

ELISABETH JAPPE

PERFORMANCE:
UNA APROXIMACIÓ
PERSONAL

Traducció d'Elisabeth Adell

Si se'm demana d'on vinc, responc: d'Europa. Si se'm demanés on he començat amb això de l'art, respondria: a Lascaux. Déu meu, quines pretensions! No obstant, no és tan descabellat. Nascuda a França, educada a Holanda, casada a Alemanya. Per quina nació m'he de decidir? Justament per Europa.

Quan amb 15 anys vaig tornar a visitar per primera vegada el meu lloc de naixença, vaig arribar a la propera Lascaux, on, afortunada com un dels pocs turistes d'aleshores, vaig ser conduïda amb els meus pares a les coves, pel seu descobridor. I justament aquesta va ser la meva primera gran vivència amb l'art. Amb l'art que ara m'ocupa, pel que ara em contracto, no em sento gens llunyana de Lascaux. Els quadres, l'experiència de l'espai, la consciència del temps, el misteri, la pròpia fantasia que comença a galopar, el retorn a la vida quotidiana després d'aquesta experiència: l'obra d'art total per excel·lència!

Una altra ensenyança d'aquell temps: ¿per què hi són les fronteres? M'he tornat en tots els sentits una convençuda profanadora de fronteres. De la mateixa manera que odio les fronteres entre països, també rebutjo les limitacions en àmbits culturals. A casa meua se'm considera una maníaca incorregible del viatjar: (a més a més aquesta és una raó per la qual encara visc tan a gust a Còlonia: perquè es pot sortir molt fàcilment). Quan l'any 1975 vaig compondre per primera vegada un programa major per la Fira d'Art de Colònia, el vaig anomenar «Grenzüberschreitung» (transgressió de fronteres). Una paraula d'aleshores ençà molt gastada, però llavors encara gens coneguda; així i tot, la transgressió de fronteres va reeixir. Quan el Grand Magic Circus travessà la Fira d'Art amb bombos i trompetes, gladiadors i àngels, i amb molt fum de colors, els galeristes se'm varen venir a queixar: els clients havien marxat darrera els saltimbanquis i ja no havien tornat més als «stands».

De joveneta tenia tantes afeccions diferents com els diversos aspectes de la meua personalitat —art, teatre, història— i un gran interès pels encontres humans (per mi la universitat va ser un horror, la història de l'art, ecs...!), però no vaig optar tan absurdament per les possibilitats d'aleshores: decoració teatral, escenografia o vestuari. Els meus estudis a Amsterdam i París van satisfer exactament els meus anhels. En aquell temps Amsterdam va ser un cau divertit, on si bé és cert que hi havia empipades constants amb «l'hospita» (llogatera d'habitacions) perquè quan venien els joves coreògrafs a assajar els seus passos, la cambra ressonava, també ho és però que els vespres que no hi havia diners, se't convidava a sopar a qualsevol

lloc. Allà també vaig tenir el meu primer contacte amb l'art més modern: Karel Appel m'impressionà per l'enorme vitalitat dels seus quadres d'aquell temps. Abans, pel que fa a l'art modern, ens havíem aturat més o menys a Van Gogh, a casa del qual ens havien portat amb l'escola en autocars carregats (deuria ser l'aniversari del seu naixement). Sobre els nostres llits penjaven les seves postals; evidentment, i malgrat tot, avui encara se'l considera bo.

A París encara es podia apreciar una resta de l'alè de l'existencialisme. Quan més endavant vaig llegir la *Trilogia d'avantguerra* de Sartre, vaig trobar-hi moltes coses que m'eren familiars. Quan vaig llegir *Rayuela* de Cortázar em va passar el mateix. De fet, la fi de la guerra d'Algèria i de Gaulle, varen fer desaparèixer definitivament el París d'aleshores. I també varen preparar la fi de la meva —mentrestant ja nostra— estada a París. Abans, com a estudiant, s'havia pogut viure i estudiar allà tan magníficament desapercebut! Llavors, de sobte, també amb la perspectiva de ser tres, s'acabà la «bohème».

Alemanya en els primers anys seixanta... d'acord, millor que no en parlem d'això! Del teatre, en el qual a París podia anar rondant tranquil·lament pels bastidors, fent esbossos dels ballarins durant hores i hores, assistir als assaigs (entre d'altres la mítica representació d'*El Balcó* de Genet, de Brook), i fins i tot rebre invitacions per a l'estrena; a Alemanya, d'aquest teatre, només vaig arribar a saber una única cosa: Vostè pot presentar una instància per veure si pot fer de meritori. Naturalment que no podem pagar-li. I qui s'encarregaria de la criatura? I a més, tot el que vaig veure que es feia al teatre, em va fer renunciar ràpidament i convençuda de l'experiment. El teatre tornaria a ser apassionant quan va venir el Living Theater i els Bread and Puppets d'Amèrica, i quan vàrem anar a Holanda al Mickery.

Llavors m'agradava més l'art plàstic. I allà hi havia gent amb qui poder fer amistat, joves artistes de Colònia, amb els qui menjaves una barbaritat de cargols a les montanyes d'Eifel, que t'introduïen al carnaval de Colònia, i que t'explicaven el que volia dir que «quasi tot el potencial creatiu de la gent de Colònia flueix en el carnaval».

Ens havíem perdut els inicis del «Happening» i del «Fluxus» però la seva influència encara era notòria en els primers anys de la Fira d'Art, i en vam rebre força. També hi havia sempre una mica de carnaval. Després, Alexandre von Bernworth d'una amateur em va convertir en una professional. Quan l'any 1975 el programa marc (amb el considerable pres-

supost previst per això) amenaçava amb el fracàs degut a la malaltia del contorsionista, em demanà: tu en tens una mica d'idea, salva la situació! Això culminà precisament en la ja esmentada escena del Grand Magic Circus. Però també hi va haver molt de seriós i impressionant i autènticament transgredidor de fronteres. Friederich Gulda tocava Jazz, i en lloc de ser una estrella inaccessible era, de sobte, a pesar del seu plaer per l'experimentació, una persona insegura, que constantment es cargolava la petita cueta del clatell amb el dit. El Welfare State s'emportà tot el públic amb música i foc costejant el Rin, fins que acompanyats pel so de les trompetes varen desaparèixer dins un vaixell i deixaren el públic bocabadat plantat al marge. L'any següent, a la Fira de Düsseldorf, el grup de teatre Squat feia la seva primera gran producció a Occident. Després que l'any anterior el Welfare State m'hagués donat a conèixer amb les més variades funcions sobre el que jo representava (discussions amb els guardacostes, amb ordenances de protecció d'incendis de la fira, etc...) vaig haver d'adoptar-ne de noves: havia de dur 25 gats. Però els protectors d'animals no varen col·laborar: en acabar només varen quedar alguns conills com a actors-col·laboradors.

El mateix grup Squat me'l vaig trobar l'any següent una altra vegada a Nova York quan era allà per «recol·lectar» artistes-performers americans pel proper Festival d'art. S'allotjaven a l'Hotel Chelsea, on estàvem a 40 graus al terrat bevent te sota arbres verds, amb la cabra que jugava un paper important en la més recent producció dels Squat. Al vespre, en el bar Soho ens vàrem quedar de sobte a les fosques. El Blackout d'aquell temps encara resta ara a la memòria de tot novaiorquès. Aquell trasbals no el vaig poder entendre, després de quatre anys a París on aquestes coses succeïen molt sovint. L'endemà quan, només podia realitzar les moltes trobades amb artistes, gràcies a una espelma que m'havia donat Holly Solomom la vigília, i que m'havia il·luminat el camí per escales fosques de les «cases Loft», els americans varen quedar parats davant l'enginy europeu. Ells tenien un altre tipus de mals de cap: per exemple el pastís de noces de la núvia amiga que estava de viatge, i que s'estava fonent mica a mica en el congelador.

Deixant de banda aquestes experiències sudorífiques, Nova York va ser per a mi molt excitant i instructiu. Allà vaig comprendre el secret de l'èxit dels americans. Confrontats amb molts artistes europeus, han comprès que ells són els principals responsables del seu èxit. Això vol dir que primer s'ha de treballar. I s'ha de poder defensar la pròpia empresa amb em-

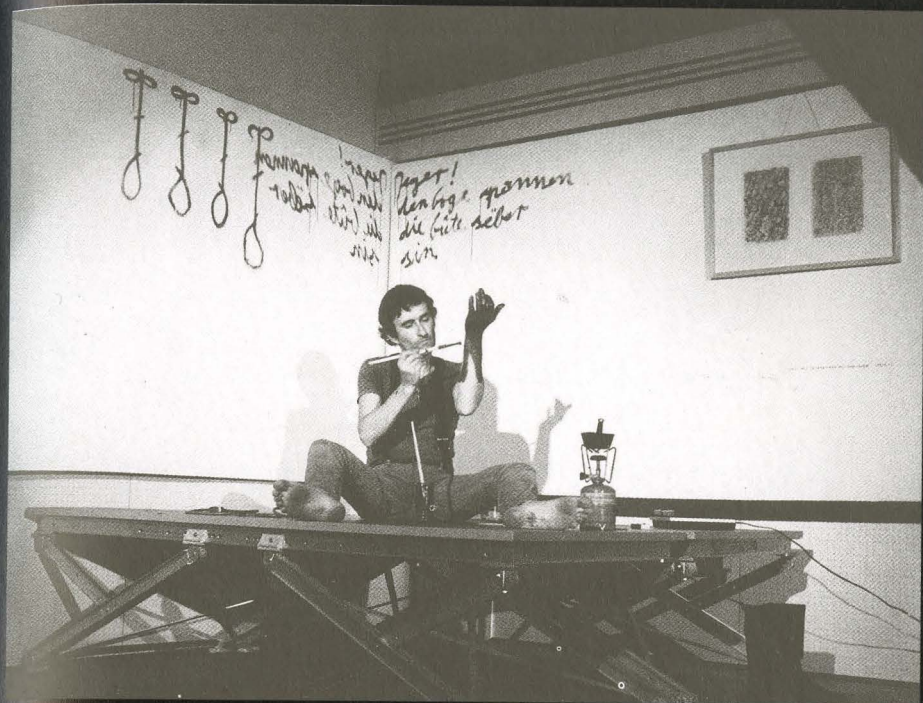
penta, en lloc d'esperar els intermedis amb capricis d'estrella i mirada recriminadora. Quant a la col·laboració, els americans em resulten bastant agradables; són senzillament professionals, no esperen a que potser algú els resolgui els problemes. Tot i amb això no són ni molt menys «professionals gèlats», sinó que conserven una sinceritat afectuosa també per altres coses.

L'any 1977 va ser l'any, en què la *performance* estava en el seu moment culminant. Va ser el tercer any que vaig fer el programa marc de la Fira d'Art, aquesta vegada només amb *performances*, i aquest cop els comerciants ja en varen tenir prou: quan el programa, que comptava amb coneguts artistes americans i europeus «s'enduia cada vegada més el públic dels "stands"», es varen suprimir aquest tipus d'actes.

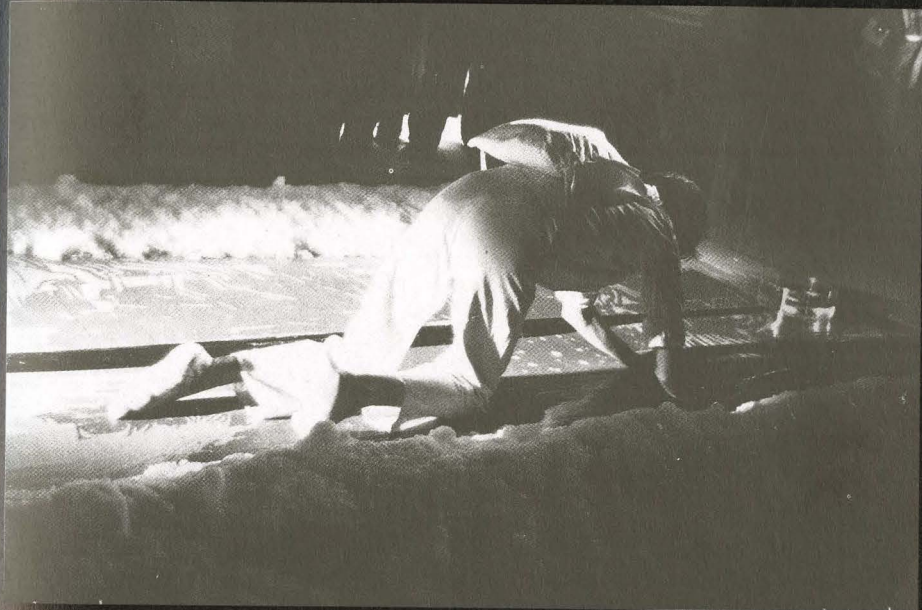
La *performance* s'havia convertit mentrestant en un èxit de públic, i donat que jo ja havia guanyat experiència en aquest camp, els encàrrecs anaven endavant. En el Teatre de les Nacions a Hamburg molts artistes havien de repetir les seves *performances* perquè ens va ser materialment impossible encabir tot el públic a la sala. Laurie Anderson va presentar-se amb un micròfon, un amplificador (quin desplaçament tècnic!) i dos projectors de diapositives en una casa enderrocada a l'Admiralitätsstrasse d'Hamburg, on tot l'edifici amenaçava de petar pels descosits. (La direcció del festival ens havia privat d'utilitzar bonics i grans locals de fàbrica, perquè temien que aquests es quedessin avorridament buits). El grup Carozzone (avui Magazzini Criminali) va serrar i trencar terres i murs, perquè la casa havia de ser enderrocada —avui serveix, suposo que amb els forats tapats, als artistes d'Hamburg, com a taller. El Festival de Teatre a Hamburg l'any 1979, amb una important i molt considerable part de les *performances*, va ser —naturalment, això llavors no s'havia sospitat— l'apoteosi d'un moviment dels anys 70. A principi dels anys 80 hom encara no volia adonar-se'n, sobretot en el teatre (el nombre de públic, per exemple del Festival de Teatre de Colònia ho posava fàcil), però qui s'hi fixava millor, trobava també allà els mateixos grups que participaven des de feia anys als festivals, només que no tots eren tan bons com aleshores.

La *performance* també s'havia desinflat una mica i el públic s'abstenia «perquè la *performance* ja no "estava in". Ara "estava in" la pintura».

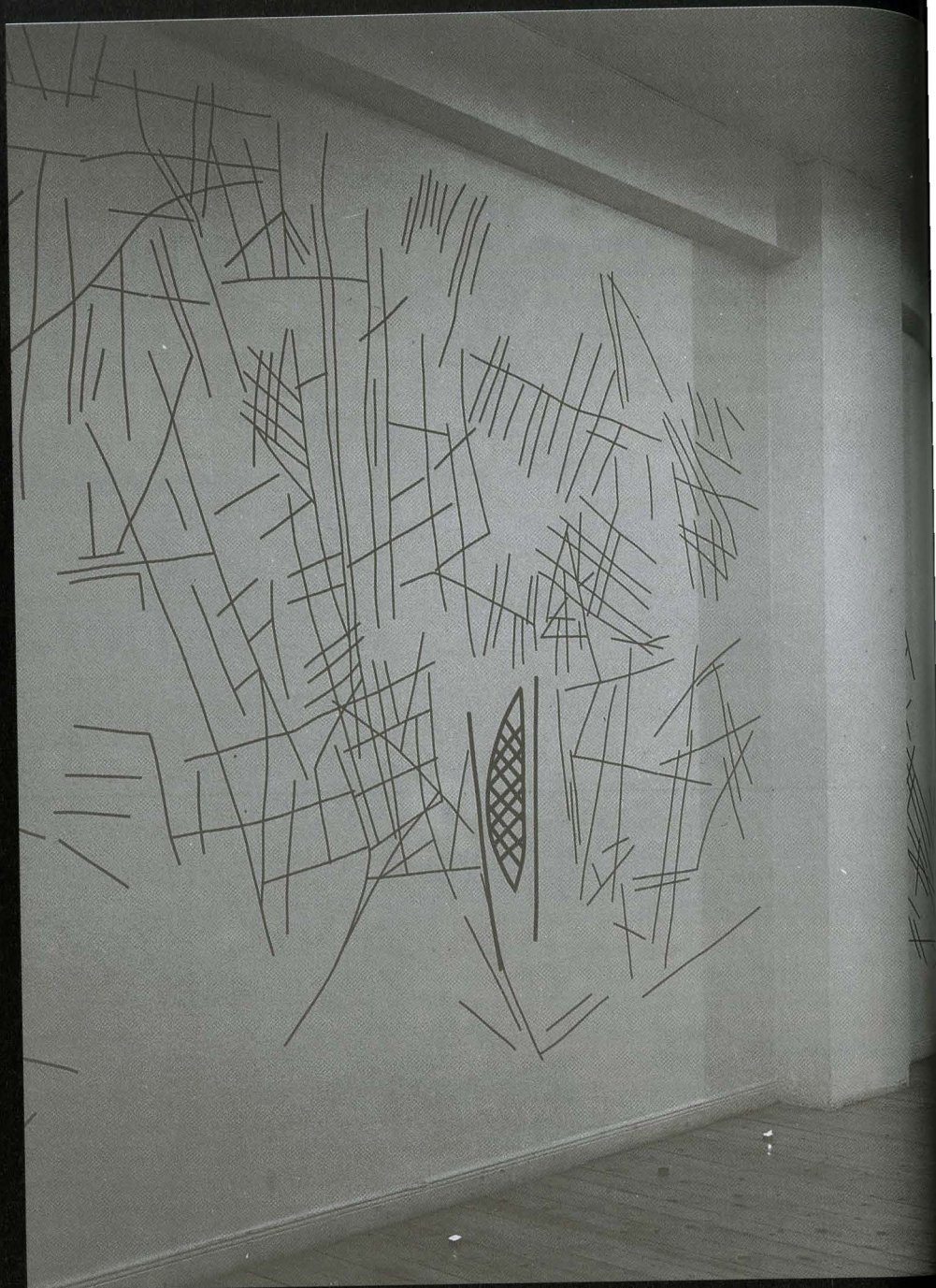
De sobte la «xerinola» envoltà els pintors. Això, segons el meu parer, és una equivocació; pintar és una activitat introvertida. Per això trobo totalment absurdes les anomenades *per-*



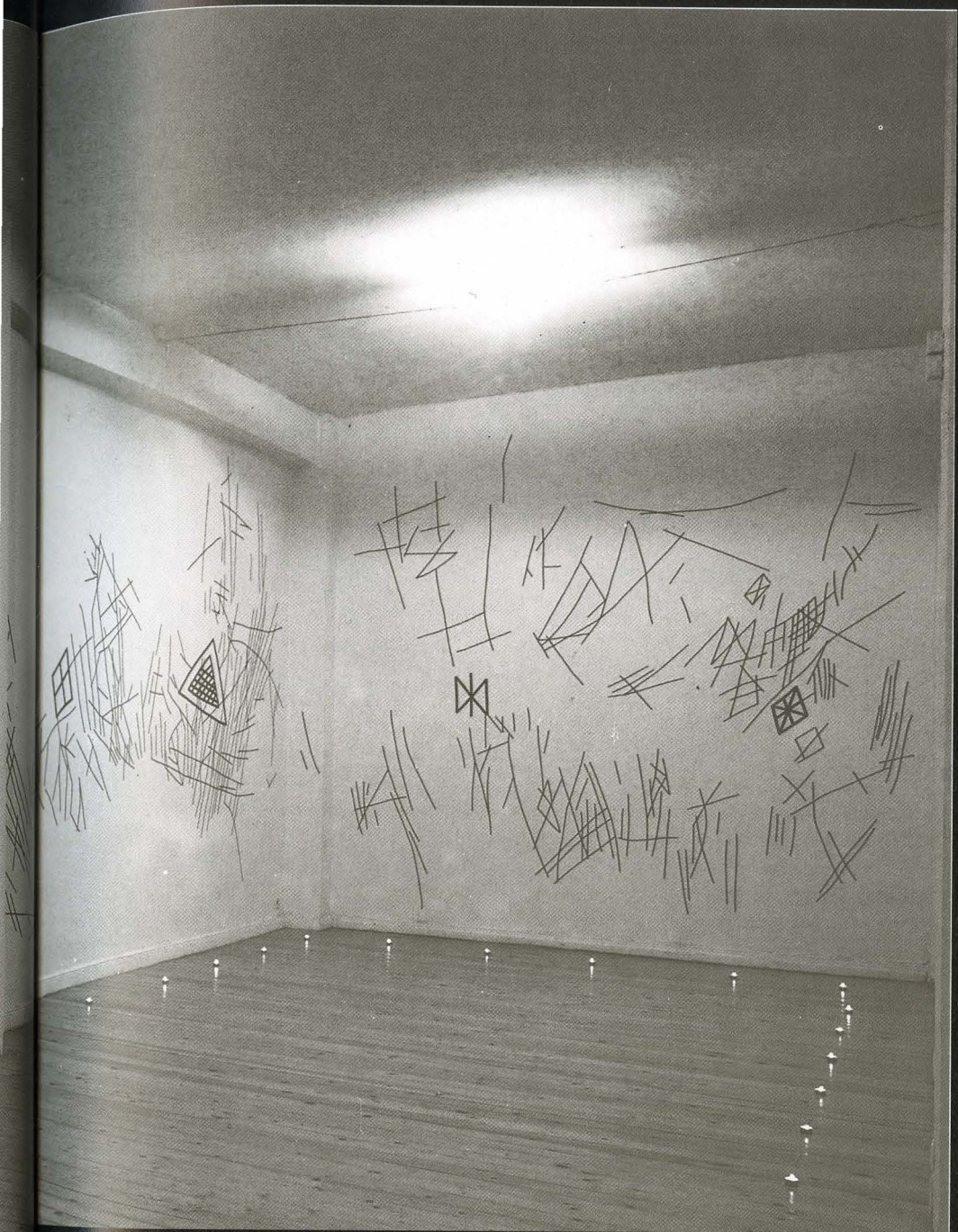
Jochen Gerz, *Sala amb les imatges de les tombes i el caçador*, Bremen, 1978. (Foto E. Jappe).

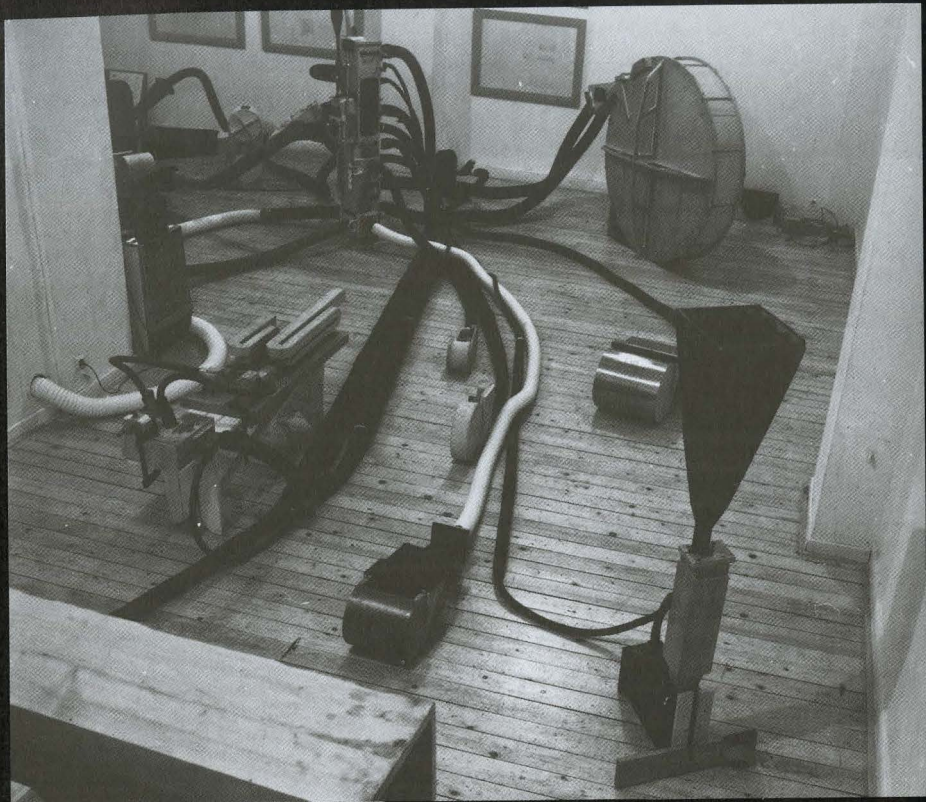


Ben d'Armagnac, *El poder de l'art a Colònia*. 1977. (Foto E. Jappe).



Rune Mields, *Edat de Pedra de la Geometria*, Moltherei Werhstatt, Colònia, 1982. (Foto F. Rosens)





Gunter Demnig, *Infrabufanda*, espai sonor, Moltherei Werhstatt, 1985. (Foto Demnig).

formances de pintura: un pintor, una ballarina, un músic. ¿On és la diferència entre això i l'estudi amb un pintor, una model i una ràdio? El músic és més car que la ràdio, la ballarina no para quieta i el pintor té una pressa espantosa; evidentment el resultat d'això no pot ser positiu.

Al costat d'aquestes novetats artístiques impetuoses i acolorides, els artistes que treballen més aviat conceptualment, i a ells pertanyen els artistes-performers, ho tenien difícil. Per descomptat que jo no he caigut mai en l'error de pensar que aquest tipus d'art hagi de deixar d'existir.

S'ha tornat més difícilment perceptible. I per aquest motiu he decidit ocupar-me'n. Naturalment que està molt bé oferir als grans festivals funcions plenes d'èxit. Però no ha de ser així forçosament. Aquest art evident, pel qual encara no tenim un concepte raonablement global i per tant seguim anomenant-lo art conceptual, ha rebut un profitós descans per reflexionar.

Amb la Moltkerei [Lleteria] he volgut aconseguir un espai on els artistes sense coacció de venda o d'èxit hi puguin reflexionar. I on també hi pugui reflexionar el públic. Això féu que a principis de 1981 inaugurés amb alguns simpatizants entusiastes aquest taller on havien de tenir lloc conjuntament «*Performance - Instal·lació - Workshop*». Els *workshops* estan pensats especialment com a oportunitat pels no-professionals que vulguin introduir-se intensivament en els mètodes de treball dels artistes. Hi han hagut coses tan diferents com cursos de dibuix, en els que es treballava amb les més curioses tècniques; *workshops* on es manipulaven herbes de bruixeria, cartes de Tarot i aliances oscil·lants, en els que s'elaboraven màscares fantàstiques (que per televisió agraden tant) o peixos o girafes voladores, que després s'enfilaven enlaire des de la catedral.

Doncs bé, la meva afecció especial s'adreça cap a la *performance*. És la forma d'art que, més que cap altra, passa per damunt de les fronteres i que alhora té una immediatesa personal, que sempre em torna a fascinar. Quan Marina Abramovic i Ulay en la seva *performance* *Durch das Nachtmeer* (Pel mar nocturn) aconseguieix que un senyor d'edat que ha entrat brulolant i trepitjant fort, surti mitja hora més tard de puntetes del local; quan després d'una *performance* de Malsch i Drux, en el que s'abandonen completament passius al públic i en acabar han d'anar al metge amb les orelles plenes de sorra, el públic es baralla fins entrada la nit sobre qüestions morals; i quan Thomas Fischer dies i dies després d'una *performance* encara rep trucades enutjoses per haver enredat el seu públic de

tal manera. És per tot això que no es pot dubtar de l'efecte d'una *performance*. Però també les *performances* silencioses, que de vegades només comencen a madurar en el cap després d'un dies, es basen molt fortament en l'emanació personal de l'artista, com per exemple, la que posseeix Ulrike Rosenbach. El qui hagi copsat intensament la seva mirada durant una *performance*, no pot oblidar-la, de la mateixa manera que no oblidada els quadres a partir dels quals munta les seves *performances*.

La instal·lació, segons la meua sensibilitat, té un lligam molt estret amb la *performance*. La Moltkerei és un espai que provoca directament les instal·lacions perquè té una qualitat plàstica molt peculiar. Alguns artistes han de lluitar durament per això, car s'han de sotmetre a unes condicions determinades. En una instal·lació l'artista s'ha d'apropiar veritablement de l'espai. Alguns hi dormen nits seguides i canvien cada matí la seva feina. És un arranjament personal amb l'espai, una *performance* privada, per dir-ho així. Després ve l'espectador i amb la utilització de tots els seus sentits ha d'intentar seguir acomplint aquest arranjament. La *performance* i la instal·lació són formes d'art en les quals es demana molt de l'espectador. Ell ha d'omplir, amb una interpretació personal, els senyals que li dona l'artista. I precisament, de manera extensa durant el temps en el que està confrontat amb aquesta obra. Una instal·lació és exactament igual que una *performance*: una experiència en l'espai i en el temps.

Les condicions de la Moltkerei són especialment apropiades per un altre tipus de projectes, els anomenats «Arbeitsprojekte» (projectes de treball).

Un principi quasi impertorbable de la Moltkerei és que cada vegada exhibeixi només un sol artista (o un equip), i que fins on sigui possible, la seva tasca mostri un procés, és a dir, que no solament s'hi exhibeixi el resultat consumat, sinó que també es pugui apreciar quelcom de les condicions de formació. (Que gràcies que el projecte d'exposició de l'associació d'art de Colònia, que troba en aquest llibre el seu fruit, obtingués una notable semblança amb aquesta concepció de la Moltkerei després de tant anar i venir!) Per aquests projectes de feina es convida als artistes a viure durant un temps al taller i a treballar en una situació entreoberta, és a dir, el públic té l'oportunitat de comprendre l'evolució d'una obra. En acabar el projecte preval una exposició, una *performance* o un altre resultat. També hi ha artistes que duen a terme els seus projectes com a *workshop*, amb un grup de gent.

Boris Nieslony va realitzar amb Hermann Pitz un projecte

d'aquest tipus, pel qual, —com fan, dit de passada, molts artistes— només s'enduien un material determinat escollit prèviament amb el que treballaven una setmana. El tema era: volar, ingravitació, vol a l'espai, etc..., i era una barreja de les constantment variables instal·lació i *performance*, que culminava en una repetició del salt de Klein a l'abisme: «En contraposició a Yves Klein, jo veritablement he volat —deia Boris Nieslony— va ser força interessant, solament l'aterratge no va anar del tot bé», i ensenyava el seu peu enguixat. Quan a finals de 1985 vam convidar a aproximadament 15 artistes a la Moltkerei pel col·loqui «Wellenlänge» (la llargada de les ones) amb discussions sobre una escola que no és cap escola, sinó més aviat una actitud (que més amunt ja he reunit sota el vell concepte d'art conceptual), també va ser Boris Nieslony, qui amb la seva idea, «la poesia és una sustracció», em va fer patent una mena de consentiment de base entre els artistes aplegats allà: els objectes, els materials que s'extreuen del seu context i que s'introdueixen en un context nou, obtenen amb això una qualitat poètica que abans no tenien. La meua intepretació d'aquesta manifestació no tan fàcilment intel·ligible és: la qualitat d'una obra artística no rau solament en el valor estètic o en la transformació artesana d'un material, sinó en el «paper» que aquest material jugui en un determinat context. Els diferents angles visuals de l'artista i del contemplador carreguen l'objecte o material d'un contingut poètic. Això és Duchamp, i alhora una inversió de Duchamp que deslliga totalment l'objecte del seu context i amb això li designa una nova qualitat estètica. Avui es tracta d'una altra cosa: en l'època de la dilapidació del material no pot malgastar-se encara més material. Tot el material del qual disposem és valuós, té importància. Si l'alliberem de la seva funció primària i purament productiva, sorgeix quelcom molt diferent, sols s'ha de trobar la fórmula màgica.

Per mi els artistes-performers són sobretot mags perquè fan participar el públic en aquestes experiències de forma molt directa i físicament experimentable. Jochen Gerz pot omplir un senzill objecte de força màgica amb una manipulació ritual. Zbigniew Warpechoswski mitjançant algunes manipulacions molt senzilles posseeix al públic en poc temps fins a l'extrem que pot veure plàsticament la foscor que ell té closa en la seva mà. No és realment el mag el primer pare de l'art? Em refereixo sempre a l'art-*performance*. És clar que no ho és el mag que fa aparèixer conills del seu barret de seda i encara menys aquell que embadaleix el seu públic amb aparells cars o que

només compona el seu art amb destresa manual. No, em refereixo al mag, al curandero, al xaman que et fa creure allò que no pots veure, que et fa percebre allò que no pots tocar, que et fa sentir allò que encara no havies sentit. Un d'aquests mags és, segons el meu parer, Julius.

ELISABETH JAPPE

RESUMEN

Elisabeth Jappe nació en Francia, se educó en Holanda y desde su matrimonio vive en Alemania. Rechaza las fronteras entre países así como las divisiones en ámbitos culturales. Esto explica su interés especial por la *performance* como forma de arte profanadora de fronteras.

Su primera experiencia con «la obra de arte íntegra» fue su visita a las cuevas prehistóricas de Lascaux, cerca de su lugar de nacimiento.

Su dilema entre tener que optar por el teatro o las artes plásticas se resolvió gracias a que, a principios de la década de los 70, la *performance* fue considerada una nueva forma de arte. Su participación en importantes organizaciones-performance en las ferias de arte de Colonia y Düsseldorf así como en otros festivales, le brindó la oportunidad de contactar con artistas de todo el mundo. No se trataba simplemente de organizar, sino de participar en un trabajo creativo, intensivo y en común. Este mismo efecto recíproco se convertía en el principio del trabajo del taller Moltkerei, un local para presentaciones no-comerciales del arte propio de Colonia, transgresor de fronteras, donde el proceso de las actividades artísticas siempre está en voga. En la década de los 80 las fronteras entre *performance* y instalación desaparecían más y más. Para muchos artistas también se disolvían las fronteras entre actividades artísticas y cotidianas. La experiencia del tiempo y del espacio se convirtió en un elemento constitutivo del trabajo del artista. Así, poco a poco fue consolidándose un nuevo concepto, que debía englobar todos estos aspectos: el *expanded performance*, que Elisabeth Jappe puso especialmente de relieve en su esmerado programa «Documenta 8», en parte como una sección concentrada del programa y en parte como una «Fetê Permanente» que, durante toda la exposición, pretendía ser un Fórum para actividades «móviles».

RÉSUMÉ

Elisabeth Jappe est née en France, a été élevée en Hollande et depuis son mariage habite en Allemagne. Elle refuse autant les frontières entre pays que les divisions en domaines culturels. Cela explique son intérêt spécial pour la *performance* en tant que forme d'art profanatrice de frontières. Sa première expérience avec «l'oeuvre d'art totale» a été la visite aux grottes

préhistoriques de Lascaux, près de son lieu de naissance.

Le dilemme que lui posait l'élection entre théâtre et arts plastiques s'est résolu lorsqu'au début des années 70 la *performance* a été considérée une nouvelle forme d'art. Sa participation en importantes organisations-performances des foires d'art de Cologne et Düsseldorf, ainsi qu'en autres festivals, lui a offert la possibilité de contacter artistes du monde entier. Il ne s'agissait pas simplement d'organiser mais de prendre part au travail créateur, intensif et commun. Cet effet réciproque devenait ainsi le principe du travail à l'atelier Moltkerei, un local pour présentations non-commerciales de l'art caractéristique de Cologne, transgresseur de frontières, où le procès des activités artistiques est toujours en vogue. Aux années 80 les frontières entre *performance* et installation disparaissaient de plus en plus.

Pour beaucoup d'artistes les frontières entre activités artistiques et quotidiennes se dissolvaient. L'expérience du temps et de l'espace devenait un élément constitutif du travail de l'artiste. Ainsi, peu à peu, un nouveau concept qui devait englober tous ces aspects se consolidait: le *expanded performance*, mis spécialement en relief par Elisabeth Jappe dans un soigné programme «Documenta 8», qu'en partie était une section centrée du programme et en partie une «Fête permanente» qui, pendant toute l'exposition, voulait être un Forum pour activités «mobiles».

SUMMARY

Elisabeth Jappe was born in France, brought up in Holland and since her wedding she has lived in Germany. She objects both the frontiers between countries and the divisions in cultural fields. That explains her especial interest in the performance as a form of art which desecrates frontiers. Her first experience with «the complete work of art» has taken place during her visit to the prehistorical grottos in Lascaux, near her place of birth.

The dilemma she was in when having to chose between theatre and plastic arts was solved when, at the beginning of the seventies, the performance was considered to be a new form of art. Her participation in important performances-organisations at the Cologne and Düsseldorf art Foirs, and in other festivals, has offered her the oportunity of contacting artist from all over the world. It was not just a question of orga-

nising but of taking in a creative, intensive and joint work. This reciprocal effect would become the principle of the work at the Moltkerei workshop, a site for non-commercial shows characteristic of the art from Cologne, transgressor of frontiers, where the process of the artistic activities is always in vogue. In the eighties the frontiers between performance and installation would disappear more and more. For many artists the frontiers between artistic and daily activities would also dissolve. The experience of time and space became a constitutive element of the artist's work. Then, a new concept, including all those aspects, was little by little consolidated: the «expanded performance», specially emphasized by Elisabeth Jappe in her accurate programme «Documenta 8», partly a concentrated section of the programme and partly a «Fête permanente» which, during the whole exhibition, claimed to be a Forum for «mobile» activities.