravação após a performance *Lips of Thomas*, fez uma pergunta de forma retórica: “Como alguém poderia abandonar uma peça como esta”?

Há uma questão de psicologia aqui, e não sei o que fazer no domínio da arte. Quando Jesus conduz três de seus discípulos para o Jardim de Getsêmani e começa a rezar para não ter que se submeter à agonia física da crucificação, os discípulos adormecem, e despertam a ira de Cristo. “Ele foi até seus discípulos e os encontrou dormindo, e disse a Pedro: ‘Como, vocês não poderiam fazer vigília para mim durante uma hora?’ Apesar disso, adormecem de novo, e ao final, Cristo diz: ‘Continuem dormindo agora, e descansem. Olhai! A hora chegou’ (Mateus, 26:40-46).” A ideia é que eles deveriam ter mantido a vigília no momento da verdade, quando as preces lhe são negadas. Em um notável romance, *The Guide* (O guia), escrito por R. K. Narayan, um farsante concorda em rezar para trazer chuva, achando que poderá aproveitar para comer sub-repticiamente [durante seu jejum de 12 dias], mas as pessoas da comunidade mantêm vigília, e ele decide honrar seu compromisso, mesmo que isso signifique morrer.

Algo mantém o público atento, o espírito vence a fraqueza da carne, muito embora seja apenas uma performance. A performance tem a característica de se transformar em uma conexão para-religiosa entre o público e o(a) *performer*, e neste caso a presença do(a) *performer* é fundamental, pelo menos em algumas performances.

O mesmo não aconteceu com as *Seven Easy Pieces* (Sete peças fáceis), e nem com as reperfor-  
mances de Marina para *Seedbed*, de Acconci, quando *performer* e público são separados por uma tela. Por esta simples razão, não fica claro o grau de importância da reperformance desta peça no que diz respeito ao envolvimento do público de Acconci. Por outras razões, tampouco aconteceu com as performances de VALIE EXPORT – *Action Pants: Genital Panic* (Calças de ação: pânico genital), quando o impulso da plateia original foi abandonar o recinto rapidamente. Na montagem no Guggenheim, Marina não se projetou sobre o público, mas permaneceu sentada, imóvel, com seu púbis exposto, segurando um revólver – como se fosse uma estátua viva. O revólver promete algum tipo de ação, de acordo com famoso pensamento de Chekhov: “Se houver um revólver carregado no palco no primeiro ato, deverá ser detonado no terceiro ato.” O ponto mais importante é que não se pode esticar o efeito de uma performance de EXPORT durante as sete horas destinadas à apresentação.

O problema com *Seven Easy Pieces* pode se dever, em sua essência, ao fato de que os dons de Marina são apresentados no tipo de performance que a agrada, em primeiro lugar, quando a possibilidade da violência permeia desde o início, como em *Rhythm 0*, com a possibilidade certa de que alguém iria mirar o revólver carregado na *performer*, assim como na peça de Yoko Ono, *Cut Piece* (Peça para cortar): é da natureza do público presente cortar pedaços de suas roupas enquanto ela permanece imóvel, sentada no chão, com uma tesoura ao seu lado. Quando Marina conheceu o artista alemão Ulay, a ação da apresentação conjunta manteve o grau de violência por meio de tapas, empurrões e gritos – o público foi neutralizado por ter sido excluído do círculo de amor. Quando eles se separaram, depois de doze anos, e Marina estava sozinha novamente, criou performances que exigiam seus incríveis talentos xamanistas. Em seu trabalho *House with the Ocean View* – o luto em público pelo 11 de setembro e apresentado na Galeria Sean Kelly em Nova York – Marina manteve jejum, em público, durante 12 dias, por vezes chorando baixinho, outras vezes nua, em um tipo de plataforma construída para a ocasião. Três escadas, cujos degraus foram incrustados com facas de cozinha afiadas, levavam ao seu retiro, isolando-a do mundo. Bebia muita água, e urinava na presença de muitas testemunhas – todas muito intimamente ligadas a ela para serem consideradas uma plateia. Era uma maneira de dizer a este público: “Não tenho nada a esconder de vocês.”

O jejum faz parte da tecnologia do ritual de purificação, e também da prática tanto de Marina como de Ulay desde o início da década de 1980, como podemos ver pelas performances que apresentaram em vários espaços de museus durante os anos de sua parceria. Em geral, sentavam-se em lados opostos à mesa, vestidos, digamos, para um jantar. Durante sete horas permaneciam sentados sem se falar. De certa forma, poderiam ser estátuas vivas, como Gilbert & George, a famosa dupla de *performers* britânicos. A diferença era que Marina e Ulay jejuavam quando a sessão terminava. Durante todo o tempo em que estiveram juntos a busca de purificação era constante para ambos, o que mudou a visão de um sobre o outro, levando-os a uma transformação, digamos, da metodologia da performance. Acredito que como resultado dos anos que passou com Ulay, a metodologia passou a ser o objetivo da



### AAA-AAA

Em um dado lugar

#### PERFORMANCE

Estamos frente a frente, ambos produzindo um som vocal contínuo.

Gradualmente aumentamos a tensão, nossos rostos se aproximam ainda mais até que começamos a gritar um para dentro da boca do outro.

DURAÇÃO: 15 minutos

Fevereiro de 1978

RTB, estúdio da televisão, Liège, Bélgica

Performance realizada para a televisão

Março de 1978

Performance realizada para filme, Amsterdã

In a given space

#### PERFORMANCE

We are facing each other, both producing a continuous vocal sound.

We slowly build up the tension, our faces coming closer together until we are screaming into each other's open mouths.

DURATION: 15 minutes

February 1978

RTB, television studio, Liège, Belgium

Performed for television

March 1978

Performed for film, Amsterdam

performance, substituindo a perturbação – por meio da duração e da abstenção. Marina se permitiu tomar água e dormir. De todos os *performers* que conheço, Marina é a que demonstra forte componente religioso em sua vocação.

A peça *The Artist Is Present* consiste de duas partes: a primeira, no sexto andar da Galeria Joan and Preston Robert Tisch, exibindo peças de performances e um relicário da história de Marina como *performer*. A mostra incluirá também vídeos e reapresentações. Um(a) outro(a) artista apresentará *Luminosity* – uma peça em que o(a) *performer*, supostamente uma mulher, permanecerá sentada, nua, em um pequeno suporte no alto da parede. Um vídeo de *Seven Easy Pieces* será mostrado. A estrutura da apresentação de *The House with the Ocean View* será reconstruída com o som da voz de Marina recitando a narrativa de suas ações durante os doze dias. E, claro, serão mostradas imagens de *Balkan Baroque* (Barroco dos Balcãs) – uma obra de arte político-religiosa durante a qual a artista lava 1.500 ossos de vacas.

A segunda parte terá lugar no grande Átrio Donald B. e Catherine C. Marron do museu, onde Marina fará uma apresentação ao vivo durante toda a duração da mostra. Inicialmente, ela havia proposto criar uma performance usando um andaime de sete andares conectados por escadas e acoplados à parede leste do átrio. O conceito provou ser retrógrado, pois criaria uma distância moral entre ela e o público, que estaria passivamente sentado enquanto ela apresentaria a performance nos diferentes níveis junto à parede. Mas assim que ela fez contato com Thomas McEvilley, planejou uma relação bastante diferente para seu público.

“Eu só queria criar uma situação na qual eu esteja lá com o público. E naquele momento, alguma coisa vai acontecer”.<sup>20</sup> McEvilley pergunta: “Você entra no espaço sem ter um plano em mente?” “Sim. Basicamente, a única coisa necessária é que você crie o campo para tempo e espaço. Você anuncia a performance para um certo lugar e um certo tempo. O público entra. Todo o resto deverá ser um diálogo de energia, sem objetos. Este é o aspecto mais importante: sem objetos”. Sem facas, sem velas, sem gelo, sem revólver. Apenas o(a) artista está presente”. Como as performances serão apresentadas durante três meses, abster-se de alimentos está fora de questão. A preocupação da *performer* será criar o que denomina um “espaço carismático”, onde ocorre alguma transformação do público no que poderíamos chamar “público de performance”, e haverá nova ligação entre seus membros e a artista.

No final de maio de 2009 Marina concebeu uma maneira de conseguir isso. Em vez de se movimentar para baixo e para cima em um andaime distante, ela decidiu sentar-se em uma das duas cadeiras colocadas junto à mesa no chão do átrio, com um foco de luz sobre ela apenas. Em algum momento, uma pessoa do público ultrapassa a distância entre eles próprios – a plateia – e ela – a *performer* – e irá se sentar na cadeira vazia. Na verdade, este ato apagará o espaço entre *performer* e público, pois passarão a ser um só. Com esta montagem, ela terá criado – involuntariamente – a cena primordial descrita por Nietzsche em *The Birth of Tragedy* (O nascimento da tragédia): um membro do grupo está possuído, torna-se um herói, e transforma todos os outros em um coro. O que acontecerá então? O herói, para continuar a falar a linguagem de Nietzsche, poderá sentar-se em silêncio em frente à(o) artista, assim como Marina e Ulay sentavam-se em silêncio, um em frente ao outro em *Nightsea Crossing* (Travessia noturna no mar). Ou uma palavra pode ser dita, quebrando o silêncio. Não haverá um diálogo mais longo. O herói assumiu a responsabilidade de unir público e *performer*, seja em silêncio,

seja por meio do discurso. O que acontece depois é imprevisível, mas minha percepção é que este herói será substituído por outro, e depois outro, e depois outro. Apenas a *performer*, Marina Abramović, permanecerá a mesma, uma espécie de força motriz. O que acontece vai depender do público. Uma concepção magnífica, que apenas Marina Abramović poderia ter concebido. Se será, na verdade, magnífica, vai depender do público.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Marina Abramović, *Artist Body* (Milan: Edizioni Charta, 1998), p. 44.
- <sup>2</sup> Marina Abramović, *7 Easy Pieces* (Milan: Edizioni Charta. 2007). p. 15.
- <sup>3</sup> Thomas McEvilley, *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?* in *Artist Body*, pp. 14-25.
- <sup>4</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976), pp. 115-22.
- <sup>5</sup> McEvilley, *Stages of Energy*, p. 21.
- <sup>6</sup> Abramović, *Artist Body*, p. 44.
- <sup>7</sup> Abramović, *7 Easy Pieces*, p. 15.
- <sup>8</sup> Marina Abramović, *The Biography of Biographies* (Milan: Edizioni Charta. 2004), p. 109
- <sup>9</sup> McEvilley, *Stages of Energy*, p. 10.
- <sup>10</sup> Ibid. p. 16
- <sup>11</sup> Arthur C. Danto. *Art and Disturbance, The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986). pp. 117-33
- <sup>12</sup> Donald Kuspit, *Interview with Eric Fischl*. in Fischl (New York: Vintage Books. 1987). p. 33.
- <sup>13</sup> Abramović, *Artist Body*. p. 62
- <sup>14</sup> McEvilley, *Stages of Energy* p. 15
- <sup>15</sup> Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750* (Baltimore: Penguin Books. 1958). p. 2
- <sup>16</sup> Abramović, *7 Easy Pieces*, p. 11.
- <sup>17</sup> Goodman, *Languages of Art*, p. 186
- <sup>18</sup> Abramović, *7 Easy Pieces*, p. 54.
- <sup>19</sup> Ibid., p. 51
- <sup>20</sup> McEvilley, *Stages of Energy* p. 22.

ART MUST BE BEAUTIFUL,  
ARTIST MUST BE BEAUTIFUL

PERFORMANCE

Escovo meu cabelo com uma escova de metal que seguro com a mão direita; simultaneamente penteio meu cabelo com um pente de metal que seguro com a mão esquerda. Enquanto faço isso, repito continuamente "A arte deve ser linda, o artista deve ser lindo" até machucar o rosto e despentear todo o cabelo.

DURAÇÃO: 1 hora

1975  
Festival de Arte de Charlottenburg,  
Copenhagen

PERFORMANCE

I brush my hair with a metal brush in my right hand and simultaneously comb my hair with a metal comb in my left hand. While doing so, I continuously repeat "Art must be beautiful, artist must be beautiful" until I hurt my face and damage my hair.

DURATION: 1 hour

1975  
Charlottenburg Art Festival,  
Copenhagen





**DANGER AND DISTURBATION:  
THE ART OF MARINA ABRAMOVIĆ** Arthur C. Danto

Hans Ulrich Obrist: *But, they all have to do with danger basically? With extremeness?*

Marina Abramović: *Yes, That's definitely what I'm interested in. I'm interested in art that disturbs and that pushes that moment of danger.*<sup>1</sup>

Marina Abramović's life as an artist is internally related to the history of performance art itself, beginning in the early 1970s - or the late 1960s and coming down to the present day. As an art student in Yugoslavia, performance art initially existed somewhere between a distant rumor and a dream of almost magical artistic possibilities - a way of being an artist that was liberating, immediate, dangerous, and thrilling. Scholars of the subject can trace a chronicle of live performance that was ancillary to various movements in modern art - in Futurism, Dada, Constructivism, and beyond, but the kind of radical performance that excited her involved testing certain boundaries that defined admissible conduct or bodily endurance, and often put the artist in unexplored moral spaces. Oddly, this was not taking place only or even mainly in what one thinks of as centers or avant-garde investigation. "In the mid-seventies in Belgrade," she said in an interview, "news of recent developments in performance began filtering in from Bulgaria, Poland, and Romania."<sup>2</sup> It was not as though the new performance was somehow an Iron Curtain phenomenon, but rather that it was a global one, since the same edginess could be found to characterize performances in New York, Los Angeles, London, and Paris. Nothing could be imagined more distant from the aesthetics of the School of Paris than performances such as those of Gina Pane, a graduate of the École des Beaux-Arts, who climbed barefoot up ladders with razor blades embedded in the rungs. It was as though beneath and beyond the political divisions of the world, an art of voluntary ordeals was making its way into the consciousness of men and women everywhere who were concerned to press against boundaries, using their bodies as means.

By the end of the century, Abramović had become one of the defining artists of radical performance, which has now begun to be welcomed into museum precincts. It certainly was one of the vital threads of postmodernist art, marked particularly by its connection with feminism, and holding an appeal to the large number of women who were seeking a way, as artists, to express their wider concerns through their bodies. The art history of the seventies saw the marginalization of painting as the favored vehicle of experiment and expression, and the scene of performance replaced the canvas as an arena for artistic action, to preempt a famous metaphor from Harold Rosenberg, who inevitably still thought of painting as the basic medium on which to ground artistic theory. Performance opened up space for the treatment of issues central to women's consciousness, which gained edge and power when presented through the medium of the naked female body of the artist. In any case, the first tentative museum acquisitions were inevitably objects that had served as props for performance and carried the aura of having been used in performances, and so had the status of relics, whose claim to art had to be explained by describing the performances they helped facilitate. Since performances themselves cannot be hung on walls, to be looked at and compared with one another, the gap between performance and other genres of art had to be overcome. A natural strategy would be to invite artists to perform in the museum's gallery spaces. But how do we deal with the inevitable fact that as art-

works, performances are destined to outlive their performers, who are intimately involved in what we might call the substance of the genre, because of the centrality, in performance of the human body?

These questions were canvassed in a searching conversation that took place in 1998 between Abramović and the critic and theoretician Thomas McEvilley that touches upon the philosophy of performance and really deepens our philosophical understanding of art itself.<sup>3</sup> This becomes obvious the moment we reflect on the title of Abramović's show at the The Museum of Modern Art, *The Artist Is Present*. Presence almost belongs to the discourse of icons. Theoreticians in Eastern Europe used to speak of the mystical presence of the saint in the icon. Artists are not saints, but there is certainly a sense in which the question of their presence in a performance has at least a resonance in the metaphysics of art. How do we present a performance when she whose performance it is, is no longer present? As a general rule, artists are not present in the works they make. But for the performer, the medium is his or her body. That is what gives this art its immediacy and unpredictability. Obviously, the question then becomes how we replace the body of the performer with the body of another. It is an extraordinary transplant, and indispensable if performances are to be preserved. If they are to be preserved, performance must be what the American philosopher Nelson Goodman distinguished as *allographic* (in contrast with *autographic*) - they are essentially two-staged, like plays or novels.<sup>4</sup> This may have been concealed when the artist was present in the work because the work was essentially with her or his body, as in Abramović's first acknowledged work, *Rhythm 10*, in which she spreads her hands out flat on the floor and sticks knives between her fingers. The mere problem of preservation forces us to acknowledge the existence of something like a score - or script - and then the enactment through performance of what the score demands. Hence a two-staged entity.

At one point in their conversation, Abramović said to McEvilley, "I want to do a series of classical performances by performance artists of the 1970s, but I will be doing all of them myself, like a musician playing Mozart again years later."<sup>5</sup> "This is an amazing statement. It acknowledges that there is a canon of "classical" performances, dating from the seventies, which are deeply connected with the actual artists who created them. But they only exist as hearsay, augmented, if we are lucky, with photographs or primitive videos. The question is how to *bring them back to life*. In what I assume is a somewhat later conversation, this time with Hans Ulrich Obrist, she names some of the performances. "I definitely want to redo Seedbed, by Vito Acconci, you know, elevating the floor in the gallery and masturbating underneath. Then Chris Burden's *Crucifixion on the Volkswagen* piece. Then the Dennis Oppenheim *Tarantella* piece. And then Gina Pane and a work called *Candlebed*. And my own piece, *Rhythm 0*, where I am an object and there is a table with 72 objects including a pistol with a bullet."<sup>6</sup>

In effect, someone has to extrapolate a score, and then enact the score in a way that maps onto the original performances. Abramović gets the art history right and in the same breath gels the ontology of performative artwork right. Getting all this right means that she already sees the kinds of difficulties raised by substituting herself for the performers who created those classical performances of the 1970s. The most I can contribute at this point is what a critical discussion of such a performance would look like. Fortunately, Abramović reconstituted several of these performances, including one of her own, some years after her talk with McEvilley. It was a tremendous beginning for the new phase in performance history and a prelude to the problems she would confront in *The Artist Is Present*.

*Seven Easy Pieces* was presented over the course of a single week in November 2005 at the Guggenheim Museum in New York. In it, Abramović undertook to reperform a number of historically significant performances that originally had been presented to audiences in the 1960s or '70s, most of them by artists other than herself. This involved replacing the original performer with herself - a live person for a live person - and then, in effect, reenacting the performance in such a way that a new audience would be able to experience the piece as the original audience did. Obtaining the use of a museum, rather than a theater, as her performance space for these often strenuous enactments emphasized that performers saw themselves as visual artists whose natural locus was the gallery setting, which set up a spontaneous affinity between the human body and a more conventional work of art. The difference was that the art was alive, and that it was ephemeral and, ideally, spontaneous: "No rehearsal, no repetition, no predicted end," as Abramović puts it.<sup>7</sup> This meant that the original audience did not know what "was going to happen. Performer and audience alike took their chances. Nevertheless, Abramović underwent the same risks and ordeals as the original performer, and the audience experienced a living performer undergoing real ordeals with flame and ice, so that some of the excitement and danger, and hence the uncertainty of the original event, got carried over into its re-enactment.

News of performance as a new form of art reached Abramović before she herself became a performer, and it greatly appealed to her because it promised something radical-a favorite word of hers-and entailed certain risks. This was, one might say, a personality trait with her. In her work *Biography*, she describes an episode that took place when she was fourteen. It involved Russian roulette, which was to figure in a number of her performances. On that occasion, she took a pistol and one cartridge into a room, placed the cartridge in the revolver, gave it a spin, held it to her head, and pulled the trigger. Nothing happened. She handed the pistol to her playmate and, again nothing happened when he pulled the trigger. She then aimed the gun at a bookcase, and the bullet entered the spine of Dostoyevsky's *The Idiot*. "A few minutes later," she writes, "I broke out into a cold sweat, and I was trembling through my whole body. I had an inexpressible fear."<sup>8</sup> My own feeling is that this "inexpressible fear" can be addictive. It is the sour taste of death a person feels in certain extreme situations. "When I was in Yugoslavia," she told McEvilley. "I was always thinking that art was a kind of question between life and death, and some of my performances really included the possibility of dying, you know, during the piece; it could happen."<sup>9</sup>

As a general rule, this feeling is not part of normal aesthetic experience. It is rather the feeling one gets in driving at breakneck speeds, or coming down dangerous slopes, or waiting until the absolutely last minute to open the parachute. The possibility of dying was part of what drew her to this art, and the taste of death that dare devils speak of must have given her a sense of pressing against limits and overcoming them, and changing the parameters of her life. "In my life before leaving Yugoslavia I took a completely male approach, really go for it and heroism and the possibility of being killed. And I think that if I had continued my work as it was going, at some point I would have been killed."<sup>10</sup> The possibility was the mark of Abramović's first phase of performance, and I think in general it is what drew her to performance in the first place. What makes the performance art or the seventies different from that of previous decades was that it brought the reality of extreme experience into being an art-



## REST ENERGY

### PERFORMANCE

Juntos seguramos um elegante arco e uma flecha em equilíbrio.

O peso dos nossos corpos transfere tensão para o arco.

A flecha está apontada para o coração de Marina.

Pequenos microfones colocados nos nossos corações gravam os batimentos que aumentam de velocidade.

DURAÇÃO: 4 minutos

1980

ROSC'80, Dublin

### PERFORMANCE

Together we held a taut bow and a poised arrow.

The weight of our bodies puts tension on the bow.

The arrow pointed at Marina's heart.

Small microphones were attached to both our hearts recording the increasing number of heartbeats.

DURATION: 4 minutes

1980

ROSC'80, Dublin

ist. In *ShootPiece*, Chris Burden arranged to be shot at by a live bullet from a real gun. The shooter was a trained marksman, but even so the bullet is said to have taken away a piece of flesh. Performance was inflected by shed blood at the decade's outset, and the shadow of death haunted the boundary between life and art. In a piece Abramović described for McEvelley, she would come on stage dressed the way her mother wanted her to dress, but carrying a gun with a single bullet and pull the trigger. If she survived, she would dress the way she wanted to dress, leave the stage, and begin to live as a free woman. So performance offered extraordinary possibilities most people can achieve without playing Russian roulette. In *Rhythm 0*, performed in Naples in 1974, there was a loaded gun in an array of objects she arranged on a table. The audience was free to use any of these objects on her - needles, scissors, white paint, whip, lipstick - or the gun. The audience had the opportunity to kill the artist if they wished, or feed her grapes.

The challenge the avant-garde felt in the 1960s was overcoming the gap between art and life. In 1973 the poet Vito Acconci really ejaculated in the Sonnabend Gallery, though he was hidden from the eyes of visitors by an artificial floor, though he emitted sexual noises that were amplified in the space occupied by visitors. The Viennese Actionists poured blood over themselves, or cut themselves to death. VALLE EXPORT, associated with the Actionists, wore specially altered pants that allowed her pubic thatch to be seen by her audience. I've called all this *disturbatory art*,<sup>11</sup> and disturbance was the mark of seventies performance. Artists who engaged in it were not just reacting to Minimalism or Conceptualism. It was rather a manifestation of deep changes in the culture as a whole, a perturbation that rumbled through civilization, and to which young people were particularly susceptible. It took the form of hostility to the generation before theirs, as responsible for the wars and inequities that defined the world they were about to inherit. Disturbance in the late sixties was an amplification of the refusal to serve that took the form of buffoonery by Dada at the time of the First World War, for which the Dadaists held bourgeois society responsible. The avant-garde of the seventies invented disturbance. I have often cited an experience that Eric Fischl told he had at the new CalArts in 1970:

We had this drawing class that Allan Hacklin had put together. I arrived late. It started around nine or ten in the morning, but I couldn't get there until eleven. I walked into the studio and everybody was naked. Right! *Everybody* was naked. Half the people were covered with paint. They rolled around on the ground, on pieces of paper that they had torn off a roll. The two models were sitting in the corner absolutely still, bored to tears. Everybody else was throwing stuff around and had climbed up onto the roof and jumped into buckets of paint. It was an absolute zoo.<sup>12</sup>

This episode in art education belonged to the era that *Seven Easy Pieces* sought to recapture. Abramović was seeking to revitalize for the benefit of a post-disturbational audience some of the turmoil that defined the world in which she became an artist, when performance gave her and her peers a chance to play Russian roulette in the name of art. I have always felt that when major social changes take place, they first affect the arts. In 1968 her father, a partisan hero, addressed the students who were in revolt against what he had fought for while his daughter was mastering a new form of art in

which she all but killed herself. She nearly immolated herself in the climactic work by lying down in a space constructed in the form of the partisan star. The performance-*Rhythm 5*-brought the seriousness of ritual into the Student Cultural Center in Belgrade in 1974. Here is the score:

I construct a five-pointed star (the construction is made of wood shavings soaked in 100 liters of petrol)

*Performance*

I light the star.

I walk around the star. I cut my hair and throw it into each end of the star.

I cut my fingernails and throw them into each end of the star

I cut my toenails and throw them into each end of the star.

I enter the empty space in the star and lie down.<sup>13</sup>

"I was supposed to stay there," she tells McEvelley, "till it burned down, but as I was lying there the fire took up all the oxygen and I passed out. Nobody knew what was happening till a doctor in the audience noticed it and pulled me out. This was when I realized that the subject of my work should be the limits of the body"<sup>14</sup>

In the most satisfactory of the reperformed pieces in *Seven Easy Pieces – Lips of Thomas* – Abramović was herself the other artist: she had first performed it thirty years earlier to the day, on November 14, 1975, in Galerie Krinzinger in Innsbruck. In the course or the ordeal(s) of which it consists, the artist, in a state of nudity, eats a pound of honey, drinks a liter of red wine, carves a five-point star in her belly, waves a blood-streaked white flag to the rhythm of a lugubrious Russian song, which causes her to weep. She then flagellates herself to the point of endurance, and finally lies on a cross of ice. Warm air is blown down from a suspended heater, until, ideally, her audience removes her from the bed of ice and carries her away, covered with their coats. She was twenty-nine years old at the time. The performance lasted two hours. It was a shamanistic exercise, in which the performer underwent extreme cold, extreme pain, and extreme bleeding. In more primitive cultures, she would have been credited with great powers, and perhaps she must be credited with them today. In any case, the practice of no other art requires the sacrifices that performance exacts. It cannot, despite the title, be an easy piece to perform. But neither can it be an easy piece to witness. It crosses boundaries most art does not approach, though it has occurred to me that some of the strong depictions of physical suffering painted for purposes of strengthening faith in the Counter-Reformation, in Rome, have something like that effect. One cannot simply relish the brushwork in Poussin's painting *The Martyrdom of Saint Erasmus* in the Vatican Collection, in which the saint is disemboweled. In some way performance restores the horror and sympathy of Baroque depictions of agony -or it can. The mandate of the Council of Trent was to depict such scenes with naturalistic exactitude. According to the great art historian Rudolf Wittkower: "Many of the stories of Christ and the saints deal with martyrdom, brutality, and horror and in contrast to Renaissance idealization, an unveiled display of truth was now deemed essential; even Christ must be shown 'afflicted, bleeding, spat upon, with his skin torn, wounded, deformed, pale, and unsightly,' if the subject requires it... It is these 'correct' images that are meant to appeal to the emotions of the faithful and support or even transcend the spoken word"<sup>15</sup>

The body itself renders pointless the effort to try to depict it naturalistically: this is what bodies are. The psychology of empathy, which participants in the Council understood perfectly, was to use the depiction of suffering as a way of bonding between viewer and victim. The Reformation sought to dispense with images, as a way of destroying Catholicism. Catholicism then understood that the power of images is to preserve faith. A performance like *Lips of Thomas* was not created for such a purpose. The aim is nevertheless to give reality the power of images and forge a bond between audience and performer through art that uses the real body as its means. Of course, then, the performer must endure whatever will engage the viewers' feelings. There is no illusion: cold is cruel, bleeding happens to the broken skin as something natural. But that means that the successful performance, *Lips of Thomas*, deals in extremes. The audience understands through seeing. It suffers with the suffering of the performer. Why performers would do it for reasons weaker than those of religion is difficult to understand, but that must explain the danger and the excitement promised by the medium. Small wonder that a young intense woman like Marina Abramović in the early seventies must have felt that only performance could give her what she needed as an artist. But she also discovered that she was protected by the mode of performance itself, as a kind of anesthetic, that enabled her to endure extremity,

There are certain differences between the two performances of *Lips of Thomas*, so *Lips of Thomas* 2005 is not a mere repetition of *Lips of Thomas* 1975. As near as I can tell, this is the same in most of the replications I know anything about. The script for 1975 makes no provision for the musical interlude, in which Abramović, wearing a partisan cap, waves a blood-streaked white flag as she listens, weeping softly, to the nationalistic song *Slavic Souls*. There is a metronome in 2005, but not in 1975. There is a pair of hiking boots and a staff used by Abramović in her legendary walk across half the length of the Great Wall of China, where she and her lover, Ulay Laysiepen, embraced and ended their relationship on June 27, 1988. The shoes have come to have talismanic meaning for her: "When I step into them, I step into another kind of reality."<sup>16</sup> The shoes appeared in her spectacular twelve-day performance *House with the ocean View*, performed in the Sean Kelly gallery in 2002 as a kind of lamentation for 9/11. In an essay composed by someone deeply familiar with the "score" of the original performance, we learn that Abramović cut herself this time not with a shard of glass, but with a razor blade. And we learn, too, that there is a line around the performer that the public is not allowed to cross. So the performance ends when she ends it—not when the public, in utter tune with the artist, rises as one and bears her away, covered with their outdoor garments. My sense is that a change in attitude toward her audience must have undergone a change from 1975 to 2005. Or perhaps she wants it to be clear that she is there for the sake of the audience.

If the two versions of *Lips of Thomas* vary to the degree that my description suggests, then there must be considerable openness between performance and score, with room for substantial variation from performance to performance. And her students, who must know where the differences are, will ponder the meaning of the variations, which we would have no way of knowing about had there not been a reperformance. The notion of a score must not strictly define the performance in performance practice. Nelson Goodman famously wrote, "the most miserable performance without actual mistakes does count as [a genuine instance of the work], while the most brilliant performance with a single



SEVEN EASY PIECES  
LIPS OF THOMAS

DURAÇÃO: 7 horas

2005  
Guggenheim Museum, Nova York

DURATION: 7 hours

2005  
Guggenheim Museum, New York

wrong note does not.”<sup>17</sup> But that allows in performance a fairly loose notion of “the same work.” The thirty years between Abramović’s two performances were filled with episodes of highly personal meaning that must have come flooding back to the artist as she executed her piece.

“For Abramović,” Sandra Umatherm writes, “this evening signifies not only the reenactment and reinternment of her own composition, but also a look into and the recollection of a certain phase of her artistic and private past. This double level of meaning is one of the intriguing things about this new version of *Lips of Thomas*.”<sup>18</sup> In truth, the second performance is both reperformance and commentary on the first.

Abramović did not rely on the para-anesthesia of the performance mode in reperforming the 1973 *The Conditioning*, in which Gina Pane originally lay on an iron bed frame with fifteen burning candles beneath her body. Pane, according to the devoted witness Umatherm, held out for thirty minutes, but Abramović stayed the course of seven hours which each reperformance was intended to last in *Seven Easy Pieces*. She wore fireproof overalls, and got off the bed frame every hour to change the candles. According to Umatherm, there is a physical change: “Her face has turned pale, her movements are slower and more sluggish,”<sup>19</sup> There is evidently a moral change in the audience, “The longer the evening goes on the more I feel committed to her and to the performance.” Similarly, a member of the audience, taped after *Lips of Thomas*, asks rhetorically, “How can you walk out on this piece?”

There is a piece of psychology here that I do not know what to do with in the domain of art. When Jesus takes three of his disciples to the Garden of Gethsemane and begins to pray that he does not have to go through the physical agony of the crucifixion, the disciples fall asleep, incurring Christ’s wrath, “He came to the disciples and found them sleeping, and said to Peter, ‘What, could you not watch with me one hour?’ Despite which, they sleep again, In the end Christ says ‘Sleep on now, and take your rest, Behold the hour is at hand’ (Matt 26:40-46),” The thought is that they should have remained awake in the moment of truth in which his prayer is denied, In a great novel, *The Guide*, by R. K. Narayan, a con man agreed to pray for rain, thinking he can eat surreptitiously, but the people of the community remain awake, and he commits himself to them, even if it means his death. Something keeps the audience there, the spirit trumps the weakness of the flesh, even though this is just a performance, It is a feature of performance that it can set up as a para-religious connection between audience and performer, for which the presence of the performer is a necessary condition, at least for some performances,

It did not happen with all seven of the *Easy Pieces*, It did not happen with Abramović’s reperformances of Acconci’s *Seedbed*, where the performer and the audience are screened from one another. For just this reason, it is not clear how important a reperformance of this piece is, so far as re-creating the reeling of Acconci’s audience is concerned. Neither, for different reasons, did it happen with the reperformances of VALLE EXPORT’s *Action Pants: Genital Panic*, where the impulse of the original audience was to flee, As set up in the Guggenheim, Abramović did not advance on the audience, but sat, immobile, her pubis exposed, holding a gun - a kind of living statue. The gun promises some action, according to a famous thought of Chekhov: “If a loaded gun is on the stage in the first act, it must be fired in act three. The main point is that one cannot stretch the effect of EXPORT’s performance over the seven hours allotted to the séance.

The problem of *Seven Easy Pieces* may ultimately be due to the fact that Abramović's gifts are realized in the kind of performance that appealed to her in the first place, where the possibility of violence tracked the performance from the beginning, as in *Rhythm 0*, where it was an abiding possibility that someone would aim the loaded gun at the performer, Like Yoko Ono's *Cut Piece*, it is in the nature of the performance audience to cut pieces out of her clothing if she sits immobile on the floor with a scissors next to her, When Abramović met the German artist Ulay, they performed together in a way that kept the violence in the action, in the slapping and shoving and yelling, and the audience was neutralized by being excluded from the circle-of-love. When they broke up after twelve years, and she was on her own again, she created performances that called upon her remarkable shamanic talents. In her *House with the Ocean View* – a public mourning for 9/11, performed in the Sean Kelly Gallery in New York-she fasted publicly for twelve days, occasionally weeping, sometimes nude, on a kind of platform erected for the occasion, There were three ladders, with rungs made of sharpened kitchen knives, leading to her aerie, cutting her off from the world, She drank a great deal of water, and peed in front of a body of witnesses too intimately related to her to be called an audience. It was a way of saying to her audience "I have nothing to conceal from you."

The fasting is part of the ritual technology of purification, and it was part of her and Ulay's practice beginning in the early 1980s. Consider, a performance they did in various museum venues over the years of their partnership, Typically, they sat at the opposite ends of a table, dressed, as it were, for dinner. For seven hours, they sat there without speaking. In a way they could have been living sculptures, like Gilbert & George, a famous pair of British performers, The difference was that Marina and Ulay fasted after the session ended. For the duration of their engagement, they were in a constant pursuit of purification. It changed their perception of one another. It shifted them, so to speak, into a performance mode, I think that as a result of her years with Ulay, attainment of the performance mode replaced disturbance as the goal of performance. Its means were the duration of the performances and abstention, She allowed herself water and sleep, Of the performance artists known to me, Abramović's vocation has a strong religious component.

The exhibition *The Artist Is Present* consists of two parts, one part, in The Joan and Preston Robert Tisch Gallery on the sixth floor, consists of remnants and relics of Abramović's history in performance, There will be videos and reenactments. Someone will perform *Luminosity*, a piece in which a performer, presumably a woman, will sit, nude, on a small seat high on a wall. There will be video of *Seven Easy Pieces*. The structure in which she performed *The House with the Ocean View* will be reconstructed, with the sound of Abramović's voice reciting the narrative of her actions over the twelve days. And of course there will be images of *Balkan Baroque*, a religio-political masterpiece in which she washes 1,500 cow bones.

The other part of it will take place in the Museum's great Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, where Abramović will perform live through the duration of her exhibition. Initially, she had proposed composing a performance using a seven-tiered scaffold, connected by ladders, attached to the atrium's east wall. That concept proved retrograde, inasmuch as it would create a moral distance between her and her audience, who would sit passively while she enacted a performance from level

to level on the wall. But as early as the interchange with Thomas McEvilley, she had envisioned a very different relationship to her viewers.

"I just want to create a situation in which I am there with the public. And then in that moment something is going to happen."<sup>20</sup> McEvilley asks, "Will you enter the space without having any plan in mind?" "Yeah. Basically the only thing that's necessary is that you create the space and time field. You announce the performance for a certain place and time. Then the public will enter. Everything else has to be energy dialogue with no object. That is the main thing: no object." No knife, no candle, no ice, no pistol. Only the artist is present. Since the performances will extend over three months, abstention from food is out of the question. Her concern will be to create what she calls a "charismatic space," where some transformation of the audience into what we might call a "performance audience" takes place, and there will be again a kind of bond between its members and her.

At the end of May 2009, Abramović conceived of a way of achieving this. Rather than moving up and down distant scaffolding, she will sit in one of two chairs placed next to a table on the atrium floor, with the other chair left empty. A spotlight will shine down just on her. At some point, some member of the public will overcome the distance between it-the public-and her-the performer-and sit in the chair. In effect this will erase the space between performer and public, which will now be one. Through this setup, she will inadvertently have recreated the primordial scene described by Nietzsche in the *The Birth of Tragedy*, where some member of a group is possessed, becomes a hero, thereby transforming the rest into a chorus. What will now take place? The hero, to continue to speak in Nietzsche's terms, may sit in silence across from the artist, much as Ulay and she sat in silence across from one another in *Nightsea Crossing*. Or a word may be spoken, breaking the silence. A dialogue may or may not emerge. The hero has taken on the responsibility of uniting the public with the performer either in silence or in speech. What happens next is unpredictable, but my sense is that this hero will be replaced by another, and another, and another. Only the performer, Marina Abramović, will remain the same, a kind of prime mover. What happens is actually up to the public. It is a magnificent conception, which only Abramović could have conceived of. Whether it will in actuality be magnificent is up to the public.

## NOTES

- <sup>1</sup> Marina Abramović, *Artist Body* (Milan: Edizioni Charta, 1998), p. 44.
- <sup>2</sup> Marina Abramović, *7 Easy Pieces* (Milan: Edizioni Charta, 2007), p. 15.
- <sup>3</sup> Thomas McEvilley, *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?* in *Artist Body*, pp. 14-25.
- <sup>4</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976), pp. 115-22.
- <sup>5</sup> McEvilley, *Stages of Energy*, p. 21.
- <sup>6</sup> Abramović, *Artist Body*, p. 44.
- <sup>7</sup> Abramović, *7 Easy Pieces*, p. 15.
- <sup>8</sup> Marina Abramović, *The Biography of Biographies* (Milan: Edizioni Charta, 2004), p. 109
- <sup>9</sup> McEvilley, *Stages of Energy*, p. 10.
- <sup>10</sup> Ibid. p. 16
- <sup>11</sup> Arthur C. Danto, *Art and Disturbance, The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 117-33
- <sup>12</sup> Donald Kuspit, *Interview with Eric Fischl*, in Fischl (New York: Vintage Books, 1987), p. 33.
- <sup>13</sup> Abramović, *Artist Body*, p. 62
- <sup>14</sup> McEvilley, *Stages of Energy* p. 15
- <sup>15</sup> Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750* (Baltimore: Penguin Books, 1958), p. 2
- <sup>16</sup> Abramović, *7 Easy Pieces*, p. 11.
- <sup>17</sup> Goodman, *Languages of Art*, p. 186
- <sup>18</sup> Abramović, *7 Easy Pieces*, p. 54.
- <sup>19</sup> Ibid., P 51
- <sup>20</sup> McEvilley, *Stages of Energy* p. 22.



## FREEING THE MEMORY

Sento-me em uma cadeira com a cabeça inclinada para trás.

PERFORMANCE

Sem parar, falo continuamente palavras que me vêm à mente.  
Quando já não vêm palavras à mente a performance termina.

DURAÇÃO: 1 hora e meia

1975

Dacić Gallery, Tübingen

I sit on a chair with my head tilted backwards.

PERFORMANCE

Without stopping, I continuously speak the words that come to mind.  
When words no longer come to mind the performance ends.

DURATION: 1 ½ hours

1975

Dacić Gallery, Tübingen

paginas [pages] 78-79

## RELATION IN TIME

Em um dado lugar

PRIMEIRA PARTE: PERFORMANCE

Sem público.  
Estamos sentados, apoiados um nas costas do outro, e unidos pelo cabelo sem nos mexer.

DURAÇÃO: 16 horas

SEGUNDA PARTE: PERFORMANCE

O público entra.  
Continuamos sentados mais uma hora.

DURAÇÃO TOTAL: 17 horas

1977

Studio G7, Bolonha

In a given space

FIRST PART: PERFORMANCE

Without public.  
We are sitting back to back, tied together by our hair not moving.

DURATION: 16 hours

SECOND PART: PERFORMANCE

The public comes in.  
We continue sitting for one more hour.

FULL DURATION: 17 hours

1977

Studio G7, Bologna







Klaus Biesenbach: *Quando e por que você escolheu o vídeo como meio para documentar suas performances?*

Marina Abramović: No início da década de 1970 a performance era uma forma muito nova de arte, e não acessível ao público em geral. Algumas vezes o artista realizava performances em espaços alternativos de locais particulares para um máximo de 10 pessoas. Gravar a performance em vídeo parecia, naquela época, uma boa solução para garantir que um público mais amplo pudesse apreciar o trabalho em um momento posterior, além de ser, também, a memória gravada do evento.

*Quem influenciou seu trabalho na Iugoslávia? Você poderia comparar a energia da década de 1970 em Belgrado e em Nova York?*

Há uma grande diferença entre a energia em Belgrado e em Nova York na década de 1970. Eu estava trabalhando com outros 5 artistas e usando mídias novas. Nós nos sentíamos como uma ilha cercada pelo realismo social, pela pintura abstrata, e pelo politicamente correto. Não tínhamos referências naquela época. Nós nos sentíamos como que explorando um território completamente novo, inexistente até então.

Tudo estava contra nós: a sociedade, as tradições culturais, e nossas próprias famílias. Este conjunto nos deu uma força enorme, e a determinação de lutar contra tudo isso, custasse o que custasse. Ninguém entendia um trabalho como aquele, e não havia um mercado.

Acho que em Nova York foi mais fácil, pois havia uma forte tradição do Fluxus, em que a performance era uma continuação natural. Muitos artistas já trabalhavam nesta direção. Na dança, em filmes, no teatro, na música e em performances. Havia, ainda, revistas como Willoughby Sharp's Avalanche e Edit deAK's Art-Rite.

Havia muitos lugares para performances, reuniões e discussões.

Da Iugoslávia, para o mundo, eu tinha minha atenção voltada para o trabalho de John Cage, Joseph Beuys, Jack Smith e Piero Manzoni.

*Você poderia falar um pouco sobre o processo de colaboração com Ulay?*

Quando comecei a trabalhar com Ulay o mais importante para nós era que nossas ideias se mesclavam de maneira homogênea. Naquela época, dizíamos que tínhamos criado algo que não era nem meu e nem dele, mas DAQUELE.

O público sempre pergunta “De quem foi a ideia?” Mas de nós, jamais terão uma resposta. Sempre assinávamos as obras com os dois nomes, e a posição do nome dele e do meu mudava. Não havia prioridade.

Naquela época morávamos em um carro – uma perua Citroen da polícia francesa – muito básica, sem banheiro. Estávamos muito ocupados tentando sobreviver, encontrar uma maneira de levar a vida e fazer nosso trabalho sem nenhum comprometimento.

Publicamos o seguinte manifesto:

ArteVital

Sem lugar fixo para morar

Movimento permanente

Contato direto

Relação local

Autosseleção

Ultrapassando limites

Correndo riscos

Energia móvel

Sem ensaios

Sem final previsível

Sem repetição

Vulnerabilidade aumentada

Exposição ao acaso

Reação imediata



## BREATHING IN BREATHING OUT

Em um dado lugar

### PERFORMANCE

Estamos de joelhos, frente a frente, com as bocas coladas. Cada um de nós com o nariz tampado com filtros de cigarros.

ULAY

Estou inspirando oxigênio

Estou expirando dióxido de carbono

MARINA

Estou inspirando dióxido de carbono

Estou expirando dióxido de carbono

ULAY

Estou inspirando dióxido de carbono

Estou expirando dióxido de carbono

DURAÇÃO: 19 minutos

1977

Student Cultural Center, Belgrade

In a given space

### PERFORMANCE

We are kneeling face to face, pressing our mouths together. Our noses are blocked with filter tips.

ULAY

I am breathing in oxygen

I am breathing out carbon dioxide

MARINA

I am breathing in carbon dioxide

I am breathing out carbon dioxide

ULAY

I am breathing in carbon dioxide

I am breathing out carbon dioxide

DURATION: 19 minutes

1977

Student Cultural Center, Belgrade

*Você poderia falar um pouco sobre seu processo – que tipo de preparo suas performances envolvem? Qual o papel da resistência?*

As pessoas sempre me fazem essa pergunta. Como você se prepara para uma performance?

Eu não me preparo para as performances. O que eu faço é concentrar minha mente no tempo e no lugar onde vai ocorrer a performance. Neste momento específico, perante o público, é o estágio do 'eu' da minha vida diária para a construção mental e física da performance.

No espaço da performance posso forçar muito, muito mesmo, meus limites mentais e físicos. Quando a performance termina, e eu volto para a vida normal, não conseguiria fazer tudo igual de novo. A resistência é muito importante para mim – transporta o artista e o público para uma outra dimensão da realidade.

*Qual a relação entre o vídeo e a performance?*

Há vários tipos de relação entre o vídeo e a performance.

1. Um vídeo pode ser simplesmente um documento da performance, sem cortes ou edições, apresentando a performance em tempo real: foi assim para a maior parte dos registros em vídeo na década de 1970.
2. Um vídeo pode ser uma versão editada da performance, onde se pode ver o começo, o desenvolvimento e o fim.
3. O artista faz a performance apenas para o vídeo, e o público pode assistir ao vídeo sem estar presente à performance real, como, por exemplo, nos filmes caseiros de Vito Acconci.

*A documentação em vídeo altera a percepção da performance?*

Sim, a documentação em vídeo decididamente altera a percepção da performance. A performance é um diálogo da energia viva entre o artista e o público. O vídeo é o segundo melhor documento - definitivamente melhor que fotografias ou diapositivos, mas jamais poderia substituir a presença ao vivo.

*Como o vídeo – e sua associação ao tempo – se relaciona à sua preferência para ações repetitivas?*

Hoje em dia, a geração jovem do vídeo ou os artistas em suas performances fazem uso excessivo do loop de vídeo. É interessante ver como da década de 1990 para nossos dias estes loops se tornaram mais curtos. De 7 minutos para 3; e agora, de 1 minuto e meio para 30 segundos. O tempo se condensa cada vez mais. A verdadeira diferença é que os artistas da década de 1970 faziam performances de longa duração, mas os de hoje, ao construírem loops de vídeo, estão produzindo sem nenhuma experiência pessoal.

*O que ou quem inspirou seu trabalho durante a década de 1970?*

Ninguém. Eu não tinha muito acesso a livros, não viajava, e não sabia de performances em outros países. (Estou falando do período entre 1968 e 1973). Mais tarde, tinha respeito pelo trabalho de Chris Burden, Gina Pane e John Cage.

*De que forma o vídeo se transformou em meio de produção artística?*

Até à década de 1980 eu usava o vídeo apenas como um meio de documentação, uma forma de gravar minhas performances. Em 1983, Ulay e eu fomos à Tailândia e fizemos um vídeo chamado City of Angels (Cidade dos Anjos) – assumimos o papel de diretores e usamos cor pela primeira vez. Recrutamos pessoas que nunca haviam estado diante de uma câmara de vídeo: condutores de jinriquixá, vendedoras de verduras no mercado, mendigos nas ruas, e assim por diante. Filmávamos apenas duas vezes por dia, no momento do nascer do sol e do pôr do sol. Nunca editamos e nem cortamos cenas, e nunca fizemos repetições. Nossa abordagem com relação a este vídeo foi a mesma do fim previsto. Este foi o momento em que o vídeo deixou de ser apenas um documento.

*Por que o foco em seu corpo?*

O corpo é a única coisa com a qual realmente me relaciono. É real, posso sentir o corpo, posso tocar, e posso cortar o corpo.

*Qual o papel da mitologia e dos rumores?*

Gosto de mitologia: leio tudo o que me cai nas mãos – gregos, romanos, astecas, africanos, chineses, hindus, iugoslavos, albaneses, russos. Depois, faço minha própria mescla.



#### RHYTHM 4

##### ESPAÇO A: PERFORMANCE

Lentamente eu me aproximo do ventilador, inspirando o máximo de ar possível.

Logo acima da abertura do ventilador eu desmaio em função da altíssima pressão.

Mas isto não interrompe a performance.

Após cair lateralmente, o ventilador continua mudando e alterando minha face.

##### ESPAÇO B: PERFORMANCE

A câmera está focalizando apenas meu rosto, sem mostrar o ventilador.

O público, ao olhar para o monitor, tem a impressão de que eu estou embaixo d'água.

Após o meu desmaio, a performance ainda dura 3 minutos, período em que o público desconhece meu estado.

Durante a performance, sou bem-sucedida em usar o meu corpo consciente e inconscientemente sem interrupções.

DURAÇÃO: 45 minutos

1974

Galleria Diagramma, Milan

##### SPACE A: PERFORMANCE

I slowly approach the air blower, taking air in as much as possible.

Just above the opening of the blower I lose consciousness because of the extreme pressure.

But this does not interrupt the performance.

After falling over sideways the blower continues to change and move my face.

##### SPACE B: PERFORMANCE

The video camera is only focused on my face without showing the blower.

The public looking at the monitor has the impression of me being under water.

The moment I lose consciousness the performance lasts 3 more minutes, during which the public is unaware of my state.

In the performance I succeed in using my body in and out of consciousness without any interruption.

DURATION: 45 minutes

1974

Galleria Diagramma, Milan

*Qual sua reação ao inesperado? Até que ponto a improvisação é importante?*

Antes de começar a realizar minhas performances defini um conjunto de regras para mim mesma, como se fossem instruções. Tento me ater a estas regras o mais que posso, mas ao mesmo tempo estou pronta para esperar o inesperado. Quando algo inesperado acontece, não interrompo minha performance, mas uso o fato como um novo elemento na peça. Não vejo isso como improvisação, pois acredito que a performance tenha vida própria.

*Você pode comentar sobre a importância do público?*

O público é extremamente importante para minhas performances, tão importante que acho que não conseguiria fazer uma performance sem ele. Como eu disse anteriormente, a performance implica uma troca de energia entre o artista e o público. Sem este público, o artista fica sem função.

*Qual o papel do sexo (feminino ou masculino) no seu trabalho, se é que existe este papel?*

Nenhum. O sexo é irrelevante.

*Há algum aspecto ritualístico na sua obra?*

Deixo esta questão para livre interpretação.

*Quando você re-apresenta performances anteriores, ocorre alguma mudança no significado ou na intenção original?*

Sim. As novas circunstâncias são diferentes. O cenário do público é diferente, e eu estou diferente.



## FREEING THE BODY

Cubro a cabeça com um lenço preto.

### PERFORMANCE

Me movimento ao ritmo do percussionista negro africano.  
Me movimento até ficar totalmente exausta.  
Caio.

DURAÇÃO: 8 horas

1975  
Künstlerhaus Bethanien, Berlin

I wrap my head in a black scarf.

### PERFORMANCE

I move to the rhythm of the black African drummer.  
I move until I am completely exhausted.  
I fall.

DURATION: 8 hours

1975  
Künstlerhaus Bethanien, Berlin



# INTERVIEW WITH MARINA ABRAMOVIĆ

Klaus Biesenbach

Klaus Biesenbach: *When and why did you choose video as a means to document your performance?*

Marina Abramović: In the early 70s the performance was a very new form of art. It was not accessible to the large audience. Sometimes the performance artist would do performance in alternative spaces in private settings for maximum of ten persons. To record performance on video in that time seemed a good solution to insure that a larger audience could see the work at a later point. Also it was the recorded memory of the event.

*What were your influences in Yugoslavia? Could you compare the energy in Belgrade to New York in the 1970s?*

There is a big difference between the energy in Belgrade and in New York in the 1970s. I was working together with only 5 other artists using new medias. We felt like an island surrounded by social realism, abstract painting, and politically correct art. At the time there were no references. We felt that we were exploring completely new territory that didn't exist before.

Everything was against us: society, cultural traditions and our own families. This gave us enormous strength and determination that we had to go against all of this, no matter what. There was no understanding for such work and a market didn't exist.

I think in New York it was easier; there was a stronger tradition of Fluxus art from which performance developed as a natural reaction. There were a large number of artists working already in this direction. In dance, in film, in theater, music, and performance. There even existed magazines like Willoughby Sharp's *Avalanche* and Edit deAK's *Art-Rite*.

There were lots of places where you could perform, meet, and discuss.

Looking outside from Yugoslavia I was looking into works of John Cage, Joseph Beuys, Jack Smith, and Piero Manzoni.

*Could you discuss the process of collaboration with Ulay?*

When I started working with Ulay, what was most important for us that our ideas get mixed in homogeneity. We said, at the time, that we had created something not myself or his-self but THAT-SELF.

The public will always ask from whom is the idea? And they will never get an answer from us. We always signed the work with our two names and the position of his or my name would change. There was no priority.

At that time we lived in a car, which was a Citroen station wagon from the French police, very basic without any toilet facilities. We were busy with surviving and trying to find a way to live our lives and make our work without compromise. We issued the following statement:

Art Vital

No fixed living place  
Permanent movement  
Direct contact  
Local relation  
Self-selection  
Passing limitations  
Taking risks  
Mobile energy

No rehearsal  
No predicted end  
No repetition  
Extended vulnerability  
Exposure to chance  
Primary reaction

*Can you talk a little bit about your process, what sort of preparation goes into your performances? What role does endurance play?*

People always ask me this question. How do you prepare for a performance?

I don't prepare for the performance. What I do is put my mind into a time and place that the performance will take. The I step, in this particular moment, from my normal life, in front of the public into mental and physical construction of the performance.

In the space of the performance I could push my mental and physical limits very very far. When the performance is finished and I step out into normal life I could never do the same.

Endurance is very important for me. It brings the performer and the public into another dimension of reality.

*What is the relationship between the video and the performance?*

There are different relationships between video and performance.

1. Video can be a pure document of the performance, without cutting or editing, present the real time of the performance: that's how most of the video registrations are made in the 1970s.
2. Video as an edited short version of the performance. Where you can see beginning, development, and the end.
3. The performer is performing only for the video, and the public could only see the video without seeing the real performance. For example the home movies of Vito Acconci.

*Does the video documentation alter the perception of the performance?*

Yes, the video documentation definitely alters the perception of the performance.

The performance is a dialogue of the life energy between the performer and the audience. The video is a second-best document. Definitely better than the photographs or slides but could never replace the live presence.

*How does the video as a time-based medium relate to your preference for repetitive actions?*

These days the young generation of the video or performance artists, excessively uses the video media in loop form. It's interesting to see how from the 90s until now that these loops have become shorter. From 7 minutes to 3 minutes, and now from one and a half minutes to 30 seconds. Time has become condensed more and more. What really is different is that the artists of the 1970s made long duration performances, but the artists of today by constructing video loops are producing without going through the experience themselves.

*What or who inspired your work during the 70s?*

Nobody. I didn't have much access to books, I didn't travel and I was not aware of performance movements elsewhere. (I'm taking about the period of 1968 until 1973). Later on I respected the work of Chris Burden, Gina Pane, and John Cage.

*In what way has video evolved as a medium for artistic production?*

Until the 1980s I used the video purely as a means of documentation, a way of recording my performances. In 1983, Ulay and I went to Thailand and made a video called *City of Angels* where we took the role of directors and used color for the first time. We cast people who had never been in front of a video camera like rickshaw drivers, women selling vegetables on the market, beggars on the streets, and so on. We filmed only twice a day, at the time of sunrise and the time of sunset. We never edited the tape or cut scenes or repeated. Our approach to this video was the same as our predicted end. This was a starting point where video stopped becoming just a document.



*Why focus on your body?*

Body is the only thing I can really relate to. It's real, I can feel it. I can touch it, I can cut it.

*What role does the mythology and rumor play?*

I like mythology: I read everything I can put my hands on. Greek, Roman, Aztec, African, Chinese, Indian, Yugoslav, Albanian, Russian but after all that I make my own mix.

*How did you respond to the unexpected? How important was improvisation?*

Before I started performing I set up rules for myself. In the form of instructions. I try to follow the as close as I can but at the same time I am ready to expect the unexpected. When something unexpected happens I don't stop a performance but use it as a new element in the piece. I don't see this as improvisation because I believe that the performance has its own life.

#### RHYTHM 10

Coloco uma folha de papel branco no chão.  
Coloco 20 facas de diferentes tamanhos e formas sobre o papel.  
Coloco 2 gravadores com microfones no chão.

#### PERFORMANCE

Ligo o primeiro gravador.  
Pego a primeira faca e a enterro entre os dedos da mão esquerda com a maior velocidade possível.  
Todas as vezes em que me corto, mudo de faca.  
Depois de usar todas as facas (todos os ritmos), rebobino o gravador.  
Ouço a gravação da primeira parte da performance.  
Concentro-me.  
Repito a primeira parte da performance.  
Pego as facas na mesma ordem, sigo a mesma ordem, sigo o mesmo ritmo, e me corto nos mesmos lugares.  
Nesta performance, os erros do tempo passado e do tempo presente estão sincronizados.  
Rebobino a segunda fita e ouço o ritmo duplicado das facas.  
Vou embora.

DURAÇÃO: 1 hora

1973

Museo d'Arte Contemporanea, Villa Borghese, Rome

I place a white sheet of paper on the floor.  
I place 20 knives of different sizes and shapes on the paper.  
I place 2 tape recorders with microphones on the floor.

#### PERFORMANCE

I turn on the first tape recorder.  
I take the first knife and stab in between the fingers on my left hand as fast as possible.  
Every time I cut myself, I change the knife.  
When I've used all the knives (all the rhythms), I rewind the tape recorder.  
I listen to the recording of the first part of the performance.  
I concentrate.  
I repeat the first part of the performance.  
I take the knives in the same order, follow the same order, follow the same rhythm, and cut myself in the same places.  
In this performance the mistakes of time past and the time present are synchronized.  
I rewind the second tape recorder and listen to the double rhythm of the knives.  
I leave.

DURATION: 1 hour

1973

Museo d'Arte Contemporanea, Villa Borghese, Rome

*Could you comment on the significance the audience plays?*

When I do the performance the audience is extremely important to the point that I don't think I could make a performance without it. As I said earlier performance is about an exchange of energy between performer and the audience. Without this audience the performer has no function.

*What roles if any does gender play in your work?*

None. The gender is irrelevant.

*Is there a ritualistic aspect to your body of work?*

This I leave to free interpretation.

*When you re-stage earlier performances, does the original meaning or intention change?*

Yes. The new circumstances are different. The background of the audience is different and I am different.



#### FREEING THE VOICE

Deito no chão com a cabeça inclinada para trás.

#### PERFORMANCE

Grito até perder a voz.

DURAÇÃO: 3 horas

1975

Studenski Kulturni Centar, Belgrade

I Lie on the floor with my head tilted backwards.

#### PERFORMANCE

I scream until I lose my voice.

DURATION: 3 hours

1975

Studenski Kulturni Centar, Belgrade





paginas [pages] 98-99

## RHYTHM 2

### PRIMEIRA PARTE

Uso meu corpo para um experimento.  
Tomo uma medicação usada em hospitais para  
tratamento de catatonia aguda e esquizofrenia, o que  
coloca meu corpo em situação de imprevisibilidade.

#### PERFORMANCE

De frente para o público, tomo a primeira medicação.  
Esta medicação é administrada a pacientes que sofrem  
de catatonia para forçá-los a mudar a posição do corpo.  
Logo após tomar a medicação meus músculos se  
contraem violentamente, até que perco o controle  
completamente.  
Tenho clara consciência do que está acontecendo mas  
não consigo controlar meu corpo.

DURAÇÃO: 50 minutos

#### BREAK

Ligo o rádio e sintonizo uma estação aleatoriamente.  
Enquanto me preparo para a segunda parte o público  
ouve canções eslávicas no rádio.

DURAÇÃO: 10 minutos

### SEGUNDA PARTE

#### PERFORMANCE

De frente para o público, tomo a segunda medicação.  
Esta medicação é administrada a pacientes  
esquizofrênicos com comportamento violento  
para acalmá-los.  
Logo após tomar a medicação sinto frio, e em seguida,  
perco a consciência totalmente, esquecendo-me de  
quem sou e de onde estou.  
A performance termina quando a medicação  
perde o efeito.

DURAÇÃO: 6 horas

1974  
Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb

DURAÇÃO TOTAL: 7 horas

### PART I

I use my body for an experiment.  
I take the medication used in hospitals for the treatment  
of acute catatonia and schizophrenia, which puts my  
body in unpredictable state.

#### PERFORMANCE

Facing the public, I take the first medication.  
This medication is given to patients who suffer from  
catatonia to force them to change the positions of  
their bodies.  
Shortly after taking the medication, my muscles begin to  
contract violently, until I completely lose control.  
Consciously I am very aware of what is going on but I  
can't control my body.

DURATION: 50 minutes

#### BREAK

I turn the radio to a random station.  
While preparing for the second part the public listens to  
Slavic folk songs on the radio.

DURATION: 10 minutes

### PART II

#### PERFORMANCE

Facing the public, I take the second medication.  
This medication is given to schizophrenic patients with  
violent behavior to calm them down.  
Shortly after taking the medication, I first feel cold and  
then completely lose consciousness forgetting who  
and where I am.  
The performance finishes when the medication  
loses its effect.

DURATION: 6 hours

1974  
Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb

FULL DURATION: 7 hours



DOZING CONSCIOUSNESS  
1997  
video, cor [video, color]  
30'

## PERFORMANCES DE [BY] MARINA ABRAMOVIĆ

## 1971

*The Tree*, som ambiente [sound environment], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*Boxes*, som ambiente [sound environment], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*Sound Corridor*, som ambiente [sound environment], museum of Contemporary Art, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

## 1972

*The Airport*, som ambiente [sound environment], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*The Forest*, som ambiente [sound environment], Museum of Modern Art, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*White Space*, som ambiente [sound environment], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

## 1973

*Freeing the Horizon*, som ambiente [sound environment], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*Rhythm 10*, 1 hora [hour], Edinburgh Festival, Edinburgh, Contemporanea, Villa Borghese, Roma, Itália [Rome, Italy]

*Rhythm 5*, 1974, 1 ½ horas [hours], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

## 1974

*Rhythm 2*, 7 horas [hours], Galerija Suvremene Umjetnosti / Gallery of Contemporary Art, Zagreb, Croácia [Croatia]

*Rhythm 4*, 45 min., Diagramma Gallery, Milão, Itália [Milan, Italy]

*Rhythm 0*, 6 horas [hours], Studio Morra, Napoles, Itália [Naples, Italy]

## 1975

*Lips of Thomas*, 2 horas [hours], Galerie Krinzinger, Innsbruck, Áustria [Austria]

*Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975, 1 hora [hour], Art Festival Charlottenburg, Copenhagen, Dinamarca [Copenhagen, Denmark]

*Freeing the Voice*, 3 horas [hours], Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*Freeing the Memory*, 1 ½ horas [hours], Galerie Ingrid Dacic, Tübingen, Alemanha [Germany]

*Freeing the Body*, 8 horas [hours], Künstlerhaus Bethanien, Berlim, Alemanha [Berlin, Germany]

*Role Exchange*, 4 horas [hours], De Appel Gallery / Red Light District, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]

## 1976

*Marina Abramović e [and] Ulay, Relation in Space*, 58 min., 37th Venice Biennial, Veneza, Itália [Venice, Italy]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Talking about Similarity*, 45 min., Singel 64, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]

## 1977

*Marina Abramović e [and] Ulay, Interruption in Space*, 46 min., Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, Alemanha [Germany]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Breathing in / Breathing out*, 19 min., Student Cultural Center, Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Imponderabilia*, 90 min., Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonha, Itália [Bologna, Italy]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Expansion in Space*, 32 min., Documenta 6, Kassel, Alemanha [Germany]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Relation in Movement*, 16 horas [hours], 10th Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, França [France]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Light/Dark*, 20 min., International Kunstmesse, Colônia, Alemanha [Cologne, Germany]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Breathing out / Breathing in*, 14 min., Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Balance Proof*, 30 min., Musée d'Art et d'Histoire, Genebra, Suíça [Geneva, Switzerland]

## 1978

*Marina Abramović e [and] Ulay, AAA-AAA*, 15 min., RTB Televisión Studio, Liège, Bélgica [Belgium] performance realizada para televisão [performed for television]; Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands] performance realizada para filme [performed for film]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Light/Dark*, 20 min., Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands] performance realizada para filme [performed for film]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Incision*, 30 min., Galerie H-Humanic, Graz, Áustria [Austria]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Kaiserschnitt*, 38 min., Internationale Performance Symposium, Hofreitschule, Viena, Áustria [Vienna, Austria]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Charger Space*, 32 min., European Performance Series, Brooklyn Museum, Nova York, EUA [New York, USA]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Work Relation*, 2 horas [hours], Theater aan de Rijn, Arnhem Festival, Arnhem, Holanda [Netherlands]; 3 horas [hours] Palazzo dei Siamanti, Ferrara, Itália [Italy]; 8 horas [hours], Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Alemanha [Germany]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Three*, 2 horas [hours], Harlekin Art, Wiesbaden, Alemanha [Germany]

## 1979

*Marina Abramović e [and] Ulay, Installation One*, 14 dias [days], De Appel Gallery, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Installation Two*, 33 dias [days], Harlekin Art, Wiesbaden, Alemanha [Germany]

*Marina Abramović e [and] Ulay, The Brink*, 4 ½ horas [hours], European Dialogue, Third Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália [Australia]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Go...Stop...Back...Stop*, 1 ½ horas [hours], National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália [Australia]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Communist Body / Fascist Body*, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]

## 1980

*Marina Abramović e [and] Ulay, Point of Contact*, 6 min., performance realizada para filme [performed for film], Filmstudio, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Rest Energy*, 4 min., ROSC'80, National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda [Ireland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nature of Mind*, 9 min. performance realizada para filme [performed for film], Marken, Holanda [Netherland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Timeless Point of View*, 10 min., performance realizada para filme [performed for film], IJsselmeer, Holanda [Netherlands]

## 1981

*Marina Abramović e [and] Ulay, A Similar Illusion*, 96 min. Melbourne Sculpture Triennial, National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália [Australia]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Anima Mundi: Tango*, 3 horas [hours], National Gallery, Melbourne, Austrália [Australia]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Witnessing*, 3 horas [hours], ANZART Art Centre, Christchurch, Nova Zelândia [New Zealand]

*Marina Abramović e [and] Ulay, 6WF*, 6 horas [hours], The Art Gallery of Western Australia, Perth, Austrália [Australia]

## 1982

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing*, 16 dias [days], Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália [Australia]; 1 dia [day], Skulpturenmuseum, Marl, Alemanha [Germany]; 3 dias [days], Kunstakademie, Düsseldorf, Alemanha [Germany]; 3 dias [days], Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Alemanha [Germany]; 5 dias [days], Kölnischer Kunstverein/Molkerei, Colônia, Alemanha [Cologne, Germany]; 12 dias [days], Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]; 5 dias [days], Museum of Contemporary Art, Chicago, EUA [USA]; 1 dia [day], A Space/Town Hall, Toronto, Canadá [Canada]; Junho [June] 7 dias [days], Documenta 7, Kassel, Alemanha [Germany]; Agosto [August] 7 dias [days], Documenta 7, Kassel; Setembro [September] 7 dias [days], Documenta 7, Kassel, Alemanha [Germany]

## 1983

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing*, 4 dias [days], Sonesta Koepelzaal / Museum Fodor, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]; ARS 83, 2 dias [days], The Museum of the Ateneum, Helsinki, Finlândia [Finland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Conjunction*, 4 dias [days] de [of] seções de 4 horas [4 hours sessions], Sonesta Koepelzaal/ Museum Fodor, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Anima Mundi*, performance realizada para video [performed for video], Bangkok, Tailândia [Thailand]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Anima Mundi (Pietà)*, 12 min., Theater Carré, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Positive Zero*, 90 min., Holland Festival, Theater Carré, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherland]; Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, Holanda [Netherland]; De Doelen, Rotterdam; Stadsschouwburg, Eindhoven, Holanda [Netherland]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Modus Vivendi*, Progetto Genazzano, La Zattera di Babele, Genazzano, Itália [Italy], 1 dia [day]; Instituto of Contemporary Art, Boston, EUA [USA]; Stadttheater and Kunstmuseum Berna, Suíça [Bern, Switzerland]; Burnet Miller Gallery, Los Angeles, EUA [USA]; Visual Arts Centre, Cambridge, EUA [USA]

## 1984

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing*, 4 dias [days], Museum voor Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica [Belgium]; 1 dia [day], Galerie / Edition Media, Furkapass, Furka, Suíça [Switzerland]; 1 dia [day], Städtisches Kunstmuseum, Bonn, Alemanha [Germany]; 1 dia [day]. Forum, Middleburg

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing / The Observer*, 7 horas [hours], Stichting Forum, Middelburg, Holanda [Netherland]

1985

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing*, 2 dias [days], Dialogo, Fundação Calouste, Guldenkian, Lisboa [Lisbon], Portugal; 1 dia [day], First International Biennale, Ushimado, Japão [Japan]; 2 dias [days], XVIII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil [Brazil]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Modus Vivendi*, 58 min., Saskia Theater, Arnhem, Holanda [Netherlands]

*Marina Abramović e [and] Ulay (com [with] Michael Laub e [and] Mr. Mondo), Fragilissimo*, 1985, 21 min., Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]; Moderna Museet, Estocolmo, Suécia [Stockholm, Sweden]

1986

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing*, 3 dias [days], The New Museum, Nova York, EUA [New York, USA]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Fragilissimo*, 21 min., Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]

1987

*Marina Abramović e [and] Ulay, Nightsea Crossing*, 2 dias [days], Musée Saint-Pierre Art Contemporain, Lyon, França [France]

*Marina Abramović e [and] Ulay, Die Mond, der Sonne*, 72 min., Centre d'Art Contemporain / Palais Wilson, Geneva, Suíça [Switzerland]; 55 min., Kunstmuseum Bern / Stadttheater Berna, Suíça [Bern, Switzerland]; The Contemporary Art Center, Cincinnati, EUA [USA]

1988

*Marina Abramović e [and] Ulay, The Great Wall Walk*, 90 dias [days], The Great Wall of China, China

1990

*Dragon Heads*, 60 min., Edge Festival 90, Newcastle, England; The Museum of Modern Art, Oxford (Modern Art Oxford), EUA [USA]; The Church, Newcastle-Upon-Tyne; Third Eye Centre, Glasgow, Reino Unido [United Kingdom]; Caixa de Pensiones, Barcelona, Espanha [Spain]; Kunstmuseum Bonn, Alemanha [Germany]; Kunsthalle Hamburgo, Alemanha [Hamburg, Germany]

1991

*Waiting for an Idea*, 7 horas [hours], dentro da mina [inside the mine], Soledade, Brasil [Brazil]; 1 dia [day], dentro da mina [inside the mine], Soledade, Brasil [Brazil]; 1 hora [hour], fora da mina [outside the mine], Soledade, Brazil; 1 hora [hour], fora da mina [outside the mine], Marabá, Brasil [Brazil]

1992

*Dragon Heads*, 85 min., Caixa de Pensiones, Barcelona, Espanha [Spain]; 60 min., Mediale, Deichtorhallen, Hamburgo, Alemanha [Hamburg, Germany]; 1994, 120 min., Laura Carpenter Fine Art, Santa Fe, EUA [USA]

1992

*The Biography*, Internacional Biennial of Innovative Visual Art, Madri, Espanha [Madrid, Spain]; Kunstahalle, Vienna, Theater am Turm, Frankfurt, Alemanha [Germany]; Hebbel Theater, Berlin, Alemanha [Germany]; Singel Theater, Antwerp; Greer Carson Theatre, Santa Fé, EUA [USA]; Groinger Stanschouwborg, Groningen, Holanda [Netherlands]; Teatre Rialto, Valencia, Espanha [Spain]; Documenta 9, Kassel, Alemanha [Germany]; Cankarev Dom, Ljubljana, Eslovênia [Slovenia]

1994

*Marina Abramović with Charles Atlas, Delusional*, 2 horas [hours], Monty Theatre, Antwerp, EUA [USA]; Theater am Turm, Frankfurt, Alemanha [Germany]

1995

*Marina Abramović with Charles Atlas, Delusional*, Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]

*Cleaning the House*, 2 horas [hours], Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]

*Cleaning the Mirror #1*, 3 horas [hours], performance realizada para vídeo [performed for video], The Museum of Modern Art, Oxford (Modern Art Oxford), EUA [USA]

*Cleaning the Mirror #2*, 90 min., performance realizada para vídeo [performed for video], Oxford University, EUA [USA]

*Cleaning the Mirror #3*, 5 hours, performance realizada para vídeo [performed for video], Pitt Rivers Museum, Oxford University, EUA [USA]

*The Onion*, 10 min., performance realizada para vídeo [performed for video], University of Texas at Arlington, Dallas, EUA [Dallas, USA]

## 1996

*Cleaning the House*, 2 horas [hours], Groinger Museum, Holanda [Netherlands]; Villa Stuck, Munique, Alemanha [Munich, Germany]

*Image of Happiness*, 50 min., performance realizada para video [performed for video], University of Texas at Arlington, Dalas, EUA [Dallas, USA]

*In Between*, 40 min., performance realizada para video [performed for video], University of Texas at Arlington, Dalas, EUA [Dallas,USA]; Gynaika, V2W, Antwerp, EUA [USA]; Fundació P.M., Pilar I Joan Miró, Palma de Majorca, Espanha [Spain]

## 1997

*Cleaning the House*, 2 horas [hours], Satagaya Museum, Tóquio, Japão [Tokyo, Japan]

*In Between*, 40 min., performance realizada para video [performed for video], Gradski Muzej, Eslovênia [Slovenija]

*Luminosity*, 2 horas [hours], Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]; 15 min., performance realizada para video [performed for video], Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]; Caldas da Rainha

*Dissolution*, 2 horas [hours], Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]; Amsterdam, 15 min., performance realizada para video [performed for video]

*Lost Souls*, 2 horas [hours], Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]; Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands], 15 min., performance realizada para video [performed for video]

*Insomnia*, 2 horas [hours], Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]; Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands], 15 min., performance realizada para video [performed for video]

*Dozing Consciousness*, 30 min., performance realizada para video [performed for video], Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]

*Balkan Baroque*, 4 dias [days], 6 horas [hours], 47th Venice Biennial, Veneza, Itália [Venice, Italy]

## 1998

*Luminosity*, 2 horas [hours], Grosse Halle, Reitschule, Berna, Suíça, [Bern, Switzerland]

## 2002

*The House with the Ocean View*, 12 dias [days], Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [New York, USA]

*Nude with Skeleton*, 16 min., Belgrado, Sérvia [Belgrade, Serbia], performance realizada para video [performed for video]

## 2004

*Marina Abramović com [with] Michael Laub, The Biography Remix*, Fondazione Roma Europa, Roma, Itália [Rome, Italy]

*Marina Abramović com [with] Jean Fabre, Virgin Warrior/Warrior Virgin*, Palais de Tokyo, Paris, França [France]

## 2005

*Nude with Skeleton*, 16 min., Art Unlimited, Art Basel; Van Gogh Museum, Amsterdã, Holanda [Amsterdam, Netherlands]

*Marina Abramović com [with] Michael Laub, The Biography Remix*, Avignon Theatre Festival, Avignon, França [France]

*Seven Easy Pieces*, 7 seções de 7 horas [7 sessions of 7 hours], Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, EUA [New York, USA]

## 2009

*Marina Abramović Presents*, 1 hora [hour], Manchester International Festival, Manchester, Reino Unido [United Kingdom]

## 2010

*The Artist Is Present*, 600 horas [hours], Donald B. and Catherine C. Marron Atrium, The Museum of Modern Art, Nova York, EUA [New York, USA]

NUDE WITH SKELETON

2002/2005

video, cor, audio

[video, color, sound]

15'46"



THE HERO  
2002  
video e audio  
[video and sound]  
14'19"



BIOGRAFIA [BIOGRAPHY]

## MARINA ABRAMOVIĆ

1946, Belgrado, Iugoslávia [Belgrade, Yugoslavia]

Vive e trabalha em Nova York, EUA [Lives and works in New York, USA]

### EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS [SELECTED SOLO EXHIBITIONS]

#### 2010

*Marina Abramović*. Lisson Gallery, Londres, Inglaterra [England]

*Personal Archeology*. Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]

*The Artist is Present*. The Museum of Modern Art, Nova York, EUA [USA]

#### 2009

*The Kitchen: Homage to Saint Therese*. La Fabrica Galeria, Madri, Espanha [Spain]; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemanha [Germany]

*8 Lessons on Happiness with a Happy End*. Laboral Escena, Gijón, Espanha [Spain]

Serge Le Borgne Gallery, Paris, França [France]

#### 2008

*Transitory Object for Human Use*. Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil [Brazil]

*8 Lessons on Emptiness with a Happy End*. Galerie Guy Bartschi, Genebra, Suíça [Swiss]; Galerie Beaumont-Public, Luxemburgo [Luxembourg]

#### 2007

*Marina Abramović Brito Cimino 10 Anos*. Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil [Brazil]

*Balkan Erotic Epic*. Living Arts, Tulsa, EUA [USA]; Galerie Cent8, Paris, França [France]; La Fabrica Galeria, Madri, Espanha [Spain]

#### 2006

*Balkan Erotic Epic*. SESC Pinheiros, São Paulo, Brasil [Brazil]; Art for the World Project, Milão, Itália [Italy]

#### 2005

*Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha [Spain]

*Balkan Erotic Epic*. Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]

*The Biography Remix*. Avignon Theatre Festival, França [France]

*Photographies et Objets/Count On Us*. Galerie Guy Bartschi, Genebra, Suíça [Swiss]

*(Re)Presenting Performance*. Guggenheim Museum, Nova York, EUA [USA]

*Self Portrait with Skeleton*. Art Basel/Art Unlimited, Basileia, Suíça [Swiss]

#### 2004

*Seven Easy Pieces*. Guggenheim Museum, Nova York, EUA [USA]

*The Star*. Maragame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Kagawa, Japão [Japan]; Kumamoto Museum of Contemporary Art, Japão [Japan]

*Biography Remix*. Fondazione Roma Europa, Roma, Itália [Italy]

*Performing Body: Video Works By Marina Abramović*.

The Speed Art Museum, Louisville, EUA [USA]

*Loop Performance*. P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, EUA [USA]

*Berlin-Moscow*. Martin Gropius-Bauhaus, Berlin, Alemanha [Germany]; State Historical Museum, Moscou [Moscow], Russia

#### 2003

The Netherlands Media Art Institute/Montevidéo/Time Based Arts, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

*Student Body*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha [Spain]

*The Star*. Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japão [Japan]; La Fábrica, Madri, Espanha [Spain]

#### 2002

*The House with the Ocean View*. Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]; Galleria Lia Rumma, Milão, Itália [Italy]; Galerie Cent8, Paris, França [France]

#### 2001

*Marina Abramović: The Hero*. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, EUA [USA]

*Marking the Territory*. The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda [Ireland]

*The Hunt*. Project Gallery at Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japão [Japan]

*Spirit Houses*. Bourganeuf, França [France]; Fondazione Antonio Ratti, Como, Itália [Italy]

*Energy Clothes*. Atelier Calder, Saché, França [France]

#### 2000

*Cleaning the House: Traveling Cabinet*. Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinque, Finlândia [Finland]

Galerie Cent8, Paris, França [France]

*Marina Abramović: Luminosity, Insomnia, Dissolution*.

Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville, EUA [USA]

*Marina Abramović: Soul Operations Room.* Kappatos Gallery, Atenas, Grécia [Greek]  
*Public Body, Artist Body.* Kunstverein Hannover, Alemanha [Germany]

#### 1999

*Cleaning the House.* Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinque, Finlândia [Finland]  
*Expiring Body.* Fabric Workshop and Museum, Filadélfia, EUA [USA]  
Galerie Cent8, Paris, França [France]  
*Marina Abramović: Spirit House.* Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varsóvia, Polónia [Poland]  
*Ulay/Abramović.* Musée d'Art Contemporain de Lyon, França [France]

#### 1998

*Marina Abramović; Expiring Body.* Fabric Workshop and Museum, Filadélfia, EUA [USA]  
*Marina Abramović: Artist Body, Public Body.* Kunstmuseum Bern, Berna, Suíça [Switzerland]; Lonja del Pescado, Alicante, Espanha [Spain]; Moderna Galerija Ljubljana, Eslovênia [Slovenia]; Museum of Modern Art, Ljubljana, Eslovênia [Slovenia]; Cankarjev dom, Ljubljana, Eslovênia [Slovenia]  
*Marina Abramović: Objects, Performance, Video, Sound.* Museum of Contemporary Art, Sydney, Austrália [Australia]  
*Marina Abramović: The Hunt/La Caza.* Sala La Gallera, Valencia, Espanha [Spain]  
*Marina Abramović: Biography.* Teatre Rialto, Valencia, Espanha [Spain]  
*Ulay/Abramović: Performance Works 1976-1988.* Tramway, Glasgow, Escócia [Scotland]

#### 1997

*Spirit House and Performance Luminosity.* Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]  
*Performing Body.* Setagaya Museum, Tóquio, Japão [Japan]  
*Marina Abramović Works.* Center of Contemporary Art, Kitakyushu, Japão [Japan]  
*The Bridge.* City Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedônia [Macedonia]  
*Boat Emptying Stream Entering.* Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]  
*Marina Abramović 1979-1987.* Okazaki Tamako Gallery, Tóquio, Japão [Japan]  
*Ulay/Abramović.* Van Abbe Museum, Eindhoven, Holanda [Netherlands]  
*Performing Body.* Studio Stefania Miscetti, Roma, Itália [Italy]; Palazzo delle Esposizioni, Roma, Itália [Italy]; Zerynthia, Paliano, Itália [Italy]

#### 1996

*Spirit Cooking.* Galerie de Lege Ruimte, Ghent, Bélgica [Belgium]  
*Boat Emptying/Stream Entering.* University of North Texas Art Gallery, Denton, EUA [USA]; Center for Research in Contemporary Art, University of Texas at Arlington, EUA [USA]  
*The House, Five Rooms and Storage.* Middlesbrough Art Gallery, Inglaterra [England]  
*Chair for Man and His Spirit.* Okasaki Mindscape Museum, Japão [Japan]  
*Chair for Spirits.* Dallas, EUA [USA]  
*Cleaning the Mirror.* Villa Stuck, Munique, Alemanha; Fundació Miró, Palma de Mallorca, Espanha [Spain]  
*Biography.* Groninger Stanshouwburg, Groningen, Holanda [Netherlands]  
*The Urgent Dance.* Museum of Contemporary Art, Ghent, Bélgica [Belgium]

#### 1995

*Cleaning the Mirror.* Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA; Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra [England]  
*Biography.* Singel Theater, Antuérpia, Bélgica [Belgium]  
*Biography.* Greer Carson Theatre, Santa Fé, EUA [USA]  
*Marina Abramović: Objects, Performance, Video, Sound.* Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra [England]; Fruitmarket Gallery, Edimburgo, Escócia [Scotland]; Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda [Ireland]; Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, Dinamarca [Denmark]; Villa Stuck, Munique, Alemanha [Germany]; Groninger Museum, Groningen, Holanda [Netherlands]; Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica [Belgium]  
*Double Edge.* Kunstmuseum des Kantons, Karthause Ittingen, Suíça [Switzerland]  
*Performance Anthology,* Video, Drawings. Klaus Fischer Gallery, Berlim, Alemanha [Germany]  
*Rapture, the Body, Ritual + Sacred Practice.* I.C.A., Londres, Inglaterra [England]

#### 1994

*Marina Abramović: Departure.* Laura Carpenter Fine Art, Santa Fé, EUA [USA];  
*Delusional.* Monty Theatre, Antuérpia, Bélgica [Belgium]; Theatre am Turm, Frankfurt, Alemanha [Germany]  
*Image of Happiness.* Steirischer Herbst, Graz, Áustria [Austria]  
*Faret Tachikawa.* Tóquio, Japão [Japan]

### 1993

*Biography*. Theater am Turm, Frankfurt, Alemanha [Germany]; Hebbeltheater, Berlim, Alemanha [Germany]  
Jean Bernier Gallery, Atenas, Grécia [Greek]  
Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Itália [Italy]  
*Dragon Heads*. Caixa de Pensiones, Barcelona, Espanha [Spain]; Kunstmuseum, Bonn, Alemanha [Germany];  
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha [Germany]

### 1992

École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, França [France]  
*Transitory Objects*. Galerie Krinzinger, Viena, Áustria [Austria]  
*The Bridge*. Galerie Ingrid Dacic, Tübingen, Alemanha [Germany]  
*Becoming Visible*. Galerie des Beaux-Arts, Bruxelas, Bélgica; Musée Montbéliard, França [France]  
*Wartesaal*. Neue Nationalgalerie, Berlim, Alemanha [Germany]  
*Dragon Heads*. Kunstmuseum Bonn, Alemanha [Germany]  
*Biography*. Kunsthalle Wien, Viena, Áustria [Austria]

### 1991

*For Your Eyes Only*. De Waag, Holand; Leiden, Holand [Netherlands]  
*Departure*. Galerie Enrico Navarra, Paris, França [France]  
Victoria Miro Gallery, Londres, Inglaterra [England]  
*The Lovers*. Museum of Contemporary Art, Montreal, Canadá [Canada]

### 1990

*The Lovers*. Städtische Kunsthalle, Dusseldorf, Alemanha [Germany]  
*Green Dragon Lying*. Städtische Kunsthalle, Dusseldorf, Alemanha [Germany]  
*Boat Emptying/Steam Entering*. Galerie Ingrid Dacic, Tübingen, Alemanha [Germany]; Museum of Modern Art, Montreal, Canadá [Canada]  
*Le Guide Chinois*. Galerie Charles Cartwright, Paris, França [France]  
*Marina Abramović: Sur la Voie*. Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris, França [France]  
*Dragon Heads*. Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra [England]  
Edge '92, Newcastle-Upon-Tyne, Inglaterra [England];  
Third Eye Centre, Glasgow, Escócia [Scotland]  
*Aphrodite*. Communal Centre, Nicosia, Chipre [Chipre]

### 1989

*Boat Emptying/Stream Entering*. Victoria Miro Gallery, Londres, Inglaterra [England]; Frankfurt, Alemanha [Germany]

*The Lovers*. Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]; Museum van Hedendaagse Kunst, Antuérpia, Bélgica [Belgium]  
*Green Dragon Lying*. Museum van Hedendaagse Kunst, Antuérpia, Bélgica [Belgium]; Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
SSS. Madri, Espanha [Spain]

### 1988

*China Ring*. Burnett Miller Gallery, Los Angeles, EUA [USA]  
*Anima Mundi*. Galerie Ingrid Dacic, Tübingen, Alemanha [Germany]

### 1987

*Die Mond der Sonne*. Centre d'Art Contemporain, Palais Wilson, Genebra, Suíça [Switzerland]  
*Ulay/Abramović*. Contemporary Art Center, Cincinnati, EUA [USA]  
*Tuesday/Friday*. Galerie Rene Blouin, Montreal, Canadá; Michael Klein, Nova York, EUA [USA]

### 1986

*Nightsea Crossing*. New Museum of Contemporary Art, Nova York, EUA [USA]  
*Risk in Age of Art*. University of Baltimore, EUA; The House, Santa Monica, EUA [USA]  
*Nightsea Crossing Complete Works*. Musée Saint Pierre d'Art Contemporain, Lyon, França [France]  
*Tuesday/Saturday*. Curt Marcus Gallery, Nova York, EUA [USA]  
*Ulay/Abramović*. San Francisco Art Institute, EUA [USA]

### 1985

*Modus Vivendi*. Kunstmuseum Bern, Berna, Suíça [Switzerland]; Stadttheater Bern, Berna, Suíça [Swiss]; Saskia Theatre, Arnhem, Holanda [Netherlands]  
*Nightsea Crossing*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal; I International Biennial, Ushimado, Japão [Japan]; XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Brasil [Brazil]  
*Fragilissimo*. Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

### 1984

*Positive Zero*. Stadsschouwburg, Eindhoven, Holanda [Netherlands]  
*Nightsea Crossing*. Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica [Belgium]; Galerie/Edition Media, Furkapass, Furka, Suíça [Switzerland]; Städtisches Kunstmuseum, Bonn, Alemanha [Germany]; Forum, Middleburg, Holanda [Netherlands]  
*Modus Vivendi*. Institute of Contemporary Art, Boston, EUA [USA]

## 1983

*Nightsea Crossing/Conjunction*. Museum Fodor, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
Positive Zero. Holland Festival, Carre Theater, Amsterdã, Holanda [Netherlands]; Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, Holanda; De Doelen, Rotterdam, Holanda [Netherlands]  
*Modus Vivendi*. Progetto Genazzano, Zattera di Babele, Genazzano, Itália [Italy]

## 1982

*Nightsea Crossing*. Skulpturenmuseum, Marl, Alemanha [Germany]; Kunstakademie Düsseldorf; Alemanha [Germany]; Kunstlerhaus Bethanien, Berlin, Alemanha [Germany]; Kolnischer Kunstverein/Molkerei, Colônia, Alemanha [Germany]; Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]; Museum of Contemporary Art, Chicago, EUA [USA]; A Space/Town Hall, Toronto, Canadá [Canada]  
*Luther*. Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, Alemanha [Germany]

## 1981

*Gold Found by the Artists: Nightsea Crossing*. Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália [Australia]  
*Witnessing*. The Art Centre, Christchurch, Nova Zelândia [New Zealand]  
6WF. The Art Gallery of Western Australia, Perth, Austrália [Australia]

## 1979

*The Brink: European Dialogue*. Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália [Australia]  
*Go... Stop... Back... Stop...* National Gallery of Victoria, Melbourne, Austrália [Australia]  
*Communist Body/Fascist Body*. Zoutkeergracht 11/118, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Installation One*. Stichting De Appel, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*On the Way*. Audio Arts, Riverside Studios, Londres, Inglaterra [England]

## 1978

AAA-AAA. RTB Television Studio, Liège, Bélgica [Belgium]  
*Incision*. Galerie H-Humanic, Graz, Áustria [Austria]  
Kaiserschnitt Performance Festival, Hofreischule, Viena, Áustria [Austria]  
*Work/Relation: Extract Two*. Theatre aan de Rijn, Arnhem, Holanda [Netherlands]; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Itália [Italy]; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Alemanha [Germany]  
*Three*. Harlekin Art, Wiesbaden, Alemanha [Germany]

*Installation One*. Stichting De Appel, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Installation Two*. Harlekin Art, Wiesbaden, Alemanha [Germany]

## 1977

Galerie Magers, Bonn, Alemanha [Germany]  
*Magma*. Museo di Verona, Itália [Italy]  
*Group Interruption in Space*. Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, Alemanha [Germany]  
*Breathing In/Breathing Out*. Student Cultural Centre, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]; Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Imponderabilia*. La Performance Oggi: Settimana Internazionale della Performance, Galleria Comunale d'Art Moderna, Bolonha, Itália [Italy]  
*Expansion in Space*. Documenta 6, Kassel, Alemanha [Germany]  
*Relation in Movement*. X Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, França [France]  
*Relation in Time*. Studio G7, Bolonha, Itália [Italy]  
Light/Dark. Internationale Kunstmesse, Colônia, Alemanha [Germany]  
*Balance Proof*. Musée d'Art et d'Histoire, Genebra, Suíça [Switzerland]

## 1976

*Talking About Similarity*. Signal 64, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Freeing the Body*. Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Alemanha [Germany]

## 1975

*Rhythms 10, 2, 5, 4, 0*. Museum of Contemporary Art, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]; Galerie Krinzinger, Innsbruck, Áustria; Galleria Diagramma, Milão, Itália [Italy]; Galleria Studio Morra, Nápoles, Itália [Italy]  
*Freeing the Voice*. Galerie De Appel, Amsterdã, Holanda; Student Cultural Centre Gallery, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]  
*Thomas Lips*. Galerie Krinzinger, Innsbruck, Áustria [Austria]  
*Warm/Cold*. Fruitmarket Gallery, Edimburgo, Escócia [Scotland]  
*Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. Art Festival, Copenhagen, Dinamarca [Denmark]  
*Role Exchange*. Galerie De Appel, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Freeing the Memory*. Galerie Dacic, Tübingen, Alemanha [Germany]

1974

*Spaces*. Gallery of Contemporary Art, Zagreb, Iugoslávia [Yugoslavia]

*Rhythm 5*. Expanded Media Festival, Student Cultural Centre, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]

*Rhythm 2*. Gallery of Contemporary Art, Zagreb, Iugoslávia [Yugoslavia]

*Rhythm 4*. Galleria Diagona, Milão, Itália [Italy]

*Rhythm 0*. Galleria Studio Morra, Nápoles, Itália [Italy]

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS [SELECTED GROUP EXHIBITIONS]

2010

*CORPS & CORPS*. Dunkerque Museum of Fine-Arts, França [France]

*The Promises of the Past*. Centre Georges Pompidou, Paris, França [France]; The Hoerengracht. Amsterdam Historical Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

*The Pigs of Today Are the Hams of Tomorrow*. Plymouth Art Center, Inglaterra [England]

2009

*Number Three: Here and Now*. Julia Stoschek Collection, Dusseldorf, Alemanha [Germany]

*100 Years*. PS1 Contemporary Art Center, Nova York, EUA [USA]

International Women's Film Festival, Dortmund, Alemanha; Colônia, Alemanha [Germany]

2008

XXVIII Bienal Internacional de São Paulo, Brasil [Brazil]

2007

*Sleeping and Dreaming*. Wellcome Collection, Londres, Inglaterra [England]

*Fortunate Objects: Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*. Cisneros-Fontanals Foundation, Miami, EUA [USA]

*Lights, Camera, Action: Artists Films for the Cinema*. The Whitney Museum of American Art, Nova York, EUA [USA]  
*Mulher Mulheres*. SESC Paulista, São Paulo, Brasil [Brazil]  
*Brasil Desfocos / O Olhar de Fora*. Paço das Artes, São Paulo, Brasil [Brazil]

New Genre Festival XIV, Living Arts, Tulsa, EUA [USA]

*Renegades*. Exit Art, Nova York, EUA [USA]

*Art and the Feminist Revolution*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA [USA]

2004

*Into Me / Out of Me*. P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, EUA [USA]

KW Institute for Contemporary Art, Berlim, Alemanha [Germany]

*Unlearn*. Plug In ICA, Winnipeg, Canadá [Canada]

*Watch Out*. Beaumontpublic, Luxemburgo [Luxembourg]

V Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil [Brazil]

*Another Expo: Beyond the Nation-State*. Municipal Museum of Art, Kitakyushu, Japão; White Box, Nova York, EUA [USA]

*The Artist's Body: Then and Now*. Centre d'Art Contemporain, Genebra, Suíça [Switzerland]

*CCA Kitakyushu Artist's Books*. Christophe Daviet-Thery, Paris, França [France]

*Conflict: Perspectives, Positions, Realities in Central European Art*. Slought Foundation, Filadélfia, EUA [USA]

*Donna Donne*. Palazzo Strozzi, Florença, Itália [Italy]

*Dreaming Now*. The Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, EUA [USA]

*East Art Museum: A (Re)Construction of the History of Contemporary Art (1945-1985) in Eastern Europe*. Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, Alemanha [Germany]  
*Figure It Out*. Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, EUA [USA]

*Fragments of Time*. Yellow Bird Gallery, Newburgh, EUA [USA]

*The Gesture*. Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Grécia [Greece]

*Quarter*. Center for Contemporary Arts, Florença, Itália [Italy]

*Getting Emotional*. The Institute of Contemporary Art, Boston, EUA [USA]

*Indeterminant States*. Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA [USA]

*Me, Myself and I: Artist Self-portraits from the Heather & Tony Podesta Collection*. Curator's Office, Washington, EUA [USA]; Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, EUA [USA]

*Melancholia*. Jensen Gallery, Auckland, Nova Zelândia [New Zealand]

*Miradas Y Conceptos En La Colección Helga de Alvear*.

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha [Spain]

*Suddenly Older*. Clifford Art Gallery, Colgate University, Hamilton, EUA [USA]

*Take Two: Worlds and Views Contemporary Art from the Collection*. Museum of Modern Art, Nova York, EUA [USA]

*Videographies: The Early Decades from the EMST Collection*. National Museum of Contemporary Art, Atenas, Grécia [Greece]

*Exhibit and Silent Auction*. Marianne Boesky Gallery, Nova York, EUA [USA]

*Beograd Art Inc. Secession, Áustria [Austria]*  
*Camera/Action. Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago, EUA [USA]*  
*Cetinje Biennial, Montenegro [Montenegro]*  
*Collected Views from East to West. Generali Foundation, Viena, Áustria [Austria]*  
*Depicting Love. Kunstlerhaus Bethanien, Berlim, Alemanha [Germany]*  
*Maya Lin: Earth Drawings. The Wanas Foundation, Knislinge, Suécia [Sweden]*  
*Performance en Vivo. Museo de Arte, Santurce, Porto Rico [Porto Rico]*  
 2004 Biennial, Whitney Museum of American Art, Nova York, EUA [USA]  
*Performing Body. Speed Art Museum, Louisville, EUA [USA]*  
*Video Killed the Radio Star. La Fábrica Gallery, Madri, Espanha [Spain]*

## 2003

*The Invisible Thread: Buddhist Spirit in Contemporary Art. Newhouse Center for Contemporary Art, Snug Harbor Cultural Center, Nova York, EUA [USA]*  
*Video Evenings. Museum of Art and Design, Herford, Alemanha [Germany]*  
*Air. James Cohan Gallery, Nova York, EUA [USA]*  
*Banquete. Palau de la Virreina, Barcelona, Espanha [Spain]; Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemanha [Germany]; Centro Cultural Conde Duque, Madri, Espanha [Spain]*  
*upon reflection... Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]*  
*Video Acts: Single Channel Works from the Collections of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust. P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, EUA [USA]; Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra [England]*

## 2002

*Oxygen. Whitebox Art Gallery, Nova York, EUA [USA]*  
*Barbara Krakow Gallery, Boston, EUA [USA]*  
*Moving Pictures. Guggenheim Museum, Nova York, EUA [USA]*  
*Building Structures. P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, EUA [USA]*  
*In Search of Balkania. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Áustria [Austria]*

## 2001

*Body and the East: From the 1960's to the Present. Exit Art, Nova York, EUA [USA]*  
*Echoes of the Scream. Arken Museum of Modern Art, Ishoj, Dinamarca [Denmark]*

*El Instante Eterno. Espai D'Art Contemporani de Castelló, Valencia, Espanha [Spain]*  
*Giganti: Arte Contemporanea. Fori Imperiali, Roma, Itália [Italy]*  
*Holy Sports and 13. Center of Academic Resources, Chulalongkorn University, Bangkok, Tailândia [Thailand]*  
*Hypermental: Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Alemanha [Germany]*  
*Part 2 (1988-1994). Pat Hearn Gallery, Nova York, EUA [USA]*  
*Site Specific Projects. Montanmedio Arte Contemporáneo, Cadiz, Espanha [Spain]*  
 Yokohama 2001, International Triennial of Contemporary Art, Japão [Japan]

## 2000

*Acoustic Architecture, Architectural Acoustics. Aronson Gallery #1, Parsons School of Design, Nova York, EUA [USA]*  
*Anableps. Studio Stefania Miscetti, Roma, Itália [Italy]*  
*Animal. Anima. Animus. The Winnipeg Art Gallery, Canadá [Canada]*  
*Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West from the 1960s to the Present. The Museum of Modern Art, Ljubljana, Eslovênia [Slovenia]*  
*Das Gedächtnis der Kunst. Historisches Museum, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Alemanha [Germany]*  
*Dream Machines. Hayward Gallery, Londres, Inglaterra [England]; Mappin Art Gallery, Sheffield, Inglaterra [England]; Camden Arts Centre, Londres [London], Inglaterra [England]; Dundee Contemporary Arts, Escócia [Scotland]*  
*Echigo-Tsumari Art Triennial 2000, Sarugaku-cho, Shibuya-ku, Japão [Japan]; Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s. MIT List Visual Arts Center, Boston, EUA [USA]*  
*Galerie Ingrid Dacié, Tübingen, Alemanha [Germany]*  
*Heimat Kunst, Haus der Kulturen der Welt, Berlim, Alemanha [Germany]*  
*Hypermental: Rampant Reality 1950-2000 from Salvador Dali to Jeff Koons. Kunsthau Zurich, Zurique, Suíça [Swiss]; Hamburger Kunsthall, Hamburg, Alemanha [Germany]; Rudolfinum, Praga, República Checa [Czech Republic]*  
*Insistent Memory: The Architecture of Time in Video Installation. University of Florida, Gainesville, EUA [USA]; Samuel P. Harn Museum of Art, Gainesville, EUA [USA]*  
*La Forma del Mondo/La Fine del Mondo. Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão, Itália [Italy]*  
*Lie of the Land: Earth Body Material. John Hansard Gallery, University of Southampton, Inglaterra [England]*  
*Lost Paradise Lost. Ev. Luth Stadtkirchenverband, Hannover, Alemanha [Germany]*

*Ma Sorciere Bien Aimée.* Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, Luxembourg [Luxemburg]  
*Performing Bodies.* Tate Modern, Londres [London], Inglaterra [England]  
*Stanze e Segreti.* Milão [Milan], Itália [Italy]  
 VII Bienal de La Habana, Havana, Cuba  
*Video Time: Survey of Videos from the Museum of Modern Art's Collection Traces the History of the Medium.*  
 The Museum of Modern Art, Nova York, EUA [USA]  
*Voici: 100 ans d'Art Contemporain.* Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, Bélgica [Belgium]  
*Zeitwenden.* Ludwig Museum, Viena, Áustria [Austria]  
*Central Europe 1949-1999.* The Brooklyn Museum of Art, Nova York, EUA [USA]

## 1999

*Postmedia: Conceptual Photography in the Guggenheim Museum Collection.* Guggenheim Museum, Nova York, EUA [USA]  
*Zeitwenden.* Kunstmuseum, Bonn, Alemanha [Germany]  
*Lie of the Land: Earth Body Material.* John Hansard Gallery, University of Southampton, Inglaterra [England]  
*Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century.* Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, EUA [USA]  
 Calendar 2000, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, EUA [USA]  
 Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinque, Finlândia [Finland]  
*Impact: Revealing Sources for Contemporary Art.* Contemporary Museum, Baltimore, EUA [USA]  
*Inderlightens Spill: Images of Religious Contemplation.* Kunstmuseum, Lillehammer, Noruega [Norway]  
*Where Are You?* Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, EUA [USA]  
*Comfort Zone: Furniture by Artists.* Paine Webber Art Gallery, New York, EUA [USA]  
*Animal. Anima. Animus.* Pori Art Museum, Finlândia [Finland]; The Museum of Modern Art, Arnhem, Holanda [Netherlands]; P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, EUA [USA]  
*Global Conceptualism: Points of Origin.* Queens Museum of Art, Nova York, EUA [USA]  
*The Time of Our Lives.* The New Museum of Contemporary Art, Nova York, EUA [USA]  
*La Ville, Le Jardin, La Mémoire.* Académie de France, Villa Medici, Roma, Itália [Italy]  
*Aspects Positions: 50 years of Central European Art 1949-1999.* Museum Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Áustria [Austria]

## 1998

*Corpus Virtu.* Sean Kelly Gallery, Nova York, EUA [USA]  
*Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979.* The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA [USA]; MAK Ausstellungshalle, Viena, Áustria [Austria]; Museum of Contemporary Art, Viena, Áustria; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Espanha [Spain]  
*Partners.* Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, EUA [USA]  
*Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art.* Moderna Museet, Estocolmo, Suécia [Sweden]  
*Wånas 1998,* Wånas Foundation, Knislinge, Suécia [Sweden]  
*Landscape: The Trace of the Sublime.* Kunsthalle zu Kiel der Christian Albrechts Universität, Kiel, Alemanha [Germany]; Kunstraum Innsbruck, Áustria [Austria]; Esbjerg Kunstmuseum, Esbjerg, Dinamarca [Denmark]  
*Body and the East: From the 1960s to the Present.* Moderna Galerija Ljubljana, Eslovênia [Slovenia]  
*New Science.* Edmonton Art Gallery, Canadá [Canada]  
*Body Double.* Winston Wächter Fine Art Gallery, Nova York, EUA [USA]  
*Persona.* Galerie Carousel, Paris, França [France]  
*Escape at Remanence.* Former Melbourne Magistrates' Court, Austrália; City Watch House, Melbourne, Austrália [Australia]  
*Nine International Artists.* Wånas Foundation, Knislinge, Suécia [Sweden]

## 1997

47ª Biennale de Venezia, Veneza, Itália [Italy]  
*Animalities.* Montevideo, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
 Artist Projects. P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, EUA [USA]  
*De-Genderism.* Setagawa Art Museum, Tóquio, Japão [Japan]  
*Shoes or No Shoes? Shoes of Artists.* Vishal, Haarlem, Holanda [Netherlands]  
*Spirit House.* Bienal de Óbidos, Portugal  
*The Compulsion to Remember.* Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-On-Hudson, EUA [USA]

## 1996

*Cleaning the Mirror.* Cultural Elzenveld, Antuérpia, Bélgica [Belgium]  
*In Between in Running Trains.* Gynaika, Antuérpia, Bélgica [Belgium]  
*Girls, Bad Girls!* Cultuur Centrum, Bruges, Bélgica [Belgium]  
*NowHere.* Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebaek, Dinamarca [Denmark]  
*Video Sans Titre.* Galerie Froment + Putnam, Paris, França [France]

*Vier Positionen Holländischer Plastik.* Skulpturen Museum, Glaskaten Marl, Alemanha [Germany]  
*Walking and Thinking and Walking.* Louisiana Museum, Odense, Dinamarca [Denmark]  
*Art Meets Science: Spirituality in a Changing Economy.* Copenhagen, Dinamarca [Denmark]

#### 1995

*Longing and Belonging.* Site Santa Fé, EUA [USA]  
IV Istanbul Biennale, Turquia [Turkey]  
Padova Biennale, Itália [Italy]  
III Biennale de Lyon, França [France]  
*Inbetween.* Thuringen, Alemanha [Germany]  
*Feminin/Masculin.* Centre Georges Pompidou, Paris, França [France]  
*Autour de Roger Vivier.* Galerie Enrico Navarra, Paris, França [France]  
*Artists Against Violence.* Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, Alemanha [Germany]  
*Realität. Anspruch, Medium, Wartesaal.* Kunstfonds, Bonn, Alemanha [Germany]  
Avant-Garde Walk in Venezia, Veneza, Itália [Italy]  
*I am You.* Artists Against Racism, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Ruimtelijke Manuscripten.* Bibliotheek Amsterdam, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

#### 1994

*Hors Limites: L'Art et la Vie.* Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, França [France]  
*Visceral Responses.* Holly Solomon Gallery, Nova York, EUA [USA]  
*Künstlertraumen Berlin.* Stiftung Neue Kultur, Berlim, Alemanha [Germany]  
*Voetsporen.* Artoteek, Dordrecht, Holanda [Netherlands]  
*Beeld.* Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica [Belgium]  
*Different Natures.* Espai 2, Barcelona, Espanha [Spain]  
*Georgius Agricola.* Kunstsammlung, Chemnitz, Alemanha [Germany]  
*Shoes from Artists.* Pilar and Joan Miró Foundation, Mallorca, Espanha [Spain]  
*Metaphysical Metaphors.* High Museum of Art, Atlanta, EUA [USA]  
*Dialogue with the Other.* Künshallen Brands Klaederfabrik, Dinamarca [Denmark]; Norrköpings Konstmuseum, Suécia [Sweden]  
*L'art à la Plage.* Jumeaux, França [France]  
*Naturally.* Ernst Museum, Budapeste, Hungria [Hungary]  
*Buch und Kunst.* Galerie Renate, Hamburg, Alemanha [Germany]  
*Beyond the Pale.* Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda [Ireland]

#### 1993

45ª Biennale di Venezia, Veneza, Itália [Italy]  
*Cerco.* Bienal Internacional de Óbidos, Portugal [Portugal]  
World Wide Video Festival, World Wide Video Centre, Den Haag, Holanda [Netherlands]  
*Différentes Natures.* La Défense, Paris, França [France]  
*Becoming Visible.* Feuer Wasser Erde Luft, Mediale, Deichtorallen, Hamburg, Alemanha [Germany]; Galerie Franck + Schulte, Berlim, Alemanha [Germany]  
*I am You, Cleaning the House.* Billboard Project, Antuérpia, Bélgica [Belgium]  
*20 Jahre Künstler-Videos.* Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Alemanha [Germany]  
*Arte Amazonas.* Staatliche Kunsthalle, Berlim, Alemanha [Germany]

#### 1992

Documenta 9, Kassel, Alemanha [Germany]  
*Spatial Drive.* The New Museum of Contemporary Art, Nova York, EUA [USA]  
*Faszination Edelstein.* Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemanha [Germany]  
*The Biography.* Edge 92, International Biennial of Innovative Visual Art, Madri, Espanha [Spain]; Kunsthalle Wien, Viena, Áustria [Austria]  
*Van Vlees en Bloedt.* Stedelijk Museum, Schiedam, Holanda [Netherlands]  
*The Comfort Zone, The Living Room.* Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Die Künstlerpostkarte.* Altonaer Museum, Hamburg, Alemanha [Germany]  
*Frischlucht.* Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, Alemanha [Germany]

#### 1991

*Arte Amazonas.* Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil [Brazil]  
*Das Goldene Zeitalter.* Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemanha [Germany]; Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemanha [Germany]  
*Fuente.* Nieuwe Kerk, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

#### 1990

*The Shadow of Presence.* Galerie Charles Cartwright, Paris, França [France]  
De Verzmeling II, Museum van Hedendaagse Kunst, Antuérpia, Bélgica [Belgium]  
*Venus.* Musée Albi, França [France]  
*Noli Me Tangere.* Kunstmuseum Wallis, Sion, Suíça [Switzerland]  
*Nature in Art.* Kunstmuseum Wien, Viena, Áustria [Austria]

1989

*Magiciens de la Terre*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, França [France]

*Wanderers*. Galerie Charles Cartwright, Paris, França [France]

*And they See God*. Pat Hearn Gallery, Nova York, EUA [USA]

*Das Verhältnis der Geschlechter*. Kunstverein Bonn, Alemanha [Germany]

*Over den Gres*. Nederlands Textielmuseum, Tillburg, Holanda [Netherlands]

*Video-Skulptur Retrospektiv und Aktuell 1963-1989*.

Kölischer Kunstverein, Colônia, Alemanha [Germany];

Kongresshalle Berlin, berlín, Alemanha; Kunsthaus Zurich, Zurique, Suíça [Switzerland]

1988

*After 15 Years*. Happy New Gallery, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]

*Beelden voor Blinden en Zienden*. Oude Kwekjes, Kortenhoef, Holanda [Netherlands]

*The Flag Project: 50 Artists/50 Flags*. Veneza, Itália [Italy]

*Roots and Turns: 20th Century Photography in the Netherlands*. Blaffer Gallery, University of Houston, EUA [USA]; Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

*Rijksaankopen 1987: Wer van Hedendaagse Beeldende Kunstenaaers*. Stedelijk Museum, Schiedam, Holanda [Netherlands]

Documenta 8, Kassel, Alemanha [Germany]

*Photo Mannerisms*. Lawrence Oliver Gallery, Filadélfia, EUA [USA]

1987

*Arrangements for the Camera: A View of Contemporary Photography*. Baltimore Museum of Art, EUA [USA]

*This is not a Photograph: Twenty Years of Large Scale Photography - 1966-68*. Ringling Museum of Art, Sarasota, EUA [USA]

*Blow Up Zeitgeschichte*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemanha [Germany]; Haus am Waldsee, Berlín, Alemanha [Germany]; Hamburger Kunstverein, Hamburg, Alemanha [Germany]; Frankfurt Kunstmuseum, Alemanha [Germany]; Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Alemanha [Germany]

*Avant-Garde in the Eighties*. Los Angeles County Museum of Art, EUA [USA]

*Von Chaos und Ordnung der Seele: Kunst in der Psychiatrischen Klinik der Universität*. Mainz, Alemanha [Germany]

*Art from Europe*. Tate Gallery, Londres, Inglaterra; Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA [USA]; Institute of Contemporary Art, Boston, EUA [USA]

*Animal Art*. Steirischer Herbst 87, Graz, Áustria [Austria]

*The Mirror + The Lamp*. The Fruitmarket Gallery, Edimburgo, Escócia [Scotland]

*Die Gleichzeitigkeit des Anderen*. Kunstmuseum Bern, Berna, Suíça [Switzerland]

*The 100 Days of Contemporary Art of Montreal 1987*. International Center of Contemporary Art, Montreal, Canadá [Canada]

1986

*The Real Big Picture*. Queens Museum, Nova York, EUA [USA]

Burnett Miller Gallery, Los Angeles, EUA [USA]

*Memento Mori*. Moore College of Art, Filadélfia, EUA [USA]

VI Annual San Francisco Video Festival, EUA [USA]

*Alles und Noch Viel Mehr, das Poetische ABC*. Kunstthalle/Kunstmuseum Bern, Berna, Suíça [Switzerland]

*Nightsea Crossing*. Teatro Musica Performances, Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, Portugal

*Remembrances of Things Past*. Long Beach Museum of Art, EUA [USA]

*Rijksaankopen 1985*. Logement, Gravenhage, Holanda [Netherlands]

*Big Portraits*. Jeffery Hofffield & Co., Nova York, EUA [USA]

*Emerging Artists '86*. Cleveland Centre for Contemporary Art, EUA [USA]

Houston Fotofest, Blaffer Gallery, University of Houston, EUA [USA]

*Foto Cliché*. Victoria Miro Gallery, Londres, Inglaterra; Orchard Gallery, Derry, Irlanda do Norte [Northern Ireland]

*Photography as Performance*. The Photographer's Gallery, Londres, Inglaterra [England]

*Modus Vivendi Tuesday/Saturday*. Burnett Miller Gallery, Los Angeles, EUA [USA]; Visual Arts Centre, Cambridge, EUA [USA]

1985

*Amsterdam Buys Art*. Municipal Art Acquisition 84, Museum Fodor, Rijksaankopen Gravenhage, Holanda [Netherlands]

*Von Hier Aus, Zwei Neue*. Deutsche Kunst im Dusseldorfer Messengelände, Dusseldorf, Alemanha [Germany]

*L'Art et le Temps: Regards sur la Quatrième Dimension*. Musée Rath, Geneva, Suíça; Musée d'Art et d'Histoire, Geneva, Suíça [Switzerland]

*Content: A Contemporary Focus 1974-1984*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, EUA [USA]

*Symbol Tier*. Krinzinger, Innsbruck, Áustria [Austria]

*By the River 3: International Photography Today*. The Pori Art Museum, Finlândia [Finland]

*Hoogtepunten uit de Fotocollective van Het Stedelijk Museum*. Museum Fodor, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

*As Far as Amsterdam Goes*. Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]  
*Das Auge des Kunstlers*. Logetta Lombardesca, Ravenna, Itália [Italy]; Kunstverein Frankfurt, Alemanha [Germany]

### 1983

ARS '83, The Art Museum of the Ateneum, Helsinque, Finlândia [Finland]  
*De Goddelijke Kondeie*. Rotterdamse Kunststichting, Roterdã, Holanda [Netherlands]  
*Vision of Disbelief*. The IV Biennial of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália [Australia]  
*Live to Air: Artists' Sound Works*. Tate Gallery, Londres, Inglaterra [England]  
*60s 80s Attitudes/Concepts/Images*. Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

### 1982

*Momentbild: Künstlerphotographie*. Kestnagesellschaft, Hannover, Alemanha [Germany]  
*Videokunst in Deutschland 1963-1982*. Kolnischer Kunstverein, Colônia, Alemanha [Germany]  
*Contemporary Art from The Netherlands*. Museum of Contemporary Art, Chicago, EUA [USA]  
Documenta 7, Kassel, Alemanha [Germany]  
XI Festival International du Nouveau Cinema, Montreal, Canadá [Canada]

### 1981

XVI Bienal Internacional de São Paulo, Brasil [Brazil]  
*Artists' Photographs*. Crown Point Press Gallery, Oakland, EUA [USA]  
*Instant Fotografie*. Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda [Netherlands]

### 1980

*Rest Energy, Rose '80: The Poetry of Vision: An International Exhibition of Modern Art and Chinese Painting*. University College, National Gallery of Ireland, Dublin, Irlanda [Ireland]

### 1979

*Trigon 79/Masculin-Feminin, Steirischer Herbst 79*. Neue Galerie, Graz, Áustria  
III Biennial of Sydney, Austrália [Australia]

### 1976

37ª Biennale di Venezia, Veneza, Itália [Italy]  
*M. Abramović/Natalia L.L./G. Pane*. Galeria Arte Verson, Genova, Itália [Italy]  
*Photography as Art*. Contemporary Art Gallery, Zagreb, Iugoslávia; Museum of Modern Art, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]

### 1975

*Aspekte Gegenwartskunst aus Jugoslawien*. Akademie der Bildenden Kunst, Viena, Áustria [Austria]  
*Yugoslave Avant-Garde Art*. Gallery Wspolczesna, Varsóvia, Polônia [Poland]

### 1974

*Letters 1959-1973: Six Artists*. Cultural Centre Gallery, Belgrado, Iugoslávia [Yugoslavia]  
*Xerox Works Exhibition*. Students Centre Gallery, Zagreb, Iugoslávia [Yugoslavia]  
*7 Secretaries of SKOJ-A*. Galeria Nova, Zagreb, Iugoslávia [Yugoslavia]  
*Signalism*. Contemporary Art Gallery, Zagreb, Iugoslávia [Yugoslavia]  
*New Artistic Practice in Yugoslavia 1968-1974*. Gallery of Contemporary Art, Zagreb, Iugoslávia [Yugoslavia]

**PRÊMIOS SELECIONADOS**  
[SELECTED AWARDS]

**2009**

Doutorado honorário [honorary doctorate] de Artes  
pela [by] University of Plymouth, Reino Unido [United  
Kingdom]

**2008**

Austrian Commander Cross pela sua contribuição para a  
História da Arte [for her contribute to the Art History]

**2007**

International Association of Art Critics, Nova York,  
EUA [USA]

**2006**

Homenageada por [honored by] Guggenheim, 2006  
International Gala, Nova York, EUA [USA]

**2005**

Homenageada por [honored by] Artist's Space & +ART,  
EUA [USA]

**2004**

Doutorado honorário [honorary doctorate]. The Art  
Institute of Chicago, EUA [USA]

**2003**

Niedersächsischer Kunstpreis. Hannover, Alemanha  
[Germany]

*The House with the Ocean View*. New York Dance and  
Performance Award, Nova York, EUA [USA]

The Bessie Prize por [for] *The House with the Ocean View*,  
Nova York, EUA [USA]

**2001**

Artist in Residence. Atelier Calder, Saché, França [France]

**1997**

Golden Lion Award. 47ª Biennale de Venezia, Veneza,  
Itália [Italy]

**COLEÇÕES PÚBLICAS SELECIONADAS**  
[SELECTED PUBLIC COLLECTION]

ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES, Sydney,  
Austrália [Australia]

CISNEROS FONTANALS ART FOUNDATION, Miami,  
EUA [USA]

COLLECTION FRAC LORRAINE, Metz, França [France]

FONDS NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, Puteaux,  
França [France]

FUNDACIÓN NMAC MONTENMEDIO ARTE

CONTEMPORÁNEO, Jerez de la Frontera, Cádiz, Espanha  
[Spain]

FUNDACIÓN TELEFÓNICA, Madri, Espanha [Spain]

JULIA STOSCHEK COLLECTION, Dusseldorf, Alemanha  
[Germany]

KUNSTHALLE ZU KIEL DER CHRISTIAN-ALBRECHTS-  
UNIVERSITÄT, Kiel, Alemanha [Germany]

KUNSTMUSEUM BERN, Berna, Suíça [Switzerland]

MUSÉE D'ART MODERNE GRAND-DUC JEAN,  
Luxemburgo [Luxemburg]

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Belgrado, Sérvia  
[Serbia]

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Sydney, Austrália  
[Australia]

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Zagreb, Croácia  
[Croatia]

MUSEUM LUDWIG, Colônia, Alemanha [Germany]

MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST ANTWERPEN,  
Antuérpia, Bélgica [Belgium]

NATIONAL GALLERY OF CANADA/MUSÉE DES BEAUX-  
ARTS DU CANADA, Ottawa, Canadá [Canada]

NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Atenas,  
Grécia [Greek]

NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE/MONTEVIDEO/  
TIME BASED ARTS, Amsterdã, Holanda [Netherland]

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, EUA [USA]

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, Nova York,  
EUA [USA]

STÄDTISCHE GALERIE ERLANGEN, Alemanha [Germany]

THE FABRIC WORKSHOP AND MUSEUM, Filadélfia,  
EUA [USA]

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY,  
Chicago, EUA [USA]

THE MUSEUM OF MODERN ART, Nova York, EUA [USA]

VAN ABBEMUSEUM, Eindhoven, Holanda [Netherland]

ZERYNTHIA, Roma, Itália [Italy]

paginas [pages] 124-125

THE ARTIST IS PRESENT

Vista da performance [performance view]  
Foto [photo] © Marco Anelli

AGRADECIMENTOS [SPECIAL THANKS]

Luciana Brito, Cassia Rossini, Jacopo Crivelli Visconti, Marco Anelli, Klaus Biesenbach, Arthur Danto, Raphael Castoriano, Danica Newell, Griffin Editions, Montevideo, Massimo at DeStefanis S.R.L., Junko Sakuno, Charles Griffin, Theus Zwakhals, Ramon Coelho, Barry Frier

ORGANIZAÇÃO [EDITOR]

Jacopo Crivelli Visconti

VERSÃO EM PORTUGUÊS [PORTUGUESE TRANSLATION]

Regina Alfarano

FOTOS [PHOTOS]

Acervo Marina Abramović PÁGS 45, 52, 57,60-61, 66, 76, 78-79, 83, 84, 86, 88-89, 94, 97, 98-99

Attilio Maranzanow PÁGS 49, 71

Marco Anelli PÁGS 31, 124-125

COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION]

Alice Ferraz Comunicação

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

Carla Zocchio

IMPRESSO NO BRASIL [PRINTED IN BRAZIL]

Burti

papel Triplex 300g na capa [cover paper]

papel Couché Fosco 170g e Chamois Fine 120g no miolo [core paper]

tipologia Chaparral e Museo Sans

## LUCIANA BRITO galeria

Rua Gomes de Carvalho, 842

+5511 3842 0634/0635

[www.lucianabritogaleria.com.br](http://www.lucianabritogaleria.com.br)

DIRETORA

Luciana Brito

EQUIPE

Antonio Vitorino dos Santos

Cassia Rossini

Felipe B. S. Romano

Francisco das Chagas Peixoto

Joyce Bisca

Luciano Cavalcante

Mirella Rabinowicz

Paula Azevedo

Renata Caio

Thereza Esper

PATROCÍNIO



NEOGAMABBH

APOIO INSTITUCIONAL



Prefeitura do Município de São Paulo  
Lei 10.923/90







# AN ARTIST'S LIFE MANIFESTO

Marina Abramović

- 1 an artist's conduct in his life:
  - An artist should not lie to himself or others
  - An artist should not steal ideas from other artists
  - An artist should not compromise for themselves or in regards to the art market
  - An artist should not kill other human beings
  - An artist should not make themselves into an idol
  - An artist should not make themselves into an idol
  - An artist should not make themselves into an idol
- 2 an artist's relation to his love life:
  - An artist should avoid falling in love with another artist
  - An artist should avoid falling in love with another artist
  - An artist should avoid falling in love with another artist
- 3 an artist's relation to the erotic:
  - An artist should develop an erotic point of view on the world
  - An artist should be erotic
  - An artist should be erotic
  - An artist should be erotic

- 4 an artist's relation to suffering:
  - An artist should suffer
  - From the suffering comes the best work
  - Suffering brings transformation
  - Through the suffering an artist transcends their spirit
  - Through the suffering an artist transcends their spirit
  - Through the suffering an artist transcends their spirit
- 5 an artist's relation to depression:
  - An artist should not be depressed
  - Depression is a disease and should be cured
  - Depression is not productive for an artist
  - Depression is not productive for an artist
  - Depression is not productive for an artist
- 6 an artist's relation to suicide:
  - Suicide is a crime against life
  - An artist should not commit suicide
  - An artist should not commit suicide
  - An artist should not commit suicide
- 7 an artist's relation to inspiration:
  - An artist should look deep inside themselves for inspiration
  - The deeper they look inside themselves, the more universal they become
  - The artist is universe
  - The artist is universe
  - The artist is universe
- 8 an artist's relation to self-control:
  - The artist should not have self-control about his life
  - The artist should have total self-control about his work
  - The artist should not have self-control about his life
  - The artist should have total self-control about his work

- 9 an artist's relation with transparency:
- The artist should give and receive at the same time
  - Transparency means receptive
  - Transparency means to give
  - Transparency means to receive
  - Transparency means receptive
  - Transparency means to give
  - Transparency means to receive
  - Transparency means receptive
  - Transparency means to give
  - Transparency means to receive
- 10 an artist's relation to symbols:
- An artist creates his own symbols
  - Symbols are an artist's language
  - The language must then be translated
  - Sometimes it is difficult to find the key
  - Sometimes it is difficult to find the key
  - Sometimes it is difficult to find the key
- 11 an artist's relation to silence:
- An artist has to understand silence
  - An artist has to create a space for silence to enter his work
  - Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
  - Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
  - Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- 12 an artist's relation to solitude:
- An artist must make time for the long periods of solitude
  - Solitude is extremely important
  - Away from home
  - Away from the studio
  - Away from family
  - Away from friends
  - An artist should stay for long periods of time at waterfalls
  - An artist should stay for long periods of time at exploding volcanoes
  - An artist should stay for long periods of time looking at the fast running rivers
  - An artist should stay for long periods of time looking at the horizon where the ocean and sky meet
  - An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky

13 an artist's conduct in relation to work:

- An artist should avoid going to the studio every day
- An artist should not treat his work schedule as a bank employee does
- An artist should explore life and work only when an idea comes to him in a dream or during the day as a vision that arises as a surprise
- An artist should not repeat himself
- An artist should not overproduce
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution

14 an artist's possessions:

- Buddhist monks advise that it is best to have nine possessions in their life:
  - 1 robe for the summer
  - 1 robe for the winter
  - 1 pair of shoes
  - 1 begging bowl for food
  - 1 mosquito net
  - 1 prayer book
  - 1 umbrella
  - 1 mat to sleep on
  - 1 pair of glasses if needed
- An artist should decide for himself the minimum personal possessions they should have
- An artist should have more and more of less and less
- An artist should have more and more of less and less
- An artist should have more and more of less and less

15 a list of an artist's friends:

- An artist should have friends that lift their spirits
- An artist should have friends that lift their spirits
- An artist should have friends that lift their spirits

16 a list of an artist's enemies:

- Enemies are very important
- The Dalai Lama has said that it is easy to have compassion with friends but much more difficult to have compassion with enemies
- An artist has to learn to forgive
- An artist has to learn to forgive
- An artist has to learn to forgive

17 different death scenarios:

- An artist has to be aware of his own mortality
- For an artist, it is not only important how he lives his life but also how he dies
- An artist should look at the symbols of his work for the signs of different death scenarios
- An artist should die consciously without fear
- An artist should die consciously without fear
- An artist should die consciously without fear

18 different funeral scenarios:

- An artist should give instructions before the funeral so that everything is done the way he wants it
- The funeral is the artist's last art piece before leaving
- The funeral is the artist's last art piece before leaving
- The funeral is the artist's last art piece before leaving





