

ANNEMIEKE VAN DE PAS

EL NUCLI D'AMSTERDAM DURANT ELS ANYS 1960-1986

Per raons ja històriques, Amsterdam és el centre d'Europa on l'art podria ésser un sinònim per innovació i progrés motivats per inquietuds sobre el fenomen art en tota la seva complexitat. Durant aquest període Amsterdam ha estat un nucli de cultura museística per a l'art modern i contemporani i d'altra part d'art avantguardista marginal.

Aquest número de la revista de l'Institut de Teatre està dedicat a la història de la *performance* i a d'altres formes i expressions d'art que apareixen en la història de l'art com una cosa «nova», «no-convencional», «alternativa» o «experimental». En aquest cas es tracta de la voluntat paradoxal de descriure una història de l'art contemporani que ha tingut lloc fora del circuit oficial, documentat, institucional o comercial, per intentar de recopilar o reconstruir la part de la història de l'art contemporani que constitueix la part més efímera de l'art. Per la seva duració, la *performance*, l'*acció*, el *happening*, la *instal·lació*, o l'*environment* són en general irrepetibles per la seva pròpia forma d'ésser concebuts i realitzats. Pensem també en la desaparició de les restes de les obres que normalment no estan o estan mal documentades. Efímer és el marc inestable, incontrolable dels centres d'art que neixen fora del circuit existent de museus, galeries i centres culturals, gràcies a la iniciativa dels propis artistes.

A Amsterdam, el Stedelijk Museum tenia la fama d'ésser la gran vitrina de les novetats internacionals, els catàlegs de les seves exposicions circulaven i aquí s'acaba la història escrita incompleta del nucli artístic amsterdams. Des de fora només s'ha vist l'aparador més vistós, més accessible. Darrera aquesta façana hi havia tot un bulliment de grups i moviments artístics compartit per artistes holandesos i estrangers que sovint han influenciat la línia d'exposicions del Stedelijk Museum. Tant en els anys 60 com ara, una de les coses essencials del clima de l'art a Amsterdam, és l'actitud crítica i constructiva de l'artista mateix envers la societat i el món de l'art. Una conscienciació socio-política, com a part vital del procés artístic, ha marcat sobretot la imatge de l'art dels anys 60. En els anys 70 se sent l'efervescència de les iniciatives d'artistes d'una manera més caòtica, mentre que a partir dels anys 80 els nombrosos centres d'art creats per artistes s'estenen per tot el país i disposen d'una infraestructura feta de voluntats idealistes, però no oficial (la subvenció de l'estat cobreix només una petita part d'alguns d'aquests centres d'art). El discurs crític de l'art holandès està construït sobre la base de les interferències indissociables entre art i realitat, entre la teoria i la pràctica,

entre l'individu i la societat, la seva moral estètica esta impregnada d'un pragmatisme utòpic nodrit per la seva història i per la visió de futur.

RELACIÓ HISTÒRICA ENTRE ART I REALITAT

Històricament l'art holandès ha reflectit d'una manera directa i clarament visible la imatge del seu contexte social, que no es limitava a les classes socials més altes, ben al contrari. Els quadres del segle XVIII donen la imatge de la nova burgesia holandesa que eren els comerciants i a la vegada els polítics del país: Rembrandt els pinta amb una certa ironia crítica, la qual no escapa als seus comitents. En les escenes de la vida al carrer, la vida de dins de les cases, escenes de paisatges populars a través dels segles i a través dels seus pintors més celebres —Vermeer, Jan Steen, Ruysdael i un llarg etc.— apareix una constant de l'art holandès que és la seva fidelitat compromesa, més o menys crítica, lúdica, i poètica envers la societat que els envolta: des de les classes populars fins a l'alta societat dels rigidors i aristòcrates.

La introducció del concepte «historicitat», al final del segle XVIII, canvia la funció fonamental de l'art: l'art es deslliga del seu antic context, reivindica la seva autonomia d'existència pròpia. La representació «inspirada» del món es substitueix per la noció d'«evolució»: l'adveniment de la ciència i de la tècnica fa que la realitat no sigui una situació estàtica. L'art reacciona d'una manera paral·lela. L'art inicia una època en la qual, individualment, la concepció lliure de la realitat de cada individu segueix més pautes que la percepció viva de la naturalesa. Els anys 1910-1920 aquest procés arriba a un cim: la realitat s'interpreta com una concepció «darrera» la realitat. Una concepció que se sent com la sal de la terra: demostra les forces veritables del present i ensenya les relacions segons les quals s'ha de construir el món futur. L'art que comença a lliurar per la veracitat i la innovació. D'aquí surt, a partir de 1800, la idea d'«avantguarda» que fins al segle XX es quedaria fora dels museus, i fins i tot fora dels Salons del segle XIX. Fins a la creació del museu d'art modern en el qual, segons Sandberg, «l'avantguarda s'hi podia sentir a casa seva, a més a més d'ésser la llar per tot el que pot il·luminar la cara del nostre temps, tot el que pertany al present amb què es construeix el futur». Deixant de banda les tasques històriques i conservadores d'un museu, la prioritat de les activitats contemporànies és la de di-

rigir-se a un gran públic d'una manera viva i de involucrar-lo en la conscienciació de la seva pròpia època; seguir d'una manera compromesa l'aventura espiritual de l'esdeveniment artístic contemporani.

AMSTERDAM ANYS 60/70: L'ART COM UNA LECTURA CRÍTICA DEL FENOMEN SOCIAL

Mirant enrera amb una perspectiva de vint anys d'història, sembla ser que la nova generació dels seixanta, que no va viure activament la segona guerra mundial, coincideix amb innovacions importants en la societat.

De la mateixa manera que el grup De Stijl, que a principis de segle va ésser un moviment important de reflexió i d'innovació ètico-estètic, el moviment COBRA propulsava als anys cinquanta unes idees de vitalització, tant en l'expressió artística com en la realitat social mateixa. L'idealisme dels conceptes «nova llibertat», «el dret d'expressar-se segons el seu propi instint», «l'art popular basat en la creativitat col·lectiva», expressats en el manifest del Grup Experimental en la revista *Reflex* de l'any 1948, no han arribat mai a les capes de la societat a les quals anaven destinats, però van donar fruit indubtablement en el cercle restringit de l'ambient artístic que els va generar. D'una manera constant, continuava després del final de COBRA, l'any 1952, una part de la utopia de «New Babylon» en la idea de «unitair urbanisme» llançada pel Situacionisme internacional i més tard fixada en els principis de la «Déclaration» d'Amsterdam de 1956. Però fins a l'any 1965, amb el moviment PROVO, els ideals de la llibertat i de la creativitat instintiva no es farien sentir en els carrers d'Amsterdam.

En aquests moments l'expressió de la creativitat instintiva s'aplicava a un art gestual expressiu d'artistes holandesos com Ger Lataster o Wessel Couzijn. Simultàniament apareix la pintura matèrica i el seu representant més significatiu, Jaap Wagemaker, que precedeix els «Informals» més radicals de la segona meitat dels anys cinquanta. Recordem aquestes notacions històriques sobre el desenvolupament de la pintura en una època en la qual gairebé no existien galeries d'art a Holanda, l'època del començament del Stedelijk Museum que presentava les últimes tendències de l'art: l'any 1949, l'exposició COBRA i al 1960 l'exposició «La Vitalitat en l'art» que ja marcava el final d'una època.

Malgrat tot, el vitalisme continua donant impulsos nous a

l'art: l'Action Painting i Pollock, de qui el Stedelijk Museum ja havia comprat obres, i la influència de l'estil de vida de la Beat Generation. En aquest clima neixen l'any 1962 els primers *Happenings*.

Al final dels anys cinquanta, Jan Cremer havia introduït la seva «Peinture Barbarisme», i el 1961 va tenir lloc una exposició organitzada en el saló d'una casa que va acabar en una batalla de carn sangonosa, com un acte volgudament «artístic». Existia una preferència pels objectes i els materials residuals ordinaris. Assimilaven formes «Junk», una terminologia que venia dels Estat Units. Frank Gribling signava el manifest «nieuw realisme» (nou realisme) per una activitat en la Galeria LSD 25 i coincidia amb el naixement de les tendències dels nous realismes internacionals. Un altre manifest ja creat en l'any 1955, el de la «Liga Nieuw Beelden» (Lliga Imatges Noves), era en principi l'hereu de la idea d'integració de les arts del moviment De Stijl que subratllava la voluntat de «concentrar les forces positives en el camp artístic, tècnic, pedagògic, científic i comercial».

Aquesta «virtut» de l'art, per la seva raó profunda d'ésser, és quasibé sempre indissociable de la realitat viscuda i és un factor dominant de l'art holandès avantguardista d'aquests últims quaranta anys. Fins i tot moltes vegades l'estètica i la moral es confonen: l'utopia social com a base de l'expressió artística, o l'art que acaba essent la veu de la utopia mateixa. El sentit agut de la realitat, causat per una mena de preocupació desmesurada de futur, conflueix en la utopia realista holandesa que caracteritza la integració de les arts a Holanda entre les quals desapareixen sovint les fronteres; artistes com Lucebert, Armando o Jan Cremer es troben entre els millors pintors i a la vegada entre els millors escriptors del país. A part dels artistes plàstics i la seva tendència a expressar les idees sobre art en manifestos, pamflets, textos o poesia, existeix una gran tradició d'experimentació dins les arts plàstiques. Tots els artistes de renom nacional, dels quals només uns pocs com Appel, Constant, Jan Dibbets o Ger van Elk són internacionalment coneguts, han passat pels estadis d'art experimental o alternatiu més diversos. Unes expressions artístiques noves que durant els anys seixanta han sorgit quasi espontàniament de la necessitat d'expressar inquietuds i actituds noves corresponents a la seva època. Així, les primeres manifestacions d'«art-performance» naixien com una acció directa en un lloc públic, al carrer o en indrets on eren una provocació pel fet d'ésser triats com a espai d'acció artística.

La «Lliga Nieuw Beelden» agrupava pintors, escultors i arquitectes joves que expressaven llurs preocupacions sobre el futur de l'art en discussions col·lectives com «Het experiment waarom» (L'experiment perquè), el 1966, o en exposicions com *Signalement, Toestanden en Situaties in Ruimte en Tijd*, 1967 (Senyes, Condicions i Situacions en l'Espai i Temps) en la qual per primera vegada s'introduïa el concepte d'«esdeveniment» i hi participava Jan Dibbets i Ger van Elk. L'any 1969, un pamflet fet per artistes joves que estaven cansats dels ideals d'integració de la «Lliga Nieuw Beelden», anunciava la supressió de la «Lliga». Sota la influència del «Situacionisme», la intenció de «desorientació» era sempre present en les discussions de la «Lliga Nieuw Beelden». L'exposició *Dylaby* de 1962, en el Stedelijk Museum, es basava en «la idea» i era la primera mostra internacional de nou realisme en la qual participaven Rauschenberg, Tinguely, Martial Raysse. Mentre que a Amsterdam es comença a notar una transició de «Informal» a «Zero» en una demostració neo-dadaïsta que era l'exposició *Niets* (Res) en la galeria van Rogge. I l'any 1962 els artistes prenen la iniciativa d'organitzar la primera exposició «Zero» en el Stedelijk Museum, que el 1965 tindria continuïtat en una exposició internacional sobre el moviment «Zero» organitzada pel Stedelijk Museum.

La nova mentalitat es vivia a Amsterdam més visiblement en el «Adynamische Groep» (Grup adinàmic) de Wim Schippers i Ger van Elk. En el «Eerste voorlopige adynamische manifest» (Primer manifest adinàmic provisional) publicat el 1961 en el setmanari holandès «Vrij Nederland», proclamen una actitud contra el patetisme i la violència de la pintura dels expressionistes abstractes, sense intenció dadaïsta perquè tampoc no es tractava de fer «antiart» en general. I gràcies a l'esperit obert del director Sandberg, va poder tenir lloc, l'any 1962, un esdeveniment memorable en el Fodor Museum: una exposició adinàmica amb una sala plena de trossos de vidre i una sala plena de sal i una font.

L'art com a aglutinador dels estudis successius d'experimentació amb nous mitjans com la fotografia, el cinema, el vídeo o les accions directes, juga un paper actiu «performàtic» per si mateix. Els conceptes art i *performance*, que són difícils de delimitar, prenen un caire menys estàtic: *fer art esdevé fer una performance*. La definició de *performance* inclou totes les vessants d'acció, de gest, de moviments que poden ésser més espirituals, més corporals, en les quals l'emissor —l'artista— i el receptor —el públic— participen conscientment en un cli-

ma momentani d'intercanvis vibracionals; llavors és quan l'art, degut a les seves pretensions crítiques executables en directe en una actualitat més immanent, es converteix en un acte «performàtic». Per aquesta raó, l'art del qual es parla en aquest article, és una successió d'actes i esdeveniments «performàtics».

Sembla que la continuïtat de la cronologia dels gestos de ruptura dels artistes, és un dels trets més característics dels artistes dels anys 60 que practicaven amb molta gravetat la ironia més descarada i procativa. ASTRINMOR, «Association in Scientific Methods of Recreation» de Win Schippers, Willem de Ridder, Stanley Brown, practicaven caminades i accions objectuals públiques per crear una «confusió aclaridora». L'any 1962, amb Vostell i els seus concerts i *events* a Amsterdam, també havia arribat la influència de l'esperit FLUXUS. A Amstel 47 actuava Ben Vautier i debutava Stanley Brouwn, l'artista conegut pel seu «leitmotif»: «home camina sobre el planeta terra»; i la seva fascinació pels passos i el fenomen «caminar» que serveix per a determinar la direcció. Les propostes de Pieter Engels i ENIO, *Engels New Interment Organisation*, com els *Suicide pieces* de 1968 eren «bromes» amb un humor més mòrbid. Una actitud suïcida com a resposta defensiva contra la hegemonia de l'americanisme que invadia la cultura de masses i també el món de l'art. I cal afegir que el Stedelijk Museum mostrava, ja a partir de 1964, tots els gran artistes americans, no solament del Pop Art, sinó també gent com Motherwell, Cy Twombly o De Kooning. L'art americà ha produït un efecte paralitzador dins el context de l'art holandès, sobretot en els anys 70.

LA PERFORMANCE A AMSTERDAM

La *performance* és una de les formes d'art menys definides. L'única característica que no varia és la implicació del cos de l'artista com a actuant. Tots els altres elements que formen part d'una *performance* són diferents per a cada artista. A Holanda, els primers intents de combinar i integrar diverses expressions, tenien lloc en el terreny musical i teatral, l'any 1961, amb les activitats de MES (Mood Engineeering Society). Els pioners John Cage i Nam June Paik, ja havien realitzat accions semblants a Darmstadt l'any 1958. Tres anys més tard, a Nova York, George Maciunas i La Monte Young ja havien organitzat aquests tipus de manifestacions integrant diferents arts com la

música, el teatre i les arts plàstiques en una mateixa acció.

El manifest de Maciunas es basava en diferents significacions de la paraula llatina «fluxus» i en la filosofia de purificar el món de l'art produït per artistes professionals dominats, fonamentalment, per l'aspecte comercial de l'activitat artística. A partir de setembre del 1962, Maciunas organitza festivals i altres esdeveniments artístics sota el nom de FLUXUS.¹ Una de les primeres presentacions internacionals de FLUXUS tenia lloc a Amsterdam el 5 d'octubre del 1962 en la qual, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ludwing Gosewitz, Tomas Schmit i Wolf Vostell, executaven les seves pròpies obres i també les d'altres artistes, coincidint amb la inauguració d'una exposició de Vostell en la botiga d'art Monet. Les accions, que havien de tenir un aspecte festiu, es feien sobretot al carrer. Vostell va voler que caigués, des d'un grua, un «jukebox» funcionant i que s'estavellés en mil trossos com una mena de «de-collage», però en realitat va passar el contrari: la caiguda espectacular es va convertir en una baixada molt pausada controlada pels mecanismes de seguretat de la grua. Mentre que l'acció paral·lela de Willem de Ridder— una distribució al públic de *Papieren Konstellaties* (Constel·lacions de paper)—, la peça *Ear Piece* de Terry Riley, va acabar en una foguera que escapava a les intencions del compositor. Tradicionalment la majoria de les manifestacions fetes a Amsterdam per raons polítiques, o en aquest cas artístiques, acabaven amb una intervenció de la policia per evitar enfrontaments violents entre el públic i els participants.

El 22 de juny del 1963, Nam June Paik feia la primera representació *Piano for all senses* organitzada per Ridder a la llibreria Amstel 47; acció representativa que va marcar la cronologia de la *performance* a Amsterdam. Es tractava d'una representació, no anunciada, en l'aparador d'una botiga d'antiguitats. Stanley Brouwn, vestit amb una gavardina i tapant-se el cap amb una bossa, feia un acte davant els ulls de la gent que passava pel carrer. Brouwn és un dels *performers* més coneguts per la seva manera anònima de treballar i la seva empremta *This Way Brouwn*, i per l'interès que el seu treball atorga al desplaçament com a comunicació primordial de la naturalesa humana.

La fesomia ampliament expressiva del *happening* obert, im-

1. El manifest vindicava el sistema de flux i reflux, d'intercanvi permanent entre art i vida i la figura de l'artista com a agitador cultural, social i polític d'aquest transvasament.

provisador, indeterminat i fins i tot festiu, es diferencia de les accions «fluxus», més puntuals, precises i colpidores. El moviment FLUXUS té els seus orígens en la música en canvi els *happenings* han sortit directament del circuit de les arts plàstiques. L'any 1965 els PROVOS aprofitaven els *happenings* per participar-hi i per organitzar uns escàndols que atreïen una gran quantitat de públic. El públic del carrer era sempre el principal participant, encara que les accions dels PROVOS han tingut un gran sentit pels artistes plàstics. Al final dels anys 60, els aspectes anàrquics i subversius quasibé havien desaparegut, sense que la part lúdica i l'objectiu d'integrar diferents disciplines artístiques es perdessin.

D'una altra manera intentaven Dibbets, Van Elk i Boezem qüestionar la significació de les institucions culturals i donar un sentit més ampli a l'art. Implicaven el seu propi cos com a material plàstic. Malgrat que es notava un canvi de mentalitat, aquest tipus de treballs es realitzaven dins del circuit d'art tradicional. El Stedelijk Museum organitzava, el 1969, l'exposició retrospectiva «Situatie Kunst» (Art Situacional) i «Process Art». Totes aquestes activitats produïen una ruptura i una obertura cap a noves idees, sobre el concepte art abstracte, i donaven peu a moltes possibilitats per a nous desenvolupaments.

Daniel Buren ha fet una recerca molt intensiva sobre la essència del *concepte art*. L'any 1970 empegava en diferents llocs dels carrers d'Amsterdam les seves ratlles blanques. Gilbert & George donaven una nova significació a l'escultura. Feien unes escultures amb mitjans que tradicionalment no pertanyien a l'escultura com el dibuix, la música, la literatura, el cinema i més tard la fotografia. Algunes escultures tenien un caràcter immaterial i consistien solament en frases sobre la pròpia escultura. El 22 de novembre del 1969 feien, en el Stedelijk Museum, el «Pose Sculpture» i posaven durant quatre hores i mitja en la mateixa postura amb les mans i la cara pintades de color metàl·lic.

El *Body Art* utilitza el cos humà com a suport o com a eina de pintura. Entre els pioners hi havia Bruce Nauman que transformava la seva cara de diverses maneres i fixava els resultats mitjançant l'holografia (1968). O Vito Acconci que fregava insistentment el seu braç amb els dits fins que hi sortia un ferida (*Rubbing Piece*, 1970).

A Amsterdam, els artistes estrangers han jugat un paper dominant en el desenvolupament de la *Performance-art* i el *Body Art*. Michel Cardena, Raul Marroquin i Ulises Carrión creaven

el 1972 el «In-Out Centre», un centre d'expressió no-lucratiu. Es creava una situació molt viva de contactes internacionals que va ocasionar que nous artistes estrangers, com Michael Gibbs o els islandesos Gudmundsson o Fridfinnsson, realitzessin *live performance*. El centre més important que aglutinava tot aquest moviment de *performance* era De Appel. Després d'un període d'assaig amb projectes d'Alison Knowles, Barbara Bloom, d'Armagnac i Dekker, inauguraven oficialment el centre amb una representació del «travestieperformer» Urs Lüthi el 5 d'abril de 1975. Lüthi, Luciano Castelli, Jürgen Klauke i Ulay que també hi actuaven, pertanyien a la categoria d'artistes que no consideraven el cos com un «medium» per si mateix però accentuaven el cos com una identitat. Amb atributs típicament femenins, s'ocupaven a través de la *performance*, del vídeo i de la fotografia, del tema del canvi de papers entre home i dona.

L'art feminista era un altre tema d'una sèrie de *performances* sobre l'essència de l'ésser d'una dona, tractat per Gina Pane, Marja Samson o Ulrike Rosenbach (Reflexions sobre el naixement de Venus, 1976). Marina Abramovic es distanciava de l'estil d'art feminista caracteritzat per l'ús exagerat de símbols, per la seva manera clara, sense simbolisme i de formes molt senzilles, de denunciar situacions injustes com per exemple la posició de la dona a Itàlia.

L'any 1975 va romandre durant sis hores a disposició dels visitants d'una galeria amb els següents objectes: un bolígraf, cotó fluix, una cadena i gasolina. Al final, el públic, la va despullar i maltractar. Una de les primeres *performances* que comença a fer amb Ulay es *Breathing out-Breathing-in* (Stedelijk Museum, 1977): d'una manera sòbria i amb execució conseqüent arriben a augmentar la tensió que acompanya l'acte de respirar a través de la boca de l'altre. Altres artistes importants de la *performance*, com el gup austriac «Wiener Aktionisten» (Otto Muehl, Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer, Peter Weibel), hi han actuat o han presentat el seu treball a través del vídeo o altres mitjans visuals.

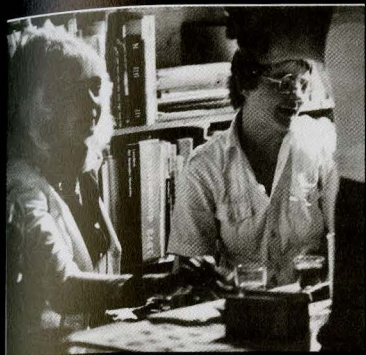
No cal explicar que De Appel ocupa un lloc històric, tant pel context holandès com per la història internacional de la *performance*. De Appel no era solament un centre de producció i de presentació de projectes d'artistes amb activitats que han anat sempre acompanyades de reflexions teòriques expressades en la seva revista «De Appel». Aquesta actitud d'interrogació sobre les coses que es fan en el món de l'art, com es fan,

perquè es fan etc... és l'esperit dels centres d'iniciatives d'artistes arreu d'Holanda. En el número especial «De Optocht» (El seguici) editat per De Appel, es fa l'inventari dels cinquanta centres més importants, i de les inspiracions i motivacions que condicionen el seu funcionament. Cada centre defineix el seu propi repte de tractar l'art com una forma de vida, de jugar i experimentar amb espais, de trobar impulsos creatius nous. Molts d'aquests llocs valoren més la postura i les idees de l'artista que la qualitat de la obra produïda, i afavoreixen la pràctica artística i les idees en progrés. Els centres més professionals i més internacionals com Apollohuis (Eindhoven), De Zaak (Groningen) o Time Based Arts, Montevideo i De Appel (Amsterdam), a compleixen una tasca de recerca de la filosofia de l'art sovint més important que la dels museus.

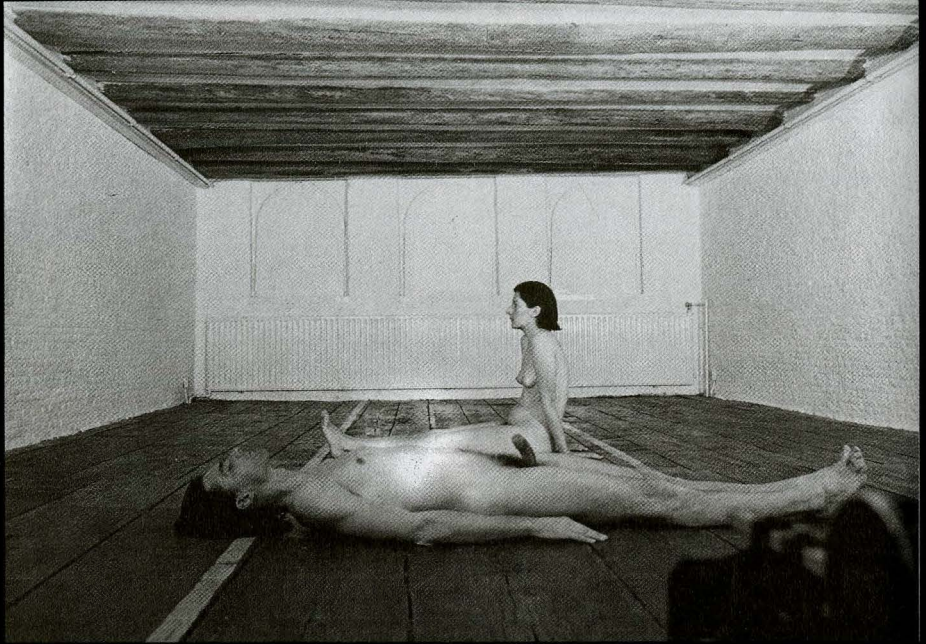
MARINA ABRAMOVIC/ULAY: LA PERFORMANCE DE LA RETROBADA

L'artista iugoslava Marina Abramovic i l'artista alemany F. Uwe Laysiepen, ara Ulay, es van trobar a Amsterdam l'any 1976. Dos artistes que van fugir del seu país i cultura nadius per ésser cosmopolites i lluitar contra el perill del nacionalisme. La marxa d'Ulay, l'any 1969, es va produir perquè la gent que vivien més a prop d'ell no acceptaven la seva identitat. Estava molt interessat en el compromís polític del moviment PROVO a Amsterdam, i en aquesta ciutat, el seu interès per la relació entre realitat i il·lusió començava a formar-se. La seva formació es cristal·litzava en la recerca d'una «forma d'ésser» concebuda com una forma d'actuar artísticament. Entre 1970 i 1975, abans de conèixer Marina, feia l'*Archief Renaissance* (Arxiu renaissance) en busca de la seva pròpia identitat. La confrontació amb ell mateix revela una obsessió d'ésser incomplet, la qual cosa explica la seva atracció envers els transvestits. La seva manera d'anar al fons de les seves obsessions, és la d'exposar-se davant les càmeres fotogràfiques i als autèntics ambients de transvestits a Amsterdam.

El 1976, Marina és invitada a Amsterdam per De Appel per a participar en un programa de televisió sobre *Body art*. Finalment, la direcció de la televisió va prohibir la *performance* de Marina, perquè consideraven que les escenes en les quals Marina es talla un pentagrama en la pell del seu cos o es castiga amb un fuet/esclafidor, no es poden ensenyar al públic de la televisió. Marina no ha vingut per la seva pròpia voluntat, ella



Marina Abramovic, *Canvi de papers*, Amsterdam, 2 de juliol 1976. (Fotos 1 i 2 Japp de Graaf; 3 i 4 d'Ulay).



Marina Abramovic/Ulay, seqüència de la pel·lícula *Instal·lació Projectió Infinita*.



Moniek Toebosch, *Feliç anticipació*, De Appel, Amsterdam, abril 1978.



James Lee Byars, *Epitafi perfecte*, 1975 (Foto Pieter Boersma).

es considera un fugitiu oficial, perquè el seu país de naixement no l'ajuda amb les coses que ella els ha demanat.

El treball de Marina Abramovic/Ulay és l'exploració d'una relació en la qual compta el fet de retrobar-se un mateix a través de l'altre. Tots els títols són poc ambigus i indiquen cada pas de l'evolució del seu treball i la seva vida, que és un desig de conèixer les forces vitals de la vida. La força interior que es descobreix en la utilització òptima d'aquesta força, en la qual les parts físiques-espirituals són inseparables. En el cas del *performance-art* de Marina/Ulay la coincidència art/vida és essencial. L'art acaba essent una manera de coneixement assimilada per la concentració de les forces majors i menors de la vida.

Les primeres accions *performàtiques* com *Meeting Decision*, *Relation Work*, *Relation in Space*, *Talking about Similarity*, *Interruption in Space*, *Relation in Movement*, *Relation in Time*, *Light Dark*, *Breathing out Breathing in*, *Balance Proof*, estan marcades per un purisme «polisignificatiu»: la bellesa visual de les dues personalitats és a la vegada una encarnació de la bellesa espiritual. Els títols donen a la vegada l'acció i la idea, sempre tenint en compte que tots dos tenen la funció de delimitar tres espais diferents: dos espais individuals de cadascú i un espai comú que es troba entre ells dos. Cada *performance* representa el repte a llurs propis límits físics i mentals. El risc és necessari i s'ha de tenir en compte el sofriment. Segueixen un procés d'aprenentatge i de valoració per a saber articular les veus psicossomàtiques de llur cos.

L'any 1980 sentien la necessitat de canvis per ells mateixos i pel seu treball i el desig d'anar cap al no-familiar, no-imaginable, es concreta en un viatge al desert d'Àustràlia on hi viuen les grans experiències de la quietud. La immobilitat és la millor experiència que he tingut mai. És el gran sintetitzador de tot. Són els nostres deures. *Nightsea Crossing* és l'obra de la immobilitat. Durant noranta dies —set hores diàries, hores d'apertura d'un museu— s'han quedat quietes, asseguts davant una taula, en un lloc del món que podia ésser un museu o un espai arquitectònic que per ells mateixos tenia un interès especial. Els objectes, una serp viva, un gra d'or o un boomerang al damunt de la taula, i el color, formen part d'una microposada en escena de l'espai. De la mateixa manera que en la sèrie *Relation Work*, estableixen, en *Nightsea Crossing*, un diàleg d'energia entre ells mateixos —energies masculines i femenines—, creant una tercera existència que han anomenat *That Self*: aquesta tercera energia irradia els espectadors i el món. Per acabar amb les paraules dels artistes: «Creiem en l'art del se-

gle XII. No hi ha cap objecte entre l'artista i l'observador. Solament queda la transmissió de l'energia. Quan en l'interior de tu mateix estàs fort, pots transmetre la teva idea d'una manera directa».

ANNEMIEKE VAN DE PAS

RESUMEN

Este texto se refiere a la situación vivida por Amsterdam desde los años sesenta hasta la actualidad, destacando un aspecto esencial: la actitud crítica y constructiva del artista hacia la sociedad y el mundo del arte. Los años sesenta se caracterizaron por una toma de conciencia socio-política como parte vital del proceso artístico; los años setenta marcaron la efervescencia de las iniciativas por parte de los artistas y, finalmente, los ochenta, destacan por la aparición de numerosos centros de arte creados por artistas.

En 1962 tuvo lugar el primer *Happening*, apareciendo, posteriormente, muchas experiencias de *performance*, que nacían como acciones directas en lugares públicos que se convertían en una provocación por haber sido elegidos como localizaciones de acciones artísticas. Además de las *performances* realizadas en Amsterdam por artistas extranjeros como Nam June Paik, Gilbert & George, etc. y de las experiencias de arte feminista como tema de las *performances* de Gina Pane, Ulrike Rosenbach, etc., dos nombres, trabajando conjuntamente, son los máximos exponentes de la *performance* actual: Maria Abramovic y Ulay; y un espacio, De Appel, es uno de los lugares más significativos, no tan sólo por sus producciones y la presentación de *performances*, sino también por las reflexiones teóricas sobre dicho tema expresadas en la revista que lleva el mismo nombre.

RÉSUMÉ

Ce texte porte sur la situation vécue en Amsterdam depuis les années soixante jusqu'à nos jours, mettant l'accent sur un rapport essentiel: l'attitude critique et constructive de l'artiste vers la société et le monde de l'art. Les années soixante se caractérisent par une prise de conscience socio-politique en tant que partie vitale du procès artistique; les années soixant-dix ont signalé l'effervescence des initiatives des artistes et, finalement, les années quatre-vingt se distinguent par l'ouverture de nombreux centres d'art créés par des artistes.

En 1962 le premier *Happening* a eu lieu. Postérieurement, plusieurs expériences de *performance* ont surgi comme actions directes déroulées en endroits publiques qui devenaient une provocation par le fait même d'avoir été choisis comme localisations des actions artistiques.

En plus des *performances* réalisées à Amsterdam par des artistes étrangers tels que Nam June Paik, Gilbert & George etc., et des expériences d'art féministe des *performances* de Gina Pane, Ulrike Rosenbach, etc., deux noms, Marina Abramovic et Ulay, qui travaillent ensemble, sont les plus grans représentants de la *performance* de nos jours; et un espace, De Appel, est un des endroits les plus significatifs, pas seulement par les productions et *performances* qu'y sont présentées, mais par les réflexions théoriques que, sur ce sujet-là, sont publiées dans la revue qui détient le même nom.

SUMMARY

That text is about the situation in Amsterdam from the sixties till nowadays, emphasizing an essential point: the critic and constructive attitude of the artist towards society and the artistic world. The sixties stand out by a socio-political awareness as a fundamental part of the artistic process; the seventies marked the effervescence of the initiatives taken by the artists and, finally, the eighties distinguish themselves by the opening of many centres of art created by the artists.

In 1962 the first Happening took place. Later on many experiences on performances would appear in the way of direct actions in public places which would mean a provocation as a result of having been chosen as locations for artistic actions. Besides the performances made in Amsterdam by such foreign artists as Nam June Paik, Gilbert & George, etc., and the experiences on feminist art as the subject of the performance made by Gina Pane, Ulrike Rosenbach, etc. two names, Marina Abramovic and Ulay, working together, are the most important representatives of present-day performances; and a space, De Appel, is one of the most important locations, not only by its productions and performances but also by the theoretical reflections on that subject published in a magazine named after it.