

JOSETTE FÉRAL

# LA PERFORMANCE I ELS MÈDIA: LA UTILITZACIÓ DE LA IMATGE \*

Traducció de Laura Conesa

---

\*. Aquesta anàlisi és una prolongació d'anteriors observacions sobre el mateix tema fetes des d'un altre punt de vista (cf. el nostre article inclòs a *Théâtralité, écriture et mise en scene*, ed. J. Féral i J. Savona, HMH-Hurtubise, Montreal, 1985, pp. 125-140) doncs en aquell cas es tractava de mostrar la relació existent entre teatre i *performance* i allò que un podia aprendre de l'altre.

«Efectivament, pel seu funcionament extremament despullat, per la transformació a la qual la *performance* sotmet el cos, per l'articulació de temps i espai, pels «mèdia» que utilitza, la *performance* suposa el ralentit d'una certa teatralitat que forma part de cert teatre actual. La *performance* examina detalladament el fons d'aquest teatre, tot oferint al públic una idea general del revers, el dors, la cara amagada» (op. cit.)

En aquest cas ens referirem als «mèdia» en un sentit molt ampli: en tant que procediment tecnològic que mediatitza la representació del subjecte amb ell mateix.

Des de les primeres manifestacions de la *performance* a l'entorn de Cage o Kaprow durant la dècada dels 50, fins a les manifestacions actuals de Laurie Anderson, Michel Lemieux o Monty Cantsin,<sup>1</sup> aquest gènere ha evolucionat passant d'una posada en escena de la «vulnerabilitat» del *performer*, sotmés als riscos d'un atzar incitat, (que potser la *performance* fou en un altre temps) al domini absolut dels mitjans tecnològics que sempre són més nombrosos i sofisticats damunt l'escenari.<sup>2</sup>

La *performance*, que anteriorment era molt propera al teatre i al públic, ha esdevingut un art més i més a part amb les seves lleis i els seus principis, els seus instruments i les seves tècniques, derivant de vegades vers l'espectacle musical i el *show business*. Abans qüestionava el procés de creació<sup>3</sup> i s'autoexaminava amb una absència de rigor de vegades evident. Ara qüestiona les formes i els materials, juga amb ells i dóna respostes allà on abans solia plantejar preguntes. Aquesta és l'evolució que en aquests darrers anys han seguit artistes com Laurie Anderson i Michel Lemieux, la popularitat dels quals demostra, a la vegada, l'evolució de les mentalitats i l'evolució de l'art de la *performance*.

Aquest article qüestiona aquesta evolució vers la integració de les noves tecnologies, cada vegada més nombroses damunt l'escenari. En qüestiona les causes, els mitjans i els objectius a fi de mostrar de quina manera la *performance* pot ser considerada una teorització de la percepció, que pretén establir unes estratègies perceptives tant per al subjecte *performer* com per a l'espectador.

## I. PERFORMANCES EN VÍDEO

### *Monty Cantsin*

Monty Cantsin i una amiga estan asseguts en una taula d'un restaurant de *fast-food* d'un conegut carrer de Montreal. Una

1. Laurie Anderson és una *performer* americana. Michel Lemieux és del Quebec; Monty Cantsin és d'origen hongarès i viu al Quebec.
2. En una entrevista feta per *The Art of Performance*, ed. per G. Battcock i R. Nickas, Dutton, New York, 1984, Laurie Anderson expressa d'aquesta manera el plaer que obté «dominant» la tecnologia: «because tools will teach you things. I want tot control the technology I use. And not just set them on automatic», p. 256 («perquè els aparells t'ensenyen coses. Vull controlar la tecnologia que utilitzo i no limitar-me a posar l'automàtic»).
3. Cf. les experiències de Vito Acconci, Chris Burden, Terry Fox, Marina Abramovic/Ulay, Dennis Oppenheim, Gina Pane, Yvonne Reiner.

càmera filma l'escena des de darrera d'un vidre exterior del magatzem. La imatge és borrosa. Monty Cantsin s'aixeca, surt del restaurant. La càmera el segueix, el perd durant un segon. Torna a aparèixer en un apartament on ha de tenir lloc la *performance*. A l'habitació hi ha dues pantalles de televisió i la càmera de vídeo, utilitzada al començament de la *performance*, instal·lada en un trípode. Ara forma part de la instal·lació. Monty Cantsin travessa l'habitació, es descalça, s'asseu repenjan-se a la paret amb les cames creudes, com un bonze. El públic té la impressió que levita. Una enfermera se li atansa, li treu sang; n'omple dues provetes. Ell se'n beu una i trenca l'altra aixafant-la contra la seva templa, tot cantant, amb una veu ronca, cascada, un poema sobre la violència del món i la seva lletjor. Violència contra violència, cala foc a la paret on es repenja i, després un cop apagat el foc, s'aixeca, travessa l'habitació, trenca un tros de pa situat a la seva esquerra sobre una pantalla de televisió d'on surten centenars de monedes. Les pantalles catòdiques s'encenen. Els colors són borrosos, no es pot veure res. Després, lentament, el *performer* es calça, travessa l'habitació, surt. Se'n va de l'habitació, desapareix durant uns moments i torna a aparèixer a les pantalles on el públic el veu travessar el carrer i entrar al mateix restaurant on havia començat la *performance*. Fi de la *performance* i de la cinta de vídeo.

*Elisabeth Chitty: Demo model*

Primer pla d'unes fotografies que semblen ser d'un restaurant o d'una cafeteria. Després, la càmera es mou, s'allunya i enfoca dues persones, una asseguda en una cadira i l'altra estirada al terra. La primera llegeix el diari amb una veu àtona que contrasta amb la relació d'atrocitats que evoca: mort violenta, homicidi, assassinat. L'altra, impassible, fa exercicis de gimnàstica mentre a les pantalles es veuen imatges de violència, imatges borroses de línies poc nítides i colors que es barregen.

L'habitació és plena d'aparells: pantalla de pel·lícula, càmera, màquina fotogràfica, màquina *xerox*. La *performer* s'asseu de cara al públic. Llegeix un llibre que sosté amb la mà esquerra. Mentre llegeix, fa vàries còpies de la seva mà oberta col·locada damunt l'aparell *xerox*. La llum blavosa i violenta de la màquina la il·lumina cada vegada, augmentant l'angularitat de la cara. Interromp la lectura, deixa el llibre.

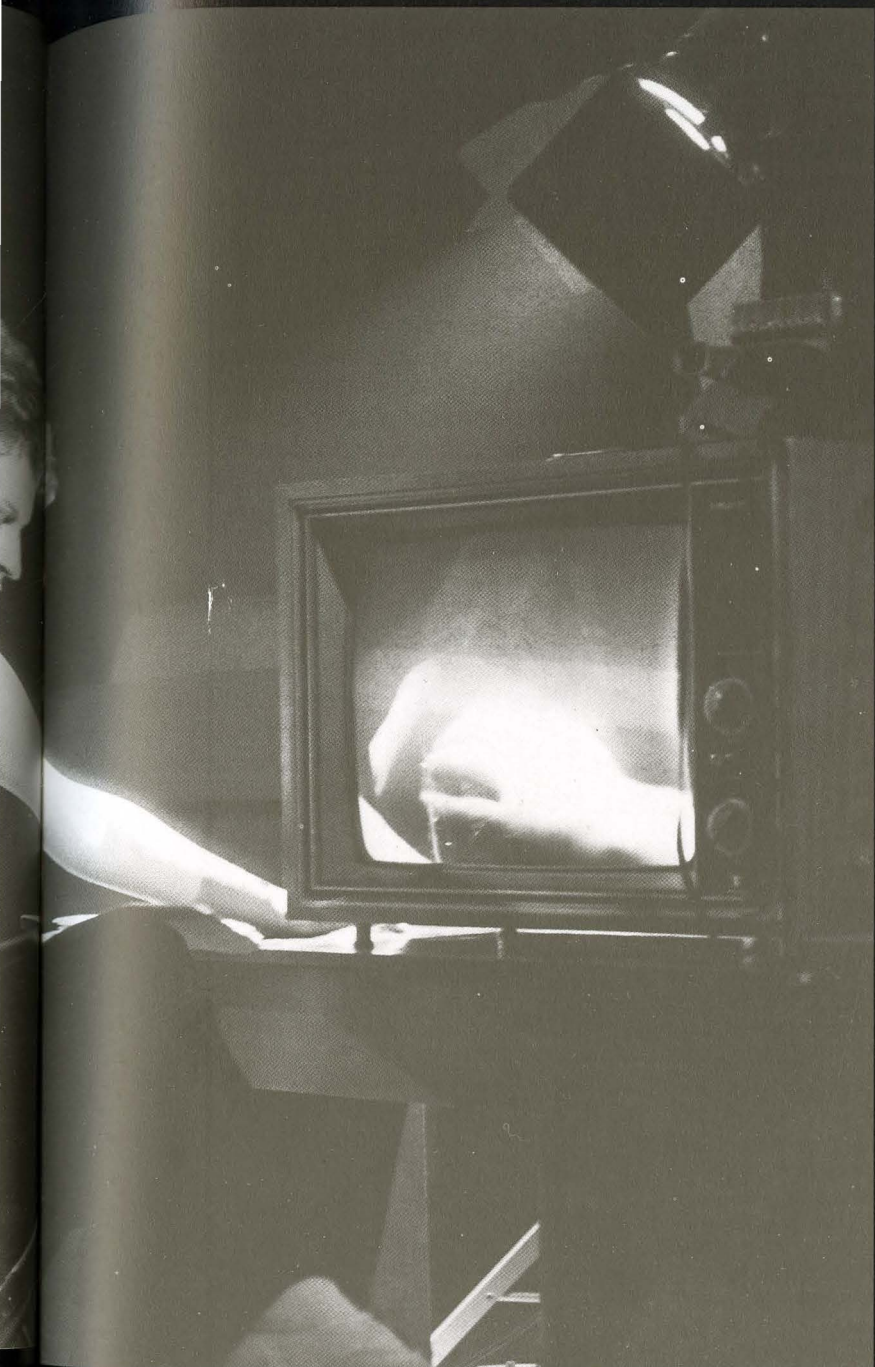
La *performer*, que s'ha posat un impermeable negre i unes



◦ Elisabeth Chitty, *Demo Model*, 1978. (Foto Zontal). ◦ ◦◦



Elisabeth Chitty, *Demo Model*, 1978. (Foto Rodney Werden).





**Carbone 14, *Marat-Sade*, posta en escena: Lorne Brass. (Foto Yves Dubé).**

ulleres, es col·loca al costat de la paret blanca i posa com si fos una maniquí en un estudi fotogràfic de moda, mentre un aparell fotogràfic no para de fer-li fotos. Flash. Flash. Flash. Seguidament s'apagen els llums.

Aquests exemples de *performances* no són recents. Van tenir lloc als anys 70, l'edat d'or de la *performance*, però presenten un cert nombre de trets comuns, especialment pel que fa a l'ús dels «mèdia»: pantalles de vídeo, televisió, càmera,... com si fossin part integrant de l'art de la *performance*.<sup>4</sup>

Amb el pas dels anys ha augmentat el recurs a la tecnologia visual i a la imatge. Actualment ha esdevingut part integrant de la majoria de *performances*, independentment de la seva forma d'inscripció (pantalla de vídeo, televisió, fotografia, *xerox*,...) Aquestes tècniques de reproducció, i el paper que els correspon dins la *performance*, han adquirit tanta importància que de vegades envaeixen la totalitat de l'espectacle, donant lloc a *performances* concebudes bàsicament com imatges, fetes únicament per a ser vistes en vídeo, trencant així el contacte directe amb el públic, una de les bases fonamentals de les primeres manifestacions de la *performance*.<sup>5</sup> Arrel d'això hom parla de «vídeo *performances*» realitzades per «vídeo artistes».

Sense arribar a les manifestacions extremes de l'art de la *performance* sorgides d'un gènere a part i que no pretenem estudiar aquí, avui dia la majoria de *performances* han integrat, en el seu procés de creació, la tecnologia com un component indispensable del seu desenvolupament. La presència de la tècnica potser és la resposta dels artistes a la civilització de la imatge, a l'adoctrinament dels «mèdia», a la civilització de la tecnologia i la màquina. Segurament és la prova de la inscripció de la *performance* a la tècnica i a la sensibilitat del nostre temps. També és la confirmació de l'entrada de la *performance* a «l'era de la reproductibilitat tècnica».<sup>6</sup> Més endavant veurem com aquesta inscripció de la *performance* a la reproducció tecnològica planteja alguns problemes de tipus conceptual en la mesura en què torna a qüestionar un dels seus fonaments: el rebuig de la «re-presentació».

4. Aquestes *performances* tenen en comú el fet que han estat enregistrades en vídeo i que poden ser llogades als representants dels artistes.
5. Concretament en aquests casos, l'experiència dirigida al públic és bàsicament visual i passa per la mediació obligada de l'aparell i de la bidimensionalitat de la pantalla.
6. Aquesta citació fa referència al llibre de W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité techniques» publicat per *Essais 2, 1935-1940*, Dencel/Gonthier, 1971-1983).



## A. LA PERFORMANCE MÉS ENLLÀ DELS GÈNERES

### 1) Definició

És difícil donar una definició de la *performance*.<sup>7</sup> Evidentment, la mateixa naturalesa de la *performance* és contrària a tota definició. En la *performance* cada artista reinventa pel seu propi compte les lleis del gènere i les seves manifestacions. Hi ha una gran diferència entre els rituals de Hermann Nitsch i les instal·lacions de Christo, els concerts de Laurie Anderson i els de Meredith Monk, les experiències de Chris Burden i les de Jochen Gerz, les intervencions de Terry Fox i les de Rachel Rosenthal. Seria pretensions voler traçar uns ponts o assenyalar unes constants; però més enllà de la diversitat de manifestacions, poden assenyalar-se certs procediments als quals són sotmesos els diferents materials utilitzats per la *performance* i que li atorguen la seva pròpia dinàmica. Diguem que aquests procediments, als quals ens referirem més endavant, han estat presents des de l'inici de la *performance*, encara que no hagin estat localitzats fins més tard. Així doncs, no són nous en el camp de les pràctiques actuals. Si bé l'art de la *performance* és encara viu, el seu valor innovador s'ha difós considerablement. De totes maneres, per aquells que s'interessen pel teatre, la *performance* continua essent un dels llocs d'observació des d'on hom pot observar, dins un microcosmos, certes relacions del *performer* amb el seu entorn escènic i, especialment, amb la tecnologia.

Tota *performance* trenca les fronteres entre els gèneres i estableix una solució de continuïtat entre les zones considerades exclusives de cada gènere: l'art i la vida, les arts majors i les

7. M. Benamou i C. Caramello han estat els primers en intentar fer una reflexió teòrica sobre la *performance* en un col·loqui organitzat pel *Center for XXth Century Studies* de Madison, Wisconsin la tardor de 1976 (cf *Performance in post modern culture*, Coda Press, 1977). Per la seva banda, RoseLee Goldberg ha descrit de forma seriosa i detallada la història de la *performance* des dels seus orígens en les primeres manifestacions surrealistes (cf *Performance. Live Art, 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York, 1979). Més recentment, G. Battcock i R. Nickas han recollit alguns textos teòrics de *performers* i entrevistes amb gent que es dedica a la *performance* en una antologia (cf *The Art of Performance*, Dutton, New York, 1984). A part d'aquests treballs seriosos i documentats, hi ha hagut molts intents de teorització de la pràctica de la *performance* que, a més estan dispersats en les diverses professions de fe dels artistes i els innombrables catàlegs que circulen sobre diferents *performances* d'artistes concrets. Queda per fer un treball teòric general en aquest camp.

arts menors, els gèneres nobles i els gèneres vulgars, de la mateixa manera que ja no fa les distincions existents abans entre música i soroll, poesia i prosa, realitat i imatge, moviment i dansa. En rebutjar la ruptura i les compartimentacions, la *performance* es fa seu allò que el segle XIX afirma en la seva totalitat: que el pas d'un nivell a un altre en el si d'una mateixa disciplina és continu i es fa de manera analògica i no digital; afirma que de la dansa a la marxa només hi ha un pas (cf. el treball de Pina Baush), que el so de la veu, el martelleig del metall són/tenen components musicals fonamentals (cf. Meredith Monk).

Aquest fet controvertit dóna lloc a la noció d'obra d'art. Donats el seu aspecte efímer, la seva estructura, els mitjans de què se serveix i l'objectiu que pretén, la *performance* rebutja la idea d'obra mestra o obra d'art en la seva concepció tradicional en benefici de l'obra transitòria evanescent.

Encara que aquests conceptes no siguin nous, ens ha semblat convenient referir-nos-hi perquè constitueixen els fonaments a partir dels quals va construir-se l'art de la *performance*. No obstant això, actualment el seu valor innovador ha desaparegut en la mesura en què aquests fonaments s'han extès a totes les arts. Malgrat el declivi del valor innovador d'aquests canvis, el fenomen de la *performance* no ha desaparegut, tal com ho demostra el fet que certes reformes han passat a formar part dels costums.

## 2) Allò que està en joc.

Més interessant encara és veure que el que està en joc no és el valor estètic del projecte realitzat sinó «l'efecte» que produeix en el públic i en el mateix *performer*, és a dir, la forma com l'obra s'integra a la vida. A diferència de l'obra de museu, la *performance* ha escollit la confrontació amb el públic: arrel d'això els artistes parlen d'una «nova comunicació», d'una «confrontació directa» i, fins i tot, d'un «teatre de la vida».<sup>8</sup>

Més que l'obra mateixa compten les «condicions en què és enunciativa». Jerome Rothenberg diu arrel d'això: «There fo-

8. Terry Fox rebutja el fet que la *performance* pugui pretendre passar a formar part de la història de l'art (*Claim on art history*) i prefereix emprar les nocions de temptativa d'una nova comunicació (*attempt a new communication*), confrontació directa (*direct confrontation*), teatre de la vida (*Life theatre*). Robin White, «An interview with Terry Fox», aparegut a *The Art of Performance*, ed. per G. Battcock i R. Nickas, Dutton, New York, 1984, p. 205.

llows a new sense of function in art, in which the value of a work isn't inherent in its formal or aesthetic characteristics —its shape or its complexity or simplicity as an object —but in what it does, or what the artist or his surrogate does with it, how he performs it in a given context».<sup>9</sup> Tota *performance* posa en pràctica aquest principi.

El que compta de la *performance* és el moviment que s'hi inscriu, la seva intensitat, l'energia que desprèn o que ha suscitat en el públic. Michel Benamou diu a aquest respecte: la *performance* postmoderna és «an energetic theatre as a succession of intensities rather than symbolic action based on the presence/absence syndrom».<sup>10</sup>

## B. LA MANIPULACIÓ DEL COS I DE L'ESPAI

La segona característica de la *performance* té a veure amb la manipulació a la qual la *performance* sotmet el cos del *performer* i l'espai habitat per ell, elements fundadors i indispensables en tot acte-*performance*, matèries primeres que el *performer* buida i separa per habitar-les de nou, segons els seus paràmetres i la seva pròpia percepció.

El *performer* treballa amb el seus cos, com el pintor ho fa amb la seva tela. El modela com si fos una matèria prima a partir de la qual experimenta. L'inscriu a l'espai, l'exclou, el fon, el dissol; l'explora, el manipula, el pinta, el mou, el talla, l'aïlla, el mutila, el tanca, el porta al límit de la resistència, del sofriment, del fàstic. El seu cos és a la vegada instrument d'experimentació i allò sobre el qual té lloc aquesta experimentació, a la vegada subjete i objecte. Es troba als dos extrems del procés en tant que productor i producte.

Si l'artista, però, treballa el seu cos a la *performance*, hom també pot dir que la *performance*, al seu torn, el treballa, el transforma, l'envolta, el modela, el projecta, el fragmenta, l'ab-

9. «D'aquí prové un nou sentit de la funció en l'art, on el valor d'una obra no és inherent a les seves característiques formals o estètiques —la seva forma, complexitat o simplicitat en tant que objecte— sinó a allò que fa, o a allò que l'artista o els seus substituït fan amb ella, la manera com la representen en un context donat». J. Rothenberg, «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance» aparegut a *Performance in Post Modern Culture*, ed. Michel Benamou i Charles Caramello, Coda Press, Madison, 1977, p.14.

10. «Més aviat un teatre energètic fet per una successió d'intensitats que no pas una acció simbòlica basada en el síndrome de presència/absència». «Presence and play» aparegut a *Performance in Post Modern Culture*, ed. Michel Benamou i Charles Caramello, Coda Press, 1977, p. 6.

sorbeix, el multiplica. Aquesta és la seva característica principal. La *performance* treballa el cos del *performer*, l'espai i el temps. «It works», diu Vito Acconci. Treballa, «això» treballa.

L'important de la *performance* no és allò que s'hi representa, sinó el mecanisme que posa en moviment i autoritza. En aquest sentit hom pot dir que la *performance* no té cap referent exterior més enllà del procés que engendra i experimenta. La *performance* és bàsicament una operació, un mecanisme, un procés emès pel subjecte tenint en compte la seva pròpia dissolució en l'alteritat de la matèria, de la màquina, del so o de la imatge. Si l'experiència té èxit, les fronteres del subjecte esdevenen permeables, poroses, autoritzant una experiència dels límits.

Aquesta dissolució inscriu la *performance* dins l'impuls de la mort del subjecte, una dissolució on ell s'hi retroba més que no pas en un acte de domini absolut. Aquesta dissolució, però, és posada en escena, programada, enquadrada per l'aparell tecnològic corresponent. Ara bé, aquest aparell, que mostra el domini del *performer*, té els seus propis límits, que estan directament relacionats amb el progrés de la tècnica al qual el *performer* està involuntàriament sotmès.

El ludisme de la *performance* es mou entre dos pols: per una banda el domini i, per l'altra, la pressió. El *performer* es troba entre els dos, al bell mig, essent a la vegada consciència i matèria, productor i consumidor, objecte i subjecte del seu propi desig. En el procés que ell ha investigat i posat en funcionament, les condicions pròpies de l'experiència que aborda —experiència sonora, visual, perceptiva— li imposen els límits al si dels quals pot actuar i acaben absorbint-lo.

### C. L'EXPERIMENTACIÓ EN DIRECTE: EL MITJÀ ÉS EL MISSATGE

Un dels sentits de la *performance* és el seu allunyament respecte de tot teatre de representació. La *performance* es representa a ella mateixa. No té cap contingut, o, més exactament, el seu contingut no té un significat explícit. Ha de ser construït; forma part de la comprensió del procés. Aquesta és la raó per la qual podem dir que la *performance* no té sentit. La *performance* no té un sentit però crea sentit. És per això que rebutja inscriure's en un metafísica de la representació, i rebutja el signe com a portador de sentit.

En lloc de tenir un significat, la *performance* té fluxes, zones de desig, espais imaginaris. La seva influència en la reali-

tat no és ni descriptiva, ni pedagògica, ni didàctica ni estètica, sinó que més aviat actua a nivell de la intervenció. En lloc de representar, com podria fer-ho un actor a l'escenari, el *performer* s'implica en el procés. S'arrisca a nivell humà, polític, biològic. Es posa en situació. Ell és la situació.<sup>11</sup> Això queda il·lustrat en l'experiència realitzada per Les Levine a *Space Walk*.

### *Space Walk*

«The camera is on a dolly (...) and it holds a camera nice and steady but it also makes it mobile. So I'm walking around the room with the camera, with my eye to the camera, looking at everything that is in the room. (...) It takes about half an hour to do that. What I'm talking about in that situation is being lost in the space. About being completely lost in the space that I'm in. Just simply the space that I'm in. The loft I live in. Not any psychological version of space, just that particular space. Of not understanding what it means to me that the wall and the floor meet at that particular point. And what relationship to my mind and body has that got? That I could sense that space in any way that I might understand what it means to me. (...) There is no way out of being lost».

«I was interested in the idea too, of the difference between being in something and looking at it: like difference between being in a movie in the space where the movie is being made and sitting in the audience watching the movie. If you are in the audience watching the movie, you're seeing a picture and your experience is related to that two-dimensionality, of whether you think it's an interesting or boring picture».<sup>12</sup>

11. Però en aquesta posada en escena d'ell mateix, l'artista no sempre pot ser objecte de les mirades, segons diu Vito Acconci; Vito Acconci, «Notebook: On Activity and Performance» aparegut a *The Art of Performance*, ed. per G. Battcock i R. Nickas, Dutton, New York, 1984, p. 195. Ha d'actuar, utilitzar els objectes, manipular-los. Aquesta necessitat totalment pràctica i el caràcter especulatiu de la representació determinen, entre d'altres coses, l'aparició a l'escenari de nombrosos objectes i aparells tècnics.

12. «La càmera és situada sobre un suport (...) i el suport aguanta bé la càmera, a la vegada que permet moure-la. Així, jo em desplaço per l'habitació amb la càmera, amb l'ull a la càmera, mirant tot el que hi ha a l'habitació. (...) M'estic una mitja hora fent això. En aquesta situació vull referir-me al fet de trobar-me perdut a l'espai. Completament perdut a l'espai on em trobo. Només a l'espai on em trobo. Les golfes on visc. No una versió psicològica de l'espai, només aquest espai concret. Al fet de no entendre què suposa per a mi que la paret i el terra confluïxin en un punt determinat. I quina relació té això amb la ment i

Els «mèdia» que el *performer* introdueix a l'escenari, els objectes dels quals s'envolta, ofereixen l'avantatge de ser instruments molt flexibles al servei del desig lúdic del *performer*. S'automotllen al seu cos, l'allargen, li fan envair l'espai i el temps, ocupant tots els llocs al mateix temps. Li atorgen l'obiquïtat de la que normalment està mancat. El multipliquen o el redueixen a l'infinit, el disseminen o el fusionen segons les pulsions del desig.

No obstant això, malgrat que l'artista no estigui obligat a servir-se exclusivament del seu cos degut a la introducció a l'escenari d'objectes i aparells tècnics, —i que aquests aparells li permetin una gamma de joc molt més diversificada que la que li permetia només l'ús del seu cos—, el *performer* està limitat per les possibilitats que li ofereix l'objecte o els «mèdia». No li està permès de fer-ho tot. La seva *performance* ha d'ajustar-se i sotmetre's al poder de la tècnica.

Instruments d'alliberament, els «mèdia» corren el perill de limitar-lo a les seves competències, encara que el discurs traeixi les competències del *performer* i la seva visió del món. Tal com deia W. Benjamin el 1930 referint-se al cinema: «El cinema no es caracteritza només per la forma de presentar l'home a l'aparell, sinó també per la forma de representar, gràcies a aquest aparell, el món que l'envolta», i afegia «observant la psicologia de la *performance* hem pogut veure que l'aparell pot fer el paper de test».<sup>13</sup> Aquestes paraules poden aplicar-se perfectament a la *performance*, possibilitant ambdues lectures.

En lloc d'informar-nos sobre el món, els «mèdia» utilitzats a la *performance*, ens mostren més aviat la manera de percebre aquest món per part del subjecte. Els aparells i la tecnologia emprats en la *performance*, són els mitjans que transmeten un discurs ocult sobre la visió de l'artista respecte de la realitat que l'envolta. La *performance* també intervé en la transmissió d'aquest discurs.

---

el cos? Al fet que podia percebre aquest espai de moltes maneres diferents i podria entendre què vol dir per a mi. (...) No pots fer-hi res, quan estàs perdut».

«També m'interessava la idea de veure la diferència que hi ha entre ser en un lloc i mirar un lloc: com la diferència entre ser present en una pel·lícula en el moment del rodatge i veure-la assegut en un cinema. Si mires una pel·lícula com a espectador veus imatges i la teva experiència té a veure amb la següent bidimensionalitat: si creus que la pel·lícula és interessant o bé avorrida». Les Levine, «Artistic», aparegut a *The Art of Performance*, ed. per G. Battcock i R. Nickas, Dutton, New York, 1984, p. 245 i 248.

13. W. Benjamin, op. cit., p. 115.

## II. LA PERFORMANCE EN TANT QUE TEORITZACIÓ DE LA PERCEPCIÓ

La tercera característica de la *performance* i, sens dubte, la més important, té a veure bàsicament amb la relació que s'estableix entre l'artista i el seu públic, una relació que el *performer* condiona i en determina les modalitats, fixant sovint estratègies perceptives que són part essencial, sinó fonamental, de l'art de la *performance*.

### A. LA DETERMINACIÓ D'ESTRATÈGIES PERCEPTIVES

El *performer* es pregunta quins són «els» mecanismes de percepció «del seu públic», intentant, a la vegada, posar en joc la seva espontaneïtat (reacció de rebuig, de fàstic, d'avorriment; interès pel color, el moviment; sensibilitat a la calor, als olors,...) i establir noves «estratègies de percepció» que no són permeses per la quotidianitat de la realitat. Sovint es busquen reaccions d'ordre perceptiu, poques vegades es pretén produir reaccions emotives, que més aviat pertanyen al domini teatral.

Els mitjans utilitzats per a determinar aquestes estratègies són nombrosos: repeticions, multiplicacions, descomposicions, divisions, atomitzacions, immobilitzacions. Tot i que els mitjans són molt variats, la seva tasca se centra en el significat dels signes, en el contingut. El corol·lari immediat d'aquest treball de dislocació del sentit, és la modificació de la percepció de les imatges per part de l'espectador.

L'espectador es troba perseguit, bombardejat per imatges que, a la vegada, el violen i el violenten, en directe i en diferit. Imatges multiplicades fins a l'infinit per una càmera que les enregistra i les emet de manera obsessiva, sigui envers la inèrcia on acaben disgregant-se sota el pes de la seva immobilitat, sigui, de forma repetida, allà on acaben esclatant per l'efecte de la multiplicat. En qualsevol cas, no hi ha només un tractament de la imatge sinó també, i sobretot, un tractament de la percepció per part del públic.<sup>14</sup>

14. Cf. tal com afirma certa pràctica teatral inspirada en Foreman i l'art contemporani. Ser espectador comporta una doble mirada: 1) una mirada que segueix l'espectacle i el seu desenvolupament, i 2) una segona mirada distanciada que es veu mirant. Aquesta doble característica de l'espectador, és possible gràcies a la utilització dels «mèdia» en la mesura en què poden mostrar l'un (l'art), l'altre (l'espectador), successivament i simultània, incomodant l'espectador, compensant les seves insuficiències, forçant-lo a estar a l'aguait.

Bàsicament el *performer* s'adreça a l'espectador en tant que cos que li parla, posant les fites d'una experimentació de la percepció; la *performance* en tant que teorització de la percepció. Al mateix temps el *performer* es pregunta quins són els seus límits, també es pregunta quins són els límits de l'espectador i les seves facultats d'atenció, empatia, rebuig. Ara bé, cal reconèixer que les reaccions provocades per la *performance* són més violentes que les d'altres arts: suscita insatisfacció, no-comunicació, enuig, de vegades angoixa, més rarament empatia, molt sovint una curiositat que s'esvaeix ràpidament, deixant l'artista enfrontat únicament amb les seves experiències.

Heus aquí, a tall d'exemple, l'experiència de Chris Burden, *Prelude to 220, or 110*, realitzada l'octubre de 1971 a l'espai F-Space de Santa Ana, a Califòrnia:

«The gallery was flooded with 12 inches of water. Three other people and I waded through the water and climbed onto 14-foot ladders, one ladder per person. After everyone was positioned, I dropped a 220 electric line into the water. The piece lasted from midnight until dawn, about six hours. There was no audience except for the participants.

The piece was an experiment in what would happen. It was a kind of artificial «men in a life raft» situation. The thing I was attempting to set up was a hyped-up situació with high danger, which would keep them awake, confessing, and talking, but it didn't, really. After about two and a half hours, everybody got really sleepy. They would kind of lean on their ladders by hooking their arms around, and go to sleep. It was surprising that anyone could sleep, but we all did intermittently. There was a circuit breaker outside the building and my wife came in at six in the morning and turned it off and opened the door. I think everyone in a weird sort of way. I think they had some of the feelings that I had, you know? They felt kind of elated, like they had really done something».<sup>15</sup>

15. «La galeria estava inundada amb uns 30 cm. d'aigua. Tres persones més i jo vam caminar per l'aigua i vam pujar a unes escales de 4,5 m; hi havia una escala per cadascú. Quan tots vam estar situats al nostre lloc, vaig deixar caure un fil elèctric de 220 w. dins l'aigua. L'obra durava unes sis hores, des de mitjanit fins a l'alba. No hi havia públic, només els participants.

L'obra era un experiment sobre el que podia passar. Era una espècie de situació artificial tipus «homes en un bot salvavides». Volia crear una situació límit, amb molt de perill, que els mantingués desperts, confessant-se i parlant, però no vaig aconseguir-ho. Al cap d'unues dues hores i mitja tothom tenia son. Van recolzar-se a les escales, agafant-se amb els braços, i van adormir-se. Era sorprenent veure que tothom



## B. ELS «MÈDIA»

Sovint «el» recurs als «mèdia» visuals i sonors serveix de motor d'aquestes manipulacions. Doncs els «mèdia» posen els elements que enfocaran, canalitzaran i determinaran la percepció dels espectadors. Permeten experimentar; són «catalitzadors» que autoritzen els canvis de percepció que han de produir-se.

Els diferents «mèdia» (teleobjectius, aparells fotogràfics, càmeres, pantalles de vídeo, televisió) actuen sobre el cos i l'espai com si fossin microcosmos destinats a augmentar allò que és infinitament petit, a reduir allò que és infinitament gran i a centrar l'atenció del públic sobre espais físics limitats, arbitràriament dividits pel desig del *performer* que els transforma en espais imaginaris, zones de pas dels seus propis fluxes i fantasmies. És com posar en evidència un cos dividit, fragmentat, però, tanmateix, un cos percebut i considerat «lloc del desig», lloc de moviment i de fluctuacions, un cos que la *performance* col·loca al bell mig del seu art en totes les seves formes.

Aquestes manifestacions, portades a la superfície amb més o menys violència pel *performer*, s'ofereixen a les mirades de l'altre, dels altres, en directe, o en diferit, mediatitzades per diferents tecnologies a fi de sotmetre-les a una verificació col·lectiva, amb la imatge fent de memòria, de pantalla i de mirall de l'escenari.

La pantalla apareix com un segon escenari capaç de produir aquells canvis que la realitat no permet —condensació, desplaçament, superposició— semblants a les transformacions dels somnis, seguint, com ells, una lògica de les reaccions de causa a efecte, les quals no són captades immediatament per la mirada superficial del profà. Per entendre-les cal estudiar-les, analitzar-les, trobar punts de referència, copsar els ritmes. No tothom és convidat a fer aquesta lectura en palimpsest. Sempre queden a la superfície les impressions perceptives visuals o sonores programades dins el marc de la *performance*.

En aquesta localització de trajectòries, de ritmes, els «mè-

---

podia dormir, i tots vam fer-ho de manera intermitent. A fora l'edifici hi havia un aparell per desconnectar el corrent. La meva dona va venir a les sis del matí, va desconnectar-lo i va obrir la porta. Crec que tothom va alegrar-se enormement. Sabeu? penso que tots tenien més o menys la mateixa sensació que tenia jo. Estaven contents, com si realment haguessin fet alguna cosa». «Chris Burden and Jan Butterfield, *Through the night softly*» aparegut a *The art of Performance, A Critical Anthology*, ed. G. Battcock i R. Nickas, p. 229.

dia» jugen un paper fonamental, no solament pel fet d'assenyalar una zona de mirada o d'escolta a l'espectador, sinó perquè creen aquests ritmes, fan que existeixin, que siguin perceptibles.

Els «mèdia» actuen aquí, a la vegada, de mitjà d'alliberació i limitació de l'espectador: instrument d'alliberació perquè l'espectador evita l'acció en directe (per exemple la flagelació al Marat/Sade montat per Carbonne 14) i de limitació perquè hom obliga l'espectador a fixar la mirada allà on el *performer* vol.

D'aquesta manera, la *performance* imposa la teologia negativa a la qual es referia W. Benjamin; imposa un distanciament, un amplit contra la temptació del xamanisme, de la metafísica i del ritual.

Ara bé, si traiem el ritual de la *performance*, de vegades aquest torna a formar part de la imatge en tant que contingut (cf. les *performances* de Monty Cantsin d'avui dia; cf. les que feia Hermann Nitsch antigament). En aquest procés de ritualització, al qual cedeixen algunes *performances*, l'ús de les pantalles de vídeo i de la càmera suposa una desviació, doncs permet evitar el malefici o la revulsió d'un ritual que altrament tindria lloc en directe. En la mesura en què la imatge imposa una pantalla entre l'espectador i el *performer*, en la mesura en què reestableix la «representació» mediatitzada, la imatge imposa aquest distanciament que permet desassetjar els afectes.

### C. DESXIFRAMENT

«Les tècniques de reproducció permeten analitzar realitats que fins llavors es perdien, sense que hom se n'adonés, a la gran immensitat d'allò que percebim» diu W. Benjamin.<sup>16</sup> La *performance* fa aquesta tasca de desxiframent. Així, la participació de l'espectador esdevé un element bàsic de l'experiència.

Donat el seu funcionament, la imatge de la *performance* crida més l'atenció de l'espectador sobre el seu mecanisme de «reproductibilitat» que sobre el seu contingut. Segons això, mai no és una simple il·lustració d'un significat qualsevol. La seva intenció no és dir, sinó fer sentir; rebutja tot discurs. Fins i tot el sentit de la imatge, quan n'hi ha, forma part d'una xarxa del procés desencadenat per la *performance* on el sentit es perd, i sovint fa de contrapunt en relació a d'altres elements visuals i sons de la *performance* —text, paraula, gest— essent negat

16. W. Benjamin. *Poésie et révolution*, p. 199.

per ells, evacuat. Així, la imatge ja no pot ser el vehicle d'un saber o d'una ideologia sinó que, al contrari, pretén denunciar, pel seu propi funcionament, totes les formes del saber i totes les convencions, especialment les convencions estètiques. Se situa voluntàriament en fals, fora dels gèneres i de les escoles, en un *no man's land de l'art*. D'aquesta manera vol provocar l'espectador, renovar la seva mirada i, així, forçar-lo a l'acció. Com a últim recurs s'inscriu dins l'àmbit social (cf. Rachel Rosenthal, Françoise Sullivan).

«La recepció tàctil es produeix més per la via del costum que per la de l'atenció (...) aquest costum determina igualment, en gran mesura, la recepció visual» escrivia Benjamin en relació al cinema l'any 1935, i afegia, «la imatge visual transforma cada un dels espectadors en un expert, (...) però l'actitud d'aquest expert no li exigeix cap esforç». <sup>17</sup> Això es pot aplicar a la *performance*. Mitjançant els «mèdia» dels quals se serveix el *performer*, i la imatge que utilitza com a mitjà d'aproximació i distanciament (*extrangement*) envers l'espectador, el *performer* treballa per tal de convertir l'espectador en un expert que s'ignora.

Costum no vol dir alienació <sup>18</sup>; en la mesura en què la *performance* ofereix a l'espectador la imatge i la seva font, la representació i l'objecte representat, i que aquesta imatge no és mai sincera sinó sempre parcel·lària, no pot entendre's en relació amb l'exterior de la pantalla, ni amb l'escenari ni amb allò que hi esdevé.

Sembla evident que la imatge mai no és allò que representa sinó allò que diu sobre un procés de representació, reproducció, duplicació. La pantalla intenta captar l'evanescència del moviment, de l'impuls, del desig, de la percepció. Afirma l'impuls del subjecte (*performer*), un subjecte anhelant a la recerca d'un objecte que vol copsar, no en les seves característiques immutables, sinó en el seu moviment, i que mai no aconsegueix.

17. W. Benjamin, op. cit. p. 122-3.

18. Tanmateix, cal reconèixer que per la freqüència amb què són utilitzats, per la repetició de les imatges a l'escenari, per la fragmentació de la imatge utilitzada com a procés constant, els «mèdia» bombardegen tots els sentits, tetanitzen els sentits de l'espectador, que es troba en estat d'alerta i no pot reaccionar en front d'un grau d'excitació dels sentits superior al normal.

Per altra banda, una extremada disminució de la velocitat de la imatge fins arribar a fixar-la, crea un efecte d'hipnosi tan gran que l'espectador entra en un estat de somnolència on tota reacció quotidiana està desplaçada.

En aquest procés, l'ús de la pantalla de vídeo mai no és autofsuficient. Assenyala amb el dit aquell que el manipula i el model reproduït a fi de mostrar la distància i l'extremada proximitat, sovint oferint conjuntament a l'escenari la realitat i la seva imatge, convertint allò que és real en naturalesa morta i la imatge en realitat viva, en un únic moviment que traspasa les fronteres existents entre realitat i imatge. La imatge ja no es limita a representar; es troba atrapada en un joc de presència/absència, producció/producte, moviment/fixesa, reproducció/originalitat, on s'inscriu la *performance*.

Així doncs, en un sol moviment, s'afirma i s'eludeix la reproductibilitat de l'objecte i la impossibilitat sinó la inutilitat, d'aquesta reproducció. Mitjançant aquest procés, la *performance* es lliura de l'immobilisme i atorga, a cadascuna d'aquestes realitzacions, els seu caràcter d'obra original.

### III. LA PARADOXA DE LA PERFORMANCE: EVANESCÈNCIA I REPRODUCTIBILITAT

No obstant això, d'aquest recurs a la imatge tecnològica es desprèn una paradoxa al si de la *performance* actual: la imatge i els diferents «mèdia» que l'autoritzen apareixen com un procés de legitimació de la realitat escènica. En fer-se veure, en fer veure, la *performance* se situa en la durada: la del model i de la còpia, la del referent i del signe, la de l'abans i del després. Se situa en la linealitat i recorre a aquesta representació de la qual havia volgut apartar-se. Aquesta representació, però, té el seu origen en ella.

De fet, mitjançant aquest joc de reproducció que ella situa al bell mig del seu cor, la *performance* crea el seu propi origen. Ara bé, juga a espatllar aquest origen, el multiplica fins a l'infinit, el dissemina fins a disgregar-lo, assegurant la mobilitat de tots els elements de l'espectacle en tant que objecte i subjecte a la vegada, observador/observat, emmarcador/emmarcat.

La mirada de l'espectador es divideix entre aquestes diferents fonts de tal manera que «la mirada mai no aconsegueix fixar-se», navegant d'una imatge a una altra, d'un so a un altre, descentrada, sovint limitant-se a treure una experiència sintètica de l'aventura. En una sola mirada l'espectador percep l'obra artística i la seva pròpia forma de percebre l'obra. D'entrada, la *performance* retorna la mirada a l'espectador i a la seva percepció. En aquest procés de disgregació de l'origen,

la *performance* ha hagut de passar per l'assignació d'unes estratègies perceptives concretes que només li permeten els «mèdia».<sup>19</sup>

De l'acte de vulnerabilitat que la *performance* havia estat en un principi, esdevé un acte de domini on la seva teatralitat es difumina. La *performance* s'ha distanciat definitivament del teatre. Ha entrat de ple a l'era de la tecnologia, i, d'ara endavant, revelarà els secrets de l'art de la imatge.

JOSETTE FÉRAL

Uqam, Montreal

Theatre Research International

## RESUMEN

La *performance* ha evolucionado sensiblemente desde aquellas primeras acciones de John Cage y Allan Kaprow, hasta tal como hoy día la entienden Laurie Anderson, Michel Lemieux o Monty Cantsin. El género ha cambiado pasando de una puesta en escena de la «vulnerabilidad» de quien realizaba la *performance*, sometido a la suerte de un azar deseado, al predominio absoluto de los medios tecnológicos, cada día más numerosos y sofisticados.

Si ante la *performance* se interrogaba sobre el proceso de creación y se apoyaba en ella misma en una ausencia de rigor a menudo evidente, actualmente, interroga las formas y los materiales, jugando con ellos y ofreciendo respuestas allí donde antes planteaba preguntas.

Este texto analiza esta evolución hacia la integración de las nuevas tecnologías, tractando aspectos muy concretos, como las *video-performances*, y otros más analíticos sobre su razón de ser, como la teorización de la percepción. Al mismo tiempo se citan como características básicas de la *performance*: la manipulación a la que se haya sometido el cuerpo del *performer* y el espacio donde habita, y la relación que se establece entre artista y público, relación condicionada por él mediante las estrategias perceptivas fundamentales del arte de la *performance*.

## RÉSUMÉ

La *performance* a évolué sensiblement des premières actions de John Cage et Allan Kaprow aux manifestations actuelles telles que la practiquent Laurie Anderson, Michel Lemieux ou Monty Cantsin. Le genre a changé passant d'une mise en scène de la «vulnérabilité» du *performer*, soumis aux aléas d'un hasard sollicité, à la maîtrise absolue des moyens technologiques toujours plus nombreux et plus sophistiqués.

Si autrefois la *performance* interrogeait le processus de création et se penchait sur elle-même dans une absence de rigueur parfois évidente, aujourd'hui elle interroge les formes et les matériaux, jouant avec eux et offrant des réponses là où autrefois elle posait des questions.

C'est cette évolution vers l'intégration de nouvelles technologies qu'analyse ce texte, traitant aspects très concrets, comme les *vidéo-performances*, et d'autres plus analytiques sur sa raison d'être, comme la théorisation de la perception. Au même

temps on définit les caractéristiques fondamentales de la *performance*: la manipulation à laquelle sont soumis le corps du *performer* et l'espace habité par lui, et la relation établie entre l'artiste et le public, relation convenue par lui-même moyennant les stratégies perceptives fondamentales de l'art de la *performance*.

## SUMMARY

The performance has evolved appreciably from the first action of John Cage and Allan Kaprow to the present-day performances of Laurie Anderson, Michel Lemieux or Monty Cantsin. That genre has developed from the staging of the performer's «vulnerability», subjected to the chances of a desired fate, into the absolute command of the technological means, more and more numerous and sophisticated.

If previously the performance had questioned the creation process, basing itself on itself since often there was a lack of rigour, nowadays it questions forms and materials, playing with them and giving answers where before it would raise questions.

That text is an analysis of this evolution towards the integration of new technologies, dealing with very specific aspects, such as the video-performances, and more analytic ones related to the theorization of perception. At the same time it defines the main characteristics of the performance: the manipulation to which the performer's body and the space inhabited by him are subjected, and the relationship between the artist and the audience, a relationship determined by him through the basic perceptive strategies of the art of the performance.