

# art press

JUILLET-AOÛT 2016 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**PALAIS DE TOKYO : MIKA ROTTENBERG**

**MICHEL HOUELLEBECQ**

**MARINA ABRAMOVIĆ INTERVIEW**

**ERNEST PIGNON-ERNEST**

**DOSSIER : LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE**

**SALON DE MONTROUGE EUGÈNE GREEN**

**ÉRIC LAURENT JONATHAN FRANZEN**



435

CAN 12,99 SCA - USA 13,50 SUS  
DOM 8,60 € - PORTE CONT: 6,80 €  
BEL, ESP, ITA 8,50 €  
CH 15 FS - MAROC 80 MAD

M 08242-435 - F: 6,80 € - RD



## Marina Abramović – Playing with Shadows



Marina Abramović doesn't often talk about her childhood and the painting she did at the start of her artistic career, as she does in this interview with Peter Hill. Death is another, perhaps better-known subject in the many performances she has created and, latterly, recreated, most recently in her *In Residence* project in Sydney Harbour—an Oceanic episode that continued with a retrospective at the Museum of Old and New in Tasmania. Here, she also discusses the important time she spent with the Aborigines.

Peter Hill met the performance artist Marina Abramović during her 2015 major survey exhibition *Private Archaeology* at MoNA (Museum of Old and New Art), in Hobart, Tasmania. Surrounded by videos, and archives of performances going back to her earliest collaborations with her former partner Ulay (he screaming at her; she screaming back even louder and longer at him), the exhibition also featured many recent works that have grown from her Abramović Method. Free of iPhones and other links to so-

cial media, visitors to the museum are taken through a series of "exercises" that include counting grains of rice, being led wearing ear muffs at an excruciatingly slow walking pace by a "facilitator," and resting on a camp bed for an indeterminate period of time. There was a lifetime's work to discuss. The interview ran over time. It continued for several hours more at a parallel project three weeks later in Sydney. Abramović began by remembering early scenes from what she described as a "very lonely childhood".



I'd like to start by talking about the system of painting you developed as a child. There seem to have been three stages from what my research tells me. The first was "dreams," the second "big socialist trucks crashing," and the third was "lying on my back painting clouds." I'm curious about how you formulated this system. That's very interesting, no one has asked me about painting for a long time. You know, as a child, I really lived some kind of polar reality. My mother and father were both communists, involved in running the country just after the war. My mother was a major in the army, and my father was a General. My childhood was like a boot camp. All the beds had to be made perfectly, like in a hotel. I spent a lot of time on my own as a child, and lived for a lot of the time with my grandmother. I never as a child played with dolls, or any kind of objects. I always played with shadows.

**Shadows?** Yes, shadows. I would sit in my room and look at the shadows of the cars passing on my wall, creating these lights. Or I would go into bed and go under the blankets and lift them with my legs and the shadows would come, and I'd play with them. As a kid, and I know many kids do this, I would also create a sort of invisible world and have imaginary conversations. I also read a lot and had many dreams that were extremely vivid. Sometimes the dreams and the books seemed more real than the reality of my home. I remember when I read Dostoevsky—*The Brothers Karamazov*—I didn't leave the house until I finished the book, it was so real for me. I was not interested in what was around me because I'd surrounded myself with the book. My dreams are always so vivid. I dream in color. I dream in black and white. I have repetition dreams. And I have dreams in which I am dreaming the dream in another dream. And so I have to wake up several times to be properly awake, if you know what I mean.

#### WITH THE ABORIGINES

**One dream inside another, like Russian dolls?** Exactly. And I had friends in the dream that didn't exist in reality. I would revisit them in future dreams. So the dreams were a kind of obvious choice for me to paint. And I used a very certain kind of green and blue

in these paintings. And I also wanted to dress in green and blue. After that, in school in a communist country, everything was about order and discipline, and achievement and heroism. And I was very fascinated by these very big trucks that were always transporting things from one place to another. They were like big, green military trucks. And then sometimes I would see them collide. They were so overloaded. And I would go and photograph them, and take the photographs home and paint them. Then I got this idea and went to the children's store and bought little toy trucks. I took them to the highway and left them on the road. I wanted to photograph the big trucks smashing the small ones. But it never happened. The little trucks always escaped untouched. So I then made these paintings of the big trucks being destroyed by the little trucks, the children's trucks, as a way of saying that innocence cannot be destroyed. So my childhood, in reality, was very kind of sad, I was not happy as a child. After that I turned from the trucks to the sky. And I looked at the clouds, and they were coming and going, and I painted them.

**And wasn't there a time when you were lying on your back and staring at the sky, and twelve military planes whooshed past?** Yes, and that changed everything. It was a kind of revelation for me. The most incredible thing for me was seeing the planes arriving and then disappearing again, leaving their vapor trails behind. At first I wanted to paint it. And that is when I thought, why paint something that is two dimensional when I can have the freedom to work with everything—with sound, with sky, with fire, with water, with myself.

**I'd like to shift from the formative period that was your childhood to the equally formative time you and Ulay spent with the Aboriginal community in Australia. You also spent time on a group project in Micronesia with John Cage, Daniel Buren, and Laurie Anderson.** And there was also Brice Marden and Joan Jonas. It was quite something. But my time with the Aboriginal people was life-changing. It changed everything for me. And as I've said many times in my lectures, full-blood Aborigines are fully-realized human beings, the most advanced on the planet. They use so much more in their brain—extra-sensory perception, telepathy, and so on that we don't any more. Tibetans, by contrast, are the second most developed peoples on the planet. They have developed techniques that will one day lead them to this place—but the Australian Aborigines are already there. So these two cultures have influenced my work enormously. There is the idea of living

in the here and now, and of having no possessions—the Aborigines don't give a shit about possessions. And this incredible connection to the land and to the energy of our planet. It's just mind-blowing. In 1985 Ulay and I worked with an Aboriginal elder and took him to Amsterdam with a Tibetan lama and we made a performance piece called *Conjunction*, and it was the first time these two peoples had met, the Tibetan and the Aboriginal. And this was a big inspiration for Jean Hubert Martin and his exhibition *Magiciens de la Terre*. Picasso took African masks and he did things with objects. But we took real people, and we created art and performances with them.

#### ONLY IN THE PRESENT

**And you didn't make much work of your own during the period with the community?** We didn't make any work. The whole idea was just the experience of being there, and not of making work. And we then went to The Art Gallery of New South Wales in Sydney, and for sixteen days we made *Night Sea Crossing*. And this is not a real crossing of the sea at night but it's about crossing the night sea of your subconscious. The entire piece was inspired by our time with the Aborigines. We had a boomerang on the table, covered with gold leaf, and a snake, a python, to represent the Rainbow Serpent that is so important in the Dreamtime. And the idea of being motionless, of making long durational works, that came from Australia, from sitting under a dry mulga tree in the desert in 55 degree heat, and you can't move because your heart is beating so fast. And I had such amazing visions from this time—they were more than dreams—and I wrote them all down in an extended diary. I had a vision of the shooting of the Pope, and so many other things, and forty-eight hours later we were back in Sydney, and this had just happened, but I'd seen it in my visions twelve to forty-eight hours before. You are like a receiver and a sender when you are in the desert. At first it is very hostile, but once you have adapted there is something open that is mind-blowing. It is such an important culture that has survived so long without the written word...

**For tens of thousands of years...** That's right. And the Dreamtime exists only in the present, there is no past or future. And performance art is the same. Time exists in the present, in the now. And life is like this. Even one second from now an asteroid can hit the planet and we can all be destroyed. And yet we lead this incredibly irresponsible life, thinking we are here forever. We don't understand the polarity of our existence. And Aborigines are totally attuned to it. ■

«Counting the Rice», 2015. Extrait du workshop «Cleaning the House» (1979-). Exposition «Marina Abramović Private Archaeology» solo exhibition ». 2015. (Court. Marina Abramović Institute; Ph. MONA/Rémi Chauvin). *Table, chairs, pencils, paper, white rice, black lentils, instructions for the public, duration limitless* «Marina Abramović: In Residence». 2015. Walsh Bay, Sydney. (The 30th Kaldor Public Art Project; Ph. Peter Greig/Kaldor Public Art Projects)



## SYDNEY “IN RESIDENCE”

John Kaldor is an Australian art connoisseur and philanthropist who has, over the past fifty years, brought more than thirty art projects to Australia by some of the world's leading practitioners. He began with Christo and Jeanne-Claude's *Wrapped Coast—One Million Square Feet* (1968–69) and Gilbert and George's *The Singing Sculpture* (1973), and has continued with Jeff Koons' *Puppy* (1995), Vanessa Beecroft's *VB40* (1999), and Tino Sehgal's *This Is So Contemporary* (2014). He recently hosted *In Residence*, in 2015.

This iteration of The Kaldor Projects was held in one of a series of enormous two-storied piers that shoot out into Sydney Harbour, near the iconic bridge and Opera House. Hundreds of people were already standing in line when I arrived mid-morning. Once inside, they could take part in the Abramovic Method on the lower pier, counting rice, walking slowly, and navigating raised platforms. Or, they could climb upstairs and explore the lives and art of twelve young emerging artists who had committed to live on the pier for the duration of the project, submitting to the instruction and encouragement of Abramovic herself. Each night, one of them would give a lecture about their ongoing research and how it was evolving. Later, they would retire to their beds, that is, twelve Ikea-like, minimalist, sleeping pods, plainly—perhaps voyeuristically—visible to all. By day, they worked on their projects and devoted much time to being interviewed by the world's press.

At the far end of the queue, I could see a giant portrait of Abramovic, that seemed as tall as an office block, hovering high above the crowds like a female Buddha. I made my way to the base of its chin, where I was met by one of the artist's many assistants. She led me to the “Green Room,” that oasis of shelter at the heart of all major art and literary events. As is usually the case, it turned out to be small, white, and empty of anything of interest other than a dressing table, mirror, and small fridge. The Kinks melancholy anthem *Death of a Clown* entered my head unbidden. And then Marina Abramovic entered the Green Room, and everything changed. The universe lit up with her special presence. We would spend about two hours

De haut en bas / from top:

« *The Scream* ». 2013. Oslo, Norvège

(Court. Marina Abramović Archives, LIMA et MONA)

« *AAA-AAA* ». 1978. Marina Abramović et Ulay.

Performance pour vidéo noir et blanc, RTB Television

Studio, Liège, 15', son. (Coll. et Ph.: MONA/R. Chauvin)

« *Freeing the Voice* ». 1975. Belgrade, Serbie.

(Court. et Ph.: M. Abramović Archives, LIMA et MONA)

in here, when she wasn't leading me around both levels of the pier and introducing me to her young protégées. We would go on to talk about her project *512 Hours* at London's Serpentine, and for a while were joined by American choreographer Lynsey Peisinger and Sophie O'Brien, the Australian curator of *512 Hours* and *In Residence*. The measurement of time in these works made me think of the great Scottish performance artist Alastair MacLennan and early works such as *Neither Nor: 24 Hours*, also an influence on Douglas Gordon and his *24 Hour Psycho*. "In the world of Performance Art," Abramovic said, "We refer to Alastair as our grandfather. We have all learned so much from him."

### THREE FUNERALS

I still had unasked questions from Hobart before I could concentrate on the Kaldor project. I dived straight in, enquiring about her long-planned funeral. I'd heard there were going to be three coffins at the service, and I imagined them all lined up next to each other like a macabre three-shell trick. Find the body! "No, no, no," she said. "I will have three funerals simultaneously, one in each of the three cities where I have spent most of my life—Belgrade, Amsterdam, and New York. But no one will know which coffin I am lying in." And in an age when so many people seem trapped by the certainties of atheism or fundamentalism, I was heartened by her mix of doubt and faith when she said, "I've always thought that death will be the next big adventure. What it will be like I don't know, but it will be an adventure." I mention that I'd heard the Guggenheim had offered to host her fast-approaching seventieth birthday. "They held my sixtieth there, and offered to do it again ten years later. And I've decided I want to learn to pole dance for my seventieth party. So I will do it."

This fits with what she told me later about the three-way split in her personality. "There are at least three people inside my head. Part of me is very regimented and drawn to rules and instructions. It comes from my parents in the Former-Yugoslavian army (this is how she still likes to describe Serbia). Then there is the part of me that likes to have fun and adventure and try new things. Finally, there is the lazy me, who lies around eating chocolate and ice cream, and watching box sets of DVDs."

I must have looked surprised, and she told me life wasn't always full of such first world choices. "Ulay (Frank Uwe Laysiepen) and I were very poor. For many years we lived and slept in a van and drove all over Europe, existing on very little." Mention of Ulay makes me think of two things. The first was his surprise appearance at New York's Museum of Modern Art during Abramovic's recent long-duration performance *The Artist Is Present*, when she spent hours every day, for several

weeks, staring across a table into the eyes of strangers, never making physical contact. Until, that is, Ulay materialized in front of her, and her hand moved towards his as her eyes welled with tears. And in this age that constantly indexes itself, you can (you probably have) access it on YouTube. But this was not the prelude to a reconciliation and re-establishment of their professional and domestic activities. They are currently embroiled in court actions, as petty and with as much at financial stake, as any rival actors seeking star billing. Ulay is a sick man with ongoing health problems. He is fighting for joint attribution of intellectual property, or at least a fairer percentage of sales than Abramovic is prepared to acknowledge. He is being given international shows again. Performance art may, until recently, have been a marginalized and low-paid discipline, but for some—like Abramovic—those times have changed. 850,000 people paid \$25 to sit and stare at the artist at the MoMA retrospective.

But Abramovic's work, at its best, is cathartic, and never more so than when she recently took one of her "Scream" performances to Norway, and a park in the Ekeberg district where Munch's *The Scream* was painted. Three hundred locals turned up to take part in the event, screaming until their lungs ached. Poignantly, some of them were family members of victims of the Anders Breivik

massacre of 77 young Norwegians. Anecdotal reports say that in those cases the screaming did help towards the healing, if not the closure that will probably never come. ■

(1) In 1980 these artists were invited to talk twelve hours a day for four days in front of a Micronesian island near New Guinea. Marina Abramovic disguised her language so that the tribes only understood four words. They thus entered into communication with here on another level.

(2) *Nightsea Crossing* is the title of a series of 22 performances done with Ulay from 1981 to 1987 in different places around the world. The only constant was a mahogany table and two chairs. The performance consisted in seven hours a day of concentration.

(3) *512 Hours*, created at the Serpentine Gallery, London, June 11–August 25, 2014.

(4) Alastair MacLennan (b. 1943, lives Belfast). Member Black Market International (BMI) collective. He initiated the idea of the long-duration performance.

(5) *The Artist Is Present*, MoMA, New York, March 14–May 31, 2010. See *artpress* 368, June 2010.

*Peter Hill is an artist, writer and independent exhibition organizer. He lives in Australia.*

«Cleaning the Mirror I», 1995. Performance pour vidéo, Museum of Modern Art, Oxford, 3' en boucle.

(Court. Marina Abramović Archives et LIMA ;

Ph. R. Chauvin). *Performance for video, recorded at the Museum of Modern Art, Oxford, 3', infinite loop*



Il est rare d'entendre Marina Abramović parler de son enfance et de sa première activité en tant qu'artiste : la peinture.

C'est pourtant sur ce terrain que l'a entraînée Peter Hill. De l'enfance à la mort, beaucoup de thèmes sont abordés, et développés dans ses performances. Parmi les plus récentes, *Marina Abramović: In Residence*, réalisée sur le port de Sydney. Parcours océanien qui se poursuit avec l'évocation de la rétrospective de ses œuvres, *Private Archaeology*, au MONA (Museum of Old and New Art), à Hobart, en Tasmanie, et de ses séjours chez les Aborigènes.

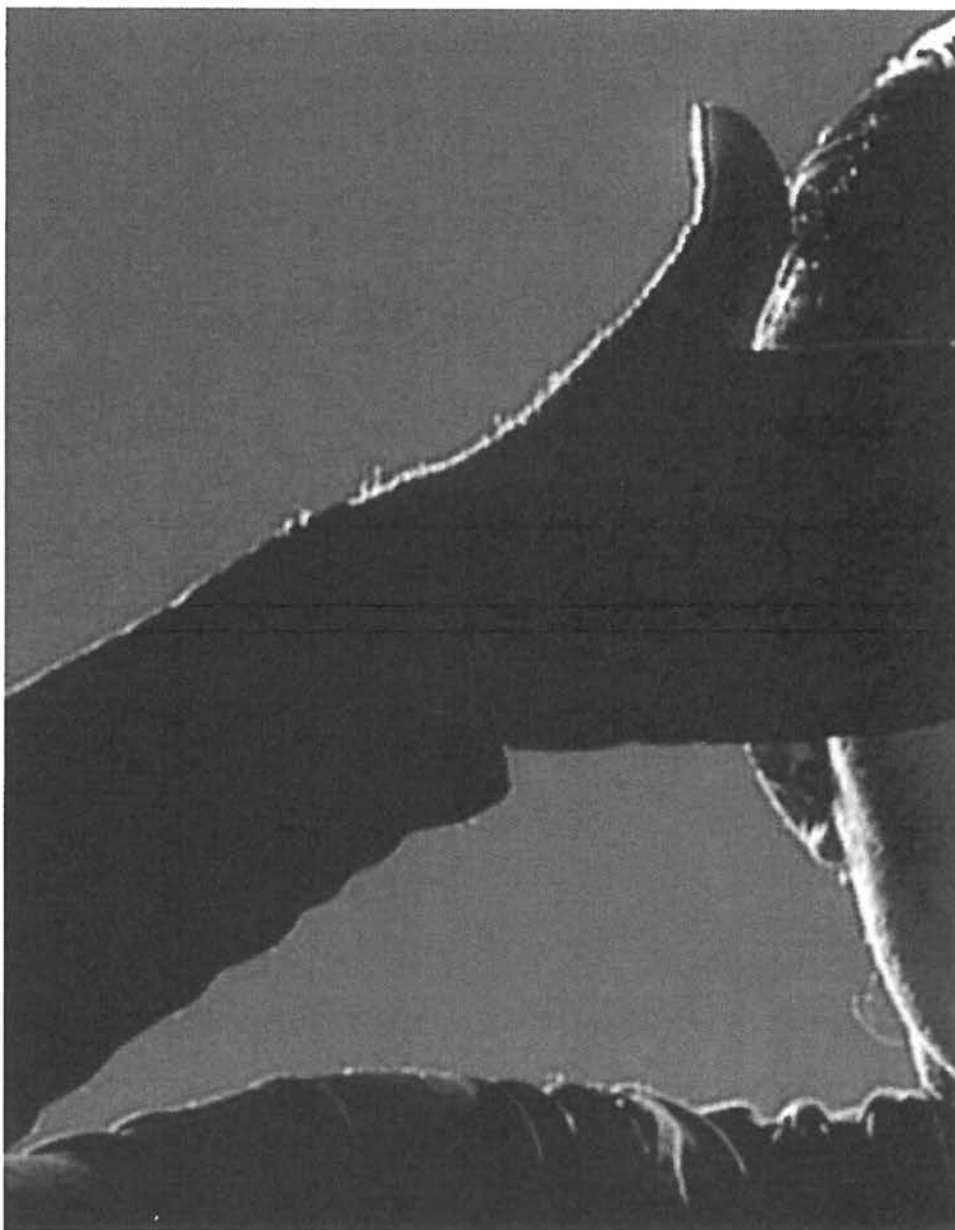
Peter Hill a rencontré Marina Abramović (1946, Belgrade) durant l'été 2015, à l'occasion de son importante rétrospective intitulée *Private Archaeology* au Mona (Museum of Old and New Art), qui s'est tenue à Hobart, en Tasmanie, du 13 juin au 5 octobre 2015. En plus des vidéos et des archives de performances remontant à ses premières collaborations avec Ulay (il crie sur elle ; elle répond en criant encore plus fort et plus longtemps), l'exposition présentait de nombreuses œuvres récentes issues de sa « méthode Abramović ». Privés d'iPhone et de tout autre accès aux médias sociaux, les visiteurs étaient invités à une série d'« exercices » tels que compter des grains de riz ; être conduits, un casque anti-bruit sur les oreilles, à une allure atrocement lente, par un « facilitateur » ; se reposer sur un lit de camp pendant une durée indéterminée... L'interview s'est poursuivie à bâtons rompus pendant des heures, et a repris trois semaines plus tard à l'occasion d'une autre réalisation à Sydney, *Marina Abramović: In Residence*.

■ **Je voudrais d'abord que nous parlions du « système » de peinture que vous avez imaginé lorsque vous étiez enfant. D'après mes recherches, il semble y avoir eu trois étapes. La première est celle des « rêves » ; la seconde, « accidents de gros camions socialistes » ; la troisième, « couchée sur le dos et peignant des nuages ». Je suis curieux de la façon dont vous avez inventé ce système.** C'est très intéressant, il y a longtemps qu'on ne m'a posé de questions sur la peinture. L'atmosphère dans laquelle je vivais était vraiment glaçante. Ma mère et mon père étaient tous les deux communistes, engagés dans le gouvernement du pays juste après la guerre. Ma mère était major dans l'armée, et mon père était général. Le lieu de mon enfance ressemblait à un camp d'entraînement. Tous les lits devaient

# MARINA ABRAMOVIĆ

## jouer avec les ombres

interview par Peter Hill



être faits parfaitement, comme dans un hôtel. Je passais beaucoup de temps toute seule, j'ai longtemps vécu avec ma grand-mère. Petite, je n'ai jamais joué à la poupée, ni avec aucun autre objet d'aucune sorte. Je jouais toujours avec des ombres.

**Des ombres ?** Oui, des ombres. Je m'asseyais dans ma chambre et je regardais les ombres des voitures passer sur le mur et créer des lumières. Ou j'allais au lit et je me mettais sous les couvertures, je soulevais les couvertures avec mes jambes, les ombres arrivaient et je jouais avec elles. Enfant, comme beaucoup d'autres enfants, j'avais aussi créé un monde invisible et je tenais des conversations imaginaires. Je lisais aussi beaucoup et mes rêves étaient extrêmement réalistes. Les livres et les rêves semblaient parfois plus réels que la réalité. Je me rappelle

que, quand j'ai lu Dostoïevski (*les Frères Karamazov*), je ne suis pas sortie avant d'avoir fini le livre. J'avais cessé de m'intéresser à ce qui m'entourait car je vivais dans le livre, qui était devenu tout à fait réel à mes yeux. Mes rêves sont toujours très réalistes. Je rêve en couleurs. Je rêve en noir et blanc. J'ai des rêves à répétition. Et je rêve que je rêve le rêve d'un autre rêve. Il faut alors que je me réveille plusieurs fois de suite avant d'être vraiment réveillée.

#### AVEC LES ABORIGÈNES

**Un rêve dans l'autre, comme des poupées russes ?** Exactement. Je rêvais aussi d'amis qui n'existaient pas dans la réalité. Je les retrouvais dans les rêves suivants. Peindre des rêves était donc une évidence pour moi. J'utilisais aussi dans ces peintures un vert et un bleu très particuliers ; je ne m'habillais

qu'en vert et en bleu. À l'école, dans un pays communiste, tout était affaire d'ordre et de discipline, de victoire et d'héroïsme. J'étais fascinée par ces énormes camions verts comme des camions militaires. Parfois, ils entraient en collision, car il étaient surchargés. Alors je les photographiais, puis je peignais d'après ces photographies. J'ai eu une autre idée : je suis allée au magasin de jouets pour acheter des camions miniatures, que j'ai transportés jusqu'à l'autoroute puis posés sur la chaussée. Je voulais photographier des gros camions en train d'écraser des camions miniatures. Ça n'a jamais marché, les petits camions s'en tiraient toujours. J'ai donc peint des gros camions en train d'être détruits par des petits camions d'enfants, comme pour signifier que rien ne peut détruire l'innocence. On peut donc dire que mon enfance, en réalité, était très triste. Je n'étais pas une enfant heureuse. Après cela, je suis passée des camions au ciel. Je regardais les nuages aller et venir, et je les peignais.

**N'est-il pas arrivé, un jour que vous étiez couchée sur le dos en train de regarder le ciel, que douze avions militaires passent en trombe ?** Oui. Cela a été une sorte de révélation et a tout changé. Le plus incroyable fut de voir les avions arriver puis disparaître à nouveau en laissant derrière eux leurs traînées de vapeur. J'ai d'abord voulu les peindre. Puis j'ai pensé : pourquoi peindre quelque chose en deux dimensions, alors que j'ai la liberté d'utiliser tout ce que je veux, le son, le ciel, le feu, l'eau, moi-même ?

**Je voudrais maintenant aborder cette autre période de formation que fut le séjour qu'Ulay et vous avez effectué parmi le peuple aborigène en Australie. Vous avez également participé à un projet collectif en Micronésie avec John Cage, Daniel Buren et Laurie Anderson (1). Il y avait aussi Brice Marden et Joan Jonas. Mais c'est mon séjour avec les Aborigènes qui a réellement changé ma vie. Comme je l'ai souvent dit dans mes conférences, les Aborigènes sont des êtres humains complets, les plus avancés de la planète. Ils utilisent énormément de facultés du cerveau dont nous n'avons plus idée : la perception extra-sensorielle, la télépathie, etc. Les Tibétains, en comparaison, sont le deuxième peuple le plus avancé de la planète. Ils ont développé des techniques qui les conduiront un jour au même point – mais les Aborigènes y sont déjà. Ces deux cultures ont donc immensément influencé mon travail. Il y a l'idée de vivre dans l'ici et maintenant, de ne rien posséder – les Aborigènes se moquent complètement de posséder des choses. Il y a aussi cette incroyable relation**



« Lost Souls ». 1997. Vidéo. 8'13". Extrait de « Vidéo Portrait Gallery ». (Court. de l'artiste et MONA, Hobart)

avec la terre et l'énergie de notre planète. C'est tout simplement époustouflant. En 1985, Ulay et moi avons travaillé avec un vieil Aborigène, que nous avons emmené à Amsterdam avec un lama tibétain. Nous avons créé une performance, *Conjunction*. C'était la première fois que ces deux peuples, les Tibétains et les Aborigènes, se rencontraient. Ce travail a profondément inspiré Jean-Hubert Martin pour son exposition « Magiciens de la Terre ». Picasso prenait des masques africains et il créait à partir d'objets. Nous, nous avons pris de vraies personnes, et nous avons créé de l'art et des performances avec elles.

### SEULEMENT LE PRÉSENT

**Vous n'avez pas beaucoup créé d'œuvres proprement dites, durant votre séjour parmi les Aborigènes.** Nous n'avons rien créé du tout. L'idée était simplement de faire l'expérience d'être là, pas de créer des œuvres. Nous sommes ensuite allés à la Art Gallery of New South Wales, à Sydney, et, pendant seize jours, nous avons développé *Nightsea Crossing* (2). Il ne s'agit pas d'une vraie traversée maritime pendant la nuit, mais de traverser la mer nocturne de notre inconscient. La pièce était tout entière inspirée par notre séjour chez les Aborigènes. Nous avons un boomerang doré à la feuille sur la table, et un serpent, un python, représentant le serpent Arc-en-ciel qui est très important dans le temps du Rêve. L'idée de rester immobile, de créer des œuvres de très longue durée, venait de l'Australie, du fait de rester assis sous un mulga sec dans le désert par 55°C, quand on ne peut pas bouger parce que le cœur bat trop vite. J'avais eu pendant ce séjour des visions magnifiques – c'étaient plus que des rêves – que je notais dans un immense journal. J'avais eu la vision de l'assassinat du pape, entre tant d'autres choses ; quarante-huit heures plus tard, nous étions de retour à Sydney, et nous avons appris que ce que j'avais vu avait justement eu lieu... Quand on est dans le désert, on est comme un récepteur et un émetteur. Au début, j'étais très hostile, mais après un temps d'adaptation, il y a quelque chose d'époustouflant qui s'ouvre. Une culture si importante, qui a survécu si longtemps sans l'écriture...

**Pendant des dizaines de milliers d'années...** C'est cela. Pourtant le temps du Rêve n'existe qu'au présent, il n'y a pas de passé ni de futur. Dans l'art de la performance, c'est la même chose. Le temps n'existe qu'au présent. Toute la vie est ainsi. Un astéroïde peut très bien s'écraser sur notre planète dans une seconde et nous détruire tous. Nous continuons pourtant à mener cette vie incroyablement irresponsable, comme si nous étions là pour toujours. Nous ne comprenons pas la polarité de notre existence. Les Aborigènes, eux, en sont parfaitement conscients. ■



## SYDNEY « IN RESIDENCE »

■ Au cours des cinquante dernières années, le philanthrope et amateur d'art John Kaldor a permis la réalisation, en Australie, de trente projets artistiques, les *Kaldor Projects*, émanant d'artistes parmi les plus importants au monde. Après Christo et Jeanne-Claude (*Wrapped Coast – One Million Square Feet*, 1968-1969) et Gilbert & George (*The Singing Sculpture*, 1973), il a notamment invité Jeff Koons (*Puppy*, 1995), Vanessa Beecroft (*VB 40*, 1999), et dernièrement Tino Sehgal (*This Is So Contemporary*, 2014). En 2015, il a accueilli Marina Abramović : *In Residence* dans les deux niveaux de l'un des énormes mûles qui jaillissent du port de Sydney, non loin du fameux pont et de l'opéra.

Lorsque j'arrive, au milieu de la matinée, des centaines de personnes attendent déjà devant l'entrée. Une fois à l'intérieur, elles ont la possibilité de se confronter à la « méthode Abramović » au rez-de-chaussée : compter du riz, marcher lentement, grimper sur des plate-formes surélevées ; ou de se rendre à l'étage pour y découvrir les vies et l'art de douze jeunes artistes en résidence permanente sur le môle pendant toute la durée du projet, sous la direction et avec les encouragements d'Abramović elle-même. Chaque soir, l'un d'entre eux rend compte de ses recherches et de leur évolution. Les participants se retirent ensuite dans leurs lits – douze cabines minimalistes, de style Ikea, ouverts à tous les regards, de façon peut-être quelque peu voyeuriste. Durant la journée, ils travaillent à leurs projets et passent beaucoup de temps à répondre aux questions de la presse internationale.

À l'extrémité de la file, un portrait d'Abramović, haut comme un immeuble de bureaux,

flotte au-dessus des têtes, tel un gigantesque Bouddha féminin. Je me fraye un chemin jusqu'à son menton, où je suis reçu par l'un des nombreux assistants de l'artiste, qui me conduit à la « Chambre verte », cette paisible oasis au cœur de tous les grands événements artistiques et littéraires. Comme presque toujours, elle se révèle petite, blanche, et entièrement vide à l'exception d'une table de toilette, d'un miroir et d'un petit réfrigérateur. *Death of a Clown*, mélancolique hymne des Kinks de 1967, me vient à l'oreille. Puis Marina Abramović entre dans la Chambre verte, et tout est différent. L'univers s'éclaire de sa présence singulière. Nous restons ensemble pendant deux heures, durant lesquelles elle me conduit dans les deux étages du môle et me présente à ses jeunes protégés. Nous évoquons *512 Hours*, exposition à la Serpentine Gallery de Londres (3), puis nous sommes rejoints par la chorégraphe américaine Lynsey Peisinger et par l'Australienne Sophie O'Brien, commissaire de *512 Hours* et de *In Residence*. La durée de ces œuvres me fait penser aux premiers travaux du performeur écossais Alastair MacLennan (4), tels que *Neither Nor: 24 Hours*, qui influença également *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon. « Dans le monde de la performance, note Abramović, Alastair est comme notre grand-père. Il nous a énormément appris. »

### TROIS ENTERREMENTS

Il me reste quelques questions à poser sur sa rétrospective à Hobart, *Private Archaeology*, avant de me concentrer sur le projet Kaldor. Je vais droit au but, et l'interroge sur son enterrement, organisé de longue date. Trois cercueils étaient évoqués pour la cérémonie, et je les imaginais, alignés comme dans un jeu de bonneteau macabre. Devinez où est le corps ? « Non, non, répond-elle. J'aurai trois enterrements simultanés, qui auront lieu



dans chacune des trois villes où j'ai passé la plus grande partie de ma vie, Belgrade, Amsterdam et New York. Mais personne ne saura dans quel cercueil je me trouverai. » À l'heure où tant de personnes semblent aspirées par les certitudes aussi bien de l'athéisme que du fondamentalisme, je suis rasséréiné par le mélange de doute et de foi qui émane de la suite de son discours : « J'ai toujours pensé que la mort serait la prochaine grande aventure. De quoi s'agira-t-il ? Je n'en sais rien, mais ce sera une aventure. » Je lui signale que j'avais entendu dire que le musée Guggenheim se proposait d'organiser son 70<sup>e</sup> anniversaire, qui se rapproche à grands pas.

« Il a déjà fêté mes 60 ans et a proposé de recommencer dix ans après. J'ai aussi décidé d'apprendre la *pole dance* pour la fête de mes 70 ans, donc je vais le faire. »

Cela correspond bien avec ce qu'elle me dit plus tard sur les trois aspects de sa personnalité. « Il y a au moins trois personnes dans ma tête. Une part de moi est très disciplinée et soumise aux règles et aux instructions. Cela vient de mes parents qui servaient dans l'armée ex-yougoslave [c'est ainsi qu'elle se plaît encore à appeler la Serbie]. Il y a ensuite une partie de moi qui aime s'amuser, vivre des aventures, et essayer de nouvelles choses. Et puis il y a le moi paresseux, qui traîne en mangeant du chocolat et des glaces et en regardant des DVD par coffrets entiers. »

Je dus sembler surpris. Elle me dit qu'elle n'avait pas toujours eu de telles possibilités. « Ulay [Frank Uwe Laysiepen] et moi étions très pauvres. Pendant des années, nous avons vécu et dormi dans un minibus et roulé dans toute l'Europe, en vivant de très peu. » Le nom d'Ulay me fit penser à deux choses. La première était son apparition surprise au MoMA de New York pendant la récente et très longue performance d'Abramović *The Artist Is Present* (4), durant laquelle elle passa plusieurs heures par jour, pendant plusieurs semaines, assise à une table, à fixer les yeux d'inconnus, sans le moindre contact physique. Quand Ulay se matérialisa face à elle, ses yeux se remplirent de larmes et elle tendit ses mains vers lui. En un temps qui ne cesse de faire sa propre chronique, on peut (probablement) trouver cet épisode sur YouTube. Cela ne suffit cependant pas à réconcilier les deux artistes, qu'opposent actuellement des procédures judiciaires aussi mesquines, et dotées d'enjeux financiers aussi considérables que des acteurs en compétition pour la tête d'affiche. Ulay est un homme malade, qui se bat pour le partage de la propriété intellectuelle, ou du moins un pourcentage sur les ventes supérieur à celui qu'Abramović entend lui céder. On lui commande maintenant à nouveau des représentations dans le monde



entier. La performance a longtemps été une discipline marginale et mal payée. Cela a bien changé pour certains – notamment Abramović. Lors de la rétrospective du MoMA, 850 000 personnes ont payé 25 dollars pour s'asseoir face à l'artiste.

La meilleure part de l'œuvre d'Abramović est cathartique. Cela n'a jamais été aussi vrai que lors de l'une des récentes présentations de sa performance *Scream* en Norvège, dans le parc du quartier d'Ekeberg, près d'Oslo, où Munch peignit *le Cri*. Trois cents habitants répondirent à l'appel et crièrent jusqu'à en avoir mal à la gorge. De façon très émouvante, certains d'entre eux étaient des proches des victimes du massacre de soixante-dix-sept jeunes Norvégiens par Anders Breivik en 2011. Des rapports isolés assurent que, dans ce genre de cas, crier peut apaiser la souffrance – même si une guérison complète est probablement hors de portée. ■

Traduit par Laurent Perez

(1) En 1980, ces artistes furent invités à parler durant quatre jours et pendant douze minutes quotidiennes devant les tribus locales en Micronésie, une île près de la Nouvelle-Guinée, en Océanie. Marina Abramović « maquilla » son langage, de sorte que les tribus ne comprennent que quatre mots et, ainsi, entrèrent en communication avec elle à un autre niveau.

Page de gauche / page left: « Marina Abramović: *In Residence* ». 2015. Quai/pier 2/3, Walsh Bay, Sydney. (The 30th Kaldor Public Art Project; Ph. Peter Greig/Kaldor Public Art Projects)

Cette page, de haut en bas / from top:

« *Chair for Human Use with Chair for Spirit Use* ». (détail). 2012. Bois et pierres. Durée illimitée. Exposition « Marina Abramović Private Archaeology' solo exhibition ». 2015. *Wood and quartz stones, limitless* « *Green Dragon* ». 1989. Cuivre, quartz rose. *Oxidized copper, rose quartz. Limitless.*

(2) *Nightsea Crossing* est le titre d'une série de 22 performances réalisées, avec Ulay, de 1981 à 1987 dans différents lieux dans le monde. Leur seul point commun : la même table en acajou et les deux mêmes chaises. La performance consistait en sept heures quotidiennes de concentration.

(3) *512 Hours*, créée à la Serpentine Gallery, Londres, du 11 juin au 25 août 2014.

(4) Alastair MacLennan (né en 1943, vit à Belfast). Membre du collectif de performeurs Black Market International (BMI). Initiateur de performances de très longue durée.

(5) *The Artist Is Present*, MoMA, New York, 14 mars - 31 mai 2010. Voir *artpress* n°368, juin 2010.

Peter Hill est artiste, écrivain, commissaire d'exposition indépendant. Il vit en Australie