

29

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

MARÇ DE 1988

75 ANIVERSARI  
INSTITUT DEL TEATRE



Connie Beckley, DE PUNTETES, Simposium Internacional d'Art-Performance, Lió 1979.

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Número coordinat per Glòria Picazo

## 29

MARÇ DE 1988

 Editorial Pòrtic s.a.

Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE  
BARCELONA.

INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla, 3 i 5  
(Palau Güell). 08001 Barcelona.

*Consell de Redacció:*

Joan-Josep Abellan  
Francesc Castells  
Jordi Coca  
Guillem-Jordi Graells  
Jaume Melendres  
Josep Montanyès

Disseny: Enric Mir

© Institut del Teatre, Barcelona

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre, Barcelona.

Realització: Editorial Pòrtic, S.A.,  
Ausiàs March, 92-98. 08013 - Barcelona

Impress a Romanyà-Valls  
Verdaguer, 1 - Capellades (Barcelona)

Dipòsit legal: B. 14.290-1988

ISBN: 84-7306-325-2

GLÒRIA PICAZO

# LA PERFORMANCE: DE LES ACCIONS INICIALS ALS MULTIMÈDIA DELS VUITANTA

Aquest text tracta de fer una ràpida anàlisi del desenvolupament de la performance, des dels primers intents que encara no podien ser anomenats performance, fins a la seva consolidació, iniciada amb les propostes conceptuals del final de la dècada dels seixanta. Des d'aleshores la seva evolució ha estat imparable i, sense dubte, estretament lligada als nous mitjans tecnològics.

Aquest protagonisme de l'artista, sense oblidar la presència indispensable de l'espectador, ha provocat que en els últims anys múltiples visions de la performance, quasi una per a cadascun dels artistes que la practica o l'ha practicat. O, al menys, una artista francesa de la performance, digui al respecte: «Per a conèixer la performance, cal veure-la, com s'articula, com funciona en el cas de cada artista. No hi ha artistes de la performance, sinó artistes que se serveixen de mitjans diferents, per a fins diferents».

## DE LA NOCIÓ D'ACTE A LA CONSOLIDACIÓ DE LA PERFORMANCE

En aquest treball insistim el fet de reconèixer, amb tota claredat, el paper i la personalitat de Marcel Duchamp, per a explicar breument i indicis que han anat transformant els nous programes de l'art del segle XX. Molt sovint s'ha vinculat la història de la performance a les ruptures futuristes, dadaïstes i surrealistes quant al paper públic reivindicat per l'artista i quant a la provocació davant d'un espectador que ha d'abandonar la passivitat, així com a la recerca de nous vius d'expressió que sorgeixen de la interrelació de molts d'altres.

L'intens debat que l'artista, en tant que home i creador d'obres d'art, ha dut al llarg de segles, possibilitat que arribat el segle XX, segle de ruptures i transformacions cabdals per a l'art, es convertís ell mateix en part de la seva pròpia obra, donant un pas endavant en la llarga lluita per a diluir fronteres entre vida i art.

Per a molts artistes, la *performance* ha estat un mitjà per a explorar la dimensió física del cos; a través d'ell, podien expressar tota mena de sensacions i sentiments, de rebuigs i acceptacions, i fer evident el seu paper compromès amb la societat. Potser caldria parlar de la *performance* com d'una de les pràctiques artístiques més compromeses amb el jo de l'artista, car, fora de possibles recursos externs, en realitat el protagonista cabdal n'és l'artista mateix.

Aquest text tracta de fer una ràpida anàlisi del desenvolupament de la *performance*, des dels primers intents que encara no podien ser anomenats *performance*, sinó, més aviat, acció, gest..., fins a la seva consolidació, iniciada amb les propostes conceptuals del final de la dècada dels seixanta. Des d'aleshores la seva evolució ha estat imparable i, sens dubte, estretament lligada als nous mitjans tecnològics.

Aquest protagonisme de l'artista, sense oblidar la presència indispensable de l'espectador, ha provocat que existeixin múltiples visions de la *performance*, quasi una per a cadascun dels artistes que la practica o l'ha practicat. Orlan, una artista francesa de la *performance*, digué al respecte: «Per a conèixer la *performance*, cal veure'n; com s'articula, com funciona en el cas de cada artista. No hi ha artistes de la *performance*, sinó artistes que se serveixen de mitjans diferents per a fins diferents».

## DE LA NOCIÓ D'ACTE A LA CONSOLIDACIÓ DE LA *PERFORMANCE*

Potser semblarà insistent el fet de recórrer, com tants d'altres cops, a la personalitat de Marcel Duchamp per a explicar trencaments i indicis que han anat trasbalsant els aspectes més pregons de l'art del segle XX. Molt sovint s'ha remuntat la història de la *performance* a les ruptures futuristes, dadaistes i surrealistes quant al paper públic reivindicat per l'artista i quant a la provocació davant d'un espectador que ha d'abandonar la passivitat, així com a la recerca de noves vies d'expressió que sorgeixen de la interrelació de moltes d'altres.

Era el moment de les sessions poètiques de Marinetti i dels concerts sorollosos de Russolo, quan Georges Grosz es passejava per la Kurfürstendamm de Berlín vestit de «Mort Dadá» o quan els surrealistes feien pel·lícules com el *Relâche* de Picabia. Davant d'aquest esclat instigador de les avantguardes històriques, Duchamp, que també hi participà plenament, començà a apuntar aquells aspectes més reduccionistes i profunds del que més tard seria el *body art*. Les fotografies que Man Ray li féu durant el període comprès entre 1919 i 1921 són el document gràfic d'un treball corporal que Duchamp es plantejà, entès aquest com un més de la diversitat d'aspectes que aplegava la seva obra. El fet de dibuixar-se una coroneta en forma d'estrella de cinc puntes, retallant-se els cabells, fa pressuposar un intent de reflexió sobre la pròpia personalitat, la qual cosa prosseguí amb el pseudònim i el transvestisme en Rose Sélavy (transformació d'«Eros c'est la vie»): «Efectivament vaig voler canviar d'identitat i la primera idea que em va venir va ser la d'adoptar un nom jueu. Jo era catòlic i el fet de passar d'una religió a una altra ja suposava un canvi! No vaig trobar cap nom jueu que m'agradés o que em temptés i, de sobte, vaig tenir una idea: ¿per què no canviava de sexe?»

Aquest gest que passà per la transformació, no sols del cos sinó també de la personalitat de l'artista, esdevindria la gènesi del que, cinquanta anys més tard, serien algunes opcions de l'art corporal, com les d'Urs Lüthi, per exemple, un dels màxims continuadors del transvestisme de Rose Sélavy.

Després de l'opció «duchampiana» que obria noves i impensades vies a la pràctica artística amb només una simple decisió, personalitats aïllades reprengueren el fil de la idea de l'art com a idea de la vida, portant a la pràctica opcions continuadores del gest «duchampià». L'italià Piero Manzoni presentà a la Galeria Azimut de Milà, l'any 1960, l'acció *La consumició de l'art dinàmic pel públic devorador d'art*, en la qual damunt d'una taula anava bullint ous, que distribuïa entre els assistents després d'haver-los signat deixant-hi l'empremta del seu dit. Amb aquesta decisió accionista s'encaminava cap al que un any després serien les seves escultures vivents: personatges signats per la mà de Manzoni que rebien un certificat d'autenticitat que els donava la consideració de «veritables obres d'art». L'any 1961 Manzoni creà 71 escultures vivents, entre elles Umberto Eco, Marcel Broodthaers i Mario Schifano, que posaven en evidència la voluntat, per part seva, de considerar l'artista com a demiürg amb capacitat de sentenciar què és una obra d'art i saber-se a si mateix obra d'art.

Pels mateixos anys, l'artista francès Yves Klein inicià tot un seguit d'accions, com *Salt en el buit*, llançant-se al carrer des d'un edifici a Niça, l'any 1962: «Jo sóc el pintor de l'espai. Siguem honestos: per a pintar l'espai, cal que hi vagi.» Amb les *Antropometries* d'aquell mateix any, Klein emprà el cos humà com a pinzell. Embrutava els cossos amb pintura de colors i dirigia una mena de dansa, per tal que les executants estampessin l'empremta del seu cos damunt la tela: «Jo voldria insistir que aquesta acció es diferencia de l'*action painting* en el fet que jo estic completament allunyat de tot treball físic durant el temps que dura la creació.» Klein féu prop de 200 antropometries, iniciant amb elles un corrent dins la *performance* que els anys setanta treballà intensament la relació física de l'artista amb la materialitat sensual de la pintura.

Aquest seguit de prèambuls quasi paral·lels en el temps provocà el sorgiment del moviment FLUXUS, que aconseguí el punt culminant entre 1958 i 1963. Amb la intenció de reprendre en certa manera l'esperit DADÀ, FLUXUS, tant a París, com a Nova York, Japó i Alemanya, intentà, mitjançant un art d'acció, combinar les diferents arts: plàstica, música i expressió corporal, de manera vivencial, improvisada, fugaç i quasi es podria afirmar que irrepètible, donant a l'espectador la possibilitat de desvetllar la seva pròpia capacitat sensorial. Allan Kaprow, John Cage i Nam June Paik en foren els iniciadors als Estats Units, comptant amb la participació de Georges Maciunas, el màxim ideòleg del grup, que després es traslladà a Europa on s'acostà a noms com els de Wolf Vostell, Joseph Beuys i Ben, entre molts d'altres. Les seves activitats es concentraven en els desconcertants «Festivals Fluxus», lligats en part a l'activitat musical, i que s'anunciaven com musicals i anti-musicals: Charlotte Moorman interpretava l'*Òpera sextrònica* de Nam June Paik; aquest tocava/arrosejava el violí, i amb ells Le Monte Young, John Cage, etc.

D'altres posicions intentaven enfortir l'artista, no com a productor d'obres d'art, sinó entès ell mateix com a obra d'art, la qual cosa obria el camí cap a la definició del que, durant la dècada dels setanta, s'anomenaria *body art* o art corporal. L'artista francès Ben, en instal·lar-se quinze dies a l'aparador de la Galeria One de Londres l'any 1960, intentava una presa de consciència i de possessió de la noció de «tot» portada al terreny de la creació: «Jo, Ben, considero que el *body art* és interessant en tant que aporta una novetat fonamental i no representa una sèrie d'astúcies que pertanyen a l'esfera del "tot és art" de Marcel Duchamp. Aquesta novetat fonamental apareix

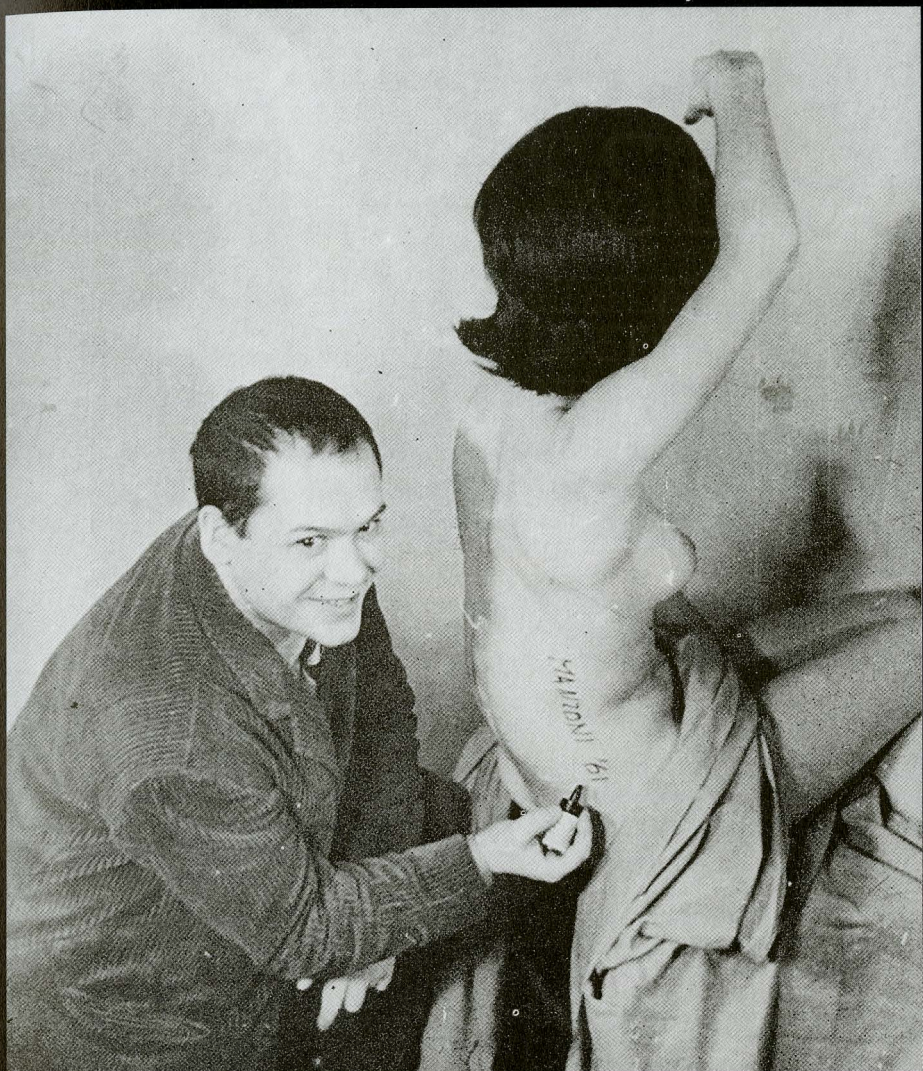


quan el *body art* està implicat en la transformació de l'artista i la seva subjectivitat. Per canviar l'art cal canviar l'home.»

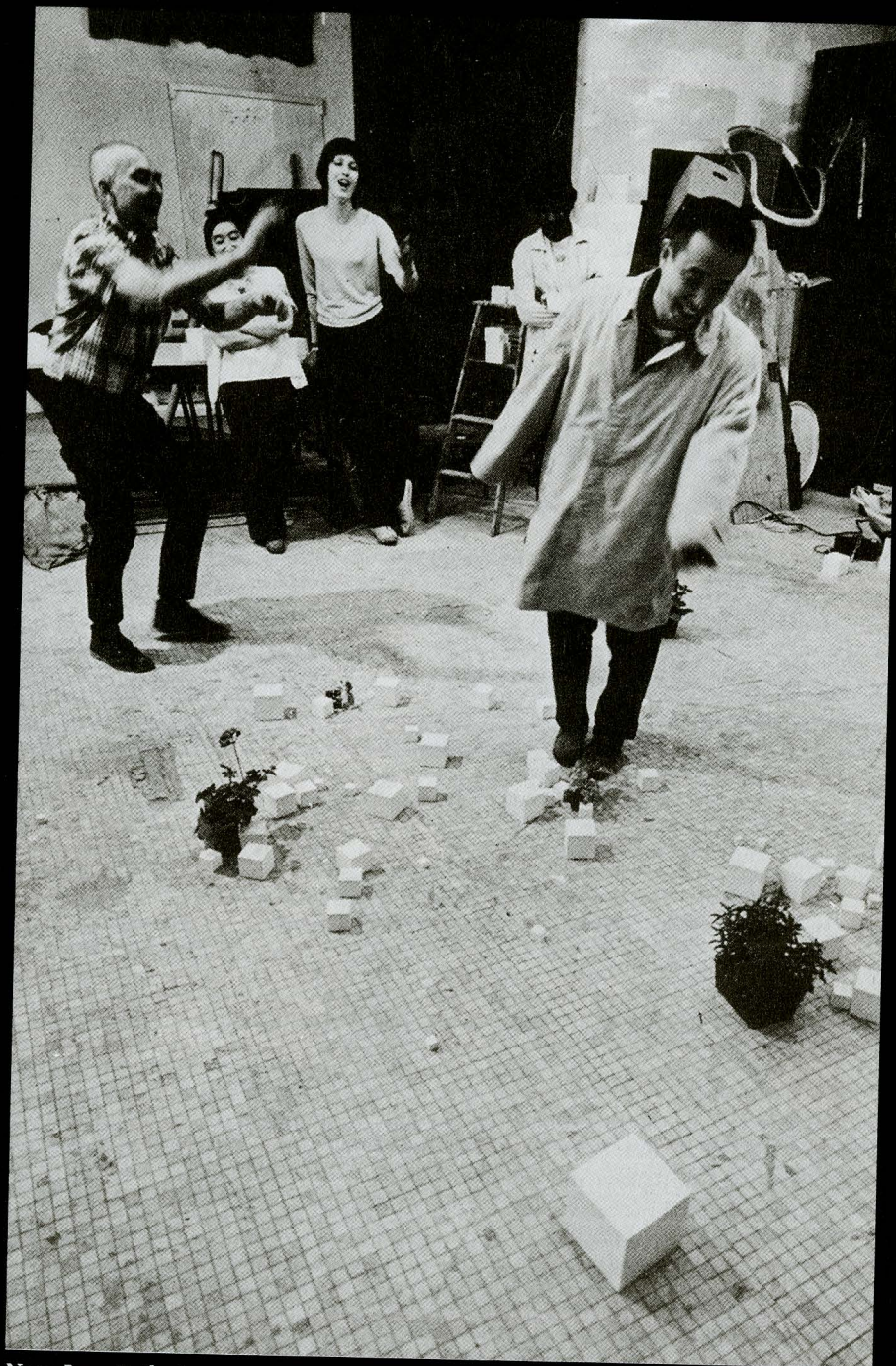
Iniciant un llarg procés a la recerca de la transformació social de la pràctica artística, Joseph Beuys realitzà tot un seguit de *performances* que esdevenien una mena de rituals privats en els quals feia participar un vocabulari personal matèric i simbòlic. El seu treball era un mitjà per a expressar conceptes filosòfics fonamentals, sense oblidar una forta conscienciació política i social: «Cal revolucionar el pensament humà. Primerament la revolució té lloc a l'interior de l'home. Quan l'home és realment un ésser lliure, creatiu, que pot produir quelcom nou i original, llavors pot revolucionar el temps.» Les seves darreres *performances* evolucionaren cap a la realització d'una sèrie de conferències-mítting en les quals exposava les seves idees sobre l'art i la societat, tot valent-se de la seva personalitat carismàtica aconseguida com a artista, pedagog i polític.

Estretament relacionat amb la ideologia FLUXUS, el grup ZAJ fou format a Madrid l'any 1964 per Juan Hidalgo, Walter Marchetti i Esther Ferrer. Dos compositors i una artista plàstica han tractat, durant prop de vint anys, de continuar la investigació musical amb la *performance* instrumental, partint de les propostes del músic nord-americà John Cage. A «Concerts Zaj», com anomenaven les seves actuacions, a part de plantejar la pràctica musical instigada per la incorporació d'objectes externs, presentaven els seus propis cossos com a instruments, com a objectes poètics d'instigació cap a l'espectador.

Paral·lelament en el temps, però força diferenciats geogràficament, sorgí a la ciutat japonesa d'Osaka el grup d'artistes GUTAI (1954-1972), gràcies a la iniciativa de Jiro Yoshihara. Per a aquests artistes, GUTAI significava «l'encarnació de l'esperit» i el seu lema era «no copiar res, invertir-ho tot». Si fonamentalment es tractava d'un moviment pictòric, que ben aviat trobà la seva correspondència europea en l'art informal i que enuncià amb temps el que seria l'*action painting*, també se significà especialment pel que serien les seves primeres teatralitzacions de l'art GUTAI a Osaka i Tòquio, una mena de cerimònies-espectacle que començaven a incidir en allò que més tard seria el *happening*. Al seu moment, les exposicions a l'aire lliure i les manifestacions del grup GUTAI en teatres, foren considerades insensates, escandaloses, publicitàries..., però el temps ha demostrat el seu paper d'avançats de la modernitat. Atsuko Tanaka oferí desfilades de modes amb vestits impossi-



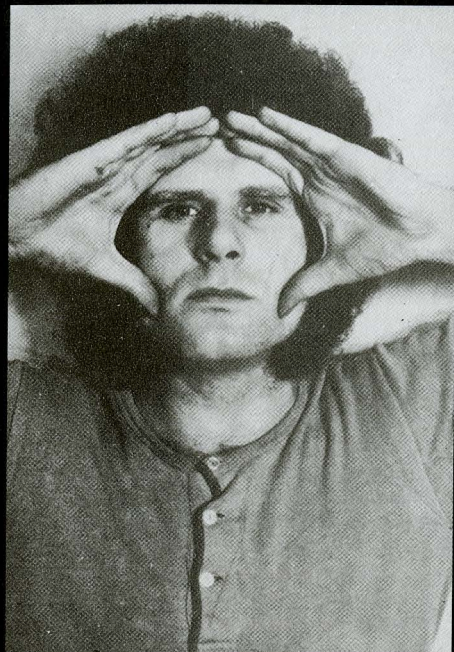
Piero Manzoni, *Escultura vivente*, 1961.



Nam June Paik, jugant un joc de Takako Saito.  
Flux Game Fest, Nova York, maig 1973. (Foto Peter Moore).



Arnulf Rainer, *Expressions absurdes*, 1968.



Klaus Rinke, *Mutació*, 1970.

bles, com ara la túnica coberta de bombetes y fluorescents de colors. Kazuo Shiraga es llançà sobre una tona de fang moll, perquè la matèria en assecar-se retingués l'empremta de la seva gestualitat frenètica. Saburo Murakami féu grans quadres de paper tensat, els quals travessava amb el seu propi cos, per explicitar la idea de penetració dins l'art. Sadama Motonaga, en una de les manifestacions GUTAI, deixà anar fum vermell, que obligà els espectadors a deixar la sala ràpidament. Motonaga defensava: «la creació és arbitrària i l'arbitrari provoca la novetat». En aquesta defensa de la novetat es movia GUTAI, provocant l'espectador, colpint-lo i fent-li prendre posicions davant d'allò que se li escapava de les mans.

## EL BODY ART: LA PERFORMANCE CONCEPTUAL

Al final de la dècada dels anys seixanta començaren a definir-se els trets fonamentals de l'art conceptual en les seves diferents ramificacions. I el que fins aleshores havien estat accions puntuals de reminiscència dadaista, o opcions personals intuïtives de possibles nous comportaments artístics, esdevingueren una pràctica codificada sota el títol genèric de *body art*, i de *performance*: el fet/acte artístic que parteix del cos de l'artista, com a suport i com a medi per a desenvolupar un nou llenguatge artístic.

L'any 1966, el nord-americà Bruce Nauman començà a realitzar *performances* privades en el seu estudi, que enregistrava cinematogràficament. Eren sempre accions molt simples i monòtones, que partien del moviment del cos i de l'expressivitat del rostre. En aquests treballs sempre fou determinant el temps real, és a dir, la filmació mantenia la durada exacta de l'acció i sovint creava una desorientació espacial, provocada per la situació inusual de la càmera. L'artista austríac Arnulf Rainer féu quelcom semblant a Nauman però emprant la fotografia en lloc del cinema. Rainer agredia les imatges fotogràfiques de les seves pròpies gesticulacions, amb el traç pictòric per a dramatitzar la dinàmica facial. Rainer estava molt interessat en les situacions anòmales humanes, que tenen en el rostre el seu delator immediat: psicosis, malalties, èxtasis, espames, etc.: «Faig de l'art una investigació antropològica. L'art possibilita a l'home un coneixement més ampli de si mateix i de les coses a través del record de la seva pròpia evolució».

Com Rainer, l'artista alemany Klaus Rinke investigà l'autoconeixement, però amb implicacions temporals i espacials decisives a l'hora de plantejar el seu treball. El cos de l'artista era emprat per a copsar l'espai envoltant i per aprehendre el sentit del temps; les seves «accions subconscients», com les anomenava, pretenien que l'home fos conscient del temps que consumeix instant a instant: «Una persona que avança, que progressa en el present cap al futur, deixa el passat rera seu. Si aquesta persona recula, el futur, en aquest instant, es troba exactament en el lloc oposat, allà on era precedentment el passat. El present es desplaça amb la persona, (...). Si la persona està immòbil, aquest procés no és comprensible des de l'exterior. Com sigui que no hi ha en aquest instant cap moviment exterior, el futur es troba en l'entornament de la persona».

La importància de la fotografia, com a mitjà per enregistrar aquestes *performances* privades, ha estat cabdal en tots aquests treballs, però si en el cas de Nauman i Rinke era document enregistrador i en el de Rainer, suport d'agressió pictòrica, pel que fa al nord-americà Lucas Samaras, les seves polaroids, en tamanyos normals o de dimensions descomunals, afegien una nova aportació plàstica al tema de la *performance*. El 1969 realitzà la sèrie *Autopolaroids*, que subtitulava «celebracions del jo», amb la intenció d'escorcollar obsessivament la seva pròpia anatomia. En d'altres sèries posteriors, Samaras manipulà la imatge per tal de destorbar la fotoemulsió. Amb aquestes *performances* privades davant la càmera fotogràfica, Samaras pretenia descobrir territoris desconeguts del seu «jo superficial», i obtenir com a resultat unes imatges brutallitzades, mitjançant la manipulació i l'acidesa de la il·luminació. El treball dels artistes anglesos Gilbert & George mantingué un fort contingut escultòric que posteriorment també ha evolucionat cap a l'ús de la fotografia. La idea d'«escultura vivent», que ja Piero Manzoni havia apuntat en els seus treballs, es caracteritzà, en Gilbert & George, per la seva pròpia presència dalt d'un pedestal durant hores. I és aquí on s'evidencia un dels punts més indiscutibles de l'art de la *performance*: l'artista esdevé la seva pròpia obra de creació.

## A LA RECERCA DELS LÍMITS FÍSICS

Tant en el context europeu com en el nord-americà, a principis de la dècada dels setanta, sorgí un grup d'artistes que treballaren la *performance*, entesa com a ritual, en lluita entre la

vida i la mort. Les autoagressions, l'extenuació, la recerca de les pròpies limitacions, es convertien en camins d'exploració per a l'artista, com a home i com a practicant de l'art. Per a molts d'aquests artistes, el compromís amb ells mateixos els menà a patir serioses dificultats físiques. En el cas de l'artista francesa Gina Pane, l'auto-lesió era l'element primordial d'un ritual privat entre ella i el seu propi cos. El seu treball era fruit d'una observació atent de la vida, compromès socialment i política, i entenia la ferida com una presa de consciència de les pulsions de la mort: temptar la vida per a ser conscient de la realitat de la mort. L'any 1974, el nord-americà Cris Burden romangué assegut en un petit tamboret durant 43 hores, fins que les forces l'abandonaren i es desplomà; en una altra acció d'aquell mateix any, *Trans-fixed*, s'estirà d'esquena sobre la part posterior d'un cotxe, estirant els seus braços sobre el sostre; amb uns claus se li travessaren els palmells de les mans, clavant-los en el sostre del cotxe; posteriorment aquest rodà a tota velocitat durant dos minuts.

Tant Burden com Pane, Vito Acconci o Terry Fox, ambdós nord-americans, representen la posició més dura de l'art corporal, una posició que explorava els límits físics humans, fins i tot posant-se en perill, per tal d'aconseguir un coneixement físic del medi, com en el cas de Terry Fox i la seva *performance Corner Push* del 1970, en la qual empenyia el cos contra un angle d'una habitació, o com en el cas d'Acconci, que pretenia que artista i objecte artístic es fonguessin en una mateixa globalitat.

En aquest desig de portar el propi cos a límits extrems de resistència, Hermann Nitsch i la resta de components de l'anomenat «Accionisme vienès», Rudolf Schwarzkogler, Otto Müehl i Gunter Brus, han estat els qui més durament han portat aquests plantejaments a les seves últimes conseqüències. A partir dels camins oberts pel *happening*, sorgí a Viena una forma de ritual col·lectiu, amb implicacions religioses, polítiques i sexuals, que pretenia alliberar l'home dels seus impulsos reprimits d'agressivitat. Nitsch sotmetia els seus protagonistes a tota mena de vexacions, sacrificant animals damunt els seus cossos i fent-hi córrer la sang i les vísceres, per tal d'interrogar-se sobre la validesa dels codis morals i socials establerts. De fet, en les seves accions existeix un component plàstic molt controlat, malgrat la violència i el desagradable de certs moments, els elements emprats passen a constituir-se en «objectes artístics». Amb el seu «Teatre-orgiàstic-misteriós», Nitsch volia tendir a una forma nova d'obra d'art total, i amb les se-



ves ofrenes de sang intentava purificar la decadència d'uns codis polítics, morals i socials.

Si en el cas de Muehl, el seu cos fou utilitzat com a eina de provocació política i com a via per a posar de manifest les frustracions i submissions quotidianes, pel que fa a Brus, el seu cos li servia per denunciar determinats aspectes de la marginalitat humana, fins a arribar a les defecacions públiques com a darrer signe revulsiu. En canvi, Schwarzkogler, seguint aquesta tendència ritualista, es provocava marques i lesions en el cos, a la manera d'antigues pràctiques tribals. El seu radicalisme el conduí a la mort, causada per la mutilació del seu propi penis en el decurs d'una *performance* l'any 1969.

En l'àmbit català, Jordi Benito ha estat un seguidor directe del teatre orgiàstic de Nitsch, adaptant l'escenificació ritualista a interessos específics, com el brau i l'home torero, per enfrontar l'art a la dualitat entre vida i mort.

## VIATGE A LA INTROSPECCIÓ

Les *performances* de Marina Abramovic i Ulay realitzades conjuntament, són un viatge cap a la introspecció, a través de la meditació, la concentració i l'experimentació del temps. Iniciats en les vies dures de la *performance*, en les quals els límits físics eren la finalitat immediata, passaren a interessar-se per l'experimentació dels límits psíquics. El viatge, experimentat com a via d'autoconeixement i de solitud, els ha conduït l'any 1987 a emprendre una travessia d'un any de durada al llarg de la Gran Muralla xinesa, començant cadascun per un dels extrems, amb la intenció de trobar-se al cap d'un any al bell mig del recorregut. El seu treball implica, doncs, uns forts nivells de concentració psíquica, de replegament vers un mateix aconseguit mitjançant llargues hores de silencis, dejunis, concentracions i meditacions sobre la condició humana.

El treball de Marina Abramovic i Ulay podria ser considerat com un dels exemples més purs de l'art de la *performance*, ja que defuig absolutament els marges de contacte que aquesta sovint manté amb d'altres camps, per insistir en l'acte incontaminat de la *performance*, aquell que regira en la interioritat de l'artista, tot convertint-se en acte creatiu. La imatge dels dos personatges asseguts a cada un dels extrems d'una taula on hi ha una serp i un boomerang, podria ser el compendi màxim del que ha estat fins avui l'art de la *performance*.

## EL TRANSFORMISME

Un aspecte específic de la *performance* ha involucrat una sèrie d'artistes a treballar sobre el seu propi cos, buscant no sols una transformació física, sinó fins i tot desitjant una possible transformació social. Per a l'artista suís Urs Lüthi, el maquillatge, el transvestisme i l'ambivalència tenen una importància cabdal en el seu treball, però no amb la intenció de provocar, sinó amb la voluntat d'alliberar-se de les seves inhibicions. El retrat com a forma d'autoconeixement: «El resultat de la meva investigació és el retrat. Un retrat que té una existència per si mateix i que viu fora de mi. Qui l'observa el compara amb la seva pròpia existència mentre es modifica, es divideix,... Aquesta és la meva contribució a l'autoconeixement dels límits d'un mateix, dels excessos, de les possibilitats,... i també de les diferents realitats que viuen dins d'una mateixa realitat».

Manon, una altra artista suïssa, també utilitzà aquesta via transformista, i com Lüthi i els altres artistes que s'hi interessaren, trobaren en la fotografia el medi idoni per a reafirmar —valent-se de recursos tècnics— i inclús insistir en la transformació plàstica del cos de l'artista. En l'àmbit català, Carlos Pazos adoptà una postura semblant; en el seu treball del 1975, *Vaig a fer de mi una estrella*, va encarnar personatges cinematogràfics com Rodolfo Valentino, tot incidint en el culte al mite i en l'artista com a estrella que es pot mitificar.

Més recentment, l'artista nord-americana Cindy Sherman seria una continuadora d'aquests treballs citats, en utilitzar la fotografia per a captar-se a si mateixa en situacions i vestimentes cada cop diferents; però el que en Lüthi, Manon i Pazos era una voluntat d'experimentar les possibilitats expressives del cos, en Sherman seria la idea de l'autoretrat entès com a imatge, amb un paper clau atorgat a l'aparell escenogràfic. El seu treball tindria quelcom a veure amb el del pintor que en un moment determinat es mira al mirall, per a captar un gest del seu rostre, encara que les intencions no siguin les de fer un autoretrat.

## LA PERFORMANCE MULTIMÈDIA

Degut per una banda a la influència de les accions FLUXUS, i per l'altra al propi desenvolupament de la *performance*, aquesta ha buscat noves sortides més enllà dels seus propis

marges. El seus intents d'apropar-se a d'altres camps, com ara la música, la dansa, el teatre, el vídeo, etc., han enriquit sensiblement la seva situació, i han provocat que d'una estricta racionalització, pròpia dels anys setanta, s'anés cap a una defensa de la *performance*, com a «obra d'art total», i cap al que podríem anomenar *performance* multimèdia. Potser la seva pròpia indefinició, en confondre artista i obra d'art en un mateix tot, ha permès alhora la seva amplitud de camp i la multiplicitat de possibles opcions, tantes que, com deiem anteriorment, en podria existir una per a cadascun dels artistes practicants de l'art de la *performance*.

Quant a les relacions entre *performance* i música, l'artista nord-americana Laurie Anderson ha estat qui ha assolit un major ressó en aquests darrers anys, aconseguint una cosa molt poc freqüent en aquests tipus de manifestacions artístiques, que és el fet d'ultrapassar els estrets marges de l'àmbit, per a situar-se com una gran «estrella» del món de la música internacional. El seu treball consisteix en una reflexió sobre la veu humana i el què significa parlar a la gent, en què és la conversa; s'acompanyava en un principi d'instruments musicals construïts per ella mateixa, com el violí, l'arquet del qual es convertia en un tub de neó, o el violí al qual li adossà un disc amb la seva veu enregistrada, i que ella mateixa feia sonar amb l'agulla que duia incorporada l'arquet. Els seus darrers treballs han evolucionat cap al concert musical, interpretant les seves pròpies músiques, però ja deixant de banda altres implicacions que comportava la *performance*, les quals han estat suplides pel gran aparell tecnològic que l'acompanya.

Sense ignorar l'aspecte musical, però ja dins el camp de la dansa, Simone Forti i Charlemagne Palestine, treballen junts; ell centrant-se en el to i ella en el balanç: «I el seu so i el meu moviment formen part de l'entornament afectiu de cadascú, que dona moviment als nostres equilibris».

Yoshiko Chuma incorpora a les seves *performances* projeccions filmiques, mentre realitza la seva dansa en solitari. Les seves *performances* busquen la integració de moviment, so, film i entornament i venen determinades per una energia interior, que sobtadament ella descarrega amb contundència. Quelcom semblant succeeix amb Connie Beckley, amb qui el treball visual i el musical adquireixen una mateixa importància; si en Chuma la seva relació s'establí amb objectes quotidians com ara taules o cadires, en Beckley s'estableix amb els instruments que li proporcionen la veu, com en la *performance Tip toes*, en la qual es relacionava amb els altaveus. Quant als apropa-

ments teatrals, caldria parlar per exemple de la nord-americana Joan Jonas que realitza sempre les seves *performances* per a ser enregistrades en vídeo i posteriorment mostra la cinta i els elements que han estat emprats per a la instal·lació. Jonas situa les seves accions en un particular *País de les meravelles d'Àlicia*, en el qual narra històries, utilitzant tota mena d'objectes i materials.

El belga Jan Fabre podria situar-se dins el camp teatral sorgit, però, de la pràctica de la *performance*, i com a hereu directe del teatre de Robert Wilson, que vindria a ser un compendi d'aquests treballs de *performance* multimèdia, portats al terreny de la teatralització.

I ja situant-nos en la utilització del vídeo en el camp de la *performance*, i la d'altres mitjans tecnològics, caldria parlar de l'aportació realment significativa d'artistes com Nan Hoover, Tim Ulrichs, Ulrike Rosenbach, una de les artistes més rellevants quant al treball de relacionar *performance* i feminisme; i ja en el nostre context, Pedro Garhel i Rosa Galindo, que si bé començaren influenciats per la *performance* com a mitjà d'instrospecció personal, anaren evolucionant cap a una *performance* multimèdia, en la que concretament la música i el vídeo prenen una especial rellevància.

La llista de noms que es podrien afegir aquí seria realment llarga i en realitat no podria tancar-se, car, des de la seva consolidació, al final de la dècada dels seixanta, la *performance* sembla que ha anat evolucionant i s'ha adaptat als interessos propis de cada època, trobant sempre possibles noves contaminacions que li han permès allargar la seva existència.

GLÒRIA PICAZO

## RESUMEN

Este texto recoge una amplia panorámica que se extiende desde los primeros gestos realizados por artistas como Marcel Duchamp, Piero Manzoni o Yves Klein hasta la *performance* de finales de los setenta y principios de los ochenta, ya totalmente multimedia. A lo largo de este recorrido, la incidencia del grupo FLUXUS y los *happenings* de los años sesenta jugaron un papel muy importante en la consolidación de la *performance* de finales de esta misma década.

El arte conceptual y una de sus ramificaciones, el *body art* o arte corporal, permitieron que el artista se considerase a sí mismo como su propia obra de arte. Su cuerpo se convertía en un elemento más de su práctica artística. Así surgieron nombres como Vito Acconci, Bruce Nauman, Arnulf Rainer, Klaus Rinke, entre otros. Paralelamente se definieron ciertos grupos afines, como el del accionismo vienés que, junto con otros artistas como Gina Pane, Chris Burden, etc. se dedicaron a la búsqueda de los límites físicos.

El viaje a la introspección de Marina Abramovic i Ulay o el transformismo de Urs Lüthi, Manon, etc. fueron otras posibles vías junto con la diversidad en el uso de medios como el vídeo, la música, la danza, el teatro, etc. De esta conjunción de intereses nace la *performance* multimedia de los ochenta, considerada como una posible «obra de arte total».

## RÉSUMÉ

Ce text porte sur une large panoramique comprenant dès les premiers gestes faits par des artistes comme Marcel Duchamp, Piero Manzoni ou Yves Klein jusqu'à la *performance* de la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, qui était déjà entièrement multimedia. Tout au long de ce parcours, l'incidence du groupe FLUXUS et des *happenings* des années soixante a été très importante pour la consolidation de la *performance* de la fin de cette décade-là.

L'art conceptuel et une de ses conséquences, le *body art* ou art corporel, ont permis l'artiste de se considerer lui même sa propre oeuvre d'art. Son corps devenait un autre élément de sa pratique artistique. Ainsi, des noms comme Vito Acconci, Bruce Nauman, Arnulf Rainer, Klaus Rinke, parmi d'autres, sont apparus. Parallèlement, certains groupes analogues tels que l'actionisme viennois ont été définis. Ces groupes, ensem-

ble avec d'autres artistes comme Gine Pane, Chris Burden, etc., se sont consacrés à la recherche des limites physiques.

Le voyage vers l'introspection de Marina Abramovic et Ulay ou le transformisme d'Urs Lüthi constituent d'autres possibles voies, ensemble avec la diversité dans l'usage de moyens tels que la vidéo, la musique, la danse, le théâtre, etc. Cette conjoction d'intérêts est l'origine de la *performance* multimedia des années quatre-vingt, considérée comme une possible «oeuvre d'art totale».

## SUMMARY

This text deals with a wide view, from the first gestures made by such artists as Marcel Duchamp, Piero Manzoni or Yves Klein till the performance of the end of the seventies and beginning of the eighties, entirely multimedia. Through that period, the incidence of FLUXUS and the happenings was very important for the consolidation of the performance of the end of that decade.

Conceptual art and one of its branches, body art, allowed the artist to think of himself as his own work of art. His body became another element of his artistic practice. Such names as Vito Acconci, Bruce Nauman, Arnulf Rainer and Klaus Rinke, among others, are exemples of it. Groups similar to the Viennese actionims appeared simultaneously. They, together with such artists as Gina Pane, Chris Burden, etc., devoted themselves to the search for physical limits.

The trip to introspection of Marina Abramovic and Ulay and the transformism of Urs Lüthi, Manon, etc., were other possible trends together with the diverse use of such means as video, music, dance, theatre, etc. From that conjoction of interests was born the multimedia performance of the eighties, considered to be a possible «total work of art».

ESTHER FERRER

## FLUXUS & ZAJ

Traducció de Laura Conesa

El segon problema és el de la seva denominació. Per què FLUXUS va ser, simplement, un grup d'individus — personalitats i maneres de treballar molt diferents — que — per atracció van poder treballar junts. D'altres preferirien anomenar-lo «antigrup», que de fet ve a ser el mateix, (no oblidem que als anys 60 el prefix «anti» estava més «in» de moda) o «moviment», terme que van rebutjar totalment aquells que van creure que es tractava d'un «Front Unit» (contra l'art oficial) o una «idea», una «actitud en front a l'art», i per tant, popularia, un «tipus de treball», «una tendència» o, fins i tot, «una manera de viure», la qual cosa potser és una mica exagerada.

Per simplificar utilitzari el terme «col·lectiu», escollit per Marinus — per allò de les granges col·lectives o koljosi — el seu «element», i sobretot «col·laboradors», i que va fer possible que artistes procedents d'horitzons, nacionalitats i pràctiques artístiques molt diferents, comencessin a «treballar junts» per un «art diferent» (artista, com alguns l'anomenarien) que ampliaria els límits del que hem considerat art o no art, recorrent a les «accions» que permetien, entre d'altres coses, la «coincidència» de totes les arts a ambdós costats de l'Atlàntic i del Pacífic, això sovint a celada, doncs molta encara pensava que FLUXUS va ser «una invenció nord-americana», o com a mínim, nord-americana-europea, oblidant, per exemple, la importància de la participació mexicana i japonesa, i la del grup GUTAI, que des de 1953 realitzava el que més tard s'anomenaria performance.

Sense Cage (i a través seu) sense Saito, Duchamp, el I Ching i el ZEN, ¿hagueria existit FLUXUS? Evidentment que sí, noo-

1. Aulicino - Namaste - Manifestation - Sidiro - Casabelli - D'Almeida - Lucien Williams - St. George and the Flying Dragon.

Quan es tracta de parlar de FLUXUS, el primer problema que sorgeix és el del temps del verb que cal emprar, ¿passat, present o futur? Artistes com Beuys, per exemple, utilitzaven el passat, mentre que d'altres utilitzaven el present o, com Emmet Williams o Tomas Schmit, el futur, doncs segons ells «FLUXUS encara no ha estat inventat».<sup>1</sup> Per aclarir-nos parlaré en passat, ja que aquest article es refereix fonamentalment a la seva època «eufòrica», fins a mitjan anys 60, moment en què, sobretot als Estats Units, l'aspecte editorial —llibres, objectes, etc.— sembla imposar-se sobre el de *performance* en comú, festivals, etc., i al mateix temps, els artistes comencen a realitzar *performances* a nivell més individualitzat.

El segon problema és el de la seva denominació. Per a alguns FLUXUS va ser, simplement, un grup d'individus «amb personalitats i maneres de treballar molt diferents» que «per miracle» van poder treballar junts. D'altres prefereixen anomenar-lo «antigrup», que de fet ve a ser el mateix, (no oblidem que als anys 60 el prefix «anti» estava més aviat de moda) o «moviment», terme que van rebutjar totalment aquells que van creure que es tractava d'un «Front Unit» (contra l'art oficial) o una «idea», una «actitud en front a l'art», i per tant, polimorfa, un «tipus de treball», «una tendència» o, fins i tot, «una manera de viure», la qual cosa potser és una mica exagerada.

Per simplificar utilitzaré el terme «col·lectiu», escollit per Maciunas —per allò de les granges col·lectives o koljozi—el seu «mentor», i sobretot «aglutinador», i que va fer possible que artistes procedents d'horitzons, nacionalitats i pràctiques artístiques molt diferents, comencessin a «treballar junts» per un «art diferent» («antiart», com alguns l'anomenarien) que ampliaria els límits del que hom considerava art o no art, recorrent a les «accions» que permetien, entre d'altres coses, la «confluència» de totes les arts a ambdós costats de l'Atlàntic i del Pacífic; això sovint s'oblida, doncs molts encara pensen que FLUXUS va ser «una invenció nord-americana», o com a màxim, nord-americana-europea, oblidant, per exemple, la importància de la participació coreana i japonesa, i la del grup GUTAI, que des de 1955 realitzava el que més tard s'anomenaria *performance*.

Sense Cage (i a través seu) sense Satie, Duchamp, el I Ching i el ZEN ¿hagués existit FLUXUS?. Evidentment que sí, enca-

1. Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen - Städtische Kunsthalle Düsseldorf - Emmet Williams - St. George and the Fluxus Dragons.



ra que potser hagués estat un altre «fluxe» menys centrat, en principi, en el camp musical, i menys preocupat pel món sonor. El que és cert és que el caràcter profundament «experimental» i «obert» de l'obra de Cage va atraure, en primer lloc, a aquells que buscaven una manera de fer en «franca relació amb la vida», que «els alliberés de les estètiques del passat» i, sobretot, citant a Beuys, que «desenvolupés alguna cosa pel futur, en contacte directe amb la societat humana», entre els quals hi havia molts dels futurs components del col·lectiu, que més tard o més d'hora, directament o indirecta, van ser sensibles a la seva influència, començant pels cursos que va donar el compositor al Black Mountain College, a principis dels anys 50. El 1952 Cage va compondre «4'33», un peça «silenciosa» en el sentit «cagià» (és a dir, que els sorolls que se senten «són la seva música»), ja «indeterminada» (la indeterminació apareixerà després, molt sovint, a les obres dels artistes FLUXUS), el mateix any que va organitzar, en un mateix espai i simultàniament, una sèrie de processos artístics «que s'interpreta-ven sense obstruir-se els uns als altres»; molts van considerar que qui utilitzaria aquesta paraula per a designar una de les seves pròpies «accions» va ser Allan Kaprow (el 1956), el qual més tard, a finals de la dècada, seguiria els cursos de composició experimental de Cage a la New School for Social Research, a Nova York. Entre els seus alumnes o «invitats» hi trobem, també, Dick Higgins, George Brecht, Al Hansen, Toschi Ichinayagi i Richard Maxfield, entre d'altres. A través de Cage aprendrien que «l'art no ha de ser altra cosa que la vida o ha d'estar ple de vida, i com aquesta, ple d'atzar», doncs «ni DADÀ ni el ZEN són tangibles i fixos»; que les obres d'art «no eren solament vehicles per expressar els sentiments extraartístics dels seus autors» (cosa que reflectiran moltes obres FLUXUS, generalment les millors) i que un quadre pot ser alguna cosa més que un oli damunt una tela i la música qualsevol so, inclús *silent musical images*.

Referint-se a aquests cursos, Dick Higgins escriuria: «Cage mai no va realitzar peces que s'assemblassin a les peces FLUXUS. Segons ell, les nostres obres no eren massa satisfactòries. Tampoc nosaltres acceptàvem totes les seves teories, per exemple, la seva desconfiança respecte de l'expressió o la mimesi de tot tipus. El seu paper envers nosaltres va ser com el d'un oncle o un avi i no com el d'un pare».<sup>2</sup> Tanmateix, satis-

2. 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982 - Harlekin Art - Berliner Künstlerprogramm des DAAD - Dick Higgins - In einem Menenschboot um die Welt.

fets amb el seu treball, alguns van decidir presentar-lo fora dels cursos —inventant així el que més tard serien els espais alternatius— a cafès, lofts, i fins i tot, en algunes galeries, entre elles la «AG», dirigida per un personatge fora de sèrie, George Maciunas (1931-1979), un lituà instal·lat als Estats Units després de la segona guerra mundial, historiador d'art, musicòleg, dibuixant-dissenyador, a més d'home de negocis molt particular, i per alguns també «agent provocador», on es feien «concerts de música antiga i nova».

L'efervescència creativa d'aquella època (que podem anomenar pre-FLUXUS) va quedar ben reflectida a *An Antology*, autèntica obra de referència-realitzada gràcies als esforços de La Monte Young i J. Mas Low, els quals, des de 1961, van recollir una sèrie de treballs, «uns altres», amb la intenció de publicar-los (cosa que no van aconseguir fins el 1963); a la primera pàgina de l'obra en descriuen el contingut de la següent manera: «operacions d'atzar *concept-art*<sup>3</sup> indeterminació imprevisió treball sense significat desastres naturals plans d'accions històries diagrames Música poesia assatjos dansa construccions composicions matemàtiques», seguit d'una llista d'autors (molts dels quals amb el temps serien FLUXUS).

L'agost de 1961, la galeria «AG» tanca definitivament i Maciunas —segons diuen fugint dels seus creditors— va traslladar-se a Europa per treballar com a dissenyador gràfic a la base aèria de l'exèrcit nord-americà de Wiesbaden, decidit a treure una publicació (en els seus orígens FLUXUS va ser una idea editorial) en forma de *yearbooks* i amb el títol de FLUXUS, escollit per Maciunas, no solament per allò de «l'estat de fluxe on totes les arts es fonen», sinó també, i potser sobretot, per les divertides i variades interpretacions que permetia, totes elles tretes del diccionari, com «*Purgar. Una descàrrega de fluid, esp. una excessiva descàrrega dels intestins o una altra part del cos. Allò que flueix*», etc. De seguida va entrar en contacte amb artistes europeus o residents a Europa com el coreà Nam June Paik, Vostell i Patterson, que freqüentaven l'estudi de música electrònica de Ràdio Colònia i ja tenien les seves pròpies idees sobre l'«art-acció» o l'«art demostració» en general i sobre la «música acció» en particular, perquè ja ho havien practicat. A aquests noms s'afegirien més tard molts d'altres, entre els quals hi figuren Beuys, Andersen, Chiari, Christiansen, Filliou,

3. Definit per Henry Flynt, en aquell temps, com «en primer lloc un art el material del qual és el «concepte», de la mateixa manera que el material de la música és el so».

Ben, Gosewitz, Ayo, Kosugi, Spoerri, Wada, Shigeo Kubota, Takako Saito.

Després d'una gestació difícil i un part més aviat laboriós, però feliç gràcies a la competència d'una «comadrona» eficaç, Maciunas, va néixer FLUXUS INTERNATIONALEFESTSPIELE NEUESTER MUSIK, l'1 de setembre de 1962, a Wiesbaden, amb 14 concerts i obres d'artistes molt diferents, entre els quals hi havia Walter Marchetti i Juan Hidalgo.

## FLUXE I REFLUXE DE FLUXUS

Què era FLUXUS?, què pretenia?. Indefinit i canviant —com «el fluxe de la vida», definició que hom pot trobar també al diccionari—, el rostre visible de FLUXUS presenta tants aspectes com artistes participaven en el col·lectiu. No obstant això, i principalment a través de la correspondència i el MANIFEST de Maciunas (signat solament per ell) poden concretar-se algunes de les seves finalitats, moltes vegades discutides per altres membres.

Per a Maciunas, la finalitat de FLUXUS era social i no estètica, tendia cap a «l'eliminació progressiva de les Belles Arts (música, teatre, poesia, prosa, pintura, escultura, etc.) i s'oposava a l'objecte d'art en tant que mercaderia sense cap funció, destinada únicament a ser venuda per tal de subvenir a les necessitats de l'artista (que sempre va ser un tema polèmic)». La millor «composició» FLUXUS<sup>4</sup> era «la menys personal, a manera dels *ready-made*, com l'obra de Brecht *Exit*: no cal que ningú l'executi ja que es produeix cada dia, sense haver de recórrer a la representació».

Per una altra banda, FLUXUS, segons deia Maciunas, «s'oposa al professionalisme de l'art» i a qualsevol forma «que estimuli l'ego de l'artista», cosa que no deixa de ser curiosa, doncs una de les crítiques que més sovint hom fa a FLUXUS, amb raó o sense, és precisament el seu «narcisisme». Els concerts havien de tenir «una mica de vaudeville, de gag, de joc infantil i de Duchamp» i la seva funció, a més d'ajudar a vendre les publicacions, era portar l'espectador a la pràctica de l'«art-experiència» dins la seva vida quotidiana.

En el MANIFEST (potser sota la influència d'Henry Flynt)

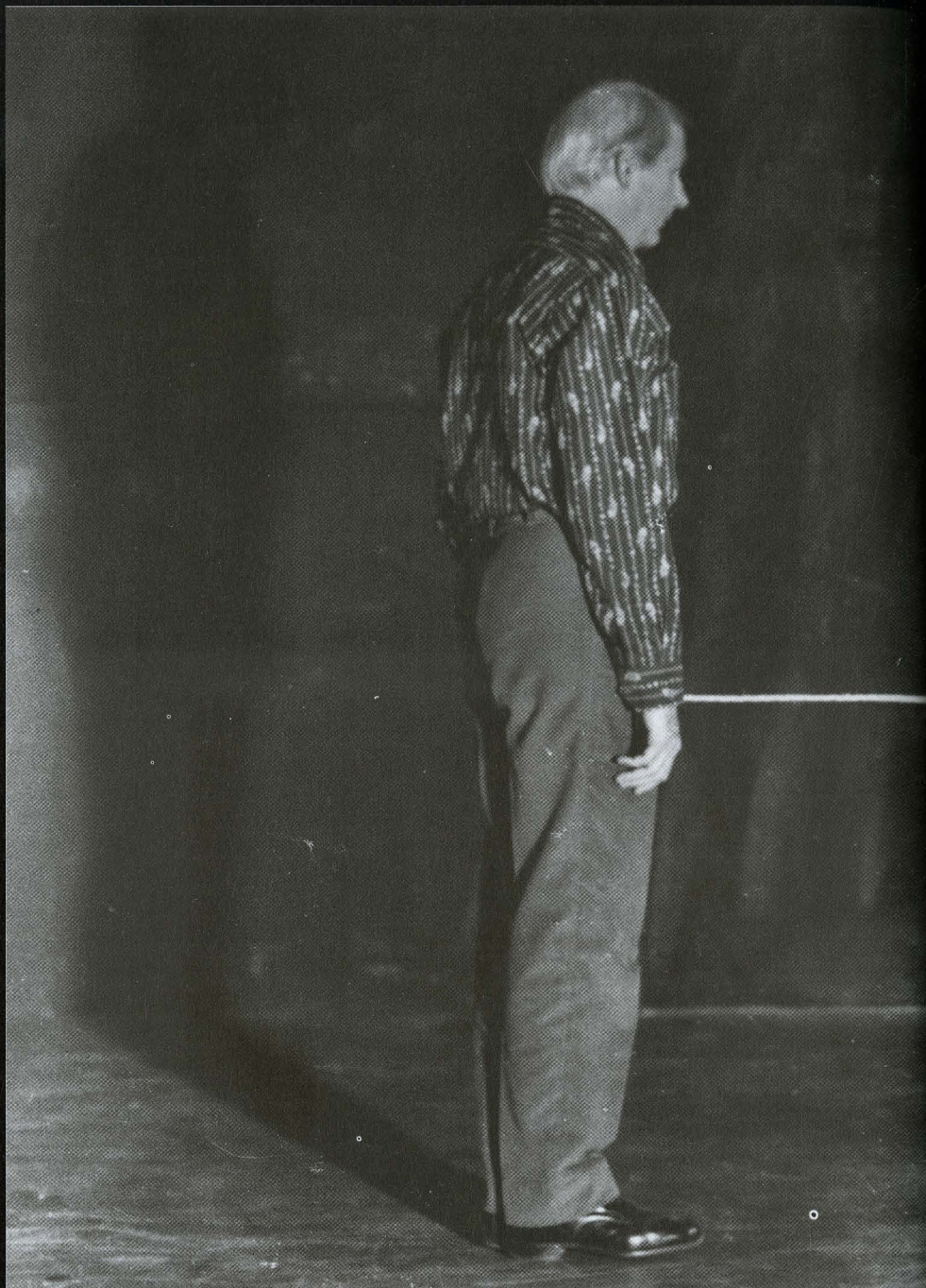
4. Carta de Maciunas a Thomas Schmit - «À la recherche de la musique jaune» - René Block - Écouter par les yeux (objets et environnements sonores) - ARC - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Esther Ferrer. Festival Poliphonix, Milà, 1983.



Walter Marchetti en un concert Zaj a la galeria Multipla, Milà, 8 abril 1975. (Foto Roberto Masotti).



Juan Hidalgo, Esther Ferrer.





Performance de Yoko Ono, *Obra per a La Monte Young*, Fluxorchestra Concert, Carnegie Recital Hall, Nova York, setembre 1965.

afirmava que havia de «purgar» el món de la malaltia burgesa, de la cultura intel·lectual, professional i comercialitzada, i de l'«europeisme» (cosa que per a la majoria dels artistes europeus era inacceptable i xocant, car el món artístic era dominat per l'«expressionisme abstracte» i el «pop art»).

El que estava clar pels FLUXUS era que «no volien deixar-se colonitzar pels especialistes, ni ser-ho ells mateixos». L'art que els interessava era aquell que atreia l'atenció sobre els problemes actuals del món, el més allunyat possible de l'«expressionisme» (la qual cosa no sempre es complia) i el que era, «un simple reflex dels pensaments i emocions de l'artista», la qual cosa no volia dir que acceptessin que el seu treball «es diluís» en el magma de la creació anònima o col·lectiva.

Lúdic, insòlit, imprevisible, prosaic, quotidià, irònic i, sens dubte, iconoclasta en les seves *performances*, FLUXUS ja recorria a allò que avui s'anomena «multimèdia». La interpretació havia de ser «natural» i el més «neutre» possible, i la seva forma «simple» a fi de no deformar la intenció del compositor. En aquest sentit *Piano Piece*, de Brecht (*a vase of flowers on (to) a piano*), del 1962, que consistia en col·locar un gerro sobre un piano, és l'exemple perfecte, com també ho és *Composición n.º 5*, de La Monte Young, on en una sala de concerts hom deixava anar una o un nombre indefinit de papallones. La composició pot durar el que es vulgui, però si es disposa de temps suficient, l'obra acabarà en el moment en què la darre-ra papallona hagi sortit per la porta o les finestres obertes.

En un altre sentit, FLUXUS va ser realment polifacètic i polimorf, *Danger Music for Dick Higgins (creep into the vagina of a live females whale)* de Paik, l'artista més eròtic de FLUXUS —la resta no ho eren gaire— o la seva *Sinfonia n.º 5* que ha de ser interpretada (molt fort) «amb un penis rígid», la qual cosa fa pensar en el pintor Copley, inventat per Duchamp, el qual, per donar erotisme a les seves pintures «en lloc d'un pinzell utilitzava la seva verga».

FLUXUS va crear, lluitant «contra la incomprendible estupidesa, tristor i mediocritat que destrossa les nostres vides» (segons va dir Filliou), i a la vegada, va obrir una mica més la porta (sense porta, segons la terminologia ZEN, que va influir en alguns dels seus membres) per la qual, segons diuen, penetra la saviesa, cosa que evidentment cal agrair i respectar.

Fill també de la seva època —legítim, natural o il·legítim— descendent en línia directa o indirecta de Satie, Duchamp i Cage (sense oblidar la seva herència Futurista), ZAJ sorgeix a l'«erm» ibèric de començaments dels anys 60, amb la ferma in-



tenció de SER malgrat tot i en front de gairebé tothom. Provocatiu, sense intenció de provocar i profundament incòmode per la seva manca de prosa, prosopopeia, pudor, engolament, pedanteria i sentimentalisme. Aliè al «cerimonial» de l'art i amb la intenció de no ser ni mel·liflu, ni gloriejat, ni engolat, ni doctoral, ni magistral, va posar entredit, simplement per la seva manera de fer, els discursos ex-càtedra —aleshores vi-gents— en interessar-se més per la seva pròpia «experiència» que per una activitat purament estètica.

## PREHISTÒRIA I HISTÒRIA DE ZAJ

La prehistòria de ZAJ comença més enllà de les nostres fronteres, en una Europa «assotada» per tots els vents avant-guardistes d'aquells temps, on ja hi havia Juan Hidalgo i Walter Marchetti, els quals el 1958-59 van estar en contacte estret amb J. Cage a Milà.

La seva història, al contrari, comença en aquest costat dels Pirineus, concretament a Madrid, un dia de 1964, quan aquests dos compositors —Marchetti i Hidalgo, italià i canari respectivament— van crear/temporalitzar o decidir ZAJ, «sota l'intel·ligent somriure i el subtil reflex de Ramón Barce» (segons va dir Hidalgo) el qual, de la mateixa manera que d'altres artistes —Ramiro, Manuel i José Cortés i Tomás Marco, per exemple— va participar durant temps en les seves activitats; ZAJ va ser sempre una qüestió de «desig».

El 1967, a Sant Sebastià, vaig trobar-me amb Juan Hidalgo i Walter Marchetti, i des d'aleshores, formo parte de ZAJ. El treball de cadascú és totalment independent del dels altres; així podem realitzar ZAJ conjuntament o per separat.

Atès que des d'un principi ZAJ va decidir «no explicar-se» (la seva «explicació» valdria tant o tan poc com la dels altres), si em pregunten «Què és ZAJ?» respondré:

«ZAJ és ZAJ perquè ZAJ és no ZAJ», una frase de Juan Hidalgo,

o

«ZAJ és un bar, la gent entra, surt, està; es pren una copa i deixa propina», si és Walter Marchetti qui respon,

o

ZAJ és una possibilitat portada a la pràctica, un «voler», «un punt de mira», en aquest cas sóc jo, Esther Ferrer, qui respon.

El lector pensarà, potser, que tal com molts han dit ja, ZAJ és massa fàcil, encara que sempre hi ha qui pensa que és més aviat difícil. De fet, tots tenen raó, perquè ZAJ, efectivament, té les facilitats o dificultats de,

la vida/la mort/la dona/l'home/el ric/el pobre/el beneit/el llest/el manual/l'intel·lectual/l'afamat/el fart/el divertit/l'avorrit/el generós/l'avar/l'humil/l'orgullós/l'optimista/el pessimista/el dormilega/el que pateix d'insomni/el potent/l'impotent/el fort/el dèbil/l'important/l'anodi/el presoner/el que es creu lliure/el malalt/el sa/el tímid/l'atrevit/l'enraonador/el silenciós/el religiós/l'ateu/l'espiritual/el prosaic/el dropo/el treballador/el valent/el poruc/el progressista/el carrossa/el confiat/el desconfiat/l'hàbil/l'incapaç, etcètera, etcètera, etcètera.

El lector pot allargar la llista tant com vulgui. Una de les virtuts o dels defectes de ZAJ —segons de quin cantó hom se situï— és que totes les interpretacions són vàlides, les millors i les pitjors, les que pretenen ser positives i les profundament negatives, i fins i tot, en el cas que fos possible, que no ho és, la manca, l'absència d'interpretació, doncs l'espècie humana, fins que no es demostrï el contrari, té les seves limitacions, i una d'elles és la de no poder deixar de banda, en cap moment, circumstància o esdeveniment, la «interpretació», i ZAJ és com un «esdeveniment» més amb el que vostè, lector, pot trobar-se o no i que sens dubte interpretarà segons l'humor que tingui o l'hora en què l'agafi, i sobre el qual projectarà, quasi inevitablement, els seus coneixements o la seva ignorància, les seves idees polítiques, religioses, socials i inclús artístiques, allò que alguns anomenen les seves «pretensions», perquè en realitat el buit ZAJ l'omple cadascú a la seva manera.

Tot això sona pretensions, potser pensarà el lector, i és possible que també tingui raó, malgrat que ZAJ, no ensenya (no és una escola) ni nega (té altres coses per fer) ni afirma (ZAJ s'afirma a si mateix en tant que el què és) ni molt menys demostra (ZAJ és indemostrable) ni conquereix (els conqueridors l'avorreixen tant com els dogmes, els manifestos, les teories o les explicacions llargues) ni destrossa (sempre hi ha aquell que es fa càrrec d'aquestes tasques per vocació) ni provoca (la gent es provoca sola) ni diverteix (no pretén ser un substitut del circ) ni avorreix (encara que, tal com va dir Satie, és més fàcil avorrit que divertir) ni guia (potser perquè tampoc no coneix el camí) ni embruteix (confia que cadascú pot fer-ho tot sol) ni enterra (que els morts enterrin els seus morts),

per tant, ZAJ pot percebre's, dolç com la mel/agre com el fel/divertit com un bon acudit/més avorrit que les ovelles/breu com un sospir/llarg com un dia sense pa/atroç com qualsevol desastre/satisfactori com un coit aconseguit/hortera fins a l'extrem/esplèndid sense pal·liatius,

i potser és per això que ZAJ produeix,  
simpaties profundes/antipaties radicals/curiositat/agressivitat/plaers estètics inusitats i mai pretesos/malestar com els dolors d'un part difícil/rialles/ràbia,  
perquè ZAJ,  
no li explica històries, ni l'estima, ni el detesta, ni el busca, ni l'exclou, de fet,  
ZAJ només  
fa,  
per exemple converteix l'espectador en actor, transformant-se ell mateix en espectador, encara que vostè no ho vulgui. Encara que s'escapi, encara que intenti impedir-ho, ESTÀ dins ZAJ, en el moment en què es presenta davant de vostè. De fet és com una trampa que funciona fins i tot quan vostè no se n'adona,  
mentre que  
veu/escolta/sent/accepta/rebutja  
ZAJ,  
que formula,  
sense tramoia, ni efectes especials, ni luminotècnia, sense declamar ni teatralitzar, sense imposar-li una tesi o el seu contrari, sense pretendre canviar-lo o il·lustrar-lo,  
emprant,  
l'humor/l'absurd/la ironia/l'alegria/la ràbia/l'espontaneïtat/la reflexió/el joc/allò que és fàcil/difícil/útil/inservible/vulgar/inusitat/els sorolls/els sons/el «silenci»/el temps/l'espai/l'accident/l'error/la impossibilitat/la circumstància,  
i  
materials quotidians, quasi anodins,  
una ampolla i un vas —objectes que utilitzem pràcticament cada dia— donen lloc a una peça de Walter Marchetti,  
«MÚSICA PER A UN VAS NO MOLT GRAN»  
(«Arpocrate seduto sul loto», 1968):  
«una taula,  
una cadira,  
un vas no molt gran,  
una ampolla de qualsevol beguda alcohòlica de forta graduació i potser un tirabuixó.  
Segui, destapi l'ampolla i, lentament, aboqui tot el seu contingut en el vas»,  
un secret,  
tothom en té un i fins i tot més d'un al llarg de la seva vida,  
és el material de l'obra de Juan Hidalgo,  
«EL SECRET»

(«De Juan Hidalgo», 1961/1971):  
«VERSIÓ PER A 3 INTÈRPRETS

## ACCIÓ

## TEMPS

davant un públic	1 explica EL SECRET a 2 = 10 minuts
	2 explica EL SECRET a 3 = 10 minuts
	3 explica EL SECRET a 1 = 10 minuts
	1 explica EL SECRET a 2 = 10 minuts
	2 explica EL SECRET a 3 = 10 minuts
	3 explica EL SECRET a ? = 10 minuts

(l'esquema d'aquest etcètera és semblant al de la MÚSICA PER A SIS CONDONNS I UN INTÈRPRET MASCULÍ. 5 accions a realitzar per un ESPONTANI, o en la major part dels casos, per NINGÚ.)»,

una llamborda,

el maig 68 van ser protagonistes, però fins llavors pocs van adonar-se d'ells i, tanmateix,

Una llamborda, és l'objecte d'una obra meva,

«MALLARMÉ REVISÉ» (títol original, que traduït seria «MALLARMAT REVISAT»),

«Col·locar-se una llamborda —prèviament marcada com un dau de joc sobre el cap. Sortir a un escenari (tot i que pot realitzar-se en qualsevol lloc). Passejar-se o no, però en qualsevol cas deixar-lo caure al terra (quant més sonor sigui millor). Acoitar-se, recollir-lo, dir en veu alta el número i mostrar-lo al públic (perquè pugui comprovar que no hi ha trampa). Repetir l'acció tantes vegades com es vulgui. Sortir d'escena (o d'on sigui) amb la llamborda sobre el cap, però en aquest cas caminant d'esquena, o deixar la llamborda al mig de l'escenari (o al lloc escollit), per si algú altre vol repetir l'experiència».

D'aquesta manera, i de moltes altres,

ZAJ

*passa*

encara que vostè potser cregui que no passa res, però «sempre passa alguna cosa», és una frase de John Cage, és inevitable,

els francesos diuen, «il faut de tout pour faire un monde», per tant, i si decidim respectar la lògica, ZAJ és necessari, tan necessari com Leonardo da Vinci o el cafè amb llet. Evidentment vostè pot adorar o detestar ambdues coses, fins i tot adorar el primer i detestar el segon o a la inversa, exactament el mateix que pot fer amb ZAJ... sense que ningú, ni vostè mateix, pugui evitar-ho.

## RESUMEN

Este texto se refiere a los momentos más activos del grupo FLUXUS durante la primera mitad de los años sesenta. Después de hacer un repaso de los nombres más significativos, las actitudes, los manifiestos y algunas de sus acciones-concierto, profundiza en otro grupo, ZAJ, formado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que nació en Madrid en 1964. Al cabo de poco tiempo se les unió Esther Ferrer. Todos reconocen ser descendientes directos de Marcel Duchamp, Erik Satie y John Cage, sin olvidar una deuda lejana con los futuristas.

Gracias al trabajo aglutinador de Georges Maciunas se logró que artistas de todo el mundo, desde los americanos Walter de Maria, Yvonne Rainer, Dick Higgins, etc., hasta el grupo japonés Gutai y el coreano Nam June Paik, pasando por la participación europea de Joseph Beuys, Ben y Wolf Vostell, entre muchos otros, emprendieran un proyecto común que se alimentó de experiencias procedentes de campos culturales muy diferentes: el arte, la música, el teatro, la danza.

La complejidad de las acciones ZAJ, que se mueven en los límites del concierto musical y la acción poética, hace que sea difícil definirlo. Para Hidalgo «ZAJ es ZAJ porque ZAJ es no ZAJ»; para Marchetti «ZAJ es como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja propina», y para Esther Ferrer «ZAJ es una posibilidad llevada a la práctica, un «querer», «un punto de mira».

## RÉSUMÉ

Ce texte porte sur les moments les plus actifs du groupe FLUXUS pendant la première moitié des années soixante. D'abord on révisé rapidement les noms les plus significatifs, les attitudes, les manifestes et quelques-unes de ses actions-concert, pour approfondir, immédiatement, l'étude d'un autre groupe, ZAJ, composé par Juan Hidalgo et Walter Marchetti, qui est né à Madrid en 1964. Peu de temps après Esther Ferrer les a joint. Tous conviennent d'être descendants directs de Marcel Duchamp, Erik Satie et John Cage, sans oublier une dette lointaine avec les futuristes.

Grâce au travail agglutinant de George Maciunas, des artistes du monde entier, dès les américains Walter de Maria, Yvonne Rainer, Dick Higgins, etc., jusqu'à le groupe japonais Gutai et le coréen Nam June Paik, comprenant la participa-

tion européenne de Joseph Beuys, Ben et Wolf Vostell, parmi beaucoup d'autres, se sont consacrés à un projet commun qui s'est nourri d'expériences provenant de domaines culturels très différents: l'art, la musique, le théâtre, la danse.

La complexité des actions ZAJ, qui se situent sur les limites du concert musical et l'action poétique, fait qu'il soit difficile de le définir. Pour Hidalgo «ZAJ est ZAJ parce que ZAJ est non ZAJ»; pour Marchetti «ZAJ est comme un bar, les gens entrent, sortent, y sont; prennent un verre et donnent un pourboire», et pour Esther Ferrer «ZAJ est une possibilité mise en pratique, un "vouloir", "un point de mire"».

## SUMMARY

That text is about the most active moments of the group FLUXUS during the first half of the sixties. After a revision of its most important names, their attitudes, their manifestos and some of their concert-actions, there comes a deep analysis of another group, ZAJ, composed of Juan Hidalgo and Walter Marchetti, born in Madrid in 1964. Some time later Esther Ferrer joined them. All of them admit that they come directly from Marcel Duchamp, Erik Satie and John Cage, without forgetting a distant debt with the futurists.

Thanks to George Maciunas' agglutinative work, artists from all over the world, from the American Walter de Maria, Yvonne Rainer, Dick Higgins, etc., to the Japanese group Gutai and the Korean Nam June Paik, including the European participation of Joseph Beuys, Ben and Wolf Vostell, etc., among many others, have devoted themselves to a joint project feeded by experiences arising from very different cultural fields: art, music, theatre, dance.

As the actions ZAJ are complex —they move on the borders of the musical concert and the poetic actions— it is difficult to define it. For Hidalgo «ZAJ is ZAJ because ZAJ is no ZAJ; for Marchetti «ZAJ is like a bar. People come in, go out, stay. They have a drink and give a tip», and for Esther Ferrer «ZAJ is a possibility put into practice, a «will», a «sight».

HERMANN NITSCH

# TOTS ELS CINC SENTITS

EL TEATRE MISTÈRICO-ORGÍAC  
EL TEATRE DELS SENTITS

Traducció d'Elisabeth Adell

1. El meu teatre és un teatre visual, precisament l'aprendre a mirar és allò que més interessa del meu treball. Mai en la història del teatre, allò que és visible, que és perceptible amb els ulls, ha estat tan important com en el teatre misteriico-orgiàc. Quan vaig adonar-me que la paraula sola ja no tenia força per a expressar el que jo volia portar a terme, em vaig apartar del teatre de paraules i representació, i vaig intentar dins el meu teatre escenificar fets reals. Calia demanar expressament tots els cinc sentits de l'espectador.

Un fet real és registrable mitjançant tots els cinc sentits. Jo projecto esdeveniments amb els quals es convida els espectadors a ensumar, tastar, mirar, escoltar i palpar intensament.

2. Jo demano un altre mirar. No m'interessa el mirar que recull les coses quotidianes, planeres i clares amb la intenció de diferenciació, que només enregistra conceptes lingüístics enllestits, sinò que per a mi es tracta d'aquell mirar ja perdut que percep els objectes mirats amb tots els sentits.

Els nostres carrers i autopistes asfaltades, amb els seus senyals de circulació precisos, només es mostren a l'ull en la seva claredat funcional. Les vies de comunicació, afavoridores de la velocitat, ens deixen reconèixer molt poc del paisatge original.

Sols en un accident de cotxe, llavors tot és diferent! En aquest cas l'autopista s'embruta de sang i cossos ferits o morts, i es trastorna amb vehicles desfets. De sobte se'ns imposa i se'ns exigeix un mirar esglaiador, esgarrifós i intens, inescrutable fins a la mort. Automàticament mirem amb tots els nostres sentits delerosos de succés. Els instints frustrats dels tafaners volen experimentar alguna cosa, inclòs el preu de la mort. De sobte restem confrontats amb l'altra banda de la realitat dels nostres sentits. Tot defici per experimentar sensacions és una voluntat incondicional d'experiència que va més enllà de la moral. La quotidiana oferta de mercaderies que ens mostren els supermercats és apetitosa i clara per a l'ull superficial, higiènicament i agradosament envasada.

A Itàlia, en un mercat corrent s'amplia l'oferta visual: fa pudor. Carn, despulles, peixos i bèsties marines gelatinoses de colors vistosos estan col·locats sensualment sobre els taulells de les parades. A les parades pengen bèsties degollades senceres i obertes. Encara es reconeix la figura original de l'animal. Tomàquets, fruita i raïm estan sovint passats i envoltats de vespes. Sovint la fruita és tova i amb inicis d'un fermentat podrit. A vegades no se'ls pot ni mirar. Però hom sap que si mossega una d'aquestes fruites, la seva carn serà d'una blanesa refres-



cant i de la més intensa dolçor. Hi ha líquids vessats, llet, oli, vi. Pudor de peix que suggereix l'olor de mar, flaire de carn crua i despulles, fins l'olor de fruita passada i vi vessat intensifiquen l'efecte òptic d'aquests mercats, que encara no estan condicionats pel consum de masses explotador i organitzat. Jo crec que hom sap que és el que m'importa. Hauríem d'aconseguir un mirar total i sensual (sensualment intens) que ens transmeti allò que és perceptible, no segons la superfície, sinó segons la seva substància més saborosa. El mirar comú i actual ha estat aplanat fins a esdevenir un mirar quasi sensual, d'allò superficialment funcional que no fa servir la profunditat dels sentits.

Tot el que gairebé ens prohibeix d'enregistrar l'ordre de la civilització ens ha d'estimular a un enregistrament de l'existència més intens. Llet vessada, un ou trencat, un rovell empastifat, fruita esclafada, greix ensagnat, carn crua, tripes budells, femta, esquitxos de sang, esperma, color vermell escampat, basses de pluja, etc... ens demanen un registre més intens, es registren d'allò més profundament i carreguen les nostres necessitats. Un mirar plenament sensual no pot desplaçar allò que és tràgic, la mort, la corrupció, la putrefacció, ens ha d'arrossegar dins els discórrer de la creació.

3. Ara que estem parlant del VEURE, el que vull dir és que allò que és vàlid pel veure, també ho és pels altres sentits. El veure està encabit dins l'àmbit de tots els sentits, i sols funciona bé d'acord amb la seva naturalesa en combinació amb els altres sentits. Cal una acció sinestèsica conjunta dels sentits. Un mirar intens ens demana ensumar, tastar i palpar més intensament. Per contra, la resta dels sentits també s'intensifiquen mútuament. Per nosaltres cada sentit solt funciona amb els altres sentits. D'aquí que la reducció a un sentit es correspon amb una isolació, i no és veritat que un sentit determinat per la manca dels altres, en últim terme es desenvolupi millor. No hi ha quasi cap compositor important cec de naixement, fins i tot amb prou feines hi ha intèrprets cecs. És a dir: l'ensumar i el tastar tampoc ens pot ser imposat per l'oferta consumista. S'han d'intensificar i sensibilitzar d'acord amb la riquesa que ens pot oferir la nostra naturalesa interior i exterior, i no amb la riquesa peculiar i no putrefacta de les substàncies comestibles. El mateix val pel sentir i el palpar. Volem sentir profundament endins els objectes, obrir-nos a sons que es troben més enllà dels nostres costums auditius i poder arribar fins als abismes del crit. Els animals generalment estan

fornits d'una agudesesa i d'una profunditat més forta per a la sensació sensual que els homes. Per què no hem de tenir a més a més de la condició d'humans, les facultats empíriques essencials de l'animal? O per què no les desenvolupem i cultivem? Una cosa no exclou l'altra. El nostre desenvolupament sovint ha estat massa ràpid i unilateral. Vam creure que podíem renunciar a determinats àmbits de valor, concretament als nostres sentits, per afavorir l'agudesesa de l'intel·lecte. Avui justament aquesta agudesesa de l'intel·lecte ens diu que no podem fer-ho. No penso en un retornar a l'animalitat, tampoc en un anar a cercar el passat, sinó en un seguir desenvolupant quelcom que va existir en nosaltres, però que ha estat desatès, en el decurs de certs períodes. Les energies bàsiques dels nostres instints, que sorgeixen de la nostra naturalesa, demanen quelcom més que el simple vegetar intel·lectual. Si aquesta necessitat fonamental no es satisfà, neixen repressions i neurosis.

4. Per què tot allò que és viscos, carnós, tou, gelatinós, líquid, convida a sentir més intensament? Aquesta pregunta he volgut contestar-la sovint. Però no he pogut fer-ho mai d'una manera exhaustiva. Tanmateix encara unes quantes idees envers la pregunta exposada, que traspassen les teories anals freudianes. Tot allò que és viscos, humit, es pot associar sobretot amb la nostra corporeïtat, amb la seva carn, els seus òrgans tous i humits, amb la liquiditat de la sang, de les secrecions i dels teixits que recorren el cos, i amb els que són expulsats com a excrements: menstruació, orina, esperma, saliva, suor, vòmits, etc..., també es pot pensar en allò que es menja, el que s'empassa, en menjar mossegat, ensalivat, no digerit, mig digerit i digerit. Naixem envoltats de mucositats.

Totes les substàncies esmentades provoquen, a la persona que sent fàstic. Si bé tot allò que he enumerat és registrat de manera intensa, no deixa de provocar fàstic, fa aparèixer una barrera del fàstic. Solament el metge, el carnisser, el caçador, el pagès, el cuiner, la dona cuinera i l'artista tracten amb el conjunt de substàncies enumerades.

Sovint l'agressió, la ferida d'un altre, el fet de matar, es confronten directament amb les substàncies internes de la corporeïtat carnosa. La sang brolla i flueix d'una ferida, es pot veure la carn crua d'un trau que resta descobert. Solament en matar-la, es fa palesa la carn i la sang de la bèstia caçada. En l'estripada es fan visibles els nostres òrgans mucosos i tous i les liquiditats que flueixen pel nostre cos. El color vermell pertany als colors més intensos que coneixem; té el caràcter de se-

nyal més intens i xocant per a la nostra organització psico-física. Sempre que hi ha una ferida, quan hi ha el més gran perill de mort, es desborda sang vermella i llampant. Qui sap si el vermell, el color de la sang, es convertí en un color tan intens i vistós, perquè va lligat amb agressió i amenaça de mort. L'agressor i caçador d'antics temps s'abandonà a la intensitat de les seves sensacions, que estava determinada per un plaer de matança de feres, i que representava el sobreviure i l'aliment fins a una opípara societat. Pels homes d'antics temps el veure, l'entendre, el palpar els òrgans interns, els budells, humits de la víctima, anava lligat amb el sentir natural i sensual, considerant que el comportament de la fera morta està filogenèticament i profundament arrelat en nosaltres. «L'haver de» matar i menjar els nostres germans del regne animal ens representa un gran trauma. Les exigències de netedat, de moment no desxifrables, que quasi prohibeixen a la persona normal d'avui sentir allò que és humit i viscos, signifiquen por davant la mort i la destrucció, por del coneixement real de la vida: el desig de caçar i matar que està profundament arrelat en nosaltres. Igualment existeix una temença a reconèixer que, en efecte, satisfem indirectament el nostre desig de matança, quasi sense saber-ho, mentre mengem carn. Aquest fet no el volem admetre, i paguem escorxadors fora de la societat, perquè matin per nosaltres. La carn que ens arriba està tant trinxada i embolicada, que ens fa oblidar que per a la nostra alimentació han hagut de morir animals. La prohibició de matar és per a tots nosaltres un tabú d'aparença, car diàriament es mata. Però no obstant, NO ENS EMBRUTEM ELS DITS.

La por de ser matat i el desig bàsic interior de matar són tan forts, que hom ja es protegeix d'això en contemplar allò que és humit i viscos. No es vol tenir res a veure amb l'esce-nari del que d'orgànic i corporal resta descobert. Allò que és viscos, les humitats del ventre, ens arrosseguen a l'àmbit de la mort. Però justament la intensitat sensual amb la que es comunica tot el que és viscos i humit, s'estimula amb el comportament de la fera, de moment, inconscient per nosaltres, i amb el desig de matar. Nosaltres som la fera assassina més forta, més insaciable i desconsiderada. Aquest judici correspon a la tràgica realitat de la nostra existència. La nostra cultura també és una cultura de feres. Tots els mites s'emparren entorn el trauma del sacrifici, l'acte de matar.

5. Tractàvem ara de la necessitat ferotge que tenim de matar. No se m'hauria entès en absolut si hom pensés que jo vo-

lia glorificar la matança, o fins i tot, induir a matar, o provocar que cadascú de nosaltres hagi de matar per poder satisfer la necessitat. La matança s'ha de reconèixer com un fet tràgic en el nostre ésser. Hem d'acceptar, com a dissigni tràgic bàsic, que hem de matar per poder-ho realitzar vivament. L'acompliment de la creació ens ho demana. Decidir-nos per una alimentació vegetariana ens desproveiria de les nostres principals i naturals forces motrius. Això no correspondria a la nostra espècie.

El desig de matança ha de ser extret de la seva repressió i admetre's d'acord amb la seva realitat. La necessitat d'intensitat en l'acte de matar ha de ser anul·lada mitjançant un viure fonamentalment intens i una incorporació sensualment sensible i intensa, i un estimar sense reserves la naturalesa; mitjançant un mirar, tastar, ensumar, sentir i palpar extàtic i embriac. La condició d'un viure intens i embriagat del jo, la situació d'AMOR allibera de necessitats reprimides, irresponsables i arcaiques.

6. Les substàncies que senyalen intensament el nostre instint animal es fan paleses a les meves actuacions. Sondegen en el fons del nostre tarannà. Només quan s'elimini la barrera del fàstic, que ens fa oblidar el nostre instint animal, es podrà reconèixer que en són d'importants la carn i la sang per a un teatre analític que vol exposar la tràgica realitat de l'ésser humà fins el fons del fet tràgic fonamental de la nostra creació.

Tràgic no vol dir aquí desesperació i resignació, sinò que allò tràgic és la mort en la creació. El fracassar o el transformar-se mitjançant la mort ha de donar-se perquè desenvolupi el seu ésser una consciència eternament eixorivida, un ésser percebut feliçment, extàticament. Allò tràgic es supera amb un sí pregon, continu, a la vida.

7. Els artistes, amb llur capacitat instintiva d'anàlisi envers tots els fenòmens estètics, els fascina, més enllà del bo i dolent, aquell món de les coses viscoses, carnosament viscoses... A l'artista el fascina la provocació a la nostra sensualitat. Ells descobreixen «coses boniques» darrera la barrera del fàstic. Penso en els artistes del Renaixement, que sota perill de mort, dissecaven cadàvers, com en Rembrandt, que pintà més d'un estudi anatòmic i bous degollats, de la mateixa manera que els neerlandesos representaven sempre en llurs natures mortes vitals bèsties estripades, peixos i bèsties marines humidament i carnosament brillants. A més a més penso en De-

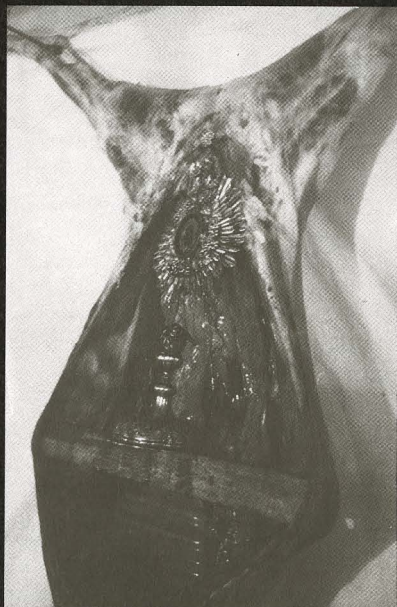
lacroix, que als matins anava a l'escorxador per estudiar la riquesa de colorit dels fets que hi tenien lloc. Fins arribar a Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Chaim Soutine i els surrealistes es pot comprovar l'interès per tripes i bèsties degollades. No s'ha d'oblidar que al bell mig de la pintura cristiana hi ha la passió i la matança d'un déu, que ofereix a tothom la seva carn i la seva sang sacrificades com aliment i beguda. En poesia també es pot reconèixer, des d'Homer passant per la tragèdia grega fins a la poesia moderna, aquest àmbit d'interessos.

8. La pintura informal va ser la que va demostrar, més enllà de la mimesi, la fruïció sensual directa en substàncies, líquids i pastes de colors. Aquí es troba el punt on s'insereix el meu teatre. Partint de la intensitat sensual de disoldre les substàncies i els líquids, vaig desentrellar una pintura d'acció, que havia de satisfer la necessitat de sentir sensualment i intensament. Vaig abocar pintura vermella en superfícies horitzontals i verticals, sobre les quals hi queia en un estat d'excitació extàtica. Havia de tenir lloc justament allò esmentat, prohibit i apartat per la civilització, ple de sentir sensual. Vaig caracteritzar la meua primera actuació pictòrica com a reacció de rebuig. Les energies reprimides havien de ressorgir i fer-se conscients mitjançant l'esgotament de sensacions. Aviat, la superfície pintada es va ultrapassar i superar. L'excitació provocada per la pintura demanava una experiència encara més sensual i intensa. Ara utilitzariem fruita esclafada, rovell d'ou escampat, carn crua i mullada, sang, sèrum i ovelles degollades, que ja no es donarien en superfícies, sinó en espais. En l'estripada, el cadaver de l'ovella obert, escorxat i moll de sang, vomitava i paria vísceres sagnants i de color vermell clar lluent. Es van palpar i arrencar els budells tibants, plens d'excrements. L'esdeveniment de la pintura d'acció s'elevava cap al teatre, cap a un esdeveniment dramàtic.

L'extrem de la reacció dionisiaca de rebuig posada en marxa es va assolir mitjançant l'experiència sadomasoquista d'excés, mitjançant l'estripada de l'ovella. Es conjura el fet mític del Dionís estripat, substituït en el culte per l'animal estripat. El desig reprimat de la possibilitat de fruit la vida plenament i intensament, que barreja el plaer de procreació i el plaer de matança amb tot el viure extàtic, es pot apreciar com a esdeveniment teatral i dramàtic. L'ansia de matança no viscuda es deslliura, es descobreix i es fa conscient. La pintura del teatre místico-orgiàc es va convertir en el ritual d'iniciació d'un nou teatre, que descobreix el vici capital del viure sensual de-



Hermann Nitsch, *Acció 50*, Prinzenhof, 1975.





Hermann Nitsch, *Acció 63*, Mailand, 1976. (Foto Paolini).



Hermann Nitsch, *Acció 63*, Mailand, 1976. (Foto Paolini).





Hermann Nitsch, *Accio 65*, Bolònia, 1977. (Foto Paolini).

fectuós, del no gaudir de la vida. La catàstrofe del drama porta la nostra pròpia intensitat sensual al límit. Les nostres intencions arrenquen del nostre interior embriagadament i extàtica, es tornen en excés sadomasoquistes (l'abundància es converteix en l'anul·lació de la mort) i es fa patent un devesall de vida (continguda), que tan sols ens pot omplir en moments molt grans (en la mesura que no ens destrossi), que va més enllà de la vida i de la mort, que significa la constant transformació de l'ésser. Una altra vegada s'amalgamen el plaer de la matança i el plaer de la procreació.

Hi té lloc la ingestió i el metabolisme. La presència de la mort fa que tot allò que és viu s'enfonsi mútuament, tot mantant. La víctima i l'assassí són un. La mort i la vida sols són un devesall de transformació sensual. Es conjuren i alliberen forces que excedeixen el nostre límit, que així com ens omplen conscientment, ens provoquen una condició existencial intensa, que ens deslliura aparentment de la causalitat del naixement i de la mort. Se sent un ésser perpetu, que excedeix el límit de la vida individual. El cosmos ressona quasi destructiu a través nostre. Una evasió de la vida quotidiana normal, mediocre i indiferent fa impulsar un esplet d'energies. Les energies que surten es dirigeixen així cap a la destrucció, atrauen la mort, volen retornar cap a un nou desplegament de la força. Per evadir-se de la norma necessitem tota la nostra força i vitalitat. L'energia, en altres circumstàncies retinguda, s'escapa i rebenta, ens emplaça profundament en la nostra existència, en la nostra temeritat, en la nostra posició prometeicament extrema i natural, que no tem a la vida ni a la mort (neix una identitat amb la creació, amb el decurs de la creació, amb el ritme de la creació). Hom és la creació mateixa. No (solament) la conservació de la vida, la transformació del món, que vol més que mort i vida, la metafísica es torna (conscientment) necessitat viscuda. La vida (natural) viscuda intensament ens porta a prop de la mort.

Aquell que es produeix intensament és transformació del món, que vol dir més que vida i mort. La vida i la mort són només estats de trànsit pel conjunt del procés de la creació.

Comprendre la mítica de l'ésser, afirmar i reconèixer la transformació del món, és metafísica convertida en esdeveniment.

9. El fet de mirar està estretament relacionat amb el que s'ha dit fins ara, mitjançant una acceptació intensament visual de l'entorn s'atrau la profunditat de l'ésser. Posem-nos més en-

llà de la tragèdia del succés dramàtic de la representació, davant l'esdeveniment que ha de ser contemplat, intentem captar, en la mesura que sigui possible, la impressió estètica sense contingut. Allò que hom veu és senzillament bonic, commou profundament. S'escorxa un animal, quin esplendor es manifesta! Apareix carn de flor, carn fibrosa tova, rosada i de calor humida, sovint tornassolada nacré, dels cos brolla SANG calenta, excitantment llampant, d'un penetrant color escarlata, i raja per draps blancs. S'esventra el cos de l'animal. Acuradament es tallen totes les capes musculars, que aguanten el ventre, amb ganivets esmolats. S'ESTIRA UNA FLOR. S'esfolla CARN DE PÈTALS DE ROSA ÍNDICA. Carn de rosa índica, mucositat de rovell d'ou. Substàncies grogues com pol·len, mucosament meloses com rovell d'ou. Es fa visible el sac de l'estómac. Els budells es balancegen calents, amb baf, viscosos com carn fibrosa bategant, delicats com el tel d'un líquid espès sobre el qual es fa gotejar suc de llimona.

Bategant de nervis, colors de clavell. Des del vermell, valúos rosa de roba interior femenina amb escalfor corporal, pel blavós, violeta i ciclamen, fins tons verds; tot està contingut en aquest ram de flors de la carn. Els budells pesants i plens d'excrements, cauen a terra tovament humits mentre s'aixeca el brau degollat. La carn pulmonar vermellosa, humidament viva, bombejada per sang arterial oxigenada, és arrencada del cos. És com si grans quantitats de carn vermella de tulipans, gladiols i roses caiguessin, del cos obert, a terra. Tots els colors de les flors cauen, amb la carn i les tripes, a terra. Els colors de les substàncies interiors resplandeixen. El participant visual del joc ho percep tot, fins el més interior de l'essència de la substància. L'essència de la substància és la seva transformació esdevinguda, que es produeix més enllà de l'esdevenir i la decadència de l'ésser. És senzillament bonic veure els nostres òrgans interns, pulmons, cor, ronyons, fetge, estómac, budells, les vies dels vasos sanguinis i el SUC VITAL de la sang. Un i altre cop és el color, que fa radiar els òrgans interns, tot i que normalment estiguin allunyats de la llum. El mateix passa amb els peixos abissals, que en la més profunda obscuritat marina estan proveïts dels colors més lluminosos. És que haurien de tenir els colors una altra funció que sobrepassi el ser vistós?

El teatre místic-orgiàc és una gran festa per als ulls.

«El menjar col·lectiu és un acte simbòlic de la unió... assaborir, dedicar-se i assimilar-ho tot, és menjar, o menjar no és res més que una dedicació. Per això, gaudir de tot allò que és

espiritual es pot expressar mitjançant el menjar. En l'amistat realment es menja de l'amic o es viu d'ell. És un autèntic trop substituir l'esperit pel cos, i en un àpat commemoratiu a un amic, assaborir, amb una imaginació agosarada i transcendental, en cada mossegada, la seva carn, i en cada glop, la seva sang. Sens dubte pel gust delicat dels nostres temps, això sembla del tot bàrbar, però qui els mana de pensar en sang i carn crua i podrida?... I són la sang i la carn quelcom tan fastigós i indigne? En veritat aquí hi ha més que or i diamant! I el temps en què es tindran conceptes més elevats del cos orgànic, ja no és llunyà! Qui sap el símbol excels que és la sang? Precisament el que hi ha de repugnant en els components orgànics, indica que hi ha quelcom d'excels en ells. Ens esgarripen de la mateixa manera que ho fan els fantasmes i censurem, amb esglai infantil en aquesta amalgama estranya, un món misteriós que podria ser un vell conegut. Però retornant a l'àpat commemoratiu —no es podria pensar que el nostre amic fos un ésser de qui la carn podria ser pa i la sang vi?» (Novalis).

Però la ingestió té quelcom de tràgic; acaba amb la mort d'allò que ha de ser ingerit. El metabolisme es produeix a través nostre consideradament tràgic. La matança de déu està relacionada amb el fet que s'ha de menjar la seva carn, i només per la ingestió, seguint el mite, s'assoleix la resurrecció de tots nosaltres. La nostra pròpia mort és la ingestió per part de l'entorn i del món, en la creació que ens envolta.

Els sentits que funcionen plenament, diferenciats i guiats pels pensaments, ens arrosseguen a l'entorn, al nostre esdeveniment creatiu, a la nostra unió mística amb l'entorn. Ens porten a la ingestió de l'entorn, perquè el món exterior i interior també psíquicament siguin un. D'aquí la grandesa d'un àpat col·lectiu, allò intemporal de la cerimònia de l'eucaristia, on el déu, símbol del conjunt de la creació que, d'entrada, és el món exterior per al creient, dóna lliurement el seu cos per la ingestió, perquè el món exterior, i amb ell el subjecte més elevat, pugui penetrar en el jo del creient. Amb la qual cosa es torna a esvaïr en déu, en la creació.

Mirar, i en general emprar bé els sentits, significa voler ingerir el món exterior. Volem ingerir la carn del món exterior (en el sentit més autèntic de la paraula) i no funcionar errants en l'espai i en el temps sense realitat d'experiència, per no dir, vegetar tristament.

HERMANN NITSCH

## RESUMEN

1. Un hecho real puede ser registrado mediante los cinco sentidos. Yo proyecto acontecimientos a través de los cuales invito a los espectadores a oler, catar, mirar, escuchar y palpar intensamente.

2. Todo desasosiego para experimentar sensaciones es una voluntad incondicional de experiencia que va más allá de la moral.

3. Ver, forma parte del dominio de todos los sentidos y sólo funciona bien de acuerdo con su naturaleza en combinación con los otros sentidos.

La oferta consumista tampoco nos puede imponer los actos de oler y catar. Estos han de ser intensificados y sensibilizados de común acuerdo con la riqueza que nos puede ofrecer nuestra naturaleza interna y externa, y no con la riqueza peculiar y no putrefacta de las sustancias comestibles.

4. El color rojo es uno de los colores más intensos que conocemos. Posee la característica más intensa y chocante para nuestra organización psicofísica. Siempre que hay una herida, cuando la vida corre mayor peligro, se derrama sangre de un color rojo fuerte.

5. Debemos aceptar, como un designio trágico y básico, que para poder realizarnos totalmente tenemos que matar.

6. Únicamente cuando la barrera del asco que es la que nos hace olvidar nuestro instinto animal, haya sido eliminada, podremos reconocer cuán importantes son la carne y la sangre para un teatro analítico.

7. Al artista le fascina la provocación de nuestra sensualidad.

8. El deseo reprimido de un posible goce total e intenso de la vida, que mezcla el placer de la procreación y el placer de la muerte con la vida extática, puede interpretarse como un acontecimiento teatral y dramático.

9. El teatro místico-orgiástico es una gran fiesta para los ojos. Mirar y, generalmente, utilizar bien los sentidos significa querer ingerir el mundo exterior. Queremos ingerir la cara del mundo exterior (en el sentido más auténtico de la palabra) y no andar errantes en el espacio y en el tiempo sin realidad de experiencia, por no decir, vegetar tristemente.

## RÉSUMÉ

1. Un fait réel peut être enregistré par les cinq sens. Je projete des événements moyennant lesquels j'invite les spectateurs à sentir, goûter, regarder, écouter et tâter intensivement.

2. Toute inquiétude visant à expérimenter des sensations est une volonté inconditionnelle d'expérience au-delà de la moral.

3. Voir fait partie du domaine de tous les sens et ça ne marche bien que lorsqu'il y a accord avec sa nature en combinaison ave les autres sens.

L'offre consumisté ne peut nous imposer non plus les actes de sentir et goûter. Il faut qu'ils soient intensifiés et sensibilisés conformément à la richesse que notre nature interieure et exterieure peut nous offrir et pas conformément à la richesse particulière et non putréfiée des substances comestibles.

4. La couleur rouge est unes des couleurs les plus intenses que l'on connait. Elle détient la caractéristique la plus intense et choquante par rapport à notre organisation psychophysique. Lorsqu'il y a une blessure, et que la vie court un grand danger, on fait couler du sang rouge et intense.

5. Nous devons accepter, comme un dessein tragique et fondamental, que pour nous realiser pleinement il nous faut tuer.

6. Seulement lorsque la barrière du dégoût, qui est celle que nous fait oublier notre instinct animal, sera éliminée, pourrons-nous admettre combien la chair et le sang sont importants pour le théâtre analytique.

7. L'artiste est fasciné par la provocation de notre sensualité.

8. Le désir réprimé d'une possible jouissance totale et intense de la vie, qui mêle le plaisir de la procréation et le plaisir de la mort à la vie extatique, peut être considéré comme un événement théâtral et dramatique.

9. Le théâtre mystier-orgiaque est une gran fête pour les yeux. Regarder et, généralement, employer les sens comme il faut, signifie vouloir ingérer le monde exterieur. Nous voulons ingérer la face du monde exterieur (dans son sens le plus authentique) au lieu d'errer dans l'espace et le temps sans une réalité d'expérience, pour mieux dire, végéter tristement.

## SUMMARY

1. A true fact can be recorded through all the five senses. I project events by means of which I invite the audience to smell, taste, look, listen and touch intensively.

2. Being anxious to feel sensations is an unconditional wish to experience which goes beyond morality.

3. Looking is a part of the realm of the whole senses and it only works well according to its nature and in connection with the rest of them. The consumist offer cannot either compelled us to smell and taste. The sense of smell and taste must be intensified and sensitized according rather to the wealth that our inner and outside nature can afford us than to the non-rotten wealth characteristic of the eatable substances.

4. Red is one of the deepest colours we have ever known. It has got the deepest and oddest characteristic regarding our psychophysical organisation. Whenever there is a wound, and life is in great danger, a deep red blood is shed.

5. We must accept, as a tragic and basic design, that in order to become complete human beings we must kill.

6. Only when the barrier of revulsion, which makes us forget our animal instinct, is eliminated, will we be able to admit how important flesh and blood are to analitic theatre.

7. The artist is fascinated by the provocation of our sensuality.

8. The repressed desire of a possible complete and intense enjoyment of life, which mixes the pleasure of breeding and the pleasure of death with ecstatical life, can be interpreted as a theatrical and dramatic event.

9. The mystery-orgiastic theatre is a feast for the eyes. Looking and, generally, using properly the senses means wanting to take tye outside world in. We want to take the outside world's face in (in the most genuine meaning of the world) instead of wandering in space and time with no reality of experience, or rather, vegetating miserably.

MANEL CLOT

DISCURS SINERGÈTIC  
I ACCIONISME

(TRES PECES DE BEUYS)



## QUATRE IDEES GENERALS

Algunes de les diverses consideracions que a hores d'ara podríem fer sobre l'obra de Joseph Beuys i la seva personalitat artística haurien de passar, indefugiblement, per l'anàlisi de quin ha estat el seu mestratge i quina la hipotètica influència que ha pogut exercir sobre d'altres artistes posteriors, al llarg de tants anys de pràctiques avantguardistes. I això, tant pel que respecta a tots aquells que el van poder tractar de manera personal i directa (els que foren alumnes seus o deixebles, per exemple), com els que acusaren els seus influxos des de zones més allunyades geogràficament i ideològica, però que se'n sentiren estimulats per les raons que fossin, conceptuals o formals, o ambdues.

De fet, aquest és un tema verge en la seva totalitat, i sobretot per tot allò que ens afecta directament, és a dir, la manera en com l'empremta de Beuys arribà a calar a Catalunya en diferents moments cronològics i estètics. Caldria veure, d'entrada, si aquesta hipotètica influència (potser hauríem de parlar més apropiadament de «coneixement» de la seva obra) ha consistit en alguna cosa sòlida, consistent, i sobretot, assumida, o bé si s'ha tractat tan sols de mers manlleus terminològics, formals o morfològics, és a dir, una pura recurrència a tots aquells elements més característics del seu vocabulari plàstic, el qual, com sembla lògic, li pertanyia bastant exclusivament. Tant en els anys «conceptuals» com en d'altres situacions anteriors i posteriors, hem vist proliferar en l'escena catalana creus a dojo, platerets, cavalls blancs, pianos, racons «tous» de diversa índole, instrumental de tota mena, i una àmplia gamma de materials insòlits que sonaven a coneguts o que demostraven clares analogies formals. En alguns casos, però, aquesta forta impressió de *dejá vu* resultava potser una mera coincidència de termes, ja que l'articulació i l'arquitectura de les peces anaven per uns vessants substancialment distints. D'altres vegades, era ben bé el contrari. Tanmateix, aquestes realitzacions sospitoses no exclouen la possibilitat de poder considerar la universalitat de certs elements, tot i haver estat encunyats de manera claríssima per un determinat artista en funció dels seus pressupòsits. Aquest, però, és un tema sobre el qual resta gairebé tot a dir.

També hauríem d'afegir que, una vegada es va acabar l'eufòria dels anys dits «conceptuals», el record de la figura i de l'obra de Beuys també va conèixer un considerable oblit, fetes les oportunes excepcions. El cert és, però, que fins i tot en el

seu moment més àlgid —Beuys com a referència i com a fetitxe— aquestes influències estaven a l'abast de ben poca gent, donades les dificultats de l'època en la qual varen transcórrer totes aquestes activitats artístiques —iniciis dels setanta—, la qual cosa, a més, feia més difícil la identificació dels elements morfològics procedents del vocabulari singular i personal de l'artista alemany. Aquesta espècie de saqueig al qual es va sotmetre l'obra de Beuys —un saqueig formal i reduccionista— és molt probable que no pugui repetir-se fins que les actuals condicions de la representació plàstica no canviïn.

Però tant Beuys com Duchamp —entre els que hi ha una més que notable coincidència, no tant en les resolucions formals com en la radical concepció apriorística de l'obra d'art i la seva dinàmica— potser han estat dos dels artistes més incompresos, tot i que la bibliografia artística abunda en obres i obretes sobre llurs personalitats i activitat.

La mort recent de Beuys posa en evidència un parell de situacions ben diferents i xocants: d'una banda, l'aclaparador desconeixement que tot el seu discurs teòric i ideològic ha sofert al llarg dels anys (i ara ja s'ha fet massa tard per poder-ho esmenar, i només ens quedarà la possibilitat de veure les seves restes descontextualitzades als museus i institucions, com una espècie de relíquies hagiogràfiques) i d'altra banda, el fet de pensar que mai més ja no podrà servir d'inspiració per a d'altres artistes que l'havien utilitzat com a manual. Així, una espècie de visió singular s'ha clos de manera definitiva amb la seva desaparició.

## I. EL DISCURS

Aquesta desaparició física de la seva persona provoca dues reflexions ràpides: per una banda, l'evidència conculcent de que ens trobàvem davant d'uns discurs —i mai més ben dit— en certa mesura circular, tautològic, clos en si mateix i altament autosuficient, amb pocs referents explícits, malgrat el caràcter social que l'artista volia imprimir als treballs vinculant art i societat, economia i pensament, pràctica política i pràctica artística, en aquell esperit seu tan simbiòtic. Tot i que vinculat al món exterior, el nucli real esdevingué una mena de digestió, una fagocitació d'elements molt variats que eren utilitzats com a signes propis, és a dir, que se'ls havia fet seus en apropiar-se'n; això constituïa l'essència del seu discurs, eminentment mental, la qual cosa fa comprendre a la perfecció

una de les seves intervencions recents més subtils, la que realitzà a Nàpols amb motiu de la mostra *Terrae Motus*, el 1984, en la qual la seva aportació duia per nom «Terremoto in Palazzo»; la idea de *palazzo* era assimilada al cervell humà, a la testa, al crani de l'home, clara metonímia del coneixement.

La segona reflexió, potser de caràcter més prosaic, és la que fa adonar-nos que la seva mort ha convertit l'artista Beuys en història, per tant, en una espècie de figura venerable i museable que ha produït una obra vastíssima i molt complexa, bastant iniciàtica, potser una de les poques revulsions i commocions autèntiques que han tingut lloc en l'art del segle vint, a part de l'aportació cabdal d'un personatge tan singular i significatiu com ell que s'anomenava Duchamp. A partir d'ara, l'accés a aquesta obra només podrem tenir-lo a partir del món verbal, ja mai des de l'experiencial.

Quatre qualificatius semblen adir-se genèricament a la figura de Beuys com a artista: el de «viatger» o «descobridor», en tant que el seu treball suposa un agitat viatge, un itinerari per tota la geografia artística del nostre temps<sup>1</sup>, recorrent les regions més conegudes, reformulant-les, i explorant les zones ignotes posant-les al descobert; la condició de «semiòleg», per tot allò que suposà de creació d'un nou sistema, d'un llenguatge personal amb tots els seus signes corresponents, tant els inèdits com els prèviament coneguts, signes substitutoris d'un món conceptual que els usava per a manifestar-se; el de «demiürg», perquè Beuys esdevé ben de pressa un ordenador del món, a partir, no d'un caos primigeni, però sí d'una situació gairebé verge i desconeguda, des de la que ell s'erigeix amo absolut; vinculat a aquest aspecte, l'artista actua com a «enciclopèdic», en el sentit més tradicional del mot, en dos aspectes: en primer lloc, podríem dir que Beuys dóna nom a totes les coses, a tots els recursos i activitats, a tots els elements compostius possibles; ordena el món i ho categoritza tot, establint un codi classificatori molt personal, construint així les bases teòriques d'una hipotètica nova «acadèmia». Hereu de força formulacions duchampianes, gairebé es pot afirmar que després d'ell mai més ningú no podrà inventar res de nou; tot el que es podia fer, tots els terrenys que es podien sotjar, ja els havia treballat i els havia descobert,<sup>2</sup> sovint abans que experiències posteriors. El seu esperit enciclopèdic incloïa, en se-

1. B. Lamarche-Vadel, «Joseph Beuys», *Figura*, n.º 6, Sevilla.

2. A. Mackintosh, citat per C. Tisdall, *Joseph Beuys*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979.

gon lloc, la voluntat —o la necessitat— d'interrelacionar aspectes del coneixement humà que fins aleshores s'havien presentat com a irrenconciliables, aconseguint una síntesi que l'arrenglerava amb totes les temptatives anteriors de la consecució de l'art total, de l'obra total en un sentit sinèrgic, més racional que no purament estètic, tenint en compte els components del seu discurs.

És evident, doncs, que no es pot partir de l'obra de Beuys segons les seves materialitzacions isolades: escultura, escrits, dibuixos, discursos, objectes o accions. Tot és ú, i per tant, les característiques puntuals poden fer-se extensives a tot el conjunt en la mesura que qualsevol resta és susceptible d'ésser inclosa en els paràmetres generals que defineixen allò que han estat els anys «Beuys», anys plens d'una obra física i visible que, de manera concreta, deixa pas a una situació mental abstracta, a una idea desmaterialitzada.<sup>3</sup>

## II. EL MÓN DE LES ACCIONS

D'alguna manera, doncs, els trets generals que caracteritzen les seves accions poden fer-se extensius al conjunt de la seva producció, perquè, en definitiva, totes les manifestacions «artístiques» de Beuys, fins i tot les més insignificants aparentment, responen a la mateixa idea motriu, convertides en breus o extensos segments d'una única història, d'una única posició mental i vital. A més, la recurrència ha estat un dels signes més clars en l'artista, recurrència de materials, de situacions i d'aparicions, medis tots ells que fan lícita la consecució d'una sola finalitat. Les aproximacions a la seva obra, qualsevol que en sigui la part escollida, reclamen una necessària visió de conjunt, una visió panoràmica com a única via d'accés.

De totes maneres, el gruix principal de les accions de Joseph Beuys correspon a un moment avançat dels anys seixanta, una vegada l'artista havia establert el seu particular inventari de materials i d'elements utilitzables, elements tots ells dotats d'una gran càrrega simbòlica, significant i metafòrica. Així, s'estableix una mena de seqüència, la primera part de la qual seria aquest inventari i catalogació que permetria bastir tota la segona part, que consisteix en articular narrativament totes les adquisicions simbòliques fetes amb anterioritat, ubi-

cant cadascun dels elements sígnics en el lloc adient del procés mental que després es fa explícit en la representació.

Aquesta mena de vocabulari que Beuys crea durant una sèrie d'anys, i més que no pas la posterior articulació, ha estat un dels fons més saquejats a l'artista alemany; per a la seva construcció, Beuys utilitzà tota mena de recursos vàlids, des de materials, a objectes pràcticament *ready made* que funcionaven a partir de l'analogia, la similitud i el contingut simbòlic, en un ús com de màgia blanca que anava refermant la seva condició mig xamànica. Un aspecte important d'aquest ús radica en el fet que tota la sèrie de materials utilitzats no tenien l'adscripció simbòlica de manera inamovible, sinó que aquesta els variava en funció del seu emplaçament i en funció de les necessitats puntuals de l'obra. Lògicament responien a unes directrius generals, però la seva ubicació en cada peça concreta els alterava el significat. Es tracta, doncs, de recursos i elements essencialment polisèmics; d'aquí ve la riquesa de cada una de les accions, entre d'altres assumptes. Ell mateix explicava com alguns d'aquests materials actuen deliberadament com a recurs metafòric general, en un intent de centrar la problemàtica en la qüestió de l'energia: el greix com a material caòtic i malejable, fàcil de transformar amb el fred o la calor; el coure com a element ràpid i conductor d'electricitat; i el feltre com a aïllant dels dos anteriors i en general.<sup>4</sup>

La comprensió d'aquesta polivalència ve donava pel plantejament teòric de l'obra de Beuys: es podria dir que el material bàsic amb el que l'artista treballa, o a partir del qual es vehicula el discurs, no és cap altre que el pensament, com a essència constitutiva del caràcter de l'humà. Com és lògic, el pensament varia a mida que els seus estats són mutables i que la seva elaboració el va conformant de manera més contundent i clara. Així, resulta inevitable que ferros, greixos, feltres, ceres, maquinàries i mels alterin la seva connotació en funció dels diversos contextos en els quals poden arribar a ubicar-se.

El context específic de cada una de les accions reafirma la voluntat de concedir un sentit a tota l'obra de manera global, a partir de les aportacions concretes de la simbologia objectual. Així, la suma d'elements i la seva pròpia actuació (basant objectual) articula un significat nou i complex que varia segons la situació, amb la qual cosa l'ús de cada signe es justifica plenament pel marc físic en el que treballa. El sentit glo-

4. B. Lamarche-Vadel, «Entrevista de Bernard Lamarche-Vadel con Joseph Beuys. Agosto de 1979», *Figura*, n.º 6, Sevilla.

bal que s'atorga a cada acció té molt a veure amb l'intent d'establir una espècie de relació metafòrica amb la ciència, i no pas, com s'ha afirmat de vegades, de substituir-la. L'energètica, la dinàmica, i fins i tot una mena d'alquímia, constitueixen els elements d'una reconciliació simbòlica entre la ciència i l'art, intent que el remunta a Paracels, Hegel o Goethe, amb els quals estableix diversos vincles al llarg de les successives accions que l'artista realitza.

Si l'energia constitueix un dels centres més nuclears i definitoris de les accions de Beuys, la intuïció s'erigeix en instrument perpetu d'anàlisi i d'associació a l'hora de bastir els muntatges i d'estructurar les relacions significants. La tria deliberada dels materials, la particular càrrega simbòlica de cadascun d'ells i la vertebració temàtica, constitueixen un pol de l'entitat artística i signfica que té, a l'altre extrem, les línies del seu pensament. La correlació entre ambdós punts posa de manifest aquest ús de la intuïció, que revela el seu sistema tan personal, i la sea connexió amb moments anteriors entre els que hi ha el discurs romàntic.

Una visió reductora de les accions de Joseph Beuys ens proporciona una espècie d'esquelet tant pel que fa als components com a la seva articulació discursiva, a partir de les posicions del pensament, que és al cap i a la fi, l'origen de tota actuació.

Dos dels materials més usats per l'artista són el greix i el feltre, en les significacions abans esmentades. Hi ha, però, una forta dosi autobiogràfica afegida aquí, ja que fa referència a quan el seu avió fou abatut, durant la Segona Guerra Mundial, i transmet l'impacte que l'ús d'ambdós elements entre els tàrtars que el recolliren, provocà en ell. Això, que pot semblar anecdòtic, referma la idea del cúmul d'aportacions personals, no solament subjectives, que hi ha en el seu treball; un aspecte autobiogràfic, però, puntual i no pas narratiu i que vincula, abans d'explicitacions teòriques posteriors, l'experiència vital amb l'artística. A partir d'aquest punt comencen unes incertes temptatives ensenyants, pedagògiques, que bastiran nombrosos actes posteriors. L'eix del seu discurs anirà engrossint-se progressivament amb tot un seguit de referències teòriques extretes de multitud de camps del pensament i de la reflexió construïnt i formulant aquest corpus sincrètic, alguns dels extrems del qual consistiran en incorporar la parla i el verb, i fins i tot la reflexió escrita damunt les seves famoses pissarres negres, en moltes de les accions. Aquest component de «mestre» el vincula igualment amb aquell altre de «xaman», no tant per la capacitat d'invocar esperits ocults, com per la de remou-



Joseph Beuys, *Coyote*, 1974. (Foto Caroline Tisdall).

re els aspectes comuns i col·lectius de la memòria i condició humanes usant, això sí, símbols profundament arcans. Algunes de les seves accions adquirien, així, un caràcter mig ritual o litúrgic, iniciàtic, en virtut de la conversió en «sagrats» de tota una sèrie de materials com l'or, la mel, la cera o la simbologia icònica més pregona, junt amb la convocatòria de les forces tel·lúriques, i la incorporació d'animals totèmics i mítics, com la llebre, el cèrvol o l'abella. El seu «mestratge» contemplava els fenòmens relacionats amb la llibertat individual accessible només per mitjà de la creació, que aconsegueix funcions tant educatives com terapèutiques, tant interiors com projectables.

Si abans dèiem que totes les manifestacions visibles de la pràctica artística de Beuys eren una espècie de *continuum*, degut a la forta interrelació existent entre dibuixos, objectes, escultures i accions, això es veu igualment en la relació que mantenen totes les accions entre si. Es tracta d'una mena de memòria interrelacionant i recurrent: l'ús d'objectes «recuperats» d'altres accions, la conversió en escultures de les restes materials resultants, la pervivència dels «racons» de greix, feltre o terra, els ferros, els bastons, els animals, la pròpia aparença de l'artista, les creus gregues, les creus partides, els materials i, en definitiva, el caràcter subjacent del propi discurs que regula i modifica a voluntat.

L'espectacularitat de les seves grans accions no consisteix, però, en uns focs d'artifici, cosa que sí és visible en els seus epígons posteriors. L'energia que se'n desprèn, provinent del nucli mateix, és extreta de la consistència i de la solidesa del pensament o de la intuïció amb les quals ha constituït el discurs. El caràcter xamànic d'algunes de les seves intervencions, de vegades l'acosta més a la figura d'un predicador o d'un visionari utòpic que no a cap altra cosa. De totes maneres, tant per aquest sentit recurrent de la seva obra com per la complexitat de les figures mentals usades per a materialitzar-les, és evident que tota l'obra de Beuys té una dimensió encercladora i global, per la qual cosa és difícil parlar-ne en termes d'estricta progressió formal en el temps. En aquest sentit, l'evolució reclama ésser contemplada a partir d'altres criteris, que l'avaluïn en termes d'eficàcia, de línies de pensament i de figures del coneixement.



### III. TRES ACCIONS DUALS

#### a. EURASIA (34 = TH SECTION OF THE SIBERIAN SYMPHONY)

Les accions d'*Eurasia*, junt amb la peça *Division of the cross* a tall d'introducció, foren realitzades a Copenhaghen el 1966, durant dues jornades, en la segona de les quals realitzà un extracte de la *Siberian Symphony*.

Beuys, agenollat, empenyia dues creus —col·locades a terra—, en les quals hi havia un cronòmetre, fins a posar-les davant d'una pissarra. Dibuí una creu a un extrem de la pissarra, l'esborrà, i a sota hi escriví «Eurasia». Després d'aquests elements inicials, i tal com d'altres vegades va repetir, incia una sèrie de moviments que consistien en tragar una llebre morta al llarg d'una línia; les potes i les orelles estaven esteses per uns pals llargs i prims de fusta negra que tocaven a terra. Deixà la llebre davant de la pissarra: li tirà pólvores blanques entre les potes, li posà un termòmetre a la boca mentre ell bufava per un tub i li feia moure les orelles. Beuys duia una sola de ferro en un peu, que feia moure per damunt d'una altra que estava a terra, trepitjant-hi fort varies vegades. En la cambra hi havia racons de greix i de feltre. La pissarra acabà amb una creu dividida dibuixada, el nom de l'acció i la indicació de la temperatura del greix, la del feltre i, a sota, la de la febre en l'ésser humà, cosa que ho vinculava amb el termòmetre.

En general, la idea de diàleg i d'eco amb un co-actor animal apareix de manera homònima al *Coyote* i *Iphigenie/Titus Andronicus* posteriorment. Els racons connectats amb les orelles de la llebre pels moviments. Una sèrie d'aportacions simbòliques són recurrents en Beuys: la divisió de la creu és la divisió entre l'Est i l'Oest, l'estat dividit del món i la pròpia divisió interior de l'home. Les soles de ferro als peus indiquen tant la dificultat per fugir de pressa com la interpretació del moviment que es vincula a la Terra. Les potes del conill s'associen als pals prims que les subjecten. Els racons de greix i feltre són la ruptura de la simetria dels angles i corresponen a les qualitats de l'articulació espacial i de la substància. Les pissarres, des dels seus moments amb FLUXUS, han estat usades com a vehicles portadors d'informació que podien anar canviant al llarg de l'acció; a *Eurasia*, la pissarra adquirí un status d'objecte en l'escultura que resultà de l'acció una vegada es va acabar.

## b. *IPHIGENIE/TITUS ANDRONICUS*

El 1969, Beuys fou invitat a participar en el Festival de Teatre de Frankfurt, i proposà de fer una conjunció de la *Ifigènia* de Goethe i el *Titus Andrònic* de Shakespeare, establint, així, la dualitat entre l'idealisme alemany i el realisme anglès.

En l'escenari, dues zones representaven cada obra. En una, un cavall blanc encerclat per quatre cordes era la imatge d'Ifigènia. S'estava damunt d'una planxa de ferro, i el so dels seus cascs, més fort, s'amplificava per mitjà d'un micròfon. L'altra zona, buida, representava Titus Andrònic. A la part de davant de l'escenari, Beuys recitava frases d'*Ifigènia*, mentre els altaueus reproduïen fragments de totes dues obres recitats per actors. Quan Beuys va entrar, va fer-ho embolcallat en un gran abric de pell blanc que de seguida va treure's, i representava Ifigènia, emmirallant-se, per tant, en el cavall, el qual esdevenia gairebé el seu eco. A la zona corresponent a Ifigènia, el terra estava guixat amb diagrames i marques que organitzaven l'acció, trossos de greix que Beuys escampava periòdicament en l'altra zona, i terrossos de sucre amb els quals imprimia un ritme damunt de l'escenari. L'èmfasi acústic que l'artista donava a l'acció venia donat per tot el potencial de tipus escultòric atribuït a la veu. Un altre element acústic s'hi afegia quan el públic es mostrava massa inquiet: el so eixordador d'uns grans platerets. Durant l'acció, que anava repetint gestos i situacions, Beuys es dirigia al públic i en reclamava certa participació. La incerta monotonia repetitiva de l'acció i la consideració de l'esmentada participació feren escriure a Peter Handke unes complexes reflexions en la revista «Die Zeit».

De nou, la qüestió esmentada de l'energia i del contrapunt entre dos elements (aquí, home i cavall) es posa de manifest, junt amb l'ús dels materials simbòlics habituals. El dualisme ideal/recel s'explicita en el més recurrent en Beuys: intuïció/raó, el discurs verbal (reconvertit en els sorolls) versus l'actuació intuïtiva. Igualment, l'element de la repetició qüestionada, si més no, la il·lusió narrativa del pas del temps cronològic.

## c. *COYOTE (I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME)*

Beuys arribà a Nova York el 1974 per a portar a terme el seu «diàleg» amb un coiote, i ho féu en una llitera d'ambulància, per a suggerir l'estat traumàtic de l'ésser humà, contrastant-ho, així, amb l'operació següent que consistia en l'intent

de comunicar-se amb altres espècies, en aquest cas un coiote, durant una setmana de coexistència. Per mitjà de l'animal, Beuys volia posar en evidència el trauma americà envers l'indi, l'Home Roig. I així apareix la figura del coiote, venerat i respectat pels indis i menyspreat i perseguit per l'Home Blanc. La caça a la qual el sotmeteren els blancs fa pensar a Beuys en Dillinger, que li inspirà una obra en aquest mateix any.

Tancat una setmana amb el coiote, Beuys hi aportà els seus elements d'home: unes piles del Wall Street Journal que s'anaven actualitzant diàriament, un gran tros de feltre col·locat a terra i del qual emergia una llanterna, i el propi artista amb guants, bastó amb el mànec cap per avall (per captar les energies) de la Terra, i tot ell cobert amb un altre gran tros de feltre, hièratic, com la figura d'un pastor. L'erta figura embolcallada en feltre, de la qual només emergia el bastó, era una imatge escultòrica; els seus moviments sempre anaven dirigits cap al coiote i es regulaven segons els propis desplaçaments de l'animal, en una idea d'emmirallar-s'hi semblant a la present a *Ifigènia*. Prenent el bastó com a eix, els moviments anaven variant, així com les posicions, sempre de cara al «co-actor». Quan Beuys es va treure el feltre del damunt, tocava un triangle metàl·lic, el so del qual s'afegia al de les turbines d'una màquina que procedia d'una cinta enregistrada prèviament, i que s'aturava i s'engegava de manera sobtada. La seqüència, que anava repetint-se, s'acabava en ajeure's Beuys en un racó on hi havia una pila de palla, a la qual s'acostava el coiote.

El discurs de *Coyote* es referia (a part dels pols evidents: l'animal i el periòdic financer) a la comunicació amb els animals i a la idea de poder i saber retornar-los la llibertat perduda. I de nou, la referència constant a la transformació i a l'energia: la comunicació no verbal sinó energètica.

MANEL CLOT

## RESUMEN

Articuladas entre sí por múltiples elementos recurrentes, las acciones de Joseph Beuys suponen la materialización de un discurso que parte de las líneas maestras del pensamiento, que convoca diferentes áreas del conocimiento y que se hace visible, como un todo global y unitario, mediante una serie de objetos, materiales y actuaciones personales, siempre enlazados entre sí y que repetidamente son objeto de diferentes lecturas y connotaciones variables de carácter coyuntural.

Preocupado por todos los temas inherentes al ser humano, que abarcan desde la noción de la libertad individual hasta toda clase de oposiciones de tipo dialéctico, tales como intuición/razón, política/individuo, o medios de producción/conocimiento, Joseph Beuys plantea la vinculación entre Arte y Vida como la única opción sintética y globalizadora de todas las categorías. Así utiliza cualquier clase de recurso físico para vehicular su idea: animales, pizarras, objetualismo metafórico, materiales significantes y relaciones simbólicas que eliminan las barreras interdisciplinarias, convirtiéndolo en una figura pedagógica de índole chamánica; este cúmulo de planteamientos y actuaciones le llevarán finalmente a compromisos directos con el activismo social, una prolongación lógica y consecuente de su discurso artístico.

## RÉSUMÉ

Articulées parmi elles par multiples éléments récurrents, les actions de Joseph Beuys sont la matérialisation d'un discours qui a son origine dans les grandes lignes de la pensée, convoque plusieurs zones de la connaissance et se rend visible, comme un ensemble global et unitaire, à travers une série d'objets, matériaux et rôles personnels, toujours reliés et qui maintes fois font l'objet de différentes lectures et connotations variables de caractère conjoncturel.

Préoccupé par toutes les thématiques inhérentes à l'être humain, qui embrassent dès la notion de liberté individuelle jusqu'à toute sorte d'oppositions dialectiques telles que intuition/raison, politique/individu, ou moyens de production/connaissance, Joseph Beuys pose la vinculation entre Art et Vie comme étant la seule option synthétique et globale parmi toutes les catégories. Ainsi, il utilise n'importe quel recours physique pour véhiculer son idée: animaux, tableaux, objetualis-

me métaphorique, matériaux significatifs et relations symboliques qui éliminent les frontières interdisciplinaires et le transforment en une figure pédagogique et shamanique; ce concours d'énoncés et rôles le meneront finalement à un engagement direct avec l'activisme social, une prolongation logique et conséquente de son discours artistique.

## SUMMARY

Articulated among them by various recurrent elements, Joseph Beuys' actions are the materialization of a speech which begins in the main trends of thought, summons different areas of knowledge and shows itself, as a global and unitary whole, through a series of objects, materials and personal roles, always joined together, which repeatedly are subjected to several readings and changeable critical connotations.

Concerned by every subject dealing with the human being, including from the notion of individual freedom to every kind of dialectical oppositions such as intuition/reason, politics/individual or production means/knowledge, Joseph Beuys thinks the connexion between Art and Life to be the only synthetic and global option among all categories. Then he uses every kind of physical resort to express his idea: animals, blackboards, metaphoric conceptualism, significant materials and symbolic relationships which remove interdisciplinary frontiers, those transforming it into a pedagogic shamanic figure; because of this accumulation of approaches and roles he is bound finally to get directly involved in social activism, a natural and consistent extension of his artistic speech.

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-

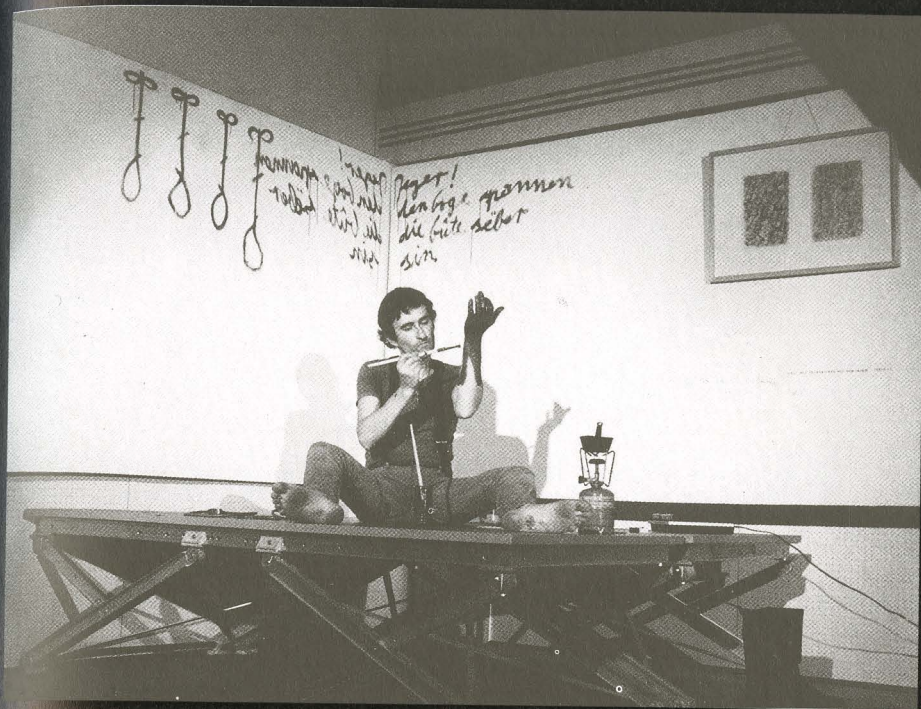
penta, en lloc d'esperar els intermedis amb capricis d'estrella i mirada recriminadora. Quant a la col·laboració, els americans em resulten bastant agradables; són senzillament professionals, no esperen a que potser algú els resolgui els problemes. Tot i amb això no són ni molt menys «professionals gelats»,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

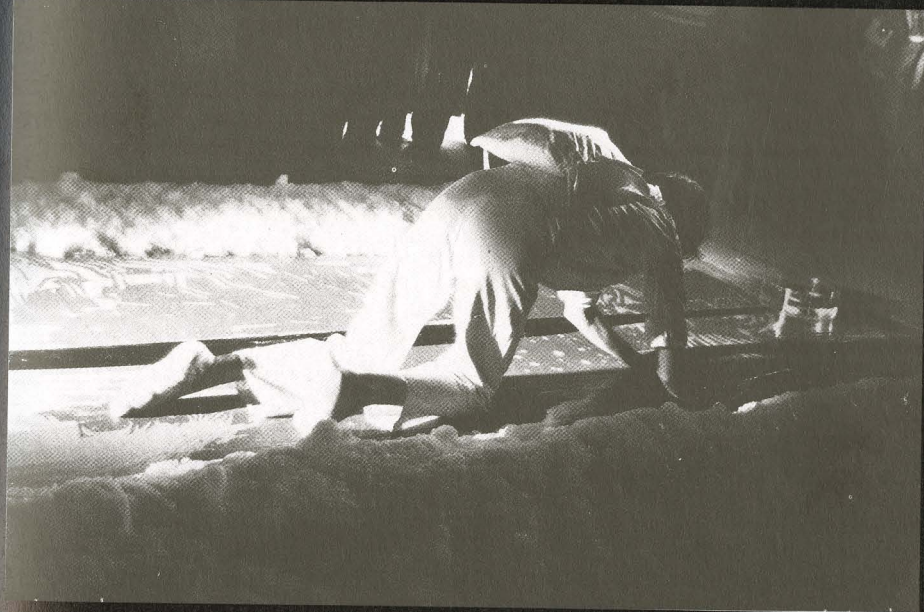
La *performance* s'havia convertit mentrestant en un èxit de públic, i donat que jo ja havia guanyat experiència en aquest camp, els encàrrecs anaven endavant. En el Teatre de les Nacions a Hamburg molts artistes havien de repetir les seves *performances* perquè ens va ser materialment impossible encabir tot el públic a la sala. Laurie Anderson va presentar-se amb un micròfon, un amplificador (quin desplegament 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, no més 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).

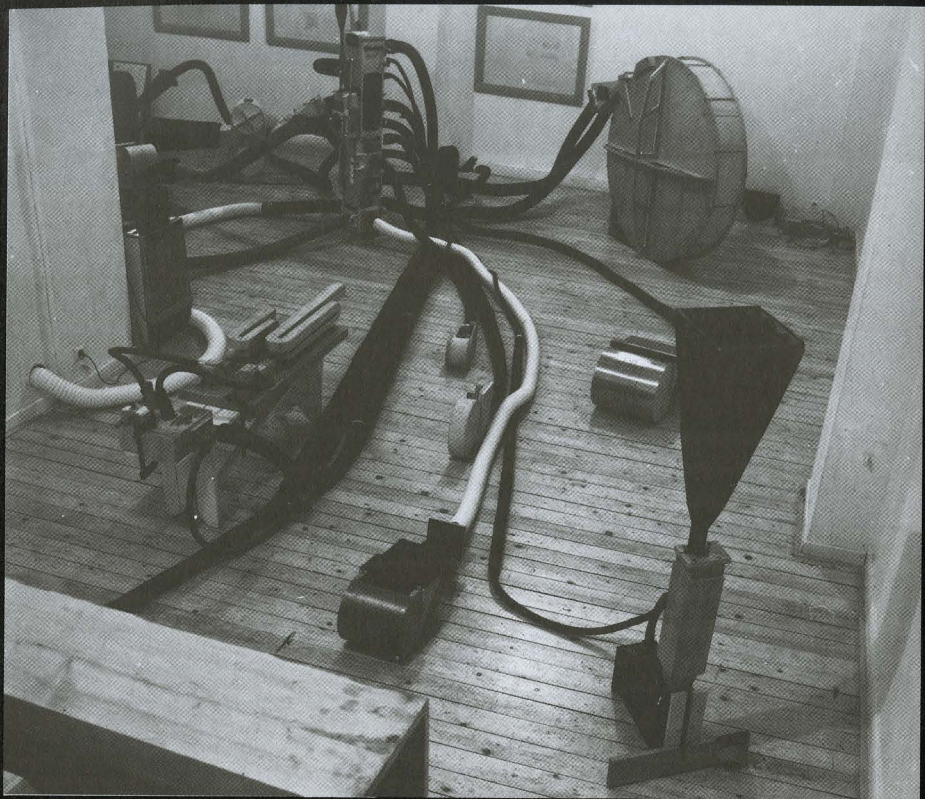


Ben d'Armagnac, *El poder de l'art a Colònia*. 1977. (Foto E. Jappe).



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 simpatitzants 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) aconseguí que un senyor d'edat que ha entrat brufolant 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 meva 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, sinò que també es pugui apreciar quelcom de les condicions de formació. (Que graciós 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 apareixer 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 concentrée 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.

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'*entornament* 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 Estats 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» (Liga 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 Amsterdam 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 Engineering 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.<sup>1</sup> 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, Thomas 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 gavadina 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 un 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 austríac «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,

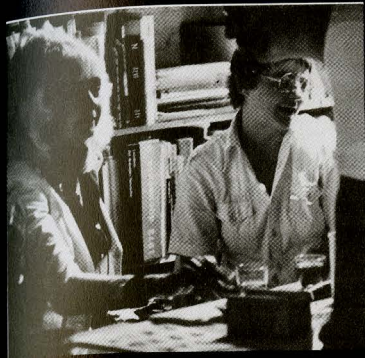
perquè es fan etc... és l'esperit dels centres d'iniciatives d'artistes arreu d'Holanda. En el número especial «De Optocht» (El seguici) editat per De Appel, es fa l'inventari dels cinquanta centres més importants, i de les inspiracions i motivacions que condicionen el seu funcionament. Cada centre defineix 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 Apollonhuis (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

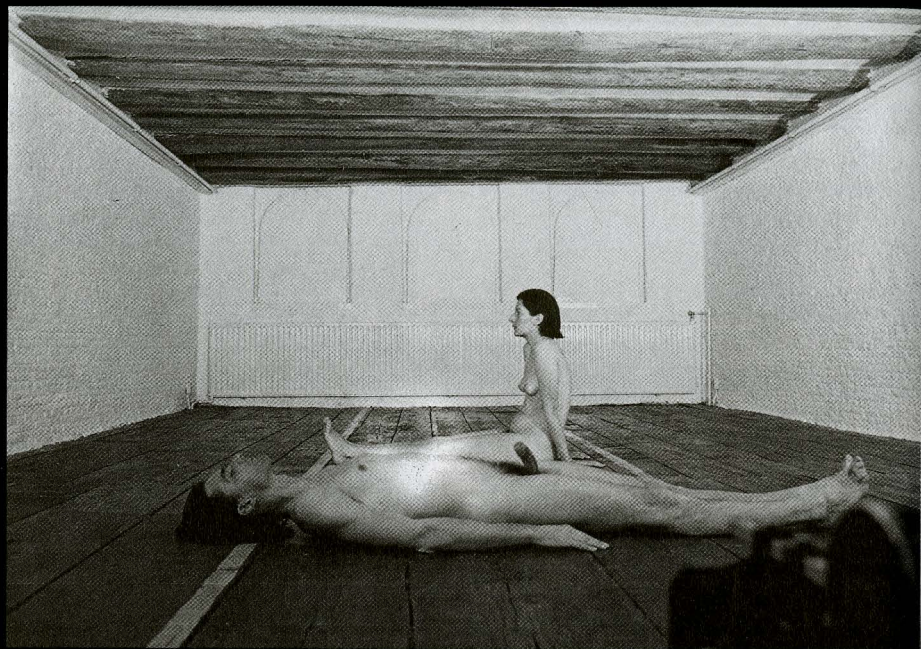
L'artista iugoslava Marina Abramovic i l'artista alemany F. Uwe Laysiepen, ara Ulay, es van trobar a Amsterdam l'any 1976. Dos artistes que van fugir del seu país i cultura nadius per ésser cosmopolites i lluitar contra el perill del nacionalisme. La marxa d'Ulay, l'any 1969, es va produir perquè la 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'Austràlia 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 grands 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.



HUBERT BESACIER

# REFLEXIONS SOBRE EL FENOMEN DE LA PERFORMANCE

Traducció de Laura Conesa

## DEFINICIÓN I SITUACIONES?

Cada vegada que, aïrel de les nombroses manifestacions que hem organitzat o en que hem participat, hem volgut donar una definició precisa de la performance en col·loquis i en reunions d'especialistes internacionals, ens hem trobat amb una multiplicitat de definicions, de vegades incredibles, degut a la presència continuada de modificacions històriques o particularitats vernacles. Se'ns adonia un ens quedava cap al·lre regne per estar d'acord amb una sèrie de nocions negatives, en intentant delimitar el fenomen eliminant allò amb què era incompatible. És a dir, la majoria de vegades havien d'eliminar-nos a un bloqueig pur i simple que reflectia la impossibilitat de reduir en una fórmula una experiència d'aquest tipus, dinàmica i viva.

No ens atindrem encara a donar una veritable definició de la performance. Diguem simplement que per a nosaltres, que la podem veure treballant-hi, no es tracta tant d'un treball artístic com d'una idea llegada a un espai. Tampoc no farem aquí la història de la performance o de la història de l'art. Sobre aquest tema hi ha publicats bastants bons llibres, d'una manera de polèmica dels quals es l'estendrà més o menys amplia del concepte, però sobretot, la circumscripció històrica del fenomen: ¿cal començar amb els futuristes, com ho fa Rose-Lee Goldberg amb el moviment DADA, amb els happenings de després de la guerra o amb els moviments GUTAI o FLUXUS?

Nosaltres, per la nostra banda, ens limitarem a una experiència sobre el terreny, doncs l'única dada històrica que podem donar amb tota humilitat és a veure amb la nostra pròpia experiència amb la performance, és a dir:

Aquestes notes constitueixen un primer enfocament d'un fenomen de múltiples cares que no es pot simplificar, i conseqüentment, només es pot tractar d'una manera complexa i global.

Tenint en compte el caire d'aquesta publicació, hem decidit proposar un cert nombre de pistes que més endavant seran objecte d'un estudi exhaustiu i detallat, en lloc d'intentar fer un resum homogeni, que d'una manera periodística i superficial, explicaria una realitat difícil de comprendre, però que al mateix temps pot ser traïda fàcilment, per allò que li atorga caràcter, originalitat i interès: la multiplicitat, la mobilitat, la polimòrfia.

## DEFINICIÓ I SITUACIONS?

Cada vegada que, arrel de les nombroses manifestacions que hem organitzat o en què hem participat, hem volgut donar una definició precisa de la *performance* en col·loquis i en reunions d'especialistes internacionals, ens hem trobat amb una multiplicitat de definicions, de vegades inconciliables, degut a la presència continuada de modificacions històriques o particularitats vernacles. Segurament no ens quedava cap altre remei que estar d'acord amb una sèrie de nocions negatives, tot intentant delimitar el fenomen eliminant allò amb què era incompatible. És a dir, la majoria de vegades havíem d'enfrontar-nos a un bloqueig pur i simple que reflectia la impossibilitat de reduir en unes fórmules una experiència d'aquest tipus, dinàmica i viva.

No ens arriscarem encara a donar una veritable definició de la *performance*. Diguem simplement que per a nosaltres, que ja portem temps treballant-hi, no es tracta tant d'un treball artístic com d'una idea lligada a una època. Tampoc no farem aquí la història de la *performance* dins la història de l'art. Sobre aquest tema hi ha publicats bastants bons llibres, l'únic motiu de polèmica dels quals és l'extensió més o menys àmplia del concepte, però sobretot, la circumscripció històrica del fenomen: ¿cal començar amb els futuristes, com ho fa Rose-Lee Goldberg, amb el moviment DADA, amb els *happenings* de després de la guerra o amb els moviments GUTAI o FLUXUS?

Nosaltres, per la nostra banda, ens limitarem a una experiència sobre el terreny, doncs l'única dada històrica que podem donar amb tota honestedat té a veure amb la nostra pròpia experiència amb la *performance*, és a dir:

Els anys 60, ja que posteriorment vam estar en contacte amb els principals protagonistes dels moviments accionistes.

Els anys 70, durant els quals era impossible seguir la trajectòria de l'art contemporani sense trobar-se, més o menys freqüentment, amb la *performance*. Va ser en aquesta dècada que la *performance* va generalitzar-se fins al punt d'envair la majoria de manifestacions i llocs consagrats a l'art.

I, finalment, el començament dels anys 80, testimonis del retrocés d'aquest fenomen que aviat només es manifestarà de forma anecdòtica i esporàdica.

Pel que fa a aquests períodes, tot i sabent que no es tracta de modes sinó d'activitats artístiques que a vegades requereixen uns quants anys de recerques per tal d'aprofundir en el tema, completar-lo i arribar a uns resultats, i que per tant es produeixen imbricacions, podem distingir els següents trets dominants:

Els anys 60 són els anys dels *happenings*, del moviment FLUXUS, i sobretot de les accions corporals dures: als Estats Units, on aquesta forma d'acció té a veure amb les iniciatives de protesta contra la guerra del Vietnam, amb les lluites per la causa feminista i dels negres; a Austria, amb els nombrosos escàndols de l'Accionisme Vienès, que envesteix contra tots els tabús del cos —excrements, sexe i sang—; i finalment a Gran Bretanya, on la crítica social i política també adquireix formes molt dures entre els artistes joves (Stuart Brisley, etc...)

Són els anys del cos, els anys del treball militant, d'un radical qüestionament dels costums i els tabús.

Aquest fenomen continuarà fins a mitjan anys 70, quan els membres de l'Accionisme Austriac opten per camins divergents. És l'hora del desenvolupament dels entorns, el retorn a esteticisme, el triomf del «multimèdia».

A finals dels anys 70 i començament dels 80, el cos deserta poc a poc de l'espai de la *performance*. L'artista cada vegada és menys present en els seus muntatges.

El cos és substituït cada vegada més i reemplaçat per mitjans electrònics: enregistraments-vídeo en directe o diferit a l'espai o en el temps, sons, llums, etc...

Al mateix temps, assistim al retorn decidit de les formes teatrals, amb *performances* que poden ser repetides, intervencions d'actors, músics, ballarins, treballs en grup, tot i que l'artista continuï concebibent i organitzant l'obra. (Kantor)

També té lloc un retorn a l'espectacularitat amb la «Nova Espectaculariat» italiana (veure el llibre de Rossella Bonfiglioli *Frequenze barbare*, Edicions «La casa Usher», Firenze, 1981),

que arriba fins a l'espectacle «multimèdia», servint-se de tots els instruments sensorials i visuals: pel·lícules, vídeos, sonorització, cossos, pintures, etc... (Taroni/Cividin).

Hem passat, per utilitzar una definició de Renato Barilli, de la *performance* nua a la *performance* vestida.

Aquesta nova espectacularitat de seguida és suplantada pel jove teatre anglès de tendència punk i per grups de joves nòrdics que donen llum a mostres originals com la de Jan Fabre.

A França, l'evolució es produeix més aviat en el camp de la música nova i la dansa, amb Chopinot, Bagouet, etc..., i en un altre registre, Karl Biscuit. Pel que fa a les arts plàstiques, la potent organització del nou mercat de la pintura —orquestració de l'expressionisme i de la figuració— apressarà el retorn a la cleda de la majoria d'artistes.

Aleshores, la *performance*, si és que encara podem dir-ne així, esdevé interessant pels seus derivats, per la nova mirada que ha engendrat en els altres suports, en els altres mitjans d'expressió. Malgrat que artistes autèntics i de renom segueixin el camí original que s'havien traçat (Nitsch, Abramovic/Ulay, etc...) en endavant el més corrent serà trobar prestacions nostàlgiques i anacròniques, una forma mancada dels fonaments cojuturals que havia necessitat per aparèixer i existir. Aleshores la *performance* queda reduïda a treballs d'èpigs sense sentit.

Si ens atenim a aquests límits històrics, cal constatar que, inclús a l'època en què va assolir un èxit més gran, les zones d'influència de la *performance* han estat sempre bastant limitades: només va desenvolupar-se plenament als Estats Units, al Nord d'Europa, Àustria, Alemanya i Itàlia.

A França, a part d'alguns artistes de l'Art Corporal (Gina Pane, M. Journiac) reagrupats entorn de la revista *Artitudes*, el moviment va ser bastant tardà i es va desfer ràpidament.

A Portugal va mantenir-se perquè, malgrat algunes excepcions, va convertir-se en un moviment didàctic i sociològic, que sovint es confonia amb manifestacions com la de les «Arts del carrer».

A Espanya, els treballs exemplars d'alguns artistes com el català Jordi Benito, que va saber unir un ritual, un simbolisme culturalment molt específic, amb les formes radicals de l'Accionisme, no van poder crear, finalment, un veritable moviment.

Per acabar, caldria atorgar un lloc particular a Polònia, que degut al seu context polític i econòmic, ha conservat una activitat militant i ha trobat uns camins originals entre el teatre i les arts plàstiques.

## DEL TEATRE A LA PERFORMANCE?

Des d'un principi la *performance* ha estat en relació amb el teatre: al Estats Units, el Living Theatre i Judson Church se situen al bell mig de l'experiència que agrupa a músics, ballarins, actors i artistes plàstics —Cage, Cunningham, Rauchenberg o Yoko Ono, entre d'altres— els quals donaran a aquest fenomen un nom, determinaran part de les seves característiques i permetran la seva expansió.

Els moviments que el precedeixen i li preparen el terreny —FLUXUS, HAPPENING— també es desenvolupen a partir d'unes problemàtiques teatrals.

El *happening* afavoreix les formes no escrites i la profusió d'allò que és viu: l'obra es desenvolupa per ella mateixa, després de l'impuls del començament, i es converteix en un esdeveniment únic, efímer i espontani.

Pel que fa a FLUXUS, al contrari, la base és un joc de paraules: la superposició dels diferents significats de la paraula «obra» a fi de convertir actes simples, quotidians, banals i prosaics en obres datades i signades —per G. Brecht, Maciunas, etc...— una espècie de *readymade* teatrals que poden ser reproduïts amb tota tranquil·litat a tots els escenaris del món, transmesos i interpretats per altres, tenint cura a fer constar el títol, l'autor i la data.

Per una banda el teatre intenta desfer-se de les seves limitacions formals, i per l'altra, els actes quotidians es capguarden dels atributs formals del teatre.

No ens ha de sorprendre que, personalment, el nostre primer contacte amb la *performance*, es degui precisament a la recerca teatral.

Després d'un estudi sobre l'ús dels textos no teatrals portats a l'escenari, es tractava d'investigar el teatre en els seus límits, allà on es qüestionaven de nou els llocs i les formes tradicionals de la representació. Això ens ha portat a aquest estrany domini on els protagonistes ja no són els actors, sinó els artistes plàstics que transgredeixen el seu àmbit, escultors o pintors —i en menor proporció músics o ballarins— els quals havien renunciat al seu mitjà d'expressió tradicional a fi de buscar un contacte directe i sense artifici, una veritable relació amb el públic.

Potser seria útil recordar aquí que la paraula «performance» prové del mot anglès que es refereix, d'una manera molt general, al simple fet de produir-se en públic, ja sigui un concert, un show o una manifestació esportiva.

Realment, malgrat èxits com els de Robert Wilson, que sap servir-se dels recursos conjugats de les arts plàstiques, el teatre, i fins i tot, l'òpera, per fins bàsicament estètics, hom se n'adona de seguida que la prestació de l'artista —en el *body art* o la *performance*— és totalment diferent, i que encara que el *performer* mantingui amb el teatre relacions de vegades privilegiades, el que està en joc és fonamentalment diferent de l'objectiu.

L'americana Carolee Scheemann, que prové de la pintura i que durant un temps va treballar amb el Living Theatre i el Judson Dance Theatre, assolirà solucions individuals completament radicals: tothom se'n recorda de l'escàndol provocat per la seva acció *Meat Joy*.

Ella descriu així el gir pres pel seu treball en els anys 1962/63: «Covered in paint, grease, chalk, ropes, plastic, I established my body as visual territory. Not only am I an image maker, but I explore the image values of flesh as material I choose to work with» (...)

«I was being the nude as myself-the-artist and as prismatic, archaic force which could unify energies I discovered as visual information». (more than meat joy)<sup>1</sup>

Per la seva banda l'austríac Hermann Nitsch, un dels fundadors de l'accionisme vienès, que avui encara continua amb les seves grans «accions» en les quals participa públic, músics i actors i que sempre han estat considerades «teatre», explica l'orientació presa pel seu *Orgian Mysterien Theatre*:

«El pas més important que he donat en la meua trajectòria (el 1958) ha estat precisament el fet de deixar d'escriure per treballar amb la realitat. Els participants experimenten certs olors, certs gustos: cal que captin, que palpïn objectes. Són accions reals dirigides. Per exemple, l'esquarterament d'un be ha estat un moment molt important en la meua evolució: em vaig allunyar de l'antic teatre de representació. Volia que els espectadors visquessin l'esdeveniment, i que més enllà del llenguatge, s'arribés al punt on les coses succeïssin efectivament. «(Hermann Nitsch, conversa amb H. Besacier. Prinzenorf 1978).

1. «Cobert de pintura, greix, guix, cordials, plàstics, converteixo el meu cos en un territori visual. No solament creio imatges, sinó que investigo els valors de la imatge de la carn en tant que material que escullo per treballar» (...)

«Jo era el nu en tant que jo-l'artista i una força arcaica i prismatic que podia unificar energies que, segons vaig veure, donaven una informació visual.» (més que l'alegria de la carn).

En aquest camp precis i en aquest període que històricament correspon a un replantejament, a un període de crisi modernista —en línies generals els anys 60/70— el més interessant, perquè a la vegada és el més radical i el més perillós, és el treball d'aquests artistes que trenquen amb el seu mitjà i s'arrisquen lliurant-se a una activitat caracteritzada per l'absència d'un suport concret. La seva posició és socialment insostenible, doncs fora de la relativa benevolència d'un sector avantguardista de les arts plàstiques creat arrel de la crisi, enlloc no tenen dret de ciutadania. Ja no poden ser ni classificats, ni representats, ni anomenats. Fins i tot ningú ja no gosa parlar d'«obra», d'ara endavant només es parlarà del «treball» (*arbeit*) d'un artista. Tant feia, tots els esforços de l'artista plàstic tendien a lliurar-lo d'allò que podia ajornar la urgència de la comunicació.

A diferència del teatre, on la realitat es presenta més clarament quan passa per la ficció i per un domini perfecte de la formalització, si a la *performance* hi ha un domini del cos, del signe, del gest, no és pas per incloure un altre personatge, sinó per mostrar tal com és l'home real que actua. És la *performance* nua, que en la majoria de casos, passa pel *body-art*, ja que l'instrument més directe del qual l'home pot disposar és el seu propi cos.

«L'aparença i la representació s'enfronten a la consciència de l'art. L'art ja no vol ser ni aparença ni representació, sinó que vol esdevenir un coneixement lúcid».

Aquest acte de fe, agafat de l'heroi del *Doctor Faust* de Thomas Mann, s'avé perfectament amb la voluntat dels artistes que es comprometen a seguir els camins de la *performance*.

## VERS LA PERFORMANCE PURA?

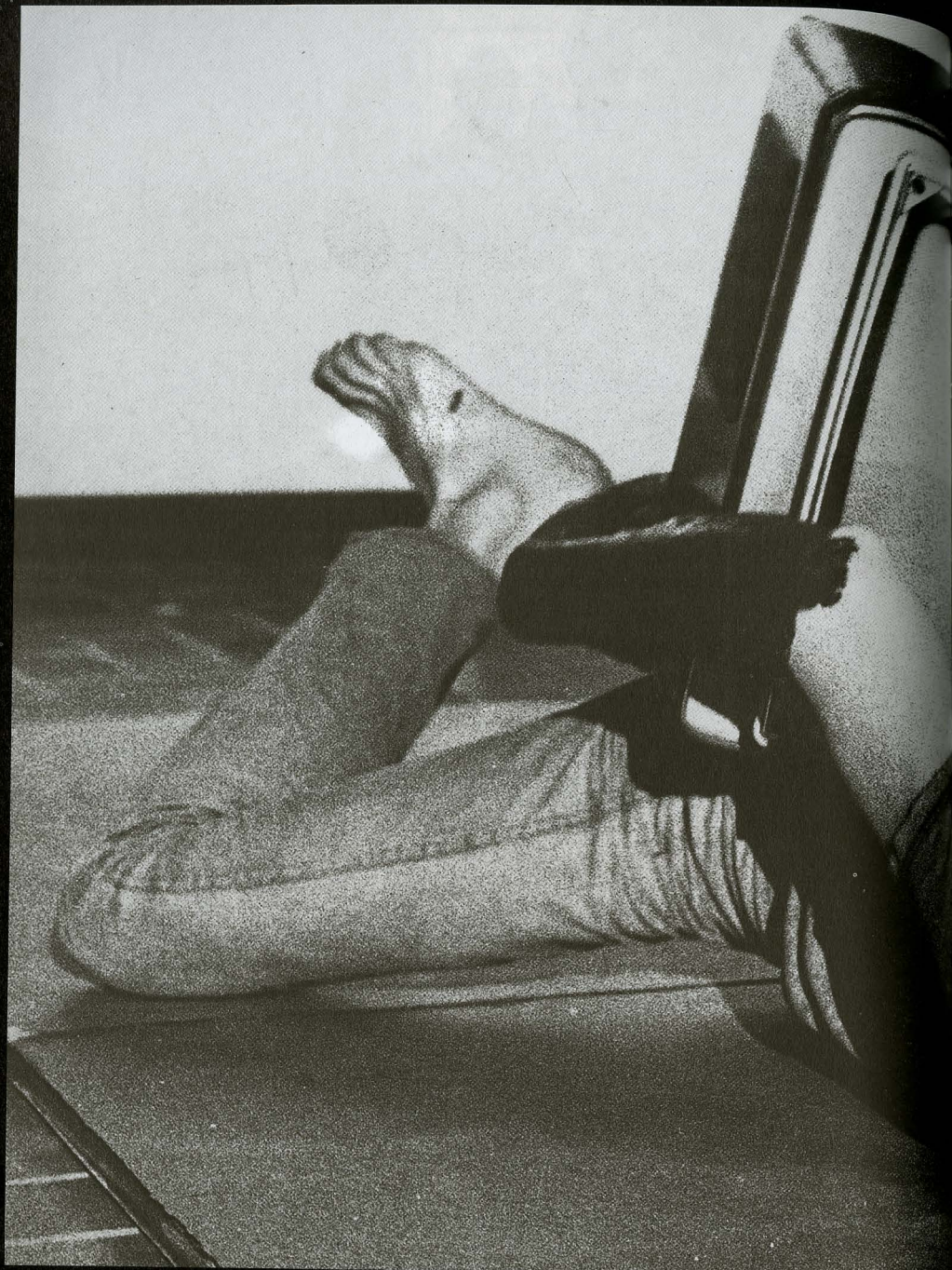
L'artista, en renunciar a deixar-se veure a través d'un objecte, «s'exposa» ell mateix —en el doble sentit del mot francès *s'exposer*— s'exhibeix —coïncidint en aquest cas els termes francès i anglès *exhibition*— i és justament aquí on la *performance* se separa del teatre: cal eliminar, costi el que costi, allò que tant en teatre com en pintura i escultura, suposa una marrada produïda per la professió, pel domini tècnic.

El mitjà és el mateix artista, que es lliura públicament a un acte real, ni simulat ni dramatitzat, no com a actor sinó com a actuant.

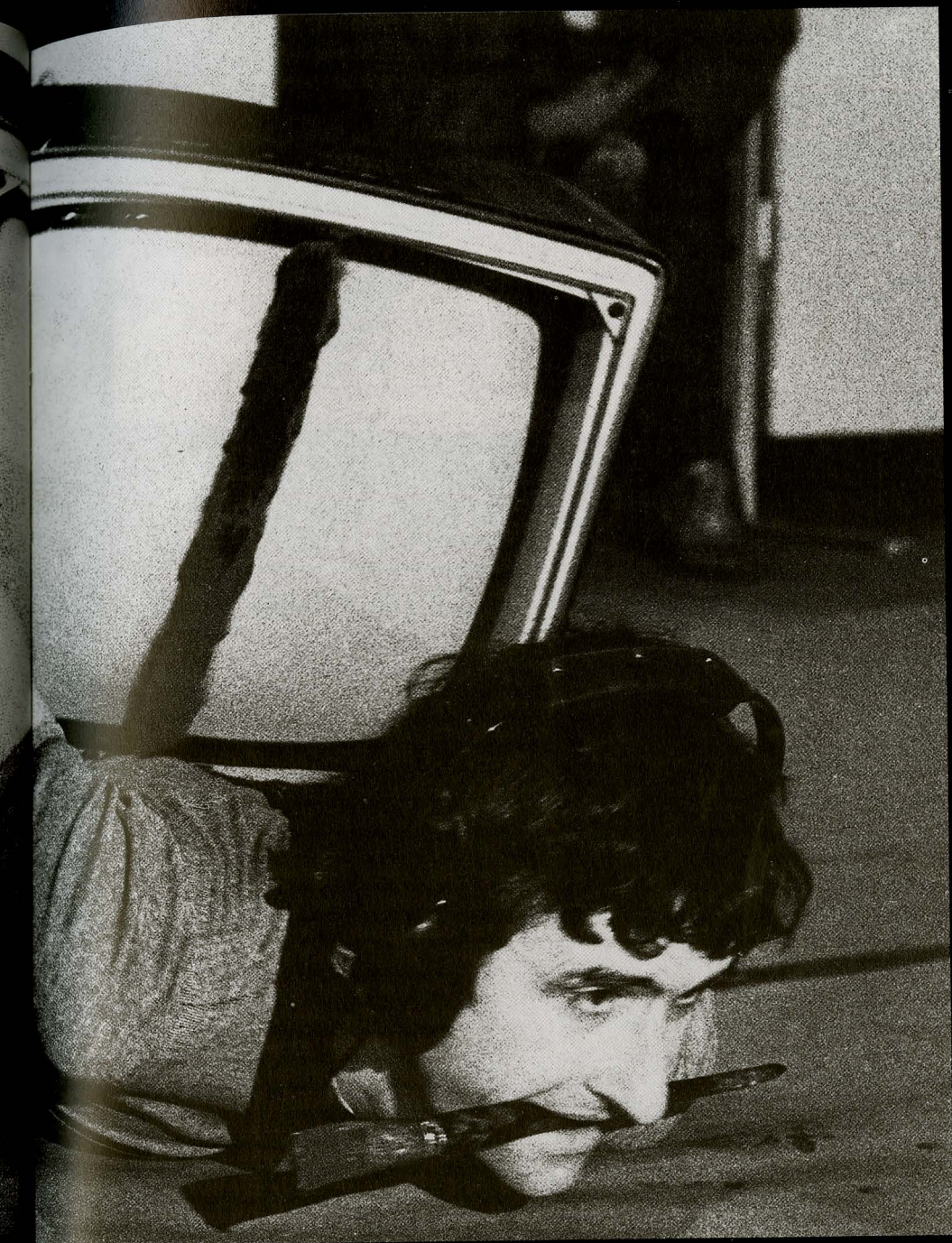


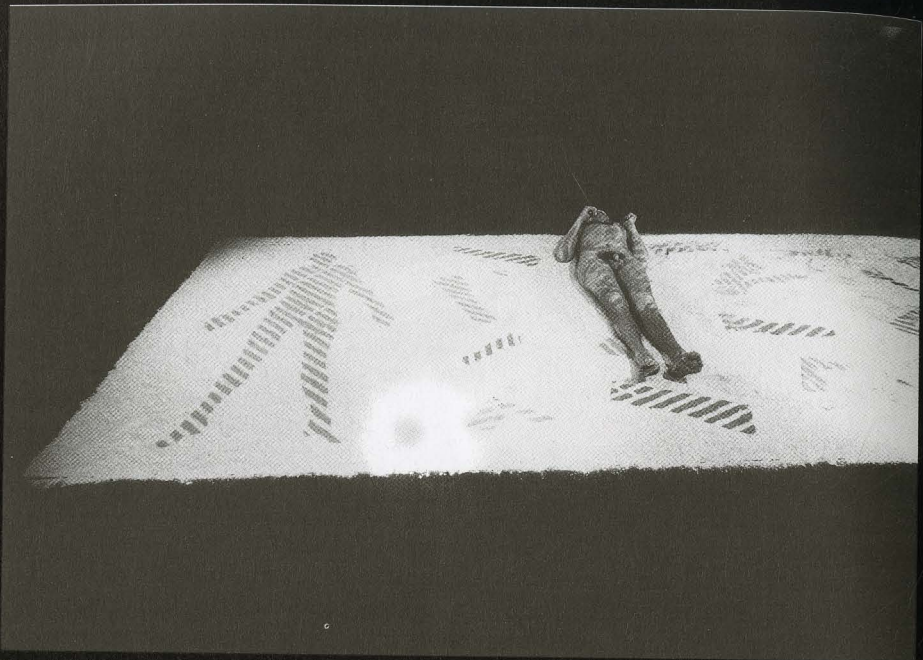
**Dieter Appelt, *Receptacle d'aigua*, Simposium Internacional d'Art-Performance, Lió, 1980.**





Jochen Gerz, *Encantat de conèixe'l*, Simposium Internacional d'Art-Performance, Lió, 1979.





**Nigel Rolfe, *Home taronja/verd*, Simposium Internacional d'Art-Performance, Lió, 1981. (Foto Ganet).**

«La *performance*, diu Jochen Gerz, és un acte viu realitzat per un ésser viu davant d'altres éssers vius».

Així, la *Performance* més pura, i sovint la més convincent, és aquella que va més enllà de la narració, (moltes vegades s'ha parlat de la dificultat que suposa per a la crítica), una *Performance* on no passa res.

Simplement som testimonis d'un gest, d'un acte pur, d'un acte nu suficient per ell mateix degut a la seva força interna, que no se serveix ni del didactisme, ni de símbols, ni de l'estetisme, i que passa del fet singular de l'actuant a la percepció plural de l'observador.

«Trencar una nou no és realment un art. Ningú no gosaria mai convocar un públic per distreure'l trencant nous. Tanmateix, si ho fes i la seva intenció tingués èxit, seria perquè en el fons es tractaria d'una altra cosa, no d'un simple trencament de nous; per a nosaltres seria un art nou perquè mai no l'hauríem posseït a fons. La seva veritable essència ens seria revelada a través de la persona que trenqués les nous, i per això potser caldria que fos una mica menys destre que nosaltres.»

Frank Kafka. *Joséphine la cantatrice*. 1924.

Aquest encert, aquest moment màgic, és extremadament fràgil. L'aposta per l'immediat és pràcticament impossible.

En el moment en què l'actuant fluïxeja, es deixa portar per la mínima complaença, se serveix de l'artifici i de la falsa aparença o cedeix a l'autoobservació, el públic s'avorreix pel fet de tractar-se d'una demostració didàctica i discursiva o bé té la sensació d'experimentar un desdoblament d'imatges, que en òptica ve produït per l'enfocament incorrecte d'un objectiu o d'una lent: la màgia de la veracitat de l'instant ja no actua i hom es troba amb un simulacre de cerimònia, amb un episodi del pitjor teatre.

A més cal reconèixer —i aquest és un punt que desenvoluparem posteriorment— que la temptativa de reemplaçar el mitjà tècnic pel cos és una enganyifa, car el cos té els seus propis codis, el seu propi llenguatge, la seva pròpia mitologia, i el seu llenguatge és tan opac, tan difícil de manejar com qualsevol altre material. Així doncs, cal tenir en compte les càrregues que vehicula, i Déu sap com en són de pesades: nuesa, sexualitat, sofriment, etc...

Finalment, la voluntat de suprimir tota mediatització està, més tard o més d'hora, condemnada al fracàs, ja que immediatament es recreen nous codis, nous rites, nous costums que ràpidament esdevenen clixés. Arrel de la *Performance* hom ha pogut parlar d'un «academisme de la sang». El mateix podria

dir-se de l'ús del crit, de la violència o de la nuesa. El radicalisme porta en si mateix la seva esclerosi. Les seves convencions són encara més insuportables perquè són el producte d'un objectiu concret.

No obstant això, al llarg de tots aquests anys d'organització internacional, amb més de cent-cinquanta artistes vinguts d'arreu del món i centenars de treballs presentats, hem pogut viure aquells moments privilegiats en què, al marge de qual-sevol discurs, hom té la certesa d'assistir a un esdeveniment únic per la seva naturalesa i qualitat, de trobar-se davant d'una veritable obra d'art, essencial i autònoma.

Aquest fou el cas, entre d'altres, del fràgil equilibri establert per Connie Beckley entre la veu, el cos i la màquina; de la perillosa situació de l'holandès Servie Janssen, quan lentament i pacient s'alliberava de la paret de vidre que el tenia presoner amb l'ajut d'un petit estri metàl·lic i sorollós; de la insuportable mobilitat silenciosa i cadavèrica de Dieter Appelt descansant en el seu «cub d'aigua», veritable escultura humana exposada entre les seves obres fotogràfiques; de l'esquifida silueta de Tom Marioni, que es confonia amb el dibuix que els seus bateries acabaven de fer amb llapis sobre una gran pantalla de paper sonoritzat; de l'estat de trànsit de Charlemagne Palestine, panteixant damunt el teclat d'un Bosendorfer imperial a fi de convocar l'esperit del samurai Miyamoto Musashi, que poc a poc li conferia la seva energia primitiva; del cos nu de Nigel Rolfe, barrejant al terra els colors d'Irlanda amb el ritual obsessiu i amplificat de les seves pulsacions; o, finalment, de la inefable i sorprenent poesia d'*Eclipse Partielle*, de Marc C. Chaimowicz, davant el públic confidencial d'un apartament privat, mostrant-nos la presència real de l'artista progressivament atrapada i desfeta en la multiplicitat de la seva imatge. Com que hem pogut assistir a algunes d'aquestes experiències perfectament assolides, ara podem defensar la idea de l'existència —en un moment donat de la nostra història artística recent— de la *performance* pura. Obra d'art completa, és a dir, capaç de restablir aquesta funció essencial de l'art modern que consisteix a captar i revelar les forces d'allò que és real en lloc de copiar-les o representar-les, a evidenciar el temps i la durada de les coses, a fer explícites les tensions que recobreixen les coses banals i quotidianes, amb la particularitat que l'acuitat d'aquesta percepció és tan forta que no ens adonem de la fugacitat de l'esdeveniment, del seu caràcter efímer, de la seva precarietat.

## LA PERFORMANCE COM UNA ETAPA DE LA CREACIÓ

Cal reconèixer que aquests èxits són limitats quantitativament. ¿No és normal, però, que sigui així, tractant-se d'una pràctica nova en conflicte amb la creació immediata, a cavall entre l'experimentació, els temptejos de la recerca i la dependència d'una «semblança del temps», amb allò que tot fenomen de moda drena, per desencaminat i superficial, a l'estela d'un projecte autèntic?

A més, la *performance* no és només uns quants encerts estilísticament despullats d'un acte pur, suficient per ell mateix, sinó que presenta un segon vessant, original i positiu, que cal situar entre l'encavalcament dels límits de les diferents disciplines, més enllà del pas històric de reestructuració i canvi de categories, sense arribar ni al cruel tancament al que assistim des de fa poc, ni a una nova dilució en la facilitat seductora, falaguera i espectacular del «multimèdia». En aquest moment la *performance* esdevé un pont, una prova —en el sentit iniciàtic del terme— una plasmació, un test per un creador, al servei d'un suport concret. Només és una etapa en l'elaboració d'una obra. Ja no és una finalitat en ella mateixa, sinó un mitjà.

Són aquells treballs físics que s'imposen Arnulf Rainer o Dieter Appelt, en fases que de vegades són públiques i sovint privades, lluny de la mirada del proïsme i que donen lloc a impressionants imatges fotogràfiques.

L'acte permet l'artista de contactar directament amb la realitat material amb la qual s'enfronta, substituïnt la posa i la posada en escena, per la situació real d'un cos, i aquesta situació conserva la força de les imatges, suscitant-ne de noves.

He tingut l'ocasió de descriure en detall, arrel de Jean Clareboudt, l'aportació de la *performance* en el camp de l'escultura: «La *performance* és el cos que determina l'obra, i també la prova física dels materials. Molts artistes reivindiquen aquesta relació de lluita i plaer amb la matèria que aborden: les *performances* de Jean Clareboudt evidencien aquesta relació de l'escultor amb el seu material. La *performance* és, després de la fase de l'escriptura, del Cos Escribent, la fase on el cos reconstitueix una trajectòria activa, experimenta la història dels signes, reviu la seva formació, reorganitza, rearticula, reactiva i reestructura l'espai a la seva mida...» (de Jean Clareboudt. *Deux dédicaces*. CEP. Lyon. 1983).

Si en aquest cas l'acció no suscita una forma artísticament autònoma, tampoc no suposa una aportació completament ori-

ginal en el si d'una disciplina tradicional. S'ha insistit molt, arrel de l'*Action Painting*, en l'interès del «dripping» i el paper del cos amb finalitats purament històriques en Jackson Pollock. La *performance* seria també el moment en què l'artista, en lloc de rebutjar l'obra d'art, el pas per l'objecte o el suport tradicional en tant que obstacle a la comunicació o a l'autenticitat del gest o del pensament, es compromet físicament, es posa ell mateix a prova per regenerar la seva pràctica.

Evidentment cal avaluar la veritable influència de la *performance* en les arts escèniques, el teatre o la dansa, des d'aquesta perspectiva.

D'ara endavant hi ha poques escenes on aquesta influència es manifesti quotidianament. Ja ho hem vist en referir-nos a Robert Wilson, Kantor, Jan Fabre o a la jove dansa francesa. Hi hauria molts més exemples, des de Carmelo Bene a Pina Bausch. Els senyals més evidents són: el recurs a una nova forma de verisme, una certa desdramatització del gest, el recurs a l'espai, al temps real. El més important, però, és que l'acte teatral ja no pot ser només entès com gest de l'actor, com la demostració distanciada que la vaguetat «brechtiana», en reacció al «boulevard», ens ha inculcat durant tant de temps.

Més enllà de l'encarnació d'un personatge, torna a fer-se evident la realitat de l'artista —actuant, però ja no per trencar de forma regular la il·lusió, dispensar didàcticament la moral d'una demostració política, ni subratllar contínuament el caràcter específic de la funció teatral desmitificant-la o auto-comentant-se, sinó retrobant, juntament amb la ficció i el text escrit, la realitat de l'home actor, compromès amb la bellesa vital d'una cerimònia, la del rite teatral.

La *performance* ens porta, potser, a una nova manera de plantejar l'eterna pregunta: ¿la paradoxa de l'actor, és efectivament una paradoxa? En qüestionar les pràctiques artístiques, en sotmetre-les a la prova de la realitat, sens dubte ha contribuït a que fóssim conscients de la necessitat de conservar, a la nostra societat contemporània, cert nombre de cerimònies. Ens trobem en una nova era on ha viscut la noció d'avantguarda. Ara ens cal digerir i aprofundir els canvis successius i precipitats del modernisme. Si en som capaços, si dominem perfectament la nostra cultura contemporània, no ens caldrà ni buscar-li rites en altres èpoques o civilitzacions, ni inventar-ne de nous, com se sol fer en períodes de crisi i vacuïtat. Ja no hem de tenir por d'actuar amb tacte, d'estar desfats, de l'artifici o de l'objecte.

## RESUMEN

Siempre ha sido difícil definir la *performance*, precisamente por su carácter, su originalidad y su interés: la multiplicidad, la movilidad, la polimorfía. Así pues, podríamos decir que se trata menos de una forma de trabajo artístico que de una forma de espíritu relacionada con una época determinada. Una de las vías más idóneas para analizar este fenómeno a nivel personal es la del acercamiento personal, la del contacto directo con los principales protagonistas de los movimientos accionistas a lo largo de la década de los años setenta.

Después de realizar un recorrido por los diferentes momentos claves del desarrollo de la *performance*, por lo que a fechas y localización geográfica se refiere, es preciso revisar los estrechos lazos que ésta mantiene con el teatro, de los cuales surgirán artistas como Hermann Nitsch, cuya actividad se caracteriza por la ausencia de un soporte específico. No obstante, hay un punto donde la *performance* se separa del teatro: en la primera es el artista, él mismo, quien se *expone*. Es necesario eliminar aquello que, tanto en teatro como en pintura o escultura, aparece como un retorno a la materia, a la habilidad técnica. El medio es el artista, el cual se libra públicamente a un acto real, ni simulado, ni dramatizado, no como actor, sino como actuante.

## RÉSUMÉ

Il a été toujours difficile de définir la *performance* étant donné, précisément, son caractère, sa originalité et son intérêt: la multiplicité, la mobilité, la polymorphie. Donc, on pourrait dire qu'il s'agit moins d'une façon de travail artistique que d'une façon d'esprit liée une époque précise. Une des voies plus convenables pour analyser ce phénomène à niveau personnel est celle du rapprochement personnel, celle du contact direct avec les principaux protagonistes des mouvements accionistes au cours des années soixante-dix.

Après l'analyse des différents moments clefs du développement de la *performance*, en ce qui concerne les dates et la localisation géographique, il faut réviser les liens étroits que celle-là a avec le théâtre, d'où surgiront des artistes comme Hermann Nitsch, dont l'activité se caractérise par l'absence d'un support spécifique. Cependant, il y a un point où la *performance* se distingue du théâtre: dans la *performance* c'est l'artiste



lui même qui s'expose. Il faut éliminer tout ce que, tant en théâtre qu'en peinture et sculpture, semble un retour à la matière, à l'habilité technique. Le moyen est l'artiste, qui se livre publiquement à un acte réel, ni simulé, ni dramatisé, pas comme acteur mais comme agissant.

## SUMMARY

It has always been difficult to define the performance, just because of its character, its originality and its interest: multiplicity, mobility and polymorphy. So, we could say that it is rather a kind of spirit related to a precise period than a kind of artistic work. One of the most suitable ways of analyzing that phenomenon from a personal point of view is approaching it personally, contacting directly the main protagonists of the accionist movements during the seventies.

After an analysis of the different key moments of the development of the performance, concerning the dates and the geographical locations, it is necessary to look over its close ties with theatre, which will give rise to such artists as Hermann Nitsch, whose activity is characterized by the absence of a specific support. Nevertheless, there is one point where performance detaches itself from theatre: in the performance is the artist himself who *puts in show*. It is necessary to eliminate, both in theatre and painting or sculpture, all that means a return to the matter, to the technical skill. The means is the artist who devotes himself in public to a real act, neither simulated nor dramatized, not as an actor but as person who acts.

ROSELEE GOLDBERG

# PERFORMANCE: UNA VISIÓ ACTUAL NORD-AMERICANA

Traducció de Laura Conesa

El 1979 es va editar el meu llibre *Performance: Live Art 1965-1975* (Theatre and Ritual). Aquesta primera aplicació de la performance mostra que aquesta sempre havia estat un dels mitjans utilitzats, entre molts d'altres, pels artistes per expressar les seves idees, i manifesta la importància de la performance durant la història de les Belles Arts del segle XX com a mitjà i catalitzador de l'experimentació artística. El llibre descriu com, cap a finals de la dècada dels seixanta, els artistes preparaven cada cop més a l'espectació i al treball amb els mitjans. Des de llavors, la popularitat de la performance als anys vuitanta ha sobrepassat totes les expectatives de finals dels seixanta. És com si les acceleracions originals dels Manifests Futuristes de començaments de segle - que volien arribar a les masses populars - haguessin estat manifestacions a les darreres dècades d'aquest segle.

El llegat material és un fragment d'un capítol actualitzat de la nova edició de *Performance: Live Art 1965 to the Present* (publicada al tardor de 1987). Es tracta d'una introducció general de l'art de la performance en els anys vuitanta a la ciutat de Nova York.

## LA GENERACIÓ DELS MEDIA

Cap al 1979, l'apropament de la performance a la cultura popular, va quedar reflectida en el món de l'art en general, de manera que al començament de la nova dècada, el proverbal i moviment del pendol homocèntric: en altres paraules, l'idealista autenticisme dels seixanta i principis dels setanta, seria totalment i categòricament rebutjat. Al seu lloc aparegué un moviment força diferent, pragmàtic, intrèpid i professional, abstrintament allò a la història de les avantguardes. És interessant

La *performance* va ser acceptada per propi dret com a mitjà d'expressió artística durant els anys setanta. Aleshores l'art conceptual —que insistia en un art d'idees sobre el producte, i en un art que no podia ser venut ni comprat— era el focus de l'avantguarda, mentre que la *performance* sovint era una demostració, o una execució d'aquelles idees. Encara que sigui paradoxal, la *performance* va esdevenir la forma artística més tangible d'aquell període. Espais d'art dedicats a la *performance* van sorgir amb molta força en els més grans centres d'art, des de Tokio a Los Angeles; els museus patrocينaven festivals, les escoles d'art feien cursets sobre la *performance*, i van aparèixer revistes especialitzades.

El 1979 es va editar el meu llibre *Performance; Live Art 1909 to the Present* (Thames and Hudson). Aquesta primera crònica de l'art de la *performance* mostrava que aquesta sempre havia estat un dels mitjans utilitzats, entre molts d'altres, pels artistes per expressar les seves idees, i reconeixia la importància de la *performance* dins la història de les Belles Arts del segle XX, com a font i catalitzador de l'experimentació dins l'art. També descrivia com, cap a finals de la dècada dels setanta, els artistes s'apropaven cada cop més a l'espectacle i al treball directe amb els «mèdia». Des de llavors, la popularitat de la *performance* als anys vuitanta ha sobrepassat totes les expectatives de finals dels setanta. És com si les declaracions originals dels Manifests Futuristes de començaments de segle —que volien arribar a les masses populars— haguessin estat materialitzades a les darreres dècades d'aquest segle.

El següent material és un fragment d'un capítol actualitzat de la nova edició de *Performance; Live Art 1909 to the Present* (publicada la tardor de 1987). Es tracta d'una introducció general de l'art de la *performance* en els anys vuitanta a la ciutat de Nova York.

## LA GENERACIÓ DELS MÈDIA

Cap al 1979, l'apropament de la *performance* a la cultura popular, va quedar reflectida en el món de l'art en general, de manera que al començament de la nova dècada, el proverbial moviment del pèndol fou completat; en altres paraules, l'idealista *anti-establishment* dels seixanta i principis dels setanta, havia estat categòricament rebutjat. Al seu lloc aparegué un moviment força diferent, pragmàtic, intrèpid i professional, absolutament aliè a la història de les avantguardes. És interessant

constatar que la generació que va originar aquest gir la formaven, principalment, estudiants d'art conceptual, els quals, havent comprès l'anàlisi realitzada pels seus mestres sobre el consumisme i els «mèdia», van trencar amb la regla principal de l'art conceptual, és a dir, el domini del concepte per sobre de la producció, en passar de la *performance* i de l'art conceptual a la pintura. Aquestes pintures sovint eren bastant tradicionals —moltes d'elles tenien continguts figuratius i/o expressionistes— tot i que també poguessin incloure imatges dels «mass-mèdia». Com a resposta a aquestes obres simples i assequibles, uns quants propietaris de galeries, juntament amb la seva nova i nombrosa clientela, i l'equip de relacions públiques del moment, van introduir una jove i nova generació d'artistes al mercat de l'art; en pocs anys, al voltant de 1981-1982, alguns d'ells passaren de l'anonimat més absolut a l'estrellat i la riquesa. Així, al món artístic dels vuitanta, particularment a Nova York, se li pot criticar una atenció desproporcionada a l'*hype* i a la comercialització de l'art.

Els artistes, transformats en celebritats, varen estar a punt de substituir les estrelles del rock dels setanta, malgrat que la mística de l'artista, en tan que missatger cultural, suggeria un rol més precís. De fet, aquest retorn al refugi burgès, tenia tant a veure amb una avassalladora era de conservadurisme polític, com amb el naixement de la generació dels «mèdia». Sorgits de la televisió de les vint-i-quatre hores al dia i d'una dieta de pel·lícules-B i rock'n'roll, pels artistes de la *performance* dels vuitanta l'antiga reivindicació, la supressió de les barreres entre art i vida, suposava l'eliminació de les barreres entre art i «mèdia», que també s'expressava com un conflicte entre les Arts Majors i les Menors. Una obra important que va suposar tot un esdeveniment en traspassar les fronteres estadonidenques fou el *United States* de Laurie Anderson: un opus musical de vuit hores, narratiu, d'una gran habilitat manual i visual que va ser presentat el 1982 a l'Academy of Music de Brooklyn (de fet era una barreja d'històries visuals i musicals curtes, creada al llarg de sis anys). *United States* era un paisatge sense volum que l'evolució dels «mèdia» havia deixat enrera: projeccions de dibuixos, fotografies ampliades preses de les pantalles de TV i pel·lícules trucades, constituïen el teló de fons de les cançons que parlaven de la vida vista com un «circuit tancat». Anderson cantava i parlava en una cançó d'amor titulada *Let X = X* a través d'un vocalitzador —que transformava la seva veu en un so monòton i digital— suggerint un lligam melàncolic d'emocions i coneixements tecnològics. *O, Su-*

*perman*, el cor de l'espectacle, era una cançó de vuit minuts sobre el poder de manipulació de la cultura dels «mèdia» en la qual es demanava auxili en front de la persuasió aclaparadora dels seus mètodes.

L'atractiu de la posada en escena de l'Anderson, i la seva obsessió per la «comunicació», foren les qualitats que l'afavoriren a l'hora d'arribar a les audiències més variades. De fet, un any abans havia firmat un contracte per sis discos amb la Warner Brothers (USA), de manera que, pel que fa al públic, *United States* va marcar l'inici de l'«entrada» de la *performance* a la cultura de masses. Perquè, si la *performance* havia estat acceptada a finals dels setanta com un mitjà, per dret propi, per la jerarquia institucional del món artístic, el començament de la dècada dels vuitanta fou testimoni de la seva entrada en el món comercial.

Dos artistes més de Nova York van establir precedent d'aquesta transferència; tots dos van començar fent de còmics, a la fi dels setanta, als night-clubs de matinada del Lower Manhattan, i ambdós, només en cinc anys, van aparèixer amb molt d'èxit a «l'altre costat», conservant, no obstant, el títol sempre paradoxal d'artista de la *performance*. A més, els seus encerts primerencs van ser un precedent per a molts clubs «disco» que es van obrir durant els cinc anys següents i que presentaven la *performance* com un espectacle nocturn, creant així un nou gènere: l'artista de cabaret.

Eric Bogosian, un actor format en el context artístic, començà la tradició del «solo performers» prenent com a models a Lenny Bruce, Brother Theodore i Laurie Anderson. Va crear una sèrie de personatges extrems de guions de ràdio, TV i cabaret dels anys cinquanta; va començar, el 1979, amb «Ricky Paul» —tot un mascle bel·licós, un còmic amb un retorçat i sòrdid sentit de l'humor passat de moda— i afegí nous retrats que, cap a mitjan dels vuitanta, incloïen una galeria d'art de tipus masculins americans —enfadats, sovint violents o desesperadament sotmesos. Presentats en actuacions en solitari d'una gran força, amb títols com *Men Inside* (1981) o *Drinking in America* (1985-86) constituïen una diatriba acumulativa contra una societat egoïsta. Preocupat tant per la forma com pel contingut, els retrats de Bogosian van adoptar els aspectes més positius de la *performance* —amb un enfocament de les imatges i la llicència artística d'aquell temps per «apropiar-se» del «mèdia» —i els va armonitzar amb l'elegància i la seguretat d'un actor amb molta experiència. Tractava d'«emmarcar» cada personatge, enfatitzant els clixés i les convencions de les

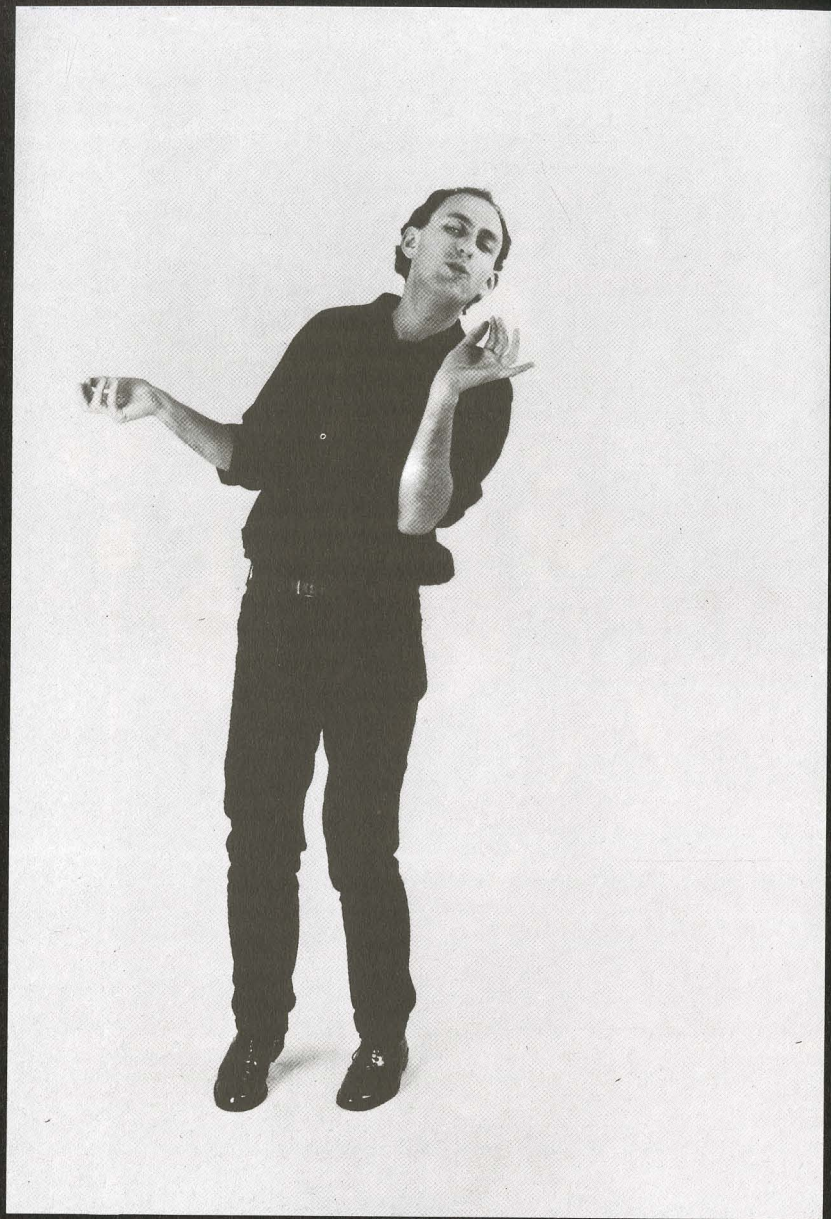
tècniques de la manipulació interpretativa, creant al mateix temps «fotografies» refinades i aïllades que reflectien preocupacions semblants a les dels seus companys de Belles Arts. Aquesta combinació, com en el cas de l'Anderson, va cridar l'atenció més enllà dels cercles ciutadans, de manera que, cap al 1982, Bogosian treballava amb diversos productors, l'any següent amb una prestigiosa companyia d'agents, i el 1984, obtenia contractes de cinema i televisió com a escriptor i actor.

La transformació de Michael Smith no va ser tan complexa com la de Bogosian. Tot i això és un antecedent del tipus artista/actor dedicat a la *performance*, que de molt variades formes, va caracteritzar la direcció general del moviment a l'inici dels vuitanta. Amb l'obra *Mike*, basada en la «persona escènica», Smith se situava entre la *performance* i la televisió, realitzant cintes de vídeo i *performances* que eren una combinació d'ambdues. A *Mike's House* (1982), presentada al Museu Whitney, es construí un estudi de televisió —que incloïa un camerino d'actors i una cuina petita— amb una «sala d'estar» al bell mig. En comptes d'aparèixer en persona, Smith es presentava a través d'una cinta de vídeo de mitja hora de durada projectada a la televisió de la «sala d'estar». Amb el títol de *It Starts at Home*, es veia en Mike discutint per telèfon amb Bob, el seu odiós «productor» (que en realitat era la veu de Bogosian) sobre la possibilitat de fer una producció de televisió basada en una comèdia.

Aquesta imatge de l'artista de *performance* que somnia en convertir-se en una celebritat del món dels «mèdia», captava amb tota exactitud l'ambivalència de l'artista de la *performance* —com «donar el pas» sense perdre la integritat i la «protecció»— a l'hora d'explorar nous camps estètics del món artístic. Això no vol dir que l'esperança de ser descobert pels «mèdia» fos l'únic objectiu dels nous «actors-performance» que cada nit treballaven en els clubs centrals del Manhattan East Village —on es van formar els principals artistes de cabaret entre 1980 i 1985— com The Pyramid, 8 BC, The Limbo Lounge o el Wow Cafe, i el mateix PS 122, tota una «institució» del East Village, sinó que aquests artistes van decidir fer alguna cosa nova, diferent dels llocs de reunió i dels actors ja establerts. El seu treball, basat en «sketchs» ràpids i matussers, explorava els abismes entre la televisió i la vida real, sense suggerir cap predisposició envers una cosa o l'altra. Indigents post-punk que busquen en els «mèdia» i grans coneixedors de la cultura de masses, crearen la seva pròpia versió del cabaret artístic formada, per una part, d'arquetipus plans passats de



**John Kelly**, *Una altra performance en benefici «PS 122», 1985.* (Foto Paula Court).



David Cale, *Música embriagadora*, a la «Kitchen», Nova York. (Foto Paula Court).





Eric Bogosian imitant Ricky Paul, Snafu Club, 1980. (Foto Paula Court).



Anne Magnusson, *Especial Nadal*, a la «Kitchen», 1981. (Foto Paula Court).

moda, extrets de programes de televisió i vodevils, matitzats aquí i allà per una petita dosi de deixadesa suficient per fer la paròdia.

En contra de qualsevol pronòstic —es treballava en espais amb poques garanties d'atreure l'atenció del públic i els clubs no havien estat fets per a espectacles lucratius, la qual cosa feia que els artistes s'esforcessin a aconseguir l'atenció del gran públic— molts artistes aconseguiren notables resultats. John Kelly creà minidramatitzacions de l'angoixosa biografia de l'artista Egon Schiele; Karen Finley desafià la passivitat dels seus espectadors amb temes intimidadors sobre excessos sexuals i depravacions, i Anne Magnusson caracteritzà diverses estrelles de serials radiofònics de baixíssima qualitat. D'altres, com *The Alien Comic* (Tom Murrin) i Ethyl Eichelberger, tenien prou anys d'experiència en el teatre experimental com per emprar escenaris crus i d'una gran força en les noves obres; el còmic Murrin era un xerraire de la saga de l'East Village, mentre que Eichelberger porta l'«actuació transvestit» més enllà de qualsevol consideració sobre el propi transvestisme, al reialme de la novel·la i la sàtira, amb la seva col·lecció de dives histèriques i històriques, des de Nefertiti i Clitemnestra fins a Elisabeth I, Carlota de Mèxic o Catalina la Gran.

De fet, per a molts, l'especificitat de la *performance* realitzada en els clubs els proporcionava uns límits útils. El resultat fou una obra extraordinàriament directa en el seu enfocament i lúcida en la seva execució.

John Jesurun, cineasta, escultor, i anteriorment ajudant de producció de televisió, va beneficiar-se del panorama. Aprofità les «circumstàncies reals» —un club comercial— i un públic «real» compost per membres de la generació dels «mèdia», a la qual ell també pertanyia. El seu *Chang in a Void Moon* (Juny 1928-1983) era un «serial en viu» presentat en episodis setmanals a The Pyramid Club on emprava tècniques escèniques adaptades del cinema: vistes panoràmiques, escenes retrospectives o escenes tallades. Però Jesurun no es dedicà simplement a fer pel·lícules a partir dels «mèdia» o a apropar les belles arts a la línia central de la cultura, sinó que se submergí en el cinema i la televisió, oposant les realitats del cel·luloide, la carn i la sang, o com el mateix Jesurun deia «la juxtaposició de la veritat i la mentida». A *Deep Sleep* (1985), quatre personatges sortien en escena mentre uns altres dos, d'un tamany superior al de la realitat, ho feien a través de pantalles suspeses als extrems de l'espai usat per la *performance*. Un a un eren absorbits per la pel·lícula, com si fossin genis mà-

gics sortint pel forat d'una ampolla, fins que només quedava una única figura per manipular i sostenir el projector. A *White Water* (1986) actors en viu i «caps parlants» a través de vint-i-quatre monitors connectats a un circuit tancat que envoltava el públic, participaven en una batalla verbal de noranta minuts sobre la il·lusió i la realitat. El «vídeo-teatre» de Jerusun, cronometrat com el «tic-tac» d'un metrònom, de manera que els diàlegs en viu i els enregistrats se superposaven perfectament, era un indicador important del temps; donada la seva alta tècnica dramàtica era un exemple tant de la preponderant mentalitat dels «mèdia», com de la nova teatralitat de la *performance*.

## ENVERS EL TEATRE

A mitjan anys vuitanta, l'aclaparadora acceptació de la *performance* com a «espectacle d'avantguarda», de moda i divertit —la revista de gran tirada *People Magazine* va anomenar-la la forma artística dels vuitanta— venia donada en gran part per la confiança de la *performance* en els «mèdia», com s'ha explicat més amunt, i en l'espectacle, a partir de 1979. Aquestes noves produccions, molt més assequibles, tenien molt en compte el decorat —vestuari, escenografia i il·luminació— i aquells mitjans més tradicionals i familiars, com el cabaret, el vodevil, el teatre i l'òpera. La dramatització dels efectes constituïa una part important del conjunt, tant a gran escala com a petita escala —al teatre de l'òpera de la Brooklyn Academic of Music o a l'entranyable «espai escènic obert» dels London's Riverside Studios—. La *performance* va omplir el buit existent entre espectacle i teatre, fent de pont entre ambdós, i en certs casos realment va arribar a consolidar el teatre i l'òpera.

De fet, el retorn a les Belles Arts tradicionals, per una banda, i l'explotació de l'art del teatre tradicional, per l'altra, van permetre que els artistes de la *performance* prenguessin elements d'ambdós per crear un nou híbrid. L'anomenat «nou teatre» obtingué la llicència d'incloure els «mèdia», utilitzar dansa o so per arrodonir una idea o intercalar una pel·lícula al mig d'un text, com succeí amb *Dream Land Burns* (1986), del Squat Theatre. D'altra banda, a la «nova *performance*» se li atorgà el permís per adquirir perfecció estructural i narrativa, com és el cas, per exemple, de *Cafe Vienna* (1984) de James Neumeier, a més de l'escenari esglaonat poc usual que s'anava replegant cap enrera a mida que evolucionava l'acció, compta-

va, com a aspecte més extraordinari, amb un guió amb cara i ulls. D'altres obres, com les sèries autobiogràfiques de Spalding Grey formades per paisatges extrets del seu passat, un exemple de les quals és el seu recent *Swimming to Cambodia* (1984), o *Trilogy* (1973), realitzada juntament amb Elizabeth le Comte, presentades inicialment a The Performing Garage —un teatre experimental—, foren vistes més endavant, amb gran freqüència, dins els circuits de la *performance*.

Així, la línia divisòria entre teatre tradicional i *performance* esdevingué borrosa fins al punt que, crítics teatrals que fins aleshores havien ignorat completament la *performance*, deixant les corresponents valoracions als seus col·legues de Belles Arts o de la música d'avantguarda, començaren a ocupar-se'n. No obstant això, van haver de reconèixer que tot aquest material i les seves aplicacions havien sorgit de l'art de la *performance*, i que el dramaturg i/o l'actor, de fet, havien rebut una preparació en tant que artistes. Tot això era degut a que en aquell moment no hi havia cap moviment teatral que se li pogués comparar i del qual s'en pogués parlar o atribuir-li l'energia dels nous treballs. Així mateix, tampoc s'havia produït una «revolució» en els medis operístics capaç de suggerir que l'impuls de les noves i abundoses òperes, amb una arquitectura visual atrevida i una música enrevesada, provenia d'una altra font que no tenia res a veure amb la història recent de la *performance*.

L'impacte que produïren el 1976 Robert Wilson i Philip Glass amb *Einstein on the Beach*, inspirà, cap als vuitanta, una sèrie d'òperes i *gesamtkunstwerke* a gran escala, començant per *Satyagraha* (1982) i *Akhmaten* (1984), del mateix Glass, dirigides i representades per Achim Freyer, el dinàmic director de la Stuttgart Opera House. Ambdues obres, juntament amb *Einstein*, foren presentades com una trilogia el 1987 pel mateix director. La reposició que Bob Telson i Lee Brener van fer de la tragèdia grega *Gospel at Colonus* (1984) va ser interpretada com un gloriós encontre «gospel» ple de cançons i aplaudiments, i la controvertida història de *Malcom X* fou explicada en forma de cançó dramàtica, obra del nou compositor Anthony Davis, a la seva producció *X* (1986). Richard Foreman va crear el 1985 un musical burlesc sobre els anys vuitanta titulat *Birth of a Poet*, amb la col·laboració de l'escriptora Kathy Acker, el pintor David Salle i el compositor Peter Gordon. L'obra reflectia tant les influències del *Relache* de Picabia —llums brillants que enlluernaven el públic i actors conduint carrets de golf per l'escenari— com del musical *Hair* dels anys seixanta —protagonistes amb pantalons acampanats, cabell llarg i

cintes al cap cantant cançons sobre sexe i art— però amb el cinisme del consumidor dels vuitanta i utilitzant la prosa obscena sovint emprada per Acker. Esplèndidament embolcallat per un escenari que canviava d'aspecte a intervals d'uns cinc minuts, *Birth of a Poet* era una resposta directa a l'entusiasme dels vuitanta per les «col·laboracions», o millor, per aquells mitjans a través dels quals els artistes encimbellats i de gran fama podien, només pel fet d'haver-hi col·laborat, crear un esdeveniment excitant.

Encara que el terme «òpera» no sempre podia aplicar-se d'una forma estricta a aquests musicals dramàtico-visuals, la seva opulència era veritablement operística i oferiren un context per a materials vocàlics poc comuns i uns mitjans per a cantants d'òpera de renom. L'obra de Robert Wilson *Great Day in the Morning* (1982), feta en col·laboració amb la famosa soprano americana Jessye Norman, era una presentació escenificada dels espirituals negres, on Jessye Norman se situava al costat d'uns plafons que canviaven constantment a fi que, tal com deia Wilson, «els elements visuals ajudessin a escoltar i la veu ajudés a veure». D'altra banda, la seva obra amb Philip Glass *The Civil Wars; A Tree is best measured when it is down* (1984), va ser una gran òpera. Concebuda com un espectacle de dotze hores en el que les diferents parts van ser dissenyades per cinc països diferents, i que per tant reflectien les contribucions de cada un d'ells, (Holanda, Alemanya, Japó, Itàlia i EE.UU) va ser pensada per l'Olympic Arts Festival de Los Angeles. Tot i que mai no es va arribar a representar íntegrament, les diferents parts representaven un immens llibre de fotografies amb imatges de la Guerra Civil Americana barrejades, per exemple, amb fotografies actuals de guerrers Samurais japonesos. Era una història visual, desenvolupada lentament, per la qual desfilaven figures de dones altíssimes, personatges històrics com el General Lee, Enric IV, Karl Marx o Mata Hari, i animals de l'Arca de Noé (elefants, jirafes, zebres i tigres). Wilson volia que la seva «història del món» arribés al màxim possible de públic. «Preteinc que sigui el mateix que els concerts de rock», assenyalava Wilson, tot recordant la primera vegada que va assistir a un d'ells: «Són la gran òpera del nostre temps».

## TEATRE DANSA

No és sorprenent que la dansa seguís un camí paral·lel a aquests processos i s'allunyés del suport intel·lectual que es

produí a partir de l'experimentació artística dels anys setanta, per esdevenir una tècnica molt més tradicional i divertida a la vegada. Els nous coreògrafs renovaren el seu interès pels cossos ben ensinistrats, els vestits bonics, la il·luminació i els tel·lons de fons, així com per la narrativa. Van pendre el que havien après de la generació precedent i barrejaren aquelles lliçons, d'un moviment natural i «acumulatiu» amb una textura semblant a una graella, amb les tècniques del ballet clàssic i tota una sèrie de moviments de fàcil identificació extrets d'un ampli espectre de la història de la dansa. Dels anys setanta van retenir el costum de treballar en íntima col·laboració amb artistes i músics, la qual cosa suposava decorats molt elaborats realitzats per artistes de «la generació dels mèdia», i música carregada de ritme, una barreja de punk, pop i música de serials televisius en combinacions diverses.

Karole Armitage, una coreògrafa formada amb Cunningham i Balanchine, tipificà aquest moviment extravertit. Fent ús d'un cos estilitzat i perfectament afinat va formar equip amb el músic i compositor Rhys Chatam i les seves anomenades «guitarres desafinades», per crear una peça de dansa que captà la sensibilitat del moment. *Drastic Classicism* (1980) —en col·laboració amb Charles Atlas, responsable dels decorats— fou una combinació de l'estètica punk/new wave, amb el seu encant sòrdid i la sofisticació pop, amb els seus quadres acolorits amb negres, morats i taques verdes o taronja fosforescent. Representava, també, un equilibri entre una aproximació clàssica i una altra d'anàrquica, tant a la dansa com a la música. Ballarins i músics xocaven literalment a l'escenari; els ballarins topaven amb els músics, que prou feina es mantenien drets, mentre tocaven a un ritme accelerat forçant els ballarins a crear uns moviments més «sorollosos» —segons el vocabulari usat per Cunningham i Balanchine— que armonitzessin amb la creixent intensitat de la música. Així mateix, Molissa Fenky introduí directament l'estètica minimalista aplicada a la dansa, als anys vuitanta, utilitzant moviments extraordinàriament ràpids sense interrupció, dissenyats per a cossos educats com el seu —amb la mateixa proporció de gimnàstica i dansa— en treballs com *Energizer* (1980), un discurs fervent sobre la col·locació de braços, caps i mans. A *Hemispheres* (1984) utilitzà imatges de dansa amb moviments que suggerien un jeroglífic egipci o un fris de guerrers grecs; el palmell de la mà mirant amunt, com a la dansa clàssica hindú, o el colze torçat, com en una reverència típica de Bali, mentre que un moviment de maluc recordava una samba popular. Acompanyats per una

música especialment composta per Anthony Davis, els *Hemispheres* de Fenky, referits al cervell, simbolitzaven una reconciliació de contraris: present i passat, anàlisi i intuïció, clàssic i modern, mentre que la pura essència física de l'obra absorbia als especialistes en dansa, i a la vegada, satisfia a un públic molt divers.

Bill T. Jones i Arnie Zane van trobar una altra forma d'arribar al públic trencant un altre tabú dels setanta: la parella. Volien donar nova forma al *pas à deux*, pedra angular de la dansa clàssica, i van trobar la solució en ells mateixos. Jones, amb una estructura òssia esculpida com una estàtua de fusta africana, era uns trenta centímetres més alt que Zane, el qual, tant pel seu aspecte com per la seva personalitat, semblava un personatge de vodevil de Buster Keaton. L'un, ballarí líric amb una gran formació (Jones) i l'altre, un fotògraf esdevingut ballarí al vint-i-cinc anys, van combinar una coreografia que responia a un disseny de pur moviment i a una elaborada dramatització, mentre que la relació entre ambdós com a parella donava als seus primers treballs un caràcter íntim i autobiogràfic. Així i tot, obres com *Secret Pastures* (1984), transcendien les qüestions personals. Amb una companyia de catorze membres, desenvolupava la història d'un professor boig amb els seus micos en una platja sembrada de palmeres, creada per l'artista dels «mèdia» Keith Haring. Aquests trets surrealistes, com de circ, deguts a Peter Gordon, així com el vestuari molt estilitzat dissenyat per Willi Smith, establiren un lligam entre les arts majors i menors unint la diversitat d'avantguarda i la dansa contemporània més accessible, representada per figures com Jerome Robbins o Twyla Tharpe. Per a aquests coreògrafs era molt més important, com a objectiu, «informar la cultura popular» que no pas «rebre informació de la cultura pop». En aquest sentit *Secret Pastures* reclamava vivament ser considerat com un exemple del pop d'avantguarda.

D'altra banda, molts ballarins van continuar treballant seguint les pautes més esotèriques establertes per la generació anterior, encara que incorporant vestuari, il·luminació i temes dramàtics a les seves creacions contemporànies. Ismael Houston Jones utilitzà la *improvització* com a motiu coreogràfic clau en obres com *Cow-boys Dreams and Ladders* (1984), creada juntament amb Fred Holland. Jane Comfort a *TV. Love* (1985), aplicava el seu segell *repetitions* i la seva especial fascinació pel llenguatge, com a contracorrent rítmic, a la dansa en una obra que parodiava les tertúlies televisives. Blondell Cummings a *The Art of War/9 Situations* (1984), combinava silenci



i so, gests i texts preenregistrats en vídeo en danses intimistes i semiautobiogràfiques que clarificaven aspectes de la cultura negra i del feminisme, referents a un llibre del segle VI a.C. que portava el mateix títol. També de forma autobiogràfica Tim Miller recreava episodis de la seva joventut en obres com *Buddy Systems* (1986), on la dansa era utilitzada per accentuar o difuminar estats emocionals diversos, o per unir un gest del cos a un altre. Per una altra banda, Stephanie Skura va cobrir tot el camp de la dansa amb paròdies de la història recent d'aquest art. *Survey of Styles* (1985) era, de fet, un espectacle/concurs en què s'imitaven moviments dels coreògrafs dels anys setanta i vuitanta els quals constituïen la temàtica del joc d'en-devinalles.

\* \* \*

L'aparent adopció, durant els anys vuitanta, de la *performance* pels «mèdia» populars, va fer que molts es plantejessin la qüestió de si la *performance* podria conservar l'anarquia de les seves formes, funcionant al mateix temps com a catalitzador de noves idees en el camp de les Belles Arts. Perquè la *performance* havia assolit una gran acceptació, com ho demostrava la celebració d'importants festivals anuals, l'aparició de revistes especialitzades i els programes d'estudi de les escoles d'art. El 1986 fins i tot Hollywood produí una pel·lícula força grollera —*Leagle Eagles*\*— que representava un «artista de la *performance*» en actuacions pròpies de l'estil de Hollywood (s'encenien petits focs en unes grans golfes entre gemecs i contorsions), com a tema subjacent d'una història pol·licíaca, no massa interessant, sobre el món artístic. A més, la seva història immediata es basava en el fet que aleshores nombrosos artistes treballaven exclusivament en la *performance* —a diferència de períodes anteriors de la història de la *performance*, on era més freqüent que un artista fes ús de la *performance* com a mitjà experimental per madurar les seves obres pictòriques o les seves escultures— durant un període de vint-i-cinc anys o més de constants produccions que mostrava l'evolució de la seva concepció artística. Així va sorgir la possibilitat que els «mestres» de la *performance* presentessin retrospectives —tant d'obres mestres com de treballs menors— per a una crítica seriosa de la història de l'art. Igualment, la nova disciplina de la història de la *performance*, per bé que limitada a un gratat

\* Aquesta pel·lícula ha estat traduïda al castellà «Peligrosamente juntos».

de llicenciats en història de l'art i als seus poc ortodoxes professors, suggeria que a partir d'aquell moment les noves obres havien de ser vistes amb la perspectiva de les últimes revelacions referents a la història de la *performance* —la qual cosa fins aleshores s'havia passat per alt—. Hi havia qui creia que la *performance* mai més no tornaria a ser tan innocent com els utòpics manifestes futuristes, ni tan atrevida com els provocadors surrealistes, o sigui «que ja no hi havia res nou sota la capa del sol».

Però la *performance* té una característica predominant i peculiar, que és que encara pot ser alguna cosa; per a l'artista significa la possibilitat de treballar sense pautes ni normes. És més, la seva història és com el moviment de les ones, que van i vénen. De vegades sembla una cosa més o menys obscura o aparentment adormida, mentre el món de l'art se centra en altres qüestions. I quan retorna ho fa d'una manera molt diferent respecte de les seves manifestacions anteriors.

De fet, Nova York sembla trobar-se en un procés de recreació constant. Aquells clubs que influïren tant en els anys setanta i que constituïren una plataforma de llençament pels artistes de la *performance* —com The Mudd o Hurrah's que van ser els primers a instal·lar bancs de monitors pels vídeo-artistes— han desaparegut. 8 BC o The Pyramid Lounge, populars al començament de la dècada dels vuitanta, han tancat o estant sent substituïts per nous locals. Així doncs, és impossible preveure l'evolució de la *performance* a Nova York. Tant a gran escala com a petita escala, en el circuit de la *performance* o fora d'ell, la *performance* continua desafiant les definicions fàcils o precises, i segueix essent un catalitzador de la història de l'art dels vuitanta.

ROSELEE GOLDBERG

Copyright: RoseLee Goldberg. New York, febrer de 1987.

Prohibida qualsevol modificació sense el consentiment previ de l'autora.

## RESUMEN

En el capítulo de su libro *Performance; Live Art 1909 to the Present*, publicado en 1979, RoseLee Goldberg afirmaba que el arte de la *performance* se introducía cada vez más en el reino del espectáculo, utilizando otras formas como el cabaret, la televisión y el rock and roll como base de su nuevo trabajo, lejos de aquel otro más esotérico y a menudo paradójico de los años setenta, que insistía en el predominio de las ideas sobre el producto y del concepto sobre el trabajo profesional comúnmente aceptado. En realidad, tal como lo demuestra este extracto actualizado de su libro *Performance* (publicado en otoño de 1987) sus predicciones para los años 80 eran totalmente exactas. Las nuevas generaciones trabajan obsesionadas por los medios más populares. Efectivamente, la vieja aspiración de los artistas de romper las fronteras entre arte y vida ha supuesto, en sus obras, la separación entre arte y media, que a menudo se interpreta como la separación entre Arte Mayor y Arte Menor. RoseLee Goldberg describe el carácter teatral y sumamente profesional de la *performance* de los años 80 y concluye, que a pesar de la popularización de que ha sido objeto por parte de los medios y a pesar de los currículos y tesis de las escuelas de arte, la *performance* continúa siendo un medio abierto e imprevisible de la experimentación artística.

## RÉSUMÉ

Dans le dernier chapitre de son livre *Performance; Live Art 1909 to the Present*, publié en 1979, RoseLee Goldberg disait que l'art de la *performance* s'introduisait de plus en plus dans le domaine du spectacle, utilisant d'autres formes comme le cabaret, la télévision et le rock and roll en tant que base de son nouveau travail, loin du travail plus esotérique et souvent paradoxal des années 70 qui insistait sur la prédominance des idées sur le produit et du concept sur le travail professionnel communément accepté. En effet, tel que cet extrait actualisé de son livre *Performance* (publié en automne 1987) le montre, ses prédictions pour les années 80 étaient tout à fait exactes. Les nouvelles générations travaillent obsédées par les médias les plus populaires. Effectivement, l'ancien désir des artistes de franchir les frontières entre art et vie impliquait, dans leurs oeuvres, la séparation entre art et média, souvent interprétée comme la séparation entre Art Majeur et Art Mineur. RoseLee

Goldberg décrit le caractère théâtrale et extrêmement professionnel de la *performance* des années 80 et conclut que, malgré la popularisation dûe aux médias et les curriculums et thèses des écoles d'art, la *performance* est toujours un moyen ouvert et imprévisible de l'expérimentation artistique.

## SUMMARY

RoseLee Goldberg's book *Performance; Live Art 1909 to the Present*, published in 1979 indicated in its closing chapter that performance art was moving more and more into the realm of entertainment, using forms such as cabaret, television sitcoms and rock n'roll as the basis for new work, away from the more esoteric and often paradoxical work of the seventies, with its insistence on ideas over product, and concept over commonly accepted professional execution. Indeed, as this extract from the update of Ms. Goldberg's book *Performance* (published in the fall of 1987) shows, her predictions for the eighties were remarkably accurate. The new generations have created a body of work that is obsessed with the popular media. Indeed, the old cry by artists to break down the barriers between life and art has, in their work, meant the breakdown between art and the media, often referred to as one between High art and Low. Ms. Goldberg describes the theatrical and highly professional mood of eighties performance, concluding at the same time that performance, despite its popularisation by the media, despite art school curricula and dissertations, remains an open ended and unpredictable medium for artistic experimentation.

LAURIE ANDERSON

# CONFERÈNCIA DEL 26 DE JUNY DE 1982\*

Traducció de Laura Conesa

\* Aquest article fou publicat al catàleg *60'80 Attitudes/concepts/images*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1982.

Aquesta tarda m'agradaria parlar-vos una mica de la meva trajectòria professional, de projectes amb els quals he estat treballant i, després, podríem fer un col·loqui.

Vaig començar a treballar, dedicant-me sobre tot a l'escultura, en una època en què l'art minimalista ho era tot a Nova York i jo estava molt influenciada per totes aquelles idees. El tipus de material que utilitzava en les meves escultures era resina de polièster.

Quan vaig quedar farta de la resina vaig decidir canviar a un material més innocent; volia utilitzar el més simple de tots, i finalment vaig optar pel paper de diari. Així, algunes de les meves obres d'aquella època consistien en agafar cada dia el «New York Times», tallar-lo de dalt a baix en trossets i fer-ne una mena de màquina de paper, de la qual obtenia una espècie de totxanes, cada una amb la data corresponent, que formaven una mena de blocs informatius.

També m'interessaven molt els moviments de les mans, com els «mudra» hindús, que són una mena de subtext. Ve a ser el mateix que passa aquí quan tu parles amb algú en anglès i l'altra persona fa una espècie de gestos. Els «mudra» són això, gestos molt estilitzats que et permeten obtenir una altra informació de la persona amb la que parles, a part del que t'està dient.

D'aquest temps van néixer altres coses, com els teixits de diari. Agafava el «New York Times» del dia i el tallava a tires horitzontals molt estretes; després feia el mateix amb la primera pàgina del «China Times», però en tires verticals, i aleshores les entrellaçava formant un teixit. Com que moltes de les agències informatives que utilitzaven aquest diaris eren les mateixes, hi havia un munt de fotografies idèntiques. Aquests van ser, doncs, els meus treballs en paper. Però en aquella època ja vaig començar a treballar en altres projectes; de fet eren feines ben estranyes que no eren res més que el resultat del treball precedent. Aleshores anava a l'escola. Ensenyava arquitectura egípcia i escultura síria a la Universitat de Nova York, més per diners que no pas com una veritable professional en història de l'art.

Amb el temps vaig decidir que allò no encaixava massa amb les meves idees sobre l'art i ho vaig deixar. Desgraciadament ells van decidir expulsar-me abans, bé, més o menys va ser per aquella època. Llavors també donava, entre altres coses, un curs titulat «Principis de l'Art», que se suposava havia de tractar sobre els principis formals de l'Art, que són: la forma, el color i la línia, però jo els vaig substituir pel que en realitat són

els principis morals de l'Art. Tot girava entorn de la següent qüestió: ¿per què creieu que tota aquesta gent es dedica a fer coses tan boniques? Amb quina finalitat ho fan?. En comptes de «Principis de l'Art» vaig anomenar el curs «Escrúpols», però ho escrivia com una marca de cereals per esmorzar que es diu «Skrooples», em sembla. Així doncs, combinant una experiència alimentària i uns principis morals, ja disposaven d'un material per a poder respondre a la següent pregunta: per què la gent es pren la molèstia de fer aquestes coses? Tot això ho discutíem a classe, i va arribar a convertir-se en una part important de la meua obra. Hi havia una citació que em va ajudar molt en certs aspectes però que també em va confondre en d'altres. La citació era de Lenin i deia així: «L'Ètica és l'Estètica del Futur». Hi havia quelcom que no acabava d'entendre. Per una banda, podia significar que en el futur, com sigui que tots serem bons els uns amb els altres, no caldrà fer coses boniques. Però una altra lectura, probablement amb molta més coherència històrica, podria ser: en el passat hi hagué gent amb unes determinades idees polítiques, religioses i socials que, per fer-les més atractives al públic, les van transformar en obres d'art. Aleshores arriba un moment en què la necessitat de convèncer la gent d'aquestes idees, utilitzant aquest mecanisme, desapareix, i el que en queda és un grup de persones més o menys acostumades a fer coses boniques. Però, per què? Seguidament apareix l'Estètica i diu: «Mira aquest quadre blanc», «Fixa't com n'és de blanc aquest quadre», «Mira aquesta línia, fixa't què n'és de recta, és una línia recta», i llavors tothom qui entra al museu comença a dir «Espera un moment. Per què em miro això? S'assembla a les rajoles del meu bany! no sé perquè hi paro esment». Un dels resultats d'una situació d'aquest tipus és la creació, evidentment, d'una èlite que coneix la raó per la qual és important mirar aquell quadre blanc, aquella línia recta, i que sovint, com ja sabeu, s'ho calla. Així, a partir d'aquesta citació, també intentava entendre les obres d'aquest grup privilegiat. Basant-me en aquesta idea vaig compondre una cançoneta per a ser tocada amb un instrument dissenyat per mi, el «tapo-violí», fet amb un capçal robat a un Revox i ajustat al pont del violí. A l'arc del violí, en comptes de crinera de cavall, hi vaig fixar una cinta de cassette gravada prèviament que, mitjançant el capçal, podia anar endavant i endarrera. En aquest cas el que hi havia enregistrat era una frase inacabada que s'aturava poc abans d'arribar al final i que sonava així: «*Ethics is the Esthetics of the Few of the Fu, Ethics is the Esthetics of the Fu-ture*»\*, oferint, per tant, un determinat punt de

vista. Ara també m'ho miro d'una altra manera, doncs em sembla meravellós que en una ciutat hi hagi edificis on puguis quedar-te mirant un enorme quatre blau.

També vaig començar a treballar amb el so. La primera obra d'aquest tipus va ser el resultat d'un altre dels meus treballs que consistia a escriure crítiques per a diverses publicacions d'art de Nova York. Generalment m'encarregaven les relacionades amb l'escultura minimalista. Ho trobava interessantíssim, tant per parlar-ne com per pensar-hi. El tema em fascinava, però, a la vegada, aquelles obres no m'apassionaven massa; en aquells moments el meu artista preferit era Van Gogh. Necessitava contrastar el fred minimalisme que triomfava a New York i comparar-lo amb una altra cosa. Vaig començar a utilitzar el nom de Van Gogh en cada crítica que feia, servint-me de qualsevol excusa per referir-me a ell, com per exemple: «aquest artista, com Van Gogh, fa servir el groc i el blau», i coses per l'estil. Un dia un dels editors em va dir que anés al seu despatx i em va dir: «Escolti, no tots els artistes poden ser comparats amb Van Gogh? Per què no s'ho replanteja?».

Això s'esdevingué en una època en què treballava sobre diverses situacions que donaren lloc a una sèrie de projectes. El primer fou una sèrie de llibres que van començar essent quelcom de molt senzill. El primer d'aquests llibres es titulava *Handbook*. Era un llibre autoreferencial que descrivia l'experiència de llegir i passar pàgines. Així, a cada pàgina, hi havia informació relacionada amb els llibres considerats com una mena d'instruments que donen voltes, i descripcions de la brisa lleu que es produeix quan es passen les pàgines tot descrivint un arc de 180 graus. És a dir, informació sobre el significat d'aquesta forma de procedir pas a pas.

El següent projecte era un llibre automàtic, col·locat en una capsa de vidre com les vitrines que hi ha en algunes biblioteques. A cada un dels costats del llibre hi havia un ventilador que feia passar els fulls molt a poc a poc cap a un cantó, fins arribar un moment en què, en trobar-se la major part de fulls en un cantó, l'altre ventilador es posava en funcionament a tra-

---

\* N. del T.: és a dir, es tracta de la frase «L'Ètica és l'Estètica del Futur» però jugant amb la paraula *Future* (futur), la primera síl·laba de la qual, *Fu*, es pronuncia com *Few*, adjectiu substantivat que significa «uns quants», «alguns», de manera que la frase quedaria així: «L'Ètica és l'Estètica d'Alguns, d'Alguns, l'Ètica és l'Estètica del Fu-tur».



vés d'un circuit electrònic, realitzant la mateixa operació però en sentit contrari. Aquest llibre tenia unes cent pàgines d'imatges i molt poc text. Es tractava d'un llibre projectat en forma de pel·lícula, on cada pàgina es movia per l'acció del vent. Les imatges es projectaven en un angle de 90 graus de tal manera que el lloc del llibre equivalia al racó de l'habitació i les pàgines a les parets.

Aleshores també treballava en una pel·lícula que es deia *Dear Reader*. Crec que en aquest punt ja es pot veure clarament que la majoria de les coses que he fet, com és el cas d'aquesta pel·lícula, han sorgit de les paraules i del llenguatge. *Dear Reader* era una pel·lícula de quaranta-cinc minuts en blanc i negre, una pel·lícula de sexe, del sexe dels anys quaranta, una pel·lícula en la que gairebé no passava res i que es basava en els clíxés cinematogràfics dels anys quaranta. Segurament coneixeu l'escena que comença amb un home i una dona en una habitació vestits amb barnussos. Comencen a besar-se i ella aixeca la cama amb la sabata posada, fins que arriba un moment en què la sabata o sabatilla cau a la catifa. Aleshores la càmera gira discretament cap a la finestra i l'escena acaba aquí. Les cortines, que es mouen per l'acció del vent, i un calendari convenientment situat al costat de la finestra, al qual li cauen nou fulls..., això és el sexe dels quaranta, una experiència força comprimida.

Aquesta situació dels nou fulls que cauen del calendari fou filmada en nou escenes, sempre a la mateixa habitació, accentuant també aquí el racó de l'habitació. Algunes de les *performances* que vaig fer per aquell temps també se centraven en angles. Les projeccions es feien en angles, de tal manera que, en lloc de concebre el cinema com una mena de pàgina plana situada sobre la paret o com un rectangle, es torçaven durant el trajecte; alguns objectes d'aquella època eren il·luminats pel raig de llum que procedia de la imatge projectada, sempre que aquesta seguís la paret.

També per aquella època vaig fabricar una espècie de petit pseudo-holograma, compost per una figureta d'argila blanca que representava una persona asseguda damunt la qual es projectava la imatge d'una persona, també asseguda, parlant al mateix temps que una veu en «off» explicava una història sobre el fet d'estar assegut en una habitació. Un altre cop sorgia el concepte d'angle. Llavors utilitzava experiències de la meua vida que venien a ser exemples de les estructures de la memòria, ja que la meua feina se centrava bàsicament en la memòria i la manera com el pas del temps la fa més clara o més bor-

rosa. Doncs bé, la història que aquest personatge narrava és la següent: Jo solia anar bastant sovint al psiquiatra. Arribava a la consulta a primera hora del matí i m'asseia. L'espai estava organitzat de tal manera que el seient de la psiquiatra estava col·locat en un racó, entre un mirall i una finestra. A través del lleu moviment dels meus ulls ella podia saber si jo la mirava a ella, o si mirava el mirall o si mirava per la finestra. El que més em mirava era el mirall i una de les coses que vaig descobrir-hi fou que els dilluns estava perfectament net i clar, però quan arribava el divendres, estava ple d'una mena de marques visuals. Era un d'aquest processos que en un principi et sorprenden però que poc a poc ho dones ja per fet fins arribar gairebé a dependre'n. De fet no n'havia parlat mai fins que un dia, gairebé de passada, vaig dir: «Bé, és una mica com les marques visuals que apareixen al mirall», i ella em va contestar «Quines marques visuals?». Em vaig adonar que per la manera com el sol entrava a l'habitació i reflectia en el mirall, des de la posició on ella es trobava, no podia veure-les. Mai no havia vist aquella dona aixecar-se del seu seient i li vaig dir: «Miri, per què no ve i s'asseu a la meua cadira, des d'aquí es veuen molt bé». S'aixecà i, sabeu, ¡podia caminar! Va venir cap a mi, s'assegué i digué «Oh, marques visuals». Aquesta fou l'última vegada que la vaig veure, bé, de fet, el cert és que l'última va ser la següent quan em va dir que havia descobert que la seva filla de dotze anys, entrava entre setmana al seu despatx i besava el mirall i que la criada el cap de setmana el netejava. Aleshores em vaig adonar que teníem uns punts de vista tan oposats que ja no em caldria veure-la més.

Tot això va sorgir d'aquell pseudo-holograma, però aquesta idea també s'utilitzava, de diferents maneres, a les *performances*, especialment amb una espècie d'holograma semiaeri composta per un projector de diapositives que projectava una imatge que desapareixia totalment del camp de visió quan es tallava el pla d'enfocament —evidentment, la imatge segueix essent-hi, vull dir que es trobava un bilió de vegades més lluny de la superfície de projecció—. Una de les dues aplicacions d'aquesta tècnica és sobre una pantalla pintada de blanc, de manera que quan es produeix el tall sobre la imatge apareix una superfície il·lusòria que permet veure el que s'està projectant. Això ho he utilitzat jo en una part de la sèrie de *performances* que he fet últimament.

Ara m'agradaria parlar una mica d'aquesta sèrie que acabo de fer i que es titula *United States*. L'estructura consta fonamentalment de quatre parts: Transport, Política, Diner i

Amor. Cada secció segueix una direcció determinada associada a un gest manual. Així, a la primera secció tot es mou en estèreo: totes les imatges van d'esquerra a dreta, d'est a oest, seguint aquest eix. El diagrama del moviment és un pseudo-holograma amb una espècie d'ona que diu... de fet aquesta ona és un diagrama que expressa el següent: «Sí, m'he espantat, però ara hi aniré», que gairebé ve a ser un forma de descriure el moviment. Bé, aquesta és la secció estèreo.

En segon lloc tenim la secció Política. Aquí l'eix és vertical. Tot puja i baixa. Un dels instruments utilitzats era... hi ha un martell que s'usa en un context per simbolitzar l'apogeu i caiguda del poder polític, la mobilitat social que puja i baixa. Un dels subtemes d'aquesta part intenta esbrinar què en pensa realment la gent de la seva feina. El gest associat amb això denota poder. També és un gest dislocat en el sentit en què l'ona és un pseudo-holograma. El gest de poder és projectat a través d'un projector de diapositives en una gran ombra que es transforma en una pel·lícula. Al final de la segona secció hi ha una espècie de fortax creat, bàsicament, per banderes americanes girant a l'interior d'una centrifugadora-assecadora de roba que suggereix una nova direcció, que és la que domina a la tercera part. És una mena de moviment axial dintre/fora. Tot sembla que forma part d'una carretera on es poden assolir grans velocitats però on també hi ha moltes coses que circulen marxa enrera. Es crea la sensació que tot es dirigeix cap a tu i, lògicament, aquest gest intervé, també, a la secció Diner: el gest d'agafar. Aquí la idea també és el desig, de voler agafar les coses. El gest de l'última secció és justament l'oposat al de la secció Diner. Aquesta és l'estructura base de l'obra, i un dels temes principals és la tecnologia, és a dir, una de les possibles formes de donar-li coherència. De vegades concretitzo més, però, en general, tot i que l'obra es tituli *United States*, per a mi té tant a veure amb els estats químics o mentals com amb un país. Al principi volia que fos el retrat d'un lloc però va acabar convertint-se en la descripció de qualsevol societat amb una alta tecnologia, de qualsevol lloc on hi hagi molts endolls, telèfons, televisors i transistors. Penso que la poden entendre millor a ciutats com Amsterdam, París o Munic, que en algunes zones del sudoest dels EE.UU., o en aquells llocs on tot això no existeix. Un altre dels aspectes importants de l'obra és l'esforç per definir l'ànima. Per exemple, en un dels meus discs, anomenat *Big Science*, hi ha un dibuix que sembla una mena d'escultura o cap esculpit. Un americà quan obre el disc diu «Ohhhhhh», perquè de fet es tracta d'una foto en primer pla

d'un endoll. I és clar, tothom a casa seva en té una cinquantena d'aparells d'aquest tipus, però el fet de ser mostrat d'aquesta manera li atorga un significat diferent. No sé si en holandès hi ha paraules per descriure l'electricitat com a ésser viu, però en anglès en tenim una pila, com per exemple *lives wires* (filferros amb corrent). Per això, en determinats moments de la *performance* apareix la imatge d'un endoll en primer pla amb la llum sorgint d'on sembla que hi han els ulls i la boca. Se sap que allò és un aparell que serveix per connectar el corrent elèctric, però en veure'l d'una forma tan diferent es produeix una experiència singular. Després d'haver fet tots aquells retrats d'endolls elèctrics em sentia bastant malament quan els utilitzava a casa, perquè era com si..., com si l'habitació estigués envoltada per totes aquelles cares petites... Tot i així, mai no pretenc anar gaire lluny quan faig aquestes pel·lícules. Només filmo allò que hi ha a casa meva, a la bugaderia o les màquines de marcianets del restaurant del barri. És com si filmés els exteriors d'una pel·lícula i sempre em fa sentir molt familiaritzada amb els objectes i les coses. El mateix em passa amb els telèfons. Bé, he tornat a referir-me per uns moments a la tecnologia i a la vida, ja que aquest és un dels punts fonamentals d'aquesta obra.

Una amiga meva diu que el que més li costa d'ensenyar a la seva filla és la diferència entre el que és viu i el que no ho és. Sona el telèfon, l'agafa i diu a la nena: «És l'àvia, parla amb l'àvia» mentre sosté un tros de plàstic. És lògic que la criatura estigui confosa. Perquè el telèfon és viu, la televisió és viva..., què és viu en aquesta habitació i què no? I això no els passa únicament als nens, jo també estic confosa...

Una de les raons per les quals faig servir tants filtres és per a intentar comprendre les veus sense els cossos. La majoria de les veus de les meves obres són mediatitzades per diversos sistemes. Ja coneixeu el sistema PA dels aeroports que fa sentir una veu per sobre la ràdio o la televisió. Intento escoltar el to de veu. La diferència entre això i el teatre potser és que en el que jo faig no intento realment crear personatges amb un passat i un futur que actuïn per motivacions. Els meus personatges són tons de veu. Un d'aquests tons de veu denota autoritat i pot utilitzar-se per adreçar-te, per exemple, a un venedor de sabates que intenta convèncer-te que aquelles sabates són realment fetes per a tu, que se t'adapten perfectament al peu, que són molt maques i que hauries de comprar-les, quan tu saps que aquelles sabates t'estan destrossant el peu (veu de falset). Tot el contrari del que tu et pensaves, sembles una adolescent...

És una tercer menor alta... Aquest filtre el vaig fer servir en una cançó titulada *Walk the Dog*... És horrible, aquest filtre et fa sentir completament ridícula.

Estic treballant provisionalment amb veus d'altres llocs. M'agradaria posar-vos una cinta molt interessant que tinc per aquí, feta a Freiburg. Es diu *Beispiele Paranormaler Tonband Stimmen*. És una cinta amb veus enregistrades del més enllà. Aquest aspecte del més enllà el trobo molt interessant i canvia moltíssim d'una cultura a una altra.

Un grup de persones es va dedicar a recollir aquestes veus que se suposa que vénen d'algun altre lloc. De fet són uns clips preciosos. En posaré un parell. Vaig demanar permís a les persones que van enregistrar aquesta cinta per a poder escoltar-la aquí, en públic, i em va dir que anés amb compte perquè d'alguna manera creuen que aquestes veus són en realitat unes altres.

La primera vegada que les vaig escoltar em van agradar tant que vaig dissenyar un vídeo sobre aquesta idea d'enregistrar fenòmens del més enllà. Vaig parlar amb aquesta gent de Freiburg per a veure què els hi semblava. El vídeo comença en un estudi tancat. Al centre de l'habitació hi ha dos micròfons. La càmera retrocedeix i ens mostra els tècnics de so asseguts a la taula de mesclcs. Tenen la boca tapada amb cinta adhesiva. Comencen a sonar les primeres notes i el metrònom fa així... mostrant que no hi ha cap cos connectat a aquestes veus. A més, vaig escriure una cançó amb el títol de *Example number 22*. El que més m'agrada d'això és que ho pots sentir gairebé a tot arreu d'una manera pràcticament arbitrària.

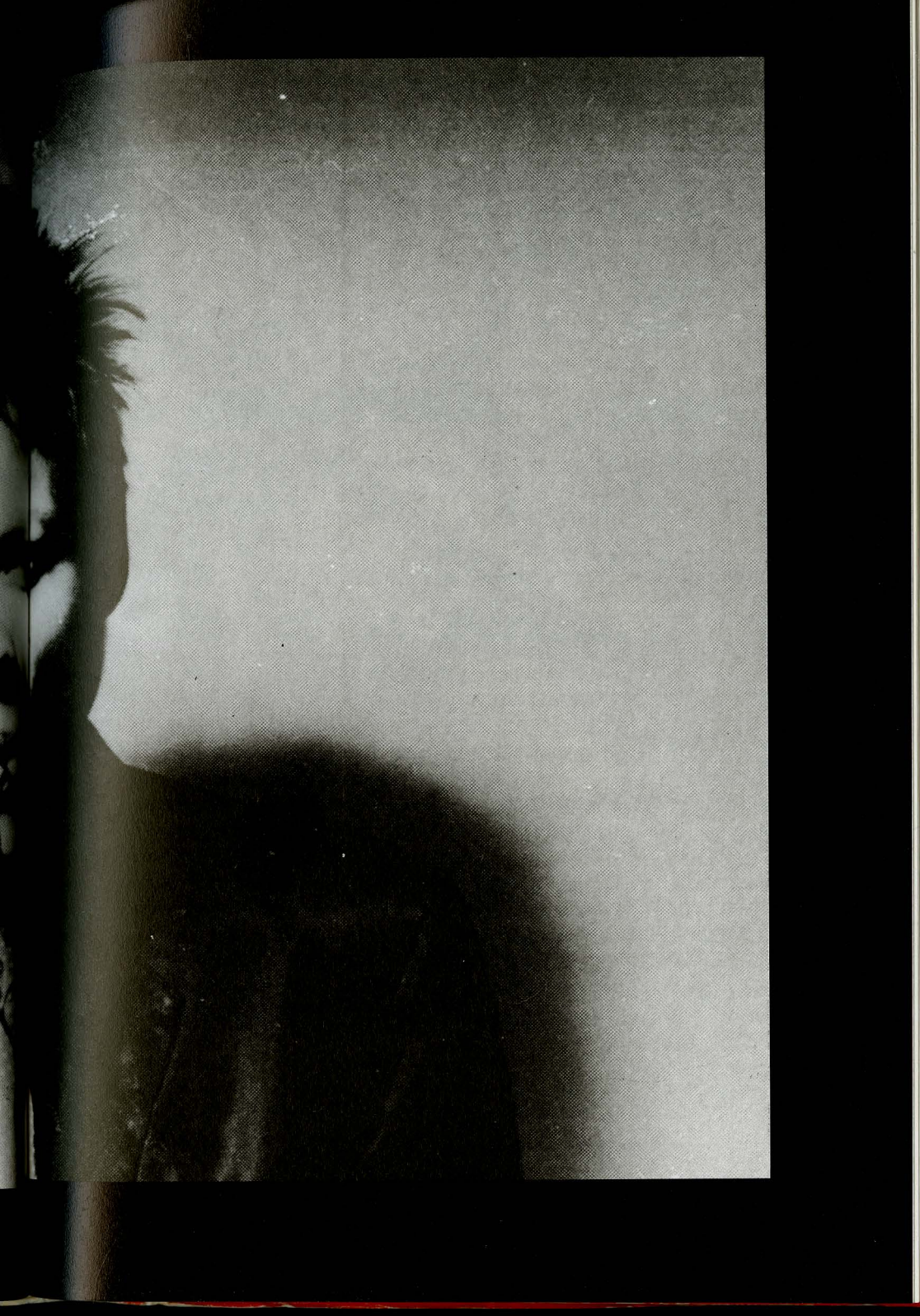
Vull que escolteu una altra cinta. Ho faig per ensenyar-vos allò que he escoltat, i que realment m'ha interessat molt i que després he utilitzat d'una manera o altra. En aquesta cinta hi surt un amic meu cantant una cançó. Més endavant vaig escriure una cançó per a ell. Es diu Charles Holland i viu aquí, a Amsterdam. És americà, tenor, i té setanta-un anys. Als anys trenta solia cantar amb Fletcher Henderson als EE.UU. De fet, és un cantant d'òpera, i això li suposava un greu problema, ja que als negres els és molt difícil trobar papers en aquest medi. Per això vingué a Amsterdam, s'instal·là aquí i treballà en diverses companyies d'òpera europees. Feia quaranta anys que no havia tornat a Amèrica. Quan vaig escoltar aquesta cinta va coincidir amb la seva primera gira pels EE.UU., i vaig anar a un concert seu a Berkeley, Califòrnia. Estava molt nerviós, li queien constantment les ulleres i les partitures, era incapaç de cantar, fins que va arribar a una... peça titulada *Oh Souve-*



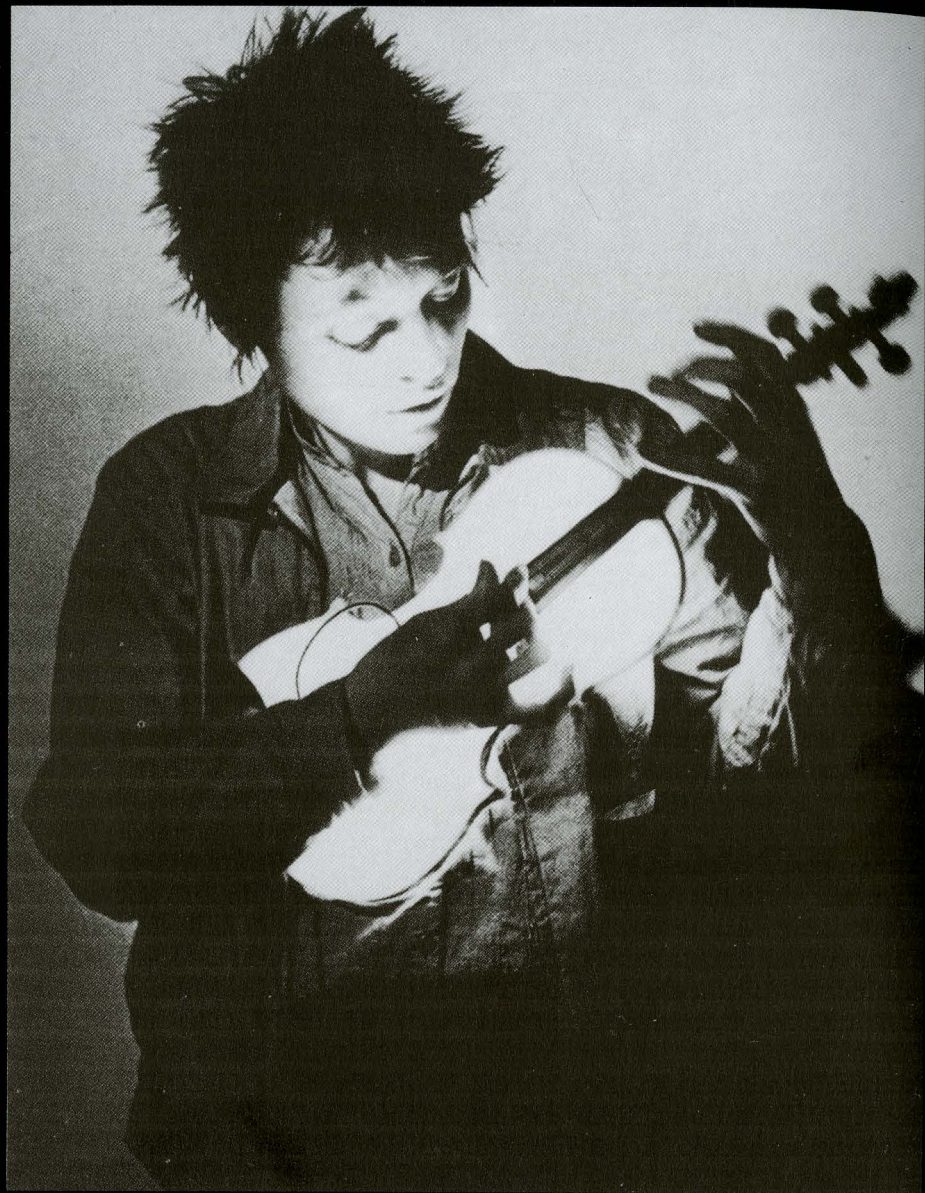
Laurie Anderson, *Per moments*, 1976.



Laurie Anderson, *Solo amb un altaveu petit a la boca*, 1979.







Laurie Anderson.

*reign*, que era una mena de pregària. I va ser en aquesta cançó que Charles recuperà la veu. Cantà meravellosament, perquè era una situació única que li permetia cantar exactament el que sentia en aquell precís instant. No tenia a veure amb res més. Era com si demanés «Senyor, ajuda'm ara». La lletra era en francès i començava amb una descripció semblant a: «no em queda res, ja no tinc orgull i em sotmeto a tu, Oh, Sobirà». Moltes de les imatges que apareixen fan referència a la pèrdua i l'obscuritat, però la cançó en si és molt, molt bonica. En tocaré un trosset... De manera que vaig utilitzar aquest *Oh Sovereign* cantat per Charles Holland, concretament la part de la melodia que comença dient: *Oh Sovereign, oh juge, oh père*. Però si la cosa havia d'anar per aquí, hagués estat injust deixar la mare fora, de manera que vaig afegir-la.

Vull exposar-vos una de les meves teories incompletes sobre les paraules. Té diferents aspectes. El primer és una història breu i molt personal de les paraules en l'art visual durant els últims anys. Molt discutible, n'estic segura. Bé, és aquesta i d'alguna manera... Els intervals de la meua pròpia connexió amb l'obra visual com a antiga escultora i la recerca de mitjans per a connectar-los a d'altres d'obres. Comença amb una mena de descripció dels anys cinquanta a Nova York, en un lloc situat a prop del Cedar Bar. Es refereix als pintors, fonamentalment als de l'escola heroica, els expressionistes abstractes, els herois de la pintura, del gest fort. Aquells senyors que dirien jo pinto perquè sí. És gairebé tot el que es pot saber de la seva boca. Gent com Franz Kline i Jackson Pollock, els herois d'aquell moment.

Després es va formar una altra generació d'artistes que prenen una actitud extremadament coherent envers el seu treball i que parlaven molt, encara que també, en un cert sentit, la seva obra esdevenia cada vegada més buida. Diguem que visualment era més simple, amb menys informació. Aquesta és la clau per entendre el seu punt de vista: «El que realment busco és la simplicitat». Gent com Barnett Newman, capaç de parlar exquisidament sobre la seva pròpia obra. La gent que escrivia sobre art també adoptà un enfocament diferent. L'enfocament típic del crític novaiorquès era escriure un text gairebé poètic sobre l'obra en comptes de fer-ne un d'analític. Més endavant, quan les obres esdevingueren minimalistes, el llenguatge adquirí una gran importància. Solien passar-se asseguts hores i hores discutint qüestions puntuals i formals. Van sorgir moltes revistes amb la intenció de connectar-los amb disciplines de tot tipus. Realment era fascinant veure l'evolu-

ció de tot aixó. Gent com —novament Barnett Newman n'és un bon exemple— era capaç de fer declaracions com aquesta: «L'Estètica és per a mi el que l'Ornitologia és per als ocells». Però, al mateix temps, crec que el que expressava era ben bé el contrari, perquè la forma com ell parlava i escrivia sobre la seva obra era tan important com l'experiència visual. Bé, és una opinió personal. Però tota la literatura que va generar aquest tipus d'obres va ser crucial per a entendre-les. És com si et posessis al costat d'un d'aquells quadres blaus travessats per una franja i comencessis a parlar sobre ell. En certa manera el meu criteri sobre l'art de la *performance* va ser aquí; m'exhibeixo juntament amb les pintures blaves, situant-me al seu costat, i parlo sobre elles. Arriba un moment en què les paraules esdevenen bastant primàries en relació amb les imatges. Bé, aquesta és una història que certament ens mostra com les paraules provenen de les imatges. Crec que aquests mateixos trets també poden trobar-se a l'art de la *performance*. Hi ha uns quants llibres interessants sobre l'art de la *performance*. Un és el que va escriure RoseLee Golberg i que es diu, crec, *Performance Art*. Comença amb una escena on Isadora Duncan es troba a Saint Petersburg un parell dies després d'una gran batalla. A l'estació del tren hi ha molts taüts amb els cossos dels soldats morts i ella comença a ballar, d'aquella manera tan expressiva, entremig dels taüts. No es tracta d'una peça inclosa en el repertori d'una companyia de dansa o de teatre. Va ser una cosa que s'esdevingué en un lloc especial. També observo aquests trets en les obres d'art DADA i, fins i tot, en una obra que acaba de ser reproduïda a Nova York, titulada *Der gelbe Klang*, el so groc, una obra de Kandinsky, on la gent portava caps al cap amb una partitura musical sobre el color groc i les idees sorgides al seu entorn. Això és una cosa que gairebé s'havia perdut des de l'època dels *Happenings* i la dècada dels cinquanta, amb Alan Kaprow i gent per l'estil. Ara només disposem de fotografies borroses i ningú no ho recorda. Fins i tot penso que la gent que les va fer no sap realment què eren. Fotografies de gent tirant-se per un finestra que no saps realment com mirar-les. I la raó per la qual no hi ha cap relació coherent d'aquestes obres és perquè el material no és massa recopilable. No es pot agafar i emmagatzemar al soterrani d'un museu o guardar-lo a les golfes de casa teva. Desapareix per la seva mateixa naturalesa. I a diferència del que passa en teatre i dansa, no pot formar part del repertori perquè, sovint, és una sola persona que ho fa i és una barreja de coses tan rares que és impossible tonar-les a trobar. Fins i tot passa amb les obres

dels italians, com el Suono More: uns instruments compostos per unes caixes i unes trompetes enormes dissenyats per escriure música per a instruments especials i que ningú ja no sap com reconstruir-los. És molt difícil. Crec que el simple fet de tornar a referir-se a aquestes obres ja és dur, perquè es tracta de situacions gairebé esculturals en relació amb un lloc real, és a dir, construïdes de forma visual per a un espai concret. No encaixa bé; no pots dir: aquest és l'espai de la representació i ho has de fer així. La meua proposta perquè quedi alguna cosa d'aquestes obres no és res de l'altre món, però ve donada per una cosa que m'interessa fer a l'hora de treballar amb diferents elements, i que és crear una mena de situació polirítmica. Les imatges evolucionen d'aquesta manera; el so es mou d'aquesta altra i la parla fa això. Així, es crea una espècie de trio entre aquests elements que funciona com una situació polirítmica.

M'agrada crear situacions en una *performance* on no arribes a saber ben bé si ho has vist o sentit... En relació amb això hi ha una pregunta que solien fer-me moltes vegades: «I tu què ets? Escultora, músic, cineasta, o què sinó?» Mai no em va semblar que fos una qüestió important o interessant, però té molt a veure amb una sèrie de temes, com per exemple, el virtuosisme. Hi ha una cosa que no m'atreu massa i que és el fet d'esdevenir una experta tècnicament en les normes d'un mitjà concret. Més que res perquè la meua obra prové, en un principi, de les paraules, ve a ser una espècie de caixa de ressonància de les paraules. Es per això que, bàsicament, desconfio de les paraules. Són inaprehensibles i ambigües, com el llenguatge. Respecte a això hi ha una altra citació de William Burles que m'agrada molt: «El llenguatge és un virus de l'espai exterior». També li vaig escriure una cançó —sempre els hi estic escrivint cançons, a aquests. Sempre he pensat que era una frase molt divertida per a ser dita per un escriptor; que algú que ha escrit tants llibres digui que el llenguatge és una malaltia que es transmet per la boca. El que més m'agrada de Burles és, en primer lloc, el seu sentit de l'humor. Del riure sí que m'en fio, sobretot perquè és involuntari. No pots evitar riure, i fer veure que rius, espanta una mica. En segon lloc, la seva precisió. Si el fan escollir entre una descripció general i una paraula que descriu exactament al caràcter únic d'una persona o cosa, escollirà, sens dubte, la paraula. En tercer lloc, m'encanta que Burles sigui tan profundament recelós amb el llenguatge i que qüestionari en certa manera la seva utilitat en termes budistes. La idea bàsica del Budisme respecte d'això, és que hi ha un ob-

jecte i un nom per a aquest objecte, i que per tant ja hi ha alguna cosa que sobra, perquè és una mena de trampa; i el mateix passa quan coneixes algú i n'aprens el nom: penses que en saps alguna cosa, d'aquesta persona, però en realitat no en saps res. O el que és el mateix, veus quelcom que pots anomenar d'alguna manera i et sembla que ho coneixes, però el que únicament coneixes és la paraula que ho descriu. Amb això no vull dir que haguem d'utilitzar un elaboradíssim contacte visual, i oblidar-nos de les paraules... i especialment de paraules tan curtes i denses, com llibertat i d'altres per l'estil. A la primera secció de l'obra que estic fent ara intento ressaltar la paraula «canvi» dintre del concepte de transport. Els americans han confós la paraula canvi per associar-la íntimament a la paraula llibertat. Crec que això és degut al fet de viure en un lloc on només que creix una mica ja has de fer dues mil milles per anar a l'escola; després dues mil més perquè el teu treball t'ho exigeix. Agafes el cotxe; sempre vas d'un lloc a un altre. Això és el que queda de l'estètica del *cow-boy* i del concepte frontierer de frontera. Segueix estant present, però es barreja molt amb la idea de llibertat. Crec que els americans saben menys que ningú on seran quan tinguin vuitanta anys: en un asil per a pobres, o bé, i això si han pogut vendre la seva novel·la, en una casa del Park Avenue. És aquesta idea de canvi de lloc, de saber que et pot passar qualsevol cosa, i això associat, com ja he dit abans, amb la idea de llibertat, perquè si canvies tant vol dir que d'alguna manera ets lliure. De fet, però, el fet de canviar molt no vol dir que siguis molt lliure. Canviar molt només vol dir això, canviar molt. Totes aquestes idees i paraules em fan pensar molt perquè no les entenc. Intento analitzar-les des de diversos punts de vista i veure quines conclusions en puc treure.

Crec que aquesta imprecisió de les paraules també està relacionada amb la meua teoria sobre el seu significat. Com més específiques siguin les paraules, millor. Hi ha un diccionari molt interessant realitzat mitjançant un ordinador i editat a Califòrnia, al qual ja m'he referit abans i que he usat moltes vegades: *Most-used adjectives of the sixties*. Cada capítol d'aquest diccionari consta de dos temes. El tema que acompanya l'apartat dedicat a l'art és l'exèrcit, la qual cosa no deixa de ser curiosa. Ambdós camps semàntics utilitzen les mateixes paraules per descriure l'excel·lència de les seves respectives disciplines, com per exemple, «precís», «net» o «de contorns definits». I aquests adjectius tant podien descriure l'armament com aquesta mena d'enfocament fred i sever de l'art o més ben

dit, la teoria de l'art. Perquè, sovint, quan l'artista llegeix el que ha escrit el teòric de l'art sobre la seva obra, es queda bocabadat, perquè considera que n'ha fet una descripció freda. Per això, jo, quan em dedicava a la crítica, consultava molt aquest diccionari per buscar el sinònim precís.

Soc del parer que l'art per l'art és certament un perill per a qualsevol artista que treballi amb materials, perquè és tan fascinant contemplar com unes formes encaixen dins unes altres, i perdre el món de vista completament. Jo intento utilitzar moltes imatges que es relacionin amb experiències totalment quotidianes: gent que camina pel carrer, allò que els hi passa, el que normalment veuen. Crec que això en certa manera és molt evident. Moltes cançons meves comencen amb observacions simples i concretes en lloc de dir «el verd parla al blau i parla al violeta», encara que visualment algunes vegades això també passa, perquè de vegades les imatges s'utilitzen per comentar les paraules. Pel que fa a les meves obres, des de sempre m'ha preocupat el contrari del que dic perquè utilitzo idees polítiques i socials, i això és una mica delicat. Crec que és difícil arribar a un equilibri entre el fet de convèncer a la gent d'alguna cosa i de suggerir-la-hi. També hauria de dir que si em fan escollir entre quelcom que consideri bell i interessant i algun text dels que he escrit que sembli políticament correcte, o inclús moralment correcte, escolliria allò que és bell i interessant. Amb això queda clar que com a crític social sóc dolentíssima i el que és pitjor de tot és que no sé què fer-hi. No sóc ni un predicador ni em presento a elecció per a cap càrrec polític. Sóc una artista. No vull imposar res, solament intento descriure coses. Vull que quedi clar que no dic: el món funciona així, sinó que jo crec que el món funciona així. M'horroritza molt més dir a la gent el que ha de fer, que no pas ser una artista abstracta. En primer lloc, perquè no crec que això funcioni. A mi mateixa no m'agrada que em diguin el que he de fer i tampoc em sembla que l'art per si mateix sigui el mitjà més adient per donar aquest tipus d'informació. Posem pel cas el millor exemple que ara se m'acut: una cançó; escoltes una cançó preciosa però no pots entendre ben bé la lletra; les paraules et sonen confoses. L'escoltes cinquanta vegades i al final entens el que diu, però la lletra és horrorosa, estúpida i no t'agrada gens. És massa tard, però, perquè ja has acceptat la cançó, és dintre teu, la taral·leges, forma part de tu. Penso que aquesta és la diferència entre l'art i les idees. L'art t'arriba sensualment, físicament, pels ulls i per les orelles, mentre que les idees van directament al cervell. Barrejar

ambdues coses és realment delicat. El que pretenc és crear una situació descriptiva perquè considero que, com artista, tinc el perfecte dret d'intentar descriure el món; no em plantejo el contingut. En canvi sí que em plantejo la manera de fer-ho perquè és un material difícil, molt suggerent. El meu objectiu, o sigui, el que realment vull fer, és crear una descripció suficientment oberta, suficientment lleugera, perquè la gent pugui penetrar-hi i dir... bé, en aquest cas no ho sé, i fins i tot penso, això és interessant i després deixo que cadascú pensi el que vulgui, que tothom faci les associacions que cregui oportunes, que en tregui conclusions; és a dir, faig una definició, arribo fins a un cert punt i després ho deixo a les mans de cadascú. I és que no tinc ni idea de què fer-ne de tot això. Al mateix temps passa que, i el que ve a continuació anul·la en certa mesura el que acabo de dir, en aquesta gira pels EE.UU. que acabo de realitzar i en la que he visitat una colla de ciutats, he detectat una situació molt estranya. En aquests moments la gent està molt atemorida per l'eminent arribada d'una era holocàustica pregonada per la premsa. En certa manera a cada ciutat et trobes amb el mateix. Vas a Seattle i et diuen: «tenim els Trident aquí; al port, que és un dels principals per a Rússia, hi ha submarins Boeing, som el seu objectiu.» Després, te'n vas a Houston i et diuen: «tenim una central nuclear a les rodalies de la ciutat, vénen cap a nosaltres». A Pittsburg et fan saber que potser ja no són la ciutat de l'acer, però que les grans indústries s'han implantat allà; totes són allà i els atacaran. Tothom sap que no hi ha cap línia fronterera localitzada aquí o allà, sinó que és una situació generalitzada. Ens mostren imatges d'immenses boles de foc que travessen camps, de grans ciutats devastades, d'animals, que fins i tot a deu mil milles de distància, contemplen aquesta explosió i queden encegats i durant un parell de setmanes van d'un lloc a un altre fins que moren. Això és el que es mostra a la gent. El més important d'aquesta situació és que la violència accelera els batecs del cor i això és molt més aterrador que la mateixa fi del món. És tan impressionant que absorbeix totalment la imaginació de la gent. La violència sap com arrossegar-te. Se m'acut ara l'exemple d'un veterà del Vietnam que es va veure obligat a aprendre's infinitat de consignes durant la instrucció ja que, quan tens l'arma a les mans, has de cridar per preparar-te psicològicament, no solament per apropiat-te d'una vida humana, sinó sobretot per estar-ne orgullós. En acabar la guerra, aquest home va trobar feina de llevaneus, per la qual cosa havia de fer, bàsicament, els mateixos moviments físics als que estava acostumat;

deia que totes aquelles paraules de combat encara li tornaven a la ment. Les hi tenia clavades físicament. És difícil de trobar un paral·lel físic en el cas contrari. L'exemple més obvi seria ensenyar a la gent a utilitzar els pals de golf mentre diuen «Igualtat de drets, pau, honor». No funcionaria. I no funcionaria perquè aquest tipus d'ideals no indueixen el cor a actuar així. Els visionaris d'aquest segle han intentat crear imatges d'una Utopia o donar les seves idees sobre la Utopia, però això no són coses que commoguin la gent de la mateixa manera que ho fa el fet de reunir-se per marxar sobre algun lloc.

Sento una inclinació tan gran envers aquest tipus d'idees que realment m'agradaria veure que algú, no sé qui, un artista o algú altre, hi parés esment —i gairebé no puc ni suportar haver de dir això perquè contradiu moltes de les coses en les que crec— però, de debò, crec que algú hauria de crear imatges oposades a totes aquestes idees, que fossin emocionants, excitants i plenes de vida, en contraposició a la destrucció que ens envolta. Ara com ara, la gent sembla molt atreta i abstreta per aquestes idees de violència i destrucció, fins a arribar a extrems que en alguns llocs, sabeu... Tot això em destrossa en aquests moments. L'única manera en què puc justificar-ho és per la necessitat que experimento d'aconseguir en la meua pròpia obra una mena d'equilibri, no solament de colors, línies i estructures, sinó també un equilibri emocional. De manera que per a mi, intentar de mantenir aquest equilibri és fonamentalment una decisió estètica. I això és tot. És clar que quan ho penso en termes morals sóc del tot incapaç de justificar-ho. Perquè aleshores seria simplement una moralista i em dedicaria a fer altres coses d'una manera molt més directa i eficaç. Aniria a manifestacions, intentaria dur les meves idees a la pràctica, a l'acció política i social. Però això ja seria fer una altra cosa...

## RESUME

LAURIE ANDERSON, 1982



## RESUMEN

Después de una práctica artística dedicada a la escultura minimalista, a la crítica de arte, a la cinematografía, a los libros de artista, etc... empecé a trabajar con sonidos y me di cuenta de que la mayor parte de las cosas que hacía provenían de las palabras y del lenguaje.

Por lo que se refiere a la serie que estoy terminando, *United States*, su estructura consta básicamente de cuatro partes: transportes, política, dinero y amor. Cada una de estas secciones posee una dirección determinada asociada con un gesto manual. Uno de los aspectos más importantes de la obra es el uso de la tecnología como medio.

En cuanto al sonido, utilizo una gran variedad de filtros, entre otras cosas, para intentar comprender las voces sin cuerpos. La mayoría de las voces de mis obras son mediatizadas a través de sistemas muy diferentes, como el utilizado en los aeropuertos, donde la voz anunciadora se oye por encima de la radio o de la televisión.

La diferencia entre mis propuestas y el teatro es que en lo que yo hago no intento crear unos personajes con pasado y futuro, ni tampoco los relaciono con aspectos tales como la motivación. Mis personajes son tonalidades de voz.

Me gusta crear situaciones en la *performance* donde uno no sepa exactamente si ve u oye,... A este respecto hay una pregunta que solían hacerme muchísimas veces: «¿Y tú qué eres, escultora, músico, cineasta, o qué?» Nunca creí que fuera una pregunta realmente importante, pero tiene que ver con el virtuosismo. Más que ser técnicamente hábil dentro de las reglas de un medio concreto, el virtuosismo es un mecanismo de resonancia de las palabras de donde surgen mis obras.

## RÉSUMÉ

Après une pratique artistique consacrée à la sculpture minimaliste, à la critique d'art, au cinéma, aux livres d'artiste, etc... j'ai commencé à travailler avec des sons et j'ai aperçu que la plupart des choses que je faisais se basaient sur les paroles et le langage.

En ce qui concerne la série *United States*, que je suis en train de finir, elle est basiquement composée de quatre parties: transport, politique, argent et amour. Chacune de ces sections suit une certaine direction en rapport avec un geste manuel.

Un de ses aspects les plus importants est l'usage de la technologie en tant que moyen.

Quant au son, j'utilise une grande variété de filtres, entre d'autres raisons, parce que j'essaie de comprendre les voix sans corps. La plupart des voix de mes œuvres sont médiatisées à travers des systèmes très différents comme celui employé aux aéroports, où la voix des hauts-parleurs domine sur la radio ou la télévision.

La différence entre mon travail et le théâtre est que je ne me propose pas de créer des personnages avec un passé et un futur, ni de les mettre en rapport avec des aspects tels que la motivation. Mes personnages sont des tonalités de voix.

J'aime créer des situations dans la *performance* où on ne sache exactement si l'on voit ou écoute,... Dans ce contexte il y a une question que généralement on m'a posée maintes fois: «Qu'est-ce que tu fais, toi, de la sculpture, de la musique, du cinéma ou quoi?» Jamais je n'ai pensé que ce soit une question réellement importante, mais elle a beaucoup à voir avec le virtuosisme. Plutôt que d'être techniquement habile selon les règles d'un milieu concret, le virtuosisme est un mécanisme de résonance des paroles d'où proviennent mes œuvres.

## SUMMARY

After an artistic practice devoted to minimal sculpture, art criticism, movies, artist's books, etc... I began working with sounds and I realized that most of the things I have done are based on words and language.

As regards the series I am just finishing now, *United States*, it is basically structured in four parts: transportation, politics, money and love. Each section has a kind of direction associated to a hand gesture. One of its main themes is the use of technology as a means.

One of the reasons that I use a lot of filters in sounds is to try to understand voices without bodies. Most of the voices in my work come through very different systems such as the one used in airports, where the speaker's voices is heard over the radio or the TV.

The difference between my work and theatre is that I am neither really creating characters with pasts and futures, nor relating them to things like motivations. My characters are tones of voices.

I like to make a situation in a performance in which you

are not actually really sure whether you have it or seen, it... In relation to that, one question that I used to get asked a lot was: «What are you? Are you a sculpture or a musician or a filmmaker or what?» I never thought that it was a very important question, but it has something to do with virtuosity. Rather than being technically proficient within the rules of that particular medium, virtuosity is a resonating mechanism of the words where my works come out from.

CARLOS TINDEMANS

# LA BOGERIA DE JAN FABRE. UN INTENT D'AUTÒPSIA

Traducció de Laura Conesa

L'obra comença amb uns quants actors vestits de manera semblant situats davant un enorme teló blanc. D'esquerra al dret, adopten postures meditatives i es posen a aplaudir sense molta aparent, doncs el teló continua essent blanc. Aldebaran una noia tracta desesperadament i obsessiva de pujar a l'examenari, on hi ha un noi que violentament li ho impedeix i li fa d'una manera brusca i imponent «1876» com si hagués de passar un examen. Quan finalment arriba la resposta correcta (Eis Auldhaug, Richard Wagner, Bayreuth), el noi li dona la bevinguda, amb un gest conciliador, a l'examenari del gran Walhalla. Més endavant els actors repeteixen amb forts crits les dades il·lustrades de produccions de rentar i els noms dels creadors. Primer ho fan tot corrent, sense moure a del mateix lloc, fins que queden exhausts. Aquesta situació és força difícil de suportar per a l'espectador. Després, unes hores més tard, els títols i les dades són avaris i indiferents, per il·lusió ar-  
tística.

La imatge d'un noi i una noia lluitant es repeteix diverses vegades durant la performance. Hi ha un moment en què s'agraden l'un davant de l'altre; la noia canta l'aria d'«Ave de Cernon» i es huflegen violentament a les galtes, mentre els altres actors, al fons de l'examenari, fan moviments d'exercicis militars. A l'última escena, quatre parelles s'avança cap a la part superior de l'examenari. Els homes porten les dones a coll, s'agraden i les dipositen al terra molt delicadament. Durant un

1. «Els homes s'agraden amb les noies»

2. «Per finalment prendre lloc per l'altre»

Al principi i al final de *The Power of Theatrical Madness* (Venècia, 1984) el director Jan Fabre utilitza un fragment líric extret de la *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, amb música del compositor suís Othmar Schoeck. Els versos ens diuen: «Klüse, Bisse, das reimt sich». <sup>1</sup> Kleist pretén així que el bes i la mossegada són intercanviables per qui estima de tot cor. L'amant «kann schon das eine für das andere greifen». <sup>2</sup>

Aquesta síntesi que suposa besar i mossegar amb amor segueix, durant quatre hores i mitja, una trajectòria de tendre masoquisme al llarg de la *performance*. Fabre utilitza contínuament aquesta mena de contrastos. El seu treball en el teatre és alhora seriós i irònic, tens i avorrit, simple i pretensions, violent i suau. I el públic reacciona d'una forma semblant. Aquesta *performance* besa i mossega tant els actors com els espectadors.

L'obra comença amb uns quants actors vestits de manera semblant situats davant un enorme teló blanc. D'esquena al públic, adopten postures meditatives i es posen a aplaudir sense motiu aparent, doncs el teló continua essent blanc. Aleshores una noia tracta desesperadament i obsessiva de pujar a l'escenari, on hi ha un noi que violentament li ho impedeix i li diu d'una manera brusca i imponent: «1876» com si hagués de passar un examen. Quan finalment troba la resposta correcta (*Els Nibelungs*, Richard Wagner, Bayreuth), el noi li dona la benvinguda, amb un gest conciliador, a l'escenari del teatre Walhalla. Més endavant els actors repeteixen amb forts crits les dates d'estrenes de produccions de renom i els noms dels directors. Primer ho fan tot corrent, sense moure's del mateix lloc, fins que queden exhausts. Aquesta situació és força difícil de suportar per a l'espectador. Després, unes hores més tard, els títols i les dates sonen avorrits i indiferents; per fi hem arribat.

La imatge d'un noi i una noia lluitant es repeteix diverses vegades durant la *performance*. Hi ha un moment en què s'agenollen l'un davant de l'altra; la noia canta l'ària d'amor de *Carmen* i es bufetegen violentament a les galtes, mentre els altres actors, al fons de l'escenari, fan moviments d'exercicis militars. A l'última escena, quatre parelles avancen cap a la part anterior de l'escenari. Els homes porten les dones a coll, s'agenollen i les dipositen al terra molt delicadament. Durant un

1. «Els besos s'adiuen amb les mossegades»
2. «Pot fàcilment prendre l'un per l'altra»

instant miren tendrament aquells cossos adormits, s'aixequen, donen una última ullada per sobre l'espatlla esquerra i, lentament, tornen al fons de l'escenari. De cop l'acció canvia completament. Tan bon punt els homes deixen estirades al terra les seves princeses, elles s'aixequen i es posen a córrer, com si fossin models frívols, cap al fons de l'escenari, on tornen a jugar per a seguir dormint. Els homes, agenollats, miren un instant al buit, atentament, perden tot el seu heroisme. L'acció es repeteix interminablement, ells es queden terriblement cansats, mentre que les dones sembla que recobrin progressivament una immensa energia. Aparentment els homes porten a les dones en braços, però això a elles no els agrada. Aquesta panoràmica, més aviat banal, queda emmarcada pel teló, ja que mentre els actors corren d'una banda a l'altra de l'escenari, al teló s'hi projecta la diapositiva d'una pintura del classicisme: un Amor alat que deixa rera seu una Psique adormida tot mirant-la per sobre l'espatlla esquerra. Així doncs, aquesta llarga escena no solament diu quelcom sobre la relació entre homes i dones, sinó que també té un significat simbòlic. De quina naturalesa deu ser el bes perquè l'amor pugui desvetllar una ànima adormida? Té sentit una relació així? Pot aixó generar art?

La segona part d'aquesta producció es basa en dos contes de fades molt coneguts: el príncep embruixat sota l'aparença d'una granota i l'emperador que porta un vestit nou. Dos actors nus es posen, l'un a l'altre, una corona al cap. Aquests prínceps homo-eròtics, autèntic reflex l'un de l'altre, ballaran fredament un tango. A un li ofereixen roba de veritat, a l'altre roba invisible. El primer es vesteix completament i ja no tornarà a fer cap paper important, ha entrat al rang de la gent normal i corrent.

L'altre segueix nu; un misteriós cantant d'òpera li dona una punyalada i, finalment, cau com la Pietà als braços d'una ballarina. Potser les robes de l'emperador no existeixen, però Fabre fa teatre amb elles. Jo ho interpreto com una autoironia, com una mena de crítica ben intencionada de la seva pròpia bogeria teatral.

1. El text de la *performance* de Fabre no fa cap altre referència a una estructura temporal, ja sigui interdramàticament o extradramàticament, que no sigui a allò que la *performance* mateixa necessita per fer-ne ús temporal —d'una manera inconscient, no revelada per la successió d'esdeveniments encadenats i que només existeix quan l'espectador és conscient de la seva atenció—. Així, el temps esdevé estructural, funcional

i, a la vegada, fictici, ja que és imaginari, inconcret i, sobretot, ni estimula ni impedeix la dependència mútua dels segments.

La qualitat intel·lectual és limitada al menys en un sentit narratiu. L'espectador es veu obligat a recapitular d'una manera postestructural. Aquest és un teatre-en-procés, un succés inacabat i obert, o millor, un esdeveniment que s'esdevé. Tracta de possibilitats i no pas de resultats ni de límits. Fabre creu en un teatre, que a través de, i en ell mateix, estructuri la imaginació, un teatre que ajudi a la gent a pensar sobre la seva «existència» en el temps. S'absté de qualsevol contingut ideològic; no orienta, no defineix, no es lliga res. Tampoc no fa de la seva obra un mite. Juga seriosament amb la visualització del canvi de i en els individus i la societat (el solitari i el grup), sedueix, provoca, reforça un punt de vista modificat, un enfocament, un interès, una intuïció, supremeix i dificulta la inèrcia i la passivitat. En cap moment no dóna prioritat a un possible equilibri concret si no és amb el propòsit d'estimular l'espectador, de reinserir-lo en els processos perceptius amb l'ajut dels quals l'actualitat, la realitat, la idea i el cosmos, poden ser emmarcats en una altra perspectiva en estat de constant transformació. No s'esforça en remetre el públic a un codi unificat sobre la manera de mirar una *performance*; el seu objectiu és adquirir vitalitat, autoconsciència, vèncer el mite i les ideologies. En aquesta situació l'espectador té dret a respondre individualment, a descobrir no tant el significat global com la dinàmica interna del moviment, el color i el ritme en relació amb activitats ben determinades. La coherència, doncs, no és un producte racional preconcebut; més aviat significa l'expressió de conjuncions que existeixen no en la sensibilitat de l'artista, sinó en el procés perceptiu dels qui observen el conjunt amb els seus propis ulls, de la seva perspectiva. Les crisis internes dels personatges no es presenten com a jeroglífics que cal traduir ni com a icones que cal respectar.

Els «actors» no són actors amb una preparació professional; certament no «interpreten» un text. Són els elements d'una sèrie de quadres, són registres d'imatges. De vegades «s'auto-interpreten» utilitzant un codi de gestos fàcilment identificable; altres vegades «interpreten» figures imaginàries. I fins i tot altres vegades introdueixen, en un context més ampli, partícules de models que poden o no tenir «sentit» pel qui està observant.

2. Jan Fabre no difereix d'altres artistes en servir-se del teatre, a qualsevol nivell, com a mitjà necessari per a convertir els mètodes cognoscitius en comunicació, en un joc on s'in-

tercanvia el conscient i l'inconscient. Idea i cos, moviment i so, formen una cadena dinàmica que s'inclou en un peculiar i subiectiu espai-amb-un-sentit (potencial). En aquest espai que s'esdevé, l'aspecte teatral, en tant que factor medial, es converteix en teatre. No obstant, aquest espai no és sempre idèntic a la visió de l'ego de Fabre-com-a-director, ja que en el moment en què Fabre posa damunt l'escenari les seves imatges sobre la necessitat, l'element de subjectivitat creat anteriorment desapareix; el complex objectiu de la imitació es transforma llavors en l'eco estructurat del projecte de pensament ideat per Fabre. Així, el text de la seva *performance* pot ser interpretat de dues maneres: en tant que imatge, idea o noció, és a dir, en tant que imaginació, per una banda, i expressió, execució i realització per l'altra. L'assimilada combinació d'ambdós nivells garanteix la perceptibilitat de la intenció i del resultat, i això fa que, finalment, tingui sentit el punt de partida de Fabre per a l'espectador.

3. Tot i que la percepció visual domini, l'observació auditiva és quelcom més que un simple acompanyament o subestructura. Ambdós substitueixen els fonaments lingüístics de l'idioma teatral convencional. El gest, la respiració, actuen com a condicionants del contingut. No romanen a un nivell instrumental, sinó que passen a ser, per ells mateixos, signes portadors de teatralitat. El que esdevé determinant és la pragmàtica escènica, no l'organització dramàtica. Els fragments del text que es refereixen a la història del teatre no van més enllà d'una incompleta, i per tant arbitrària, enumeració o relació de dades escèniques. La funció d'aquests registres cronològics i, consegüentment, el significat que adopten, tant per ells mateixos com en el context de l'obra de Fabre, en cap moment no és objecte de discussió, ni tampoc determina la «nova» funció de la pròpia teatralitat de Fabre. Com a molt, aquesta fingida successió de dades segons les quals s'uneixen aspectes (in) comparables de forma desarticulada i, sense dubte, ahistòrica, té a veure amb un intent d'activar la memòria del teatre, la consciència de la intertextualitat teatral. Aleshores no té massa importància el fet que aquest mecanisme d'autocitació i, al mateix temps, d'autopromoció, sigui entès amb reconeixement i assentiment i no amb un desaire, arronsant les espatlles.

4. El teatre de Fabre ja no és un *theatrum mundi*. No és un matgatzem d'esdeveniments, ja siguin simbòlic o metafòrics. Es «limita» a allò que pretén ser: un ésser corpori, un procés de sistemes de signes. Perquè qualsevol persona coneixedora dels sistemes de signes usuals, a través dels quals el teatre in-



tenta expressar-se, ha de passar abans per una preparació. Fabre obliga l'espectador a buidar la seva apreciada memòria per tal d'omplir-la d'aquelles percepcions que componen la línia d'interacció entre els elements d'observació conscients i inconscients. Desmunta allo que tothom coneix i les possibles connexions i combinacions. El teatre de Fabre esdevé la immediata i gairebé directa interpretació d'un propòsit: un procés dinàmic que, mitjançant l'ús de signes icònics i evidents, determina allò que li succeeix damunt l'escenari al doble personatge d'una obra d'intercanvi entre «l'èsser» corporal de l'actor i «l'existència» de l'estructura teatral.

5. Sovint la participació del públic s'origina a partir d'una fixació afectiva. Fabre no vol impedir-ho ni suprimir-ho, sinó que, al contrari, treballa per apropar aquesta inclinació a la participació als propòsits de la seva producció, per la qual cosa accentua, durant tota la *performance*, l'essència del procés.

Aquesta *performance* no vol ser un producte complet, acabat; no vol ser, nit rera nit, la reproducció d'un assaig apassionat copiat sempre més o menys de la mateixa manera. En canvi sí que és, donada l'autopotenciació de la seva intensitat, una progressió geomètrica d'actituds corporals (on almenys l'estímul mental no es mostra com un element autònom) que representa l'única dimensió que aconsegueix amb èxit servir de base per a l'absorció, la imaginació i l'assentiment del públic. Fabre extrau de tots els recursos teatrals (escenografia, il·luminació, decorats, vestuari) l'habilitat per a produir qualsevol mena de probabilitat, poder de referència o transferibilitat, dirigida envers l'experiència i els records de l'espectador. És realment rellevant la inspiració en el moment precís de l'execució, la sort accidental com un principi controlat. Aquesta sort promou i provoca una *performance* teatral que rebutja sistemàticament qualsevol linealitat temàtica. Es poden descobrir alguns fragments projectats que fan referència a una imprecisa xarxa distributiva de consistència temàtica, com per exemple, la dicotomia entre la simplicitat dels actors a primer terme i l'excés de diapositives al fons; el conte de fades d'Andersen de l'emperador i els seus vestits entès com un joc rotatiu antitètic i autocrític; els flash de *Penthesilea* que mantenen el seu significat musical mentre que, al mateix temps, s'oposen estructuralment als signes corporals. Tanmateix, la potència de la *performance* impedeix qualsevol mena de prioritat o preeminència quant a hegemonia temàtica, i suprimeix la distribució jeràrquica de pes entre els diferents elements teatrals. El tema no és allò que ha estat envasat al buit i que s'a-

maga dins la *performance* per a ser expressat en una interpretació consecutiva; el tema és la mateixa interpretació, no allò que és capaç de comunicar, sinó allò que intenta ser i que d'una manera continuada i sense sobrenfatitzacions és presentat gradualment a l'espectador. Aquest procés teatral aconseguix abstenir-se de qualsevol propòsit referencial. El teatre-a-l'escenari conserva el valor de la imatge; el teatre dins l'habilitat receptiva de l'espectador reforça el valor del significat.

6. L'actuació dominant del gest es copsa en moments d'indiferència expressiva. Pegar i acaronar transmeten motivacions oposades; el patró global de moviment es demostra mitjançant oferiments fragmentats que en cap moment contenen o reflexen la justificació causal o la intencionalitat de la història. Un simple moviment es fa més llarg, un moviment múltiple es fa més curt; l'acceleració, la dansa-ritme i la mecanització, constitueixen les formes d'execució. Ni el gest ni el moviment no segueixen la lògica de l'acció, sinó que expressen relacions situacionals, generen ecos d'un moviment precedent, rèpliques al ritme musical, respostes a matissos de la il·luminació. La interacció dels sistemes de signes, així com la jerarquia de les relacions de dependència, justificada per la naturalesa del personatge o de la temàtica, desapareix a causa de l'evidència dels sistemes de signes. Noves relacions les substitueixen. Les escasses veus ja no segueixen unes normes de diàleg, sinó que es regeixen per una necessitat musical/rítmica que depen de les prescripcions situacionals del cor, del ressò esporàdic o del rubor passatger provocat per l'excitació. La paraula no provoca cap resposta. El signe teatral i el significat extrateatral ja no es busquen mútuament, han deixat d'estar l'un a prop de l'altre, a la vegada que es desenvolupa un paral·lisme entre esdeveniments, actes i posicions intrateatral. El signe imaginat no és un símbol; el que origina és la gènesi del teatre, no una veritat capaç d'il·luminar el món.

7. La sintaxi teatral, la interferència dels constituents, ja no ve determinada per la qualitat dels mòbils fixats pels personatges; el que defineix són les sèries òptiques i auditives de ritmes col·locades unes al costat de les altres, sincrònicament, sense cap mena de connexió. El ritme global el dóna la relació continuada de contrastos entre els sistemes de signes. Això significa, pel que fa als actors, que la seva identificació no ve donada per la forma com s'expressen lingüísticament i gestualment, sinó que prové de la funció perceptible dels sistemes de signes interpretats per ells. D'executors actius passen a ser subjectes en un (con)text de la imaginació.



Jan Fabre, *El poder de la bogeria teatral*, 1984. (Foto Patrick T. Sellitto).



Jan Fabre, *El poder de la bogeria teatral*, 1984. (Foto Patrick T. Sellitto).





**Jan Fabre, *El poder de la bogeria teatral*, 1984. (Foto Patrick T. Sellitto).**

8. El material no literari que Fabre utilitza en el seu text es compon de descripcions, en forma de citacions de títols i encapçalaments de produccions teatrals famoses que, qualitativament, s'apropen als *readymades* o als anuncis publicitaris; des del punt de vista gramatical no tenen una identitat pròpia. Qualsevol organització sistemàtica del llenguatge trastorna i s'imposa al concepte de Fabre; el seu principi de composició pertany a un ordre diferent, no és sintàctic, sinó arquitectònic. El llenguatge és considerat com un simple material de construcció, que es pot fer servir sense necessitat d'obeir cap tipus de normes prèvies. Amb els actors passa el mateix; no han estat seleccionats per les seves qualitats preconicionades, sinó en funció del grau de manejabilitat que puguin oferir dins aquesta estructura sintàctica. Els actors no són ni més importants, ni més francs, ni més coherents que el material verbal. Els personatges atlètics i equilibrats no encaixen com a mediadors neutrals en el discurs de Fabre. El seu radicalisme estètic exigeix actors subversius; l'anarquia del seu material base forneix les condicions i les circumstàncies de la composició arquitectònica. Aquesta posada en escena no pot entendre's com un punt a favor dels actors, a partir del qual es desenvoluparia automàticament l'estructura de la *performance* en el moment de la reproducció, fidel o no, al text original.

9. El teatre de Fabre és «realitat» en el mateix grau en què ho és tot el teatre. Demostra les normes i regles que actuen sobre allò que és humà. El que s'esdevé a l'escenari és un al·licient per fer representacions dins de nosaltres i a través de nosaltres mateixos; nosaltres som la interpretació escènica del que ens succeeix i, quan hi participem, estem sotmesos a un nivell superior al dels actors reals compromesos a l'escenari a interpretar papers falsos i tasques teatrals. Així doncs, la *performance* és un esdeveniment doble: és «metateatre» en el sentit en què es pronuncia sobre el fenomen teatral, i «catateatre» perquè posa a la nostra disposició les seves intencions i els seus objectius coherents en forma de petites unitats compositives.

10. El teatre de Fabre treballa amb el significat, tant si es presenta en forma subversiva o no. S'adreça al nostre coneixement previ mitjançant documents de la història de l'art, estereotips. Aquest nivell semàntic, refinat per l'erudició, és exposat en el teló de forum gairebé de forma causal, i normalment en un tancar i obrir d'ulls. El «metaefecte» es presenta com un joc de manipulació de significats en forma d'(anti)estereotips culturals (per exemple, l'ària cantada amb una altra veu). Aquest és més aviat el nivell intel·lectual; Fabre permet

que l'espectador entès es consideri un expert en l'obra selectiva. Per tant, les transformacions estructurals s'ofereixen en forma de citacions (per exemple, els exercicis de la ballarina). El distanciament, la superioritat cultural, el signe d'aprovació són possibles i estan a la disposició de l'espectador que es considera un *connaisseur* i que és seduït pels principis d'estilització i integració. Per a què un signe determinat apareixi com el «metasigne» d'un altre ben diferent, s'ha de produir prèviament un acord entre ambdós, sempre amb una certa ironia.

En conseqüència, la «cata(anti)estrofa», utilitzarà els mateixos cossos, les mateixes posicions i els mateixos elements a fi de capgirar aquesta complaença intel·lectual, de trencar aquesta construcció global en cadascuna de les seves parts. Així doncs, a la «cataestrofa», a les restes anàrquiques d'allò que és normal i que s'espera, del que és banal, quotidià mediocre i comú i, a la vegada, teatralitzat perquè ha estat representat amb un objectiu o portat a l'escenari, exhibit, el que domina no és pas el refinament, sinó el deteriorament. Així com la «metaobra» és intel·lectualment extremada, la «catadeterioració» és radical (exemples: l'escena dels plats trencats, els segons comptats per fumar una cigarreta). Els «cataefectes» es componen de gests bàsics, que es reconeixen com a interpretació escènica, com a un comportament exhibit a l'escenari. La regressió, la repetició, la histèria, allò que és inacabat, insignificant i no narratiu, constitueix el centre estructural de tots aquests segments.

11. L'espectador s'adapta a aquest nivell bifocal. Abraça «l'objecte» d'aquests segments, «comprèn» què passa i simultàniament en fa una abstracció, eleva el procés de comprensió a un «supersigne» a una idea imposada damunt de tot. A la «catafase» es posen en joc elements prototípics físics; l'objectiu de la «metafase» és l'estil, el decorat, el concepte, la *Gestalt*. En oferir els dos nivells de coneixement simultàniament —i fins i tot consecutivament, ja que pel que fa a la percepció la «catademostració» precedeix a la «metaidea»—, Fabre radicalitza un mètode de fer teatre.

12. Hi manca la cohesió habitual. No existeix una història rodona; com a molt tenim un marc i una presumible direcció de desenvolupament a cada segment i a la cadena de segments en tant que unitat global; les seqüències quasi no s'enllacen unes amb les altres. El nombre d'executors sembla completament arbitrari. No hi ha jerarquia entre els actors. No hi ha coherència en la funció de l'espai. No hi ha una estructura



temporal, excepte l'estructura base de la duració de la *performance*, que exhaureixi l'energia dels actors; aquest temps no és fictici. Així doncs, hi manca el fil conductor. Si l'espectador és incapaç de seguir la *performance* amb paciència, perseverància i resistència, i malgrat tot s'hi queda fins al final, només en podrà retenir una barreja laberíntica d'exercicis gimnàstics inconnexes. És evident que els sentits hi tenen molt a veure. Els ulls i l'oïda treballen constantment. La coordinada sincronització entre l'acció de veure i d'escoltar, es trenca i canvia constantment en funció de la desarmonia dominant. S'arriba molt més lluny que amb els mètodes destructius (congelats ja en unes normes bastant conegudes) de l'antiestil postmodernista; l'equilibri se situa entre el rebuig de les relacions semàntiques i l'oferiment de noves i diverses formes de percepció. Perquè el caos pugui ser plausible i discernible cal una disciplina de ferro.

13. Així doncs, gairebé durant cinc hores, busquem un mètode, intentem donar un significat a allò que percebem, quan, precisament, tota l'energia de l'obra pretén impedir que passi això. El «metaefecte» desitja portar els coneixements adquirits fins aquell moment a uns camps d'enteniment cada vegada filtrats més finament; la «cataintenció» desenterra l'essència primària. A una «metatensió» vertical s'hi oposa l'atac per sorpresa horitzontal de la «catafreqüència» quantitativa. Penseu que és aquí on hi ha la clau: el setge permanent, el diluvi constant, el gairebé inacabable anar endavant, l'invariable patró subjacent en cada segment, modulats exclusivament per la dinàmica corporal de cadascun dels executors i, molt poc, per la intenció idiosincràtica del seu desig artístic. L'arbitrarietat, com a sistema preconcebut, queda gradualment diluïda i neutralitzada, ja que, influïda per la durada de la *performance* i pel cansament de les dues parts, cau sota el poder subjectiu d'expressió de cada un dels participants. La crisi física que es produeix en cada un d'aquests cossos evoca, «meta-isa» immediatament l'essència bàsica d'aquell cos en generar teatre. A partir d'una experiència negativa s'adquireix un coneixement positiu de les condicions del teatre. Potser no sigui aquesta una veritat rodona i definitiva, però mostra d'una manera convincent un discurs vàlid sobre la qualitat de la veritat quan la gent de teatre ha de decidir i seleccionar els elements a utilitzar. Teatre, bàsicament, equival a cos; allò que aquests cossos poden oferir és el que dóna un sentit potencial al «metanivell». El sentit genera per si mateix un significat. En el teatre de Fabre objecte i intèrpret coincideixen. El mètode i el tema

de la representació es fonen en una mateixa cosa, esdevenen idèntics. Certament no és un teatre fàcil de preveure o d'imaginar.

CARLOS TINDEMANS  
Universitat d'Anvers (Bèlgica)

## RESUMEN

El teatro de Jan Fabre es un teatro creativo, un acontecimiento inacabado y abierto o, mejor dicho, un cúmulo de concurrencias. Fabre cree en un teatro que por y a través de sus propias posibilidades estructure la imaginación del espectador. Se abstiene de cualquier contenido ideológico, no orienta, no define, no se ata a nada. Al contrario, juega con el modo de visualizar los cambios que los individuos y la sociedad experimentan, al tiempo que intenta inquietar al espectador.

Los actores de Fabre no son actores preparados profesionalmente. Cuando actúan nunca interpretan un texto, sino que se convierten en registros de imágenes, que utilizan un código de gestos de fácil identificación.

La percepción visual domina por encima de la observación auditiva, aunque es preciso señalar que ésta última es más que un simple acompañamiento subestructural. Ambas percepciones substituyen los fundamentos lingüísticos del idioma teatral convencional. En el teatro de Fabre, el gesto, la respiración, la mirada y las otras posibilidades corporales actúan como condicionantes del contenido. El material no literario que Fabre utiliza en sus textos se compone de descripciones, en forma de citas, sobre títulos de producciones teatrales famosas, que se asemejan a la cualidad de los anuncios publicitarios y de los *ready-made* textuales.

De todos los recursos teatrales (escenografía, iluminación, decorados, vestuario) Fabre aprovecha la habilidad de producir cualquier tipo de probabilidad, poder de referencia o transferibilidad, dirigida a la experiencia y a los recuerdos del espectador. Rechaza sistemáticamente la linealidad temática, haciendo que el tema sea la propia interpretación, aquello que gradualmente y sin demasiado énfasis se presenta al espectador a lo largo de la representación.

## RÉSUMÉ

Le théâtre de Jan Fabre est un théâtre créatif, un événement inachevé et ouvert ou, plutôt, une accumulation de coïncidences. Fabre croit à un théâtre que par et moyennant ses propres possibilités structure l'imagination du spectateur. Il s'abstient de toute sorte de contenu idéologique, ni oriente, ni définit, ni s'en tient à rien. Au contraire, il joue avec le moyen de visualiser les changements éprouvés par les individus et la

société, en même temps qu'il essaye d'inquiéter le spectateur.

Les acteurs de Fabre n'ont pas reçu une préparation professionnelle. Lorsqu'ils jouent, ils n'interprètent jamais un texte, mais ils deviennent registre d'images et utilisent un code de gestes facile à identifier.

La perception visuelle domine sur la perception auditive, mais il faut souligner que celle-ci est beaucoup plus qu'un simple accompagnement sous-structurel. Les deux perceptions remplacent les fondements linguistiques de la langue théâtrale conventionnelle... Dans le théâtre de Fabre, le geste, la respiration, le regard ainsi que le reste de possibilités corporelles, conditionnent le contenu. Le matériel non-littéraire utilisé par Fabre dans ses textes est composé de descriptions, en forme de citations, concernant les titres de renommées productions théâtrales, qui rassemblent la qualité des annonces publicitaires et des *ready-mades* textuels.

De toutes les ressources théâtrales (scénographie, illumination, décors, costumes) Fabre s'approprie de l'habileté pour produire toute sorte de probabilité, pouvoir de référence ou transférabilité, dirigée vers l'expérience et les souvenirs du spectateur. Il repousse systématiquement la linearité thématique, faisant de l'interprétation, de ce que graduellement et sans trop d'emphase est présenté au spectateur au decours de la représentation, la thématique.

## SUMMARY

Jan Fabre's theatre is constructive, an unfinished and open-ended event or, rather, an accumulation of concurrences. Fabre believes in a theatre that by and through its own possibilities structures the imagination of the spectator. He refrains from an ideological content, does not orient, does not define anything, does not tie himself down to anything. On the contrary, he plays with visualising the changes in individuals and society, those trying to stir the spectator.

Fabre's actors are not professionally trained. They do not act a text, but they are markers of images and use an easily recognizable code of gestures.

Visual perception dominates aural perception; however, aural perception is more than a merely substructural accompaniment. Both replace the linguistic foundation of the conventional idiom of theatre. In Fabre's theatre, gesture, breath, gaze and any other bodily possibilities act as conditions of content.

Fabre's nonliterary text material is composed of quotation-like descriptions of titles of famous theatre productions and it approaches the quality of advertisement slogans and textual ready-mades.

Fabre takes away from all theatrical means (staging, lighting, setting, costuming) their ability of producing any likelihood, power of reference or transferability towards the experience and the memories of the spectator. He refuses programmatically any thematic linearity, so that the acting, what is gradually and without any over-emphasizing presented to the spectator throughout the performance, becomes the theme.

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 ral·lentit 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*, sotmès 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

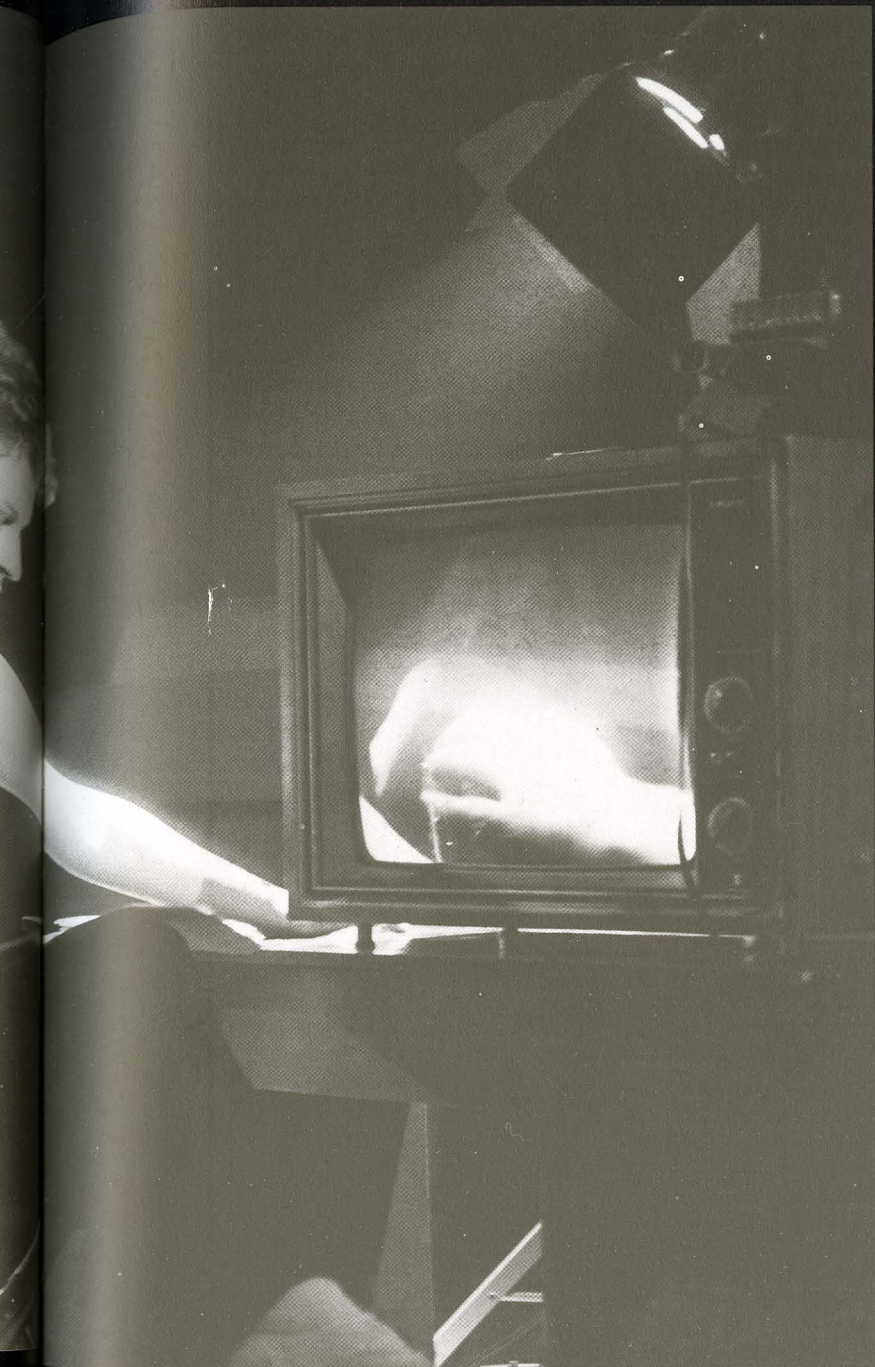




◦ Elisabeth Chitty, *Demo Model*, 1978. (Foto Zontal). ◦ ◦ ◦



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 pretensió 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 dona 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 una 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 conflueixin 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'automatzen al seu cos, l'allarguen, li fan envair l'espai i el temps, ocupant tots els llocs al mateix temps. Li atorguen 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 fantasmes. 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. Afirmar 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 *vídeo-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.

JOAQUIM DOLS RUSIÑOL

LA VÍDEO-PERFORMANCE

I en un principi fou en Vertov. Dziga Vertov. En un principi fou l'octubre, l'OCTUBRE per antonomàsia, el del 1917, el de la revolució, també la revolució per antonomàsia? En un principi fou l'*agit-prop*, trens i vaixells d'art i assaig, i de propaganda, i d'experimentació, el *Cosac Roig*, i la *Revolució d'Octubre*, o l'*Estrella Roja*. En un principi fou el *Kino-Glaz*, i els *Kinoks*, i els *Kinopravda*, i els *Kino-Nedelia*, i la *Kinofot*, el cinema-ull, l'ull de la càmera, el cinema-veritat, el cinema de joveig, *Kino-Glaz* (1924), *Txelovek kinoapparatom* (1929). En un principi fou en Dziga Vertov, *kino* (cinema) i *oko* (ull), *kinok*, i el *kinoki Perevorot* (La revolució dels *kinoks*), article fundacional, manifest de base, aparegut al *Lef* de Maiakovski del mes d'abril del 1923. El mateix número en el que Eisenstein, l'altre pare, l'altre gran precursor, publicava el seu famós text sobre el Muntatge d'atraccions.

En un principi, rera la *performance* en vídeo, hi ha la *proletkult*, concepte de cultura proletària.

I el *Proletkult*, organisme estatal. I l'*agitki*, o cinema d'agitació. I el *proletkino*, o secció cinematogràfica del *Proletkult*.

Driga Vertov, l'home que el 1923 defensà la idea dels cinema-vagons de tren, i dels vapors-cinema, i del cinema-carruatges, i dels automòbils-cinematògrafs. D'aquests darrers en diu literalment: «Aparell tècnic ultraràpid, de l'estil dels equips de bombers. Treballa per encàrrec, quan es necessita. Un projector. L'aparell de projecció el mou l'automòbil en punt mort». Dziga Vertov, l'autor de film *Cine-ull*, del qual ell mateix comenta en un projecte: «Es tracta del primer intent en el món de crear una obra cinematogràfica sense la participació d'actors, decoradors, realitzadors; sense utilitzar estudi, decorats, vestuari. Tots els personatges continuen fent a la vida el que fan d'ordinari».

Vertov, «cinema-ull» i *proletkult*, l'intent d'apropar el cinema, la càmera, la nova visió tecnològica a la realitat, de fer-la realitat, de barrejar-la amb la realitat. El cinema de Dziga Vertov ja no és cinema, el cinema espectacle acostumat. El seu cinema és contra-cinema, anti-cinema, cinema d'informació i expressió. El cinema de Vertov, l'ull de la càmera, és l'antecedent més immediat i complet del vídeo-art, justament també una opció anti-artística, anti-comercial, anti-estètica. El vídeo-art dels inicis, segona meitat dels anys seixanta, és significativament un vídeo anti-televisiu. La televisió és aleshores el cinema dels anys vint. Un vídeo-art de *happening*, de document, d'elucubració, i d'agitació política fins i tot. Un vídeo-art de molta *performance*.

El vídeo-art, en el seu estadi primer, ben bé pot considerar-se una fórmula més o menys lliure del *kino-glaz* de Vertov.

I entremig, que sempre hi ha llaços subsidiaris, el Free Cinema nord-americà, del tot independent de l'escola documentalista. I també, òbviament, el cinema *underground* així mateix nord-americà.

I la *nouvelle-vague* de cinematografia francesa.

De fet, una bona part dels primers autors de vídeo-art que hi treballaren amb una visió, diguem-ne no-televisiva, conceptual, *performance*, *off-off*, procedien d'aquestes dues corrents, l'*underground* i la *nouvelle-vague*: Mekas, Jonas, Warhol, Emshwiller. I Goddard, és clar.

Això sí, tot entenent per *performance* quelcom que bàsicament tingui a veure amb la vida. Acció, acte, fet, execució, però per damunt de tot, *live art*. *Performance* i, així doncs, el concepte d'en viu, en directe, immediat. Vídeo i *performance*, tant com dir vídeo i vida. Una idea de vida, però, com la de Vertov. I la d'Eisenstein també.

«Es diu, habitualment, que la meua carrera cinematogràfica començà amb la direcció de la comèdia d'Ostrovski, *Fins i tot el més savi s'equivoca* en el teatre del Proletkult (Moscou, març del 1923), però això és al mateix temps exacte i fals. És fals si únicament es mira el fet que aquesta producció contenia una breu pel·lícula còmica realitzada especialment per a la posada en escena (no separada, inclús en el pla del muntatge, de l'espectacle teatral). És més cert si es basa en el caràcter de la posada en escena, en la qual ja es podien observar les característiques específiques abans esmentades».

Amb aquestes paraules es referia el propi Eisenstein a l'ús inicial que havia fet del cinema, com a element subsidiari i complement, en l'article titulat justament «Del teatre al cinema» (1934). El cinema incorporat doncs a un muntatge multimedial, en el que documentalment sabem que a més hi va emprar recursos pertanyents al circ, la coral polifònica o el teatre de varietats. I no va ser un cas únic. Cinema dins d'un panorama multimedial. Cinema concebut des d'una perspectiva *mixedmedia*. Teatre, cinema, música, en una paraula: en viu, en directe, *performance* al capdavant. I el cinema inclòs com un factor més.

I acabava tot dient: «Estem d'acord en admetre que la primera característica de l'actitud cinematogràfica és presentar els fets amb la mínima deformació possible, fixant-se ensems en la realitat efectiva dels fragments».

El pare del muntatge, el teòric del muntatge, parlant de

fets! En aquells moments, començaments dels anys vint, la línia de la *proletkul* era, sense dubtes, dominant. El cinema el veien fonamentalment com una eina, un ull, un testimoni. I el més proper al concepte d'en viu, del que després se n'ha dit *real-time*. La vella disputa entre Vertov i Eisenstein: importància cabdal dels fets o del muntatge, realitat o poètica, *real-time* o *edited-time*, en un primer moment no existia. En aquella fase revolucionària inicial, les coses anaven pel cantó de la realitat, de la vida, de l'immediat. Del *real-time*, de l'*on-live* i de la *performance*, doncs.

L'opinió històrica d'Eisenstein, però, resultava diferent, comprensiblement diferent: «En el pul·lular d'excentricitats de *Fins i tot el més savi s'equivoca*, on inclús s'inseria un breu fragment filmat, ja es poden entreveure les primeres aproximacions cap a un autèntic i veritable muntatge».

«Multimèdia», *mixed-media*, *real-time*, *on-live*, *performance*, *action*; els treballs de l'avantguarda soviètica dels primers anys són d'una modernitat absoluta i total. D'una modernitat anys seixanta, és clar.

I així és com podem equiparar-ho en certa mesura al vídeo-art, plantejament del tot homogeni i proper. Vídeo-art, treball en viu, en directe, personalitzat, sense editatge, teatral. El paper que als anys vint jugava el cinema establert, comercial, clàssic, als seixanta el feia la televisió, tòpica, estandaritzada. I el que l'escola soviètica de cinematografia va significar en el seu moment, després ho va representar la nord-americana de vídeo-art. Una i altra, revolució proletària i avantguardisme conceptualista, política a través de l'art i art convertit en arma de subversió social, coincideixen en el fet d'haver posat la nova imatge tecnològica, cinema i vídeo respectivament, a l'abast de la gent, introduir-la en la seva vida i llançar-la a la seva cara. Cinema i vídeo, vídeo-art, anti-cinematogràfic i anti-televísiu, el qual equival, en el fons, a dir anti-espectacle. Cinema i vídeo-art duts als seus límits extrems. Cinema i vídeo-art més enllà del cinema i del vídeo.

Vertov, Eisenstein, i Maiakovski, i Punin, i Shlovski, i Maievitx, i Foregger, i Meierhold, i Altman, i Tatlin, art i tècnica, experimentació radical, constructivisme, predomini de l'estructura, regne del concepte, *performance* com a mesura de totes les arts. *Performance*, *on-live*, agitació i masses, participació dels espectadors i subversió dels valors tradicionals d'obra. L'avantguarda soviètica, en els primers anys de la revolució, és la modernitat, l'origen i el triomf de la modernitat. Art més enllà de l'art, fora de l'art, revoltat contra el propi art. L'art



transformat en fet artístic, en esdeveniment, en succés, en acció. L'art de les no-obres, l'art de la vida, intervenció, assaig, canvi, l'art de la *performance*. I la festa, i el *happening*, i l'entornament, i el joc, i la tecnologia, i el disseny. Art que no vol ser art, art que ha depassat les fronteres de l'art, del vell art. Art que renega de la seva antiga condició de resultat, de peça, de valor limitat i especulable. Avantguarda soviètica i nord-americana, revolució i trencament, política i experimentació, coincideixen en la *performance*, en els treballs efimers, en l'apreci sobirà de la vida, de l'esdeveniment, del temps.

*Real-time, on-live, action*, aquests són tres dels principis cabdals que caracteritzen plegats els anys vint soviètics i els anys seixanta nord-americans. El cinema d'avantguarda i el vídeo-art. Vertov i Paik.

I enmig, els ponts d'enllaç inevitables. El cinema *underground* pel que fa a la imatge cinematogràfica. I el *Nouveau Réalisme* plàstic. I el treball conceptualista dels grups *FLUXUS* i *GUTAI*. I el nou teatre nord-americà. I la nova dansa també nord-americana, potser sobretot la nova dansa. I la música experimental. I fins i tot el mateix *pop-art*. Tot un món de creativitat i especulació dominat pel principi de la participació, pel principi de la *performance*. Verisme, realitat, immediatesa, participació, obra oberta, atzar, menyspreu dels resultats. Tot és real o metafòricament *on-live*. Tot és en el fons *event*. Esdeveniment fugisser, capriciós, inaprensible. *Event, action, performance* dels quals com a màxim s'en poden conservar records, testimonis, productes derivats, però que en tot cas ells mateixos són l'autèntica obra. El valor del que és fugisser, immaterial, simplement d'ús i consum. El valor d'allò que per principi no pot valoritzar-se, ni revaloritzar-se, ni convertir-se al final en un bé bursàtil. El valor del *potlach* en art.

*Real-time*, les coses tal com són, essent-hi o no, *on-live* o enregistrades, però temps i espais respectats. L'ull de la càmera. L'*underground* nord-americà n'està ple de magnífics exemples d'aquest tipus de treball, però Warhol n'és potser el seu emblema: *Haircut*, o la tallada de cabells d'un home filmada en la seva integritat, trenta-tres minuts; i *Eat*, la filmació del menjar d'un home, quaranta-i-cinc minuts; i *Sleep*, la filmació d'un home dormint, sis hores i mitja; i l'apoteosi final, *Empire State Building*, l'edifici filmat en pla fix durant vuit hores seguides. Absència, mort, assassinat del tema, del contingut, de l'argument, del muntatge. *Real-time*, o com si ho fos. *Real-time*, o com si del testimoni d'una *performance* es tractés. O potser és l'assistència a la projecció, la *performance* pròpiament dita. *Real-*

*time* i *on-live*, dues vessants del mateix concepte. El concepte del que s'en podria dir també la participació de l'antic espectador en el que abans hagués estat l'obra.

Avorriment, estètica del tedi i l'avorriment, provocació per mitjà de l'avorriment. De l'avorriment, però també dels medis, i dels materials, i del llenguatge, i dels llocs fins i tot. Estètica *underground* de la realitat més real. La realitat sense embuts, sense metàfores, sense poesia. La realitat viva, fisiològicament viva. Estètica de l'*underground*, però també d'Yves Klein i les seves *anthropométries*, pintures realitzades mitjançant cossos nusos i en viu, una mena de renovada versió del clàssic *vernissage*. I de Joseph Beuys, i Daniel Spoerri, i de Kazuo Shiraga, i fins i tot del mateix Pollock; en tots els casos el cos esdevé protagonista i eina, el cos humà, la vida, la realitat, executant obres, events, accions, on la condició *on-live*, o es dona sobreentesa, o apareix explícita.

En els inicis, començaments dels anys seixanta, el vídeo-art era fonamentalment *performance*. I qui diu *performance*, diu *mixed-media*, i *off-off*, i *out-out*, al marge dels circuits establerts, dels canons imperants, dels locals fins i tot habituals. Un teatre i una dansa nous en els que s'hi combinen tota mena de recursos i llenguatges. Un teatre i una dansa que són entorns, i *happenings*, i *actions*, i sobre tot *performances*. L'estètica de la integració de les arts, d'unes arts però que ultrapassaven voluntàriament els vells límits de l'art. L'estètica de l'anti-espectacle, del *no-show-business*. En els inicis, el vídeo-art és intrínsecament *performance*. La via de l'obra, de la cinta com a peça de creació, nou quadre, nou film, vindrà una mica després, segona meitat dels mateixos seixanta, encara que no assolirà un paper primordial fins molt després, al final dels anys setanta, junt amb l'aparició de la postmodernitat i l'accés al medi d'una segona generació d'autors que ja no tenen res a veure amb les posicions conceptualistes.

El cas de Nam June Paik, considerat en general com el pare i pioner del vídeo-art, és en aquest sentit d'allò més representatiu. Autor del que hom considera el primer treball de vídeo-art de la història, concretament el dia 4 d'octubre del 1965, sovint s'oblida o calla que aquest, bé que fos un enregistrament, és a dir una cinta, es tractava fonamentalment d'una *performance*, o si es prefereix, del testimoni documental d'una *performance*: una passejada per la ciutat de New York en un taxi, just el mateix dia que el Papa Pau VI visitava l'edifici central de les Nacions Unides. No era, doncs, una peça de creació de muntatge, diríem. Era un treball en *real-time*. Processual. *Per-*

*formance*. I anti-televísiu, bàsicament anti-televísiu. Aquell mateix matí s'havia fet amb el primer *portapack* comercialitzat per la Sony, el famos VR100, l'aparell revolucionari que posava a disposició dels particulars una tecnologia que fins llavors havia pertangut, en exclusiva, al poder televísiu. Una cinta en resultà d'aquell passeig, la qual significativament ensenyà la mateixa nit al Café a Gogo del Greenwich Village. Una obra que realment resultava una no-obra, realitzada amb medis fins aleshores televísius, però en canvi d'acord amb uns plantejaments anti-televísius, i en la qual el rerafons era d'índole clarament experimental, participativa i processualista. El que valia era el que havia succeït. El que valia era la realitat. Doble, si es vol, de la vida, *on-live*, i de la cinta, *real-time*.

*On-live* i *real-time*, doncs, altra vegada com a maneres de dir *performance*. I és que Nam June Paik era conegut en aquells moments com un *performer*, un music *performer*. LLicenciat en estètica a la universitat de Tokio, amb una tesi sobre Schönberg, treballà posteriorment amb Stockhausen i Cage, dos dels grans endegadors del moviment modern de música experimental. Formant part del grup *Fluxus*, dugué terme tota una sèrie de concerts-*performances* durant els primers anys seixanta, sempre molt tecnològics. Paral·lelament desenvolupava la seva faceta de creador d'imatges, així mateix molt tecnològica, quasi exclusivament a base del principi de la distorsió d'emissions televísius per medis electromagnètics; tal fou la seva *Exposition of Music-Electronic Television*, a la galeria Parnass, de Wuppertal (1963). I de la *magnetic-tape* i el *collage-décollage* d'imatges televísius al vídeo-art, no hi havia més que un pas. I aquest pas el donà junt amb Charlotte Moorman, violoncel·lista amb la qual començà a treballar tot just hagué arribat als Estats Units, el 1965. De primer foren *performances* com *Robot K-456*, per a violoncel i el robot que havia dissenyat ell mateix amb Shuba Abe, artifici mecànic capaç d'emetre sons i moure's. Després vingueren les *performances* ja pròpiament videogràfiques, sempre amb la Moorman: *Television, Videotape, Study* (1966), i *TV Cross* (1966), i *TV BRa for Living, Sculpture* (1969), i *TV Cello*, i *TV Glasses* (1971), i *Train Cello* (1973), i la *Fluxus Sonata* (1974), *Fish Flies on Sky* (1976), i la *performance* per a la Documenta 6 de Kassel (1977). La producció de Nam June Paik, extensa i complexa, abasta realment cintes, i també programes televísius, però bàsicament està integrada per instal·lacions i *performances*, sobre tot *performances*. Videomusicals, imatge i so, l'audiovisual, el *movie* en el fons.

Nam June Paik, doncs, el gran pope del vídeo-art, en rea-

litat és un *music-performer* que ha emprat de manera sistemàtica la tecnologia videogràfica, però no massa més que la informàtica. S'endevina que la tradició del Cabaret Voltaire, es troba darrera la seva obra que es mou també entre el Zen, el DADA, el FLUXUS i la *performance* europea culta. L'obra de Paik està composta bàsicament del que en podríem dir no-obres: un centenar d'aquestes, *performances* i instal·lacions, enfront de tan sols vint vídeo-tapes. Les xifres de vegades resulten, en si mateixes, prou significatives. El vídeo-art com a treball eminentment *on-live, performance*; aquest és un criteri no tan sols vàlid pel que fa a Nam June Paik, sinó a la globalitat del sector. Del vídeo-art pròpiament dit, o sia, anys seixanta i començaments dels setanta, perquè en aparèixer la segona generació d'autors, postmoderna, els criteris canviaren i de l'actitud anti-televisiva i processualista, es passà a un plantejament totalment contrari, dedicat a produir obres pel medi televisiu.

I, insisteixo, el cas de Nam June Paik resulta exemplar. De fet, la majoria dels vídeo-*workers* dels començaments, que així s'anomenava als vídeo-artistes, o bé procedien d'àmbits de la interpretació, musical, teatral, corporal, o bé empraven el recurs de la *performance* d'una manera sistemàtica. Així, la utilització del vídeo en *events, actions, environments, happenings, etc.*, fou molt més nombrosa que la seva utilització per a produir cintes, la majoria de les quals eren documents testimonials de *performances, boby-art, concept-art, land-art, etc.* La comercialització de vídeo-tapes de creació, com anys després se'n diria del vídeo-art, fet i fet no és anterior al 1970. Amb la davallada del moviment conceptual, el vídeo-art es va anar fent també més d'obra, de cinta, de peça. Malgrat tot, la vesant *on-live* d'instal·lacions i *performances*, segueix conformant una de les línies bàsiques, encara avui dia, del vídeo-art o vídeo de creació.

I això resulta evident si repasem la resta dels iniciadors del vídeo-art: Rauschenberg, Hay, Whithman, Morris, Cage, etc. La banda americana, en pes, de la nova dansa i la música experimental. Rera el vídeo-art hi ha enginyers, i pintors, i cineastes, és ben cert, però encara potser hi ha més gent del teatre. Del teatre del no-teatre, està clar. O de l'espectacle del no-espectacle, si es prefereix així. En el fons, el Black Mountain College, i la New School for Social Research, i els Avant-Garde Festival, i la Dancer's Workshop company de San Francisco, i el Judson Dance Group, el qual és tant com dir, Merce Cunningham, i Allan Kaprow, i Jim Dine, i Yoko Ono, i Trisha

Brown, i Yvonne Rainer. El vídeo-art dels anys seixanta, fou eminentment una gran i constant *performance*.

I, d'aquesta manera, quaranta anys després, amb una altra cultura i una situació ideològica diferent, hem tornat al teatre. Al fet teatral. D'Eisenstein a Rauschenberg, que és tant com dir de l'avantguarda analítica a l'avantguardisme provocatiu.

El camí s'havia recorregut, però, pas a pas. De primer fou la incorporació del cinema a l'escenari, que gairebé mai no era un escenari. I més tard foren les projeccions de diapositives. Tot molt encara en la línia cinematogràfica de les produccions clàssiques de Hollywood; imatges d'una Àfrica desconeguda davant la qual en Tarzan monta el seu número; la carretera perillosa que llisca rera el detectiu mig drogat. Film i «diapos» que seguiran essent, anys després, habituals en els concerts de rock, i ambients de discoteca, i inclús en l'efecte *blue-box* de tants i tants musicals televisius. Films, «diapos» i laser, que en el fons tot ve a ser el mateix: produir mitjançant una tecnologia dura d'imatges envers les quals actuar. En una paraula, creació d'ambients i d'interaccions. *Performance*, *environment*, *action*, *processualisme*, l'art del *mixed-media*.

Deixant de banda el cas del Black Mountain College, a començaments dels cinquanta —més que res el precedent històric que tot moviment té i necessita—, és a partir de finals de la dècada, concretament el 1958, quan es pot parlar amb propietat de nou teatre, de nova dansa; de *performance* i d'environment. No obstant, potser fou el 1965 l'any decisiu, sobretot pel que fa a produccions teatrals i para-teatrals, en les que s'utilitzaven mitjans tecnològics diguem-ne durs. Fou l'any de *Variations V*, *performance* audiovisual de John Cage en col·laboració amb Merce Cunningham, Barbara Lloyd, David Tudor i Gordon Mumma, en la qual els moviments dels ballarins descadenaven efectes de so i d'imatge, aquesta per mitjà de cèl·lules fotoelèctriques. I també l'any de *Prune Flat*, de Robert Whitman, *performance* cinematogràfica en la que s'hi barrejaven imatges filmades, imatges projectades en circuit tancat, imatges distorsionades per la llum ultraviolada, imatges reflexades per miralls i imatges reals dels *performers*. I el de *Waterman Switch*, de Robert Morris, amb la col·laboració d'Yvonne Rainer i Lucinda Childs, en la que combinava la projecció de diapositives amb la il·luminació dels ballarins pel mateix projectador.

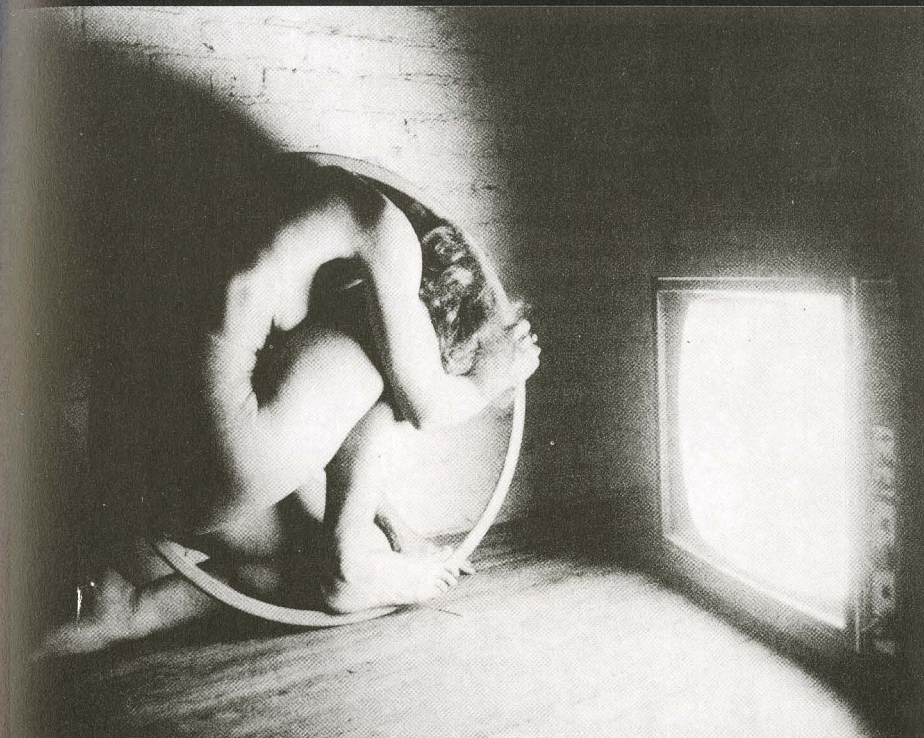
Les primeres utilitzacions de la tecnologia videogràfica en l'àmbit teatral, para-teatral, de la *performance* i l'environment



Robert Rauschenberg, *Pelica*, 1963. (Foto Elisabeth Novick).



Rebecca Horn, *Màscara de plomes de pollastre*, 1976.



Joan Jonas, *Crepuscle*, 1975. (Foto Thomas Gwenn).





Jack Krueger i Paula Barr, *Sonva*, 1976.

ment, daten d'aquest període, —mitjan anys seixanta—. Dues de les obres més significatives són: *Grass Field*, muntatge d'Alex Hay basat en el principi del circuit tancat de televisió, vídeo, i *Nine Evenings: Theater and Engineering*, de Robert Rauschenberg i B. Klüver, en la qual, a més a més, s'utilitzen càmeres d'infraroigs. Ambdues són del 1966.

Així doncs, 1965 és l'any del primer treball de video-art, i 1966, el de les primeres obres teatrals, para-teatrals, de video-performance. I 1964, coincidint amb això, l'any de la comercialització per part de la Sony Corporation de la primera màquina videogràfica portable, el famós *portapack*.

I abans?, perquè sempre hi ha un abans, sempre; doncs els treballs de Wolf Vostell, *décollages* televisius en deia, (1963, Smolin Gallery, New York). I els entornament d'en Kienholz, en un dels quals, *The Big Eve* (1961), introduí l'ús del televisor. I fins i tot els fluxus ja esmentats de Nam June Paik (1961), o muntatges objectuals com el *Deutscher, Ausblick* del propi Vostell, 1958, en els quals el llenguatge i la tecnologia televisiva eren els autèntics protagonistes.

El vídeo i la *performance*, fets artístics quasi inseparables, des dels inicis cinematogràfics dels anys vint, —la Rússia soviètica, entre l'ull de la càmera i el *mixed-media*—, fins a la consecució històrica dels anys seixanta, —els Estats Units de la nova frontera entre l'*off-off* i l'*out-out*—, i l'expansió: cinema expandit, plàstica expandida, art expandit.

Després, amb posterioritat a aquells anys fundacionals, essencials per a la història del vídeo-art, l'allau fou notable. El conceptualisme, més una actitud que no pas un moviment, i encara menys un estil, en tingué bona part de responsabilitat. *Performances*, tot eren *performances*. *Events*, *actions*, *happenings*, entornaments, tot eren treballs *on-live* i a *real-time*, processualistes, purs. El vídeo hi intervenia com una eina que no deixarà resultats, és a dir, emprat essencialment com a circuit tancat, o com a testimoni fidel i homogeni del succés, de l'esdeveniment. De cintes pròpiament dites n'hi ha ben poques aquests anys. Anys de concepte, de missatge, d'experimentació radical. La qüestió era participar-hi, ser-hi, viure-ho, no pas produir obres d'art, objectes, artefactes que poguessin caure en el pou maligne del mercat de l'art, de l'especulació. Fer, viure, barrejar, implicar, en el fons molt Eisenstein, molt Maïakovski, molt Vertov. Sempre tot molt Vertov.

Així fou com apareixeren tots els grans: Les Levine, *Iris*, 1968; i Aldo Tambellini, *Black TV*, 1969; i Keith Sonnier, *Video Wall Projection*, 1970; i Joan Jonas, *Organir Honey's Visual*

*Telephaty*, 1972; i Vito Acconci, *Command Performance*, 1974; i Dan Graham, *Two Consciousness Projection(s)*, 1974, i Joseph Beuys, i Juan Downey, i Bill Viola, i Robert Wilson, i Peter Campus, i Linda Benglis, i Ulrike Rosenbach, i Jean Otth, i Paul Kos, i Rebeca Horn, i Wolf Kanlen, i Michael Druks, i Geneal Idea, i Ant Farm, i T.R. Uthco. Vídeo-art i *performance*, d'alguna manera durant uns anys, vuit, deu, aquesta fou la història. Una història de desig de vida, de realitat, d'immediate-sa. Perquè en parlar de vídeo, del vídeo-art, sempre, sempre, retorna la idea bàsica del *real-time*, de l'*on-live*, de la vida.

En un principi fou en Vertov, Dziga. I l'Eisenstein també. Després, quaranta anys després, vingué el vídeo-art. La *performance* feta vídeo-art.

JOAQUIM DOLS RUSIÑOL  
Barcelona, novembre de 1986

## RESUMEN

El cine del director soviético Dziga Vertov visto como «cine-ojo», como un intento de aproximación del cine y la nueva visión tecnológica a la realidad, y entendido como contra-cine, anti-cine, como cine de información y expresión, podría ser el antecedente más importante del vídeo-arte, precisamente, también, en tanto que opción anti-artística, anti-comercial, anti-estética. El vídeo-arte de los años sesenta es un vídeo anti-televisivo. La televisión se equipara al cine de los años veinte. Un vídeo-arte de *happening*, de documento, la lucubración, de agitación política: un vídeo-arte con mucha *performance*.

*Real-time, on-live, action*, he aquí tres de los principios más importantes que caracterizan tanto los años veinte soviéticos como los años sesenta norteamericanos. El cine de vanguardia y el vídeo-arte: Vertov y Paik. El paseo en taxi de Nam June Paik el 4 de octubre de 1965, *performance* grabada en vídeo, marcó el inicio de una larga serie de experiencias: sus colaboraciones con Charlette Moorman, por ejemplo, sin olvidar que en aquel mismo momento Rauschenberg, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Jim Dine, Yoko Ono, Trisha Brown, Yvonne Rainer,... participaban en la realización de una vídeo-*performance* compleja y múltiple.

Ya posteriormente, en pleno período conceptual, otros nombres se dedicaron a ello: Les Levine, Aldo Lambellini, Keith Sonnier, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Rebeca Horn, General Idea, Ant Farm,...

## RÉSUMÉ

Le cinéma du directeur soviétique Dziga Vertov vu comme «cinéma -oeil», comme une tentative de rapprochement entre le cinéma et la nouvelle vision technologique, d'un côté, et la réalité, d'un autre, et considéré comme contre-cinéma, anticinéma, comme cinéma de formation et expression, pourrait être le précédent le plus immédiat du vidéo-art, justement, aussi, comme une option anti-artistique, anti-commerciale, anti-esthétique. Le vidéo-art des années soixante est un vidéo anti-télévisif. On compare la télévision au cinéma des années vingt. Un vidéo-art de *happening*, de documentation, d'élucubration, d'agitation politique: un vidéoart avec beaucoup de la *performance*.

*Real-time, on-live, action*, voilà trois des principes les plus

importants que caractérisent, à la fois, les années vingt soviétiques et les années soixante nord-américains. Le cinéma d'avant-garde et le vidéo-art: Vertov and Paik. La promenade en taxi de Nam June Paik, le 4 octobre 1965, *performance* enregistrée en vidéo, signale de début d'une longue série d'expériences: ses collaborations avec Charlotte Moorman, par exemple, sans oublier que, en ce moment précis, Rauschenberg, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Jim Dine, Yoko Ono, Trisha Brown, Yvonne Rainer,... participaient à la réalisation d'une vidéo-*performance* complexe et multiple.

Plus tard, en pleine période conceptuelle, d'autres noms s'y sont consacrés: Les Levine, Aldo Lambellini, Keith Sonnier, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Rebeca Horn, General Idea, Ant Farm,...

## SUMMARY

The cinema of the Russian director Dziga Vertov seen as a cinema-eye, as an attempt to bring cinema and the new technological view near reality, and considered to be a counter-cinema, an anti-cinema, a cinema of information and expression, might be the most immediate precedent of video-art, precisely as an anti-artistic, anti-commercial, anti-aesthetic option, too. The video-art of the sixties is an anti-television video. Television has been compared to the cinema of the twenties. A video-art of happening, documentation, lucubration, politic agitation: a video-art containing much performance.

Real-time, on-live, action, those are three of the main principles which characterize both the twenties in the Soviet Union and the sixties in the United States. The avant-garde cinema and the video-art: Vertov and Paik. Nam June Paik's drive in a taxi in October 4th, 1965, performance recorded in video, was the beginning of a long series of experiences: his collaborations with Charlotte Moorman, for exemple, without forgetting that at that very moment Rauschenberg, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Jim Dine, Yoko Ono, Trisha Brown, Yvonne Rainer,... were taking part in the creation of a complex and many-sided video-performance.

Later on, in full conceptual period, other people would devote themselves to it: Les Levine, Aldo Lambellini, Keith Sonnier, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Rebeca Horn, General Idea, Ant Farm,...

JOAN ABELLAN

ELS LÍMITS DE LA PERFORMANCE  
DES DE PERSPECTIVES  
TEATRALS

CONVERSA AMB ALBERT VIDAL

## UNA CLAU DE LECTURA

J.A. —*Com es podria parlar de la performance des de perspectives teatrals?*

A.V. —La *performance* és una nova actitud d'interpretació i d'aventura, i demana de l'espectador una lectura diferent, molt diferent a la que li demana un espetacle teatral convencional o una avantguarda convencional. Potser demana una actitud molt més activa de l'espectador, una lectura que a mi m'agradaria entendre a partir d'un fons tràgic en l'actitud interna de l'ésser humà, que fa una lectura on l'interès de les emocions i dels sentiments, se situen per damunt del protagonisme individual. Aquesta percepció provoca una lectura més subjectiva i requereix, tant de banda de l'interpret com de l'espectador, una certa elegància interna, un cert distanciament. Elegància és no posar l'ego per davant de la situació ni per davant del sentiment.

J.A. —*Evitar la identificació, diem-ne aristotèlica?*

A.V. —No, exactament. Hi pot haver una autèntica identificació però amb un gran distanciament. L'actitud de l'artista de *performance* és una clau de lectura contemporània que s'acosta progressivament a la comunicació. L'artista que posa el seu ego per davant de la seva obra, fa créixer el seu ego però empetiteix la seva obra. L'artista s'ha de situar darrera del que fa. I també la percepció està massa condicionada per aquesta mena de cultura del patiment en què ens movem. Jo en dic «cultura del laberint», perquè ho entrellaça tot amb l'angoixa de la sortida del laberint. Jo considero que hi ha una tangent, una sortida, i que l'ésser humà no té perquè viure permanentment angoixat. Jo ja començo a afitorar aquesta sortida, aquesta tangent. Després del nihilisme i de la sensació de destrucció, començo a entreveure la nova era, la nova civilització.

J.A. —*La via de la performance és, doncs, un alternativa cultural àmplia, de cara a un possible canvi de mentalitat, de sensibilitat i fins i tot del paper de l'art en la societat, tant pel que fa al creador com al consumidor o receptor. Creus que va per aquí?*

A.V. —Tinc la impressió que estem, en efecte, al final d'una era que va començar amb els grecs i amb els romans. Si parlem del teatre, també el teatre és a la cua d'aquest drac. És aquesta mena d'humanisme que a mi em fa l'efecte que s'ha ficat contra la paret i que ja ha explicat tot el que podia explicar, que ha tingut les seves èpoques de la més alta sensibilitat. Per descomptat que a la societat li costarà molt treure's de sobre tot aquest passat. Aquesta és la realitat. I això justifica que a la Catalunya dels anys vuitanta, el noranta-cinc per cent dels

recursos econòmics que es dediquen a la cultura, es continuen invertint en l'ensopiment. Només cal anar al Romea o al Poliorama on es fa un teatre de fa quaranta o cinquanta anys. Un teatre que s'aguanta artificialment —perquè el públic, per ell mateix, no l'aguantaria— amb injeccions de diners públics. Aquest llast, la societat tardarà molt en treure-se'l de sobre. Serà l'últim a desaparèixer. Estarem comunicant-nos per videotelèfons o per hologrames, però aquesta cultura de la seducció, condemnada a desaparèixer, seguirà aguantant.

J.A. —*Cultura de la seducció?*

A.V. —Sí, la de l'ego per damunt de l'elegància d'esperit. Però per damunt de la seducció està l'actitud tràgica interna de l'individu. És això el que vull dir quan parlo d'elegància. És una certa noblesa que és necessària en l'art. Això, avui dia, sembla utòpic, ja ho sé; però aquest moviment també es va desenvolupant. La *performance*, per a mi, és una actitud existencial. Jo no em plantejo si ara quedaria bé penjar-se d'un fanal o passejar-se per un terrat. El fet filosòfic que hi ha en acostar-se a aquest mitjà d'expressió, és el que em mou. L'aspecte estètic és una conseqüència de la concepció filosòfica conscient o no conscient d'allò que es fa.

J.A. —*Hi juga algun paper el sentit de l'humor en aquesta clau de lectura?*

A.V. —El distanciament del qual parlo requereix humor, però un humor intern i molt profund. Però l'actitud elegant de la qual parlava no es solidifica amb el concepte d'una broma, sinó que és aquesta actitud tràgica la que distancia. Una cosa és agafar amb distància la civilització egípcia, i una altra ben diferent és agafar-te amb distància tu mateix, el teu ordre social, econòmic. Allò que hom viu, que està vivint, també és una pel·lícula, no la pel·lícula. Nosaltres mateixos ens podem contemplar com a peces de museu. La mateixa reflexió o distància que ens provoquen altres civilitzacions, hauríem de ser capaços de provocar-nos-les amb la nostra. I això és la invitació a l'esperit democràtic i no fanàtic. Aquesta és l'elegància que rebutja d'entrada tot fanatisme. Mirem una mica què és el que ens fa moure i siguem conscients que la nostra condició és una més.

## LA VIA PERFORMANCE

J.A. —*De vegades, és el teatre que fuig de la ficció cap a l'acció pura, cap a allò aleatori i irrepètible i d'altres, són els artistes*



*plàstics o els músics que duen llur art també cap a l'exhibició espectacular més o menys aleatòria. És creuen, aquests camins?*

A.V. —L'artista que acaba —o que comença— fent *performances*, el que en realitat fa és desplegar una bandera de llibertat, tant pel que fa a la creació com a la percepció; contra l'obra que vol seduir, que demana una sola lectura, hi ha l'altra que demana tot el contrari, una lectura àmplia, humana, més despullada de la concreció de l'individu, despullada de la importància de l'ego. Una lectura molt més allunyada de l'anècdota, molt més universal. El mateix artista de *performance* no s'ho ha de plantejar, això, li surt o no li surt. Ell és així o no ho és. No es pot dir senzillament, ara, en lloc de fer teatre, faré *performances*. Si se'n fa, l'important és l'esperit amb que es fan les coses. Es pot fer perfectament *performance* amb l'esperit més carca i retrògrad del món. Però si la forma no està habitada per l'esperit de la persona que fa la proposta, pot quedar-se buida de sentit. Perquè és l'esperit inherent que donarà la clau de lectura del que es faci. N'hem vist moltes, de *performances* buides. Sovint, si una persona vol mostrar l'avorriment o el nihilisme de la seva existència, del que ell creu que és la societat, es limita a avorrir-se ell mateix. Aquest és un gran error, perquè aquí està predominant una altra vegada la lectura personal per damunt de la idea, el seu ego està vivint excessivament el que està fent. Insisteixo que s'ha de ser elegant en el sentit espiritual que deia. Per mostrar l'avorriment s'han de fer servir els signes de l'avorriment; el que no pots fer és avorrir-te. En un escenari, res se sembla menys a un cavall que un cavall, no?

J.A. —*La teva trobada amb la performance és un fet conscient?*

A.V. —El que et vaig a dir, no ho havia explicat mai. El meu trencament amb el món del teatre es produeix al mig d'una representació. Va ser a París, al teatre Le Palace. Vaig parar la representació i vaig dir al públic que no podia continuar fent teatre, que anessin a agafar els seus diners a la taquilla. Era una animalada, això no es fa, ja ho sé; però ho vaig assumir i això em va suposar tallar amb el teatre. Estava en una situació de considerable feblesa interna, jo, aleshores. I vaig despertar, precisament, al mig d'una actuació. Estic d'acord que això no es fa, però en aquell instant era el teatre o jo, o feia el que vaig fer o m'agafava un infart allí mateix. Va ser una reacció completament visceral. *L'aperitiu* va ser el primer resultat d'aquesta fugida i va tardar a arribar dos o tres anys. En efecte, em va costar dos o tres anys tornar a presentar alguna cosa al

públic. Després, l'evolució, com la que estic tenint ara, va seguint... A mi em fa l'efecte que tot depèn de l'actitud interna, de la manera de posar-nos davant la cultura, la política i la societat.

J.A. —*La porta d'entrada al camp de la performance s'obre potser quan el teatre perd les seves convencions de ficció representada sia pel qui actua, sia pel qui observa?*

A.V. —Jo m'atreviria a dir que es comença a arribar a un terreny més de *performance* quan l'executant opera i mostra. En aquest operar i mostrar —jo parlo des d'una manera molt subjectiva, des de l'evolució de la meva pròpia creació— està l'entrada en aquest camp.

## PÚBLIC, TEMPS, ESPAI

J.A. —*I el públic?*

A.V. —El públic, per a mi, si una cosa no li interessa, tant se me'n dona, jo ja tinc una actitud de guerrer. Et posaré un exemple: El *Mahabahrata*, de Peter Book, que va entusiasmar tant a la gent i que jo et dic, d'entrada, que em va semblar horrible. Res més lluny de l'evolució de l'avantguarda que el *Mahabahrata*, encara que la majoria dels professionals del país el van considerar com una fita de la investigació. A mi em va semblar una fita de tot el contrari. De vegades, una cosa que plàsticament pot semblar que és un salt endavant, en realitat està feta amb els mateixos mecanismes que el teatre de Víctor Hugo. Al *Mahabahrata* n'hi havia, d'encerts plàstics, però el vestuari, per exemple, estava a l'alçada de les últimes recerques de la moda de les exhibicions de les cases de modes pobres de Beirut o Calcuta, per no dir de tercera planta del Corte Inglés de fa deu anys. Jugava amb la seducció d'uns materials naturals autèntics i prou. O l'estil d'interpretació que no anava més lluny de la *infatuazione*, d'una mena d'orgasme egocèntric de cada caràcter i cada personatge perfectament d'acord amb la línia francesa de bany dins el propi ego. I tot això amb un tema èpic d'origen sacre com és el *Mahabahrata*. Però cap indici de l'esperit indi estava present en aquella lectura teatral, sinó que era una occidentalització total, una colonització descarada, en la qual gent de totes les races havia de parlar francès i viure el *trip* retrògrad de la cultura francesa. I els nostres compatriotes gaudien passant-se dins aquella

mena de plàstica de pretensions innovadores, sis o dotze hores de la vida.

J.A. —*Però si et miraves el conjunt tot solet des de la terrassa interior del Mercat de les Flors, aquell papanatisme col·lectiu es convertia en una performance francament irònica.*

A.V. —Efectivament, allò era apretar la femella al màxim. Eren dotze hores d'ensopiment que duia a un trànsit. Era un esforç de dotze hores continuades de percepció que en una *performance* pot tenir un sentit, però que allí era purament formal. Era l'exemple típic i característic d'una actitud absurda que permet a molta gent sentir-se còmodes en qualsevol altra mena d'espectacle de característiques absolutament oposades. Em resulta inevitable la polèmica, en aquest tema. Fer durar una cosa dotze hores està molt bé. Però quan, com en aquest cas, era un intent híbrid d'acostament de la societat humanista a l'ésser universal, quan tot allò no era més que un Víctor Hugo de dotze hores amb noms indis que quedaven molt bé, fins i tot el temps perdia el seu sentit.

J.A. —*Podem dir que el temps, en aquest cas, només incidia en un sentit de «durada» força banal. No hi havia cap joc amb la percepció temporal sinó únicament el cansament. Per exemple, les coses de Bob Wilson que duren hores i hores, el temps té un altre sentit, em sembla.*

A.V. —És clar. I per tant, si presentes un fragment curt d'una cosa llarga davant de dues mil persones, com al Grec de Barcelona, passa el que passa. L'error, en aquest cas, rau en què el conjunt del públic, el cor del públic, no ho pot aguantar. Una cosa que s'ha d'evitar és una excessiva presència de públic. Com més gran és el cor de públic, més gran és el pes d'allò caduc. Jo penso que una de les grans aspiracions de la *performance* és no tenir massa públic. La incidència que es pot tenir sobre un cor de públic molt gran, és relativa. Dominen excessivament. L'individu es refugia dins el cor social de públic. Perquè el cor de públic es converteix en massa social, en «pelotón». I l'escamot va força més al darrera dels franc-tiradors i de les baionetes. I ara com ara, la *performance* és un art de primera línia de baionetes. Tant el temps com l'espai són importants per a la *performance*. L'espai on es presenta i la manera com es presenta. El missatge de l'espai és molt potent. Pujant cap a aquesta sala, nosaltres mateixos ens hem sorprès del canvi brutal de passar d'un disseny arquitectònic contemporani, i que ens provocava una actitud de lectura i corporal completament diferent, al que ens ha provocat el pis de sobre.

## RELIGIÓ, POLÍTICA, PUBLICITAT

A.V. —L'evolució és lenta, el canvi de clau de lectura és un procés lent. Però a mi em fa l'efecte que estem entrant en una fase d'evolució de la cultura que si bé ja s'ha vist a la pintura d'ençà vuitanta anys, fins ara no es comença a veure en el teatre; els pròxims anys trobarem molts més punts de connexió de l'home de la societat del futur amb l'home preindustrial, amb les cultures antropològiques, amb un nivell més alt de cultura i per tant de lectura. Llavors, tindrem realment aquesta cultura «humanista» en vies de desaparició. I jo me n'alegraré que desaparegui perquè, al capdavall, les seves millors aportacions, fa molt de temps que estan fetes, no s'estan donant pas ara. Podem començar a pensar que podem accedir a la societat de l'home coneixement. I l'home coneixement desconfia molt de la seducció i s'acosta més a l'home antropològic, perquè el seu ego no té tanta importància i es pot lliurar al coneixement per immersió i no per informació.

J.A. —*I aquell límit com penses que es reflectirà en les manifestacions espectaculars? Acabant per sempre més amb la representació de ficcions i portant la necessitat humana de veure's reflectit cap al distanciament radical de la performance?*

A.V. —Quan l'home es lliuri al coneixement per immersió i no per adquisició pel seu ego, l'art canviarà. Aquesta és la gran angoixa que ha reflectit sempre el teatre, una angoixa que ja s'acabava amb el teatre de Beckett. L'individu no val res i l'humanisme que es refereix a la realització de l'individu, a mi ja no em serveix si jo com a individu no valc res. Ara, com a cos humà, sóc un element de la naturalesa en connexió amb tot l'univers i hi tinc una capacitat de veu. Jo sóc de l'opinió que cadascú de nosaltres és un déu en potència. Les religions tampoc em serveixen perquè tot el que sigui exterioritzar, posar en una imatge externa aquesta impotència de la lluita interna, és una claudicació de la dignitat del cos humà que es limita a agenollar-se o a posar espelmes a una figura ideal. En aquest sentit, no hem de projectar-nos en imatges ni en ídols ni sobretot en la seducció de les imatges de líders.

J.A. —*Però no és la performance el vehicle espectacular, de «seducció» com dius tu, de la religió i de la política?*

A.V. —La política encara va més endarrerida que l'art. La política ara està jugant el *glamour* dels anys quaranta o cinquanta. Les seves *performances* fan llàstima perquè estan al nivell de la novel·la rosa. Els polítics, artísticament, estan per llençar-los tomàquets. Artísticament, les *performances* que in-

venten estan completament passades. La publicitat potser sí que va més endavant. Podríem dir que ara la publicitat està arribant al surrealisme. Les idees d'un partit polític es venen per l'atractiu d'uns llavis molsuts o per un pentinat seductor o per una corbata que fa joc amb el color dels ulls. Es ven la seducció fins al punt que en la darrera campanya electoral jo, sincerament, ja no sabia distingir quines eren les idees dels uns i dels altres. El confusionisme era total a causa d'aquella carrera a veure qui era més seductor. Allò s'assemblava més a un concurs de bellesa. Jo els polítics me'ls miro com a artista, ja que ells ens volen mirar als artistes com a polítics i ens exigeixen que fem tanta política com ells, i continuo sent un artista independent. Les *performances* dels polítics manquen molt de la noblesa, de l'esperit i de l'elegància fonamentals.

J.A. —*El desfasament el veus en les aparences de la política o també en la seva ànima?*

A.V. —No es que desconfiï radicalment de la societat democràtica dels polítics, en algunes coses dóna bons resultats. El que passa és que m'agradaria que al poder hi haguessin savis en lloc d'estratègies d'eleccions. La democràcia també està en un moment d'evolució. El poder va passar dels militar als estratègies, un canvi que a molts països europeus va arribar fa dos o tres segles. Aquí, després d'haver-los perdut, s'ha recuperat fa deu anys. Els militars eren els dolents de la pel·lícula, i si hem de mirar al futur, no ens hem de preguntar què passaria si els estratègies d'avui fossin els dolents de la pel·lícula de demà; qui podrien ser els qui ens fessin pensar que eren els bons? Vull dir que això és una roda i que no hem arribat a cap fita, en política, és també una evolució. I el canvi de la cultura, la percepció fora de la seducció que va proposant la *performance*, jo el relaciono amb tot, economia, política, la societat, en definitiva.

## LA MATÈRIA

J.A. —*Quin camp de l'art s'adapta més ràpidament a aquesta percepció, segons el teu parer?*

A.V. —La pintura és el que va més disparat. El quadre permet aquesta objectivitat. I hi ha l'interès dels artistes plàstics per la *performance*. Per què? Perquè la matèria té aquesta elegància. L'obra plàstica té aquest distanciament, té autenticitat tràgica en si mateixa, perquè és, existeix, sense la interpretació. La matèria és i ens ensenya una realitat. La gran aspi-

ració dels artistes plàstics que s'aboquen a la *performance* és continuar aquesta força, distanciament, humor i noblesa de la matèria en el seu cos; però, alto! s'hi ha d'anar molt fort! Hi has d'entrar molt potent, molt fi, en aquest terreny, has de tenir el violí molt afinat per no sucumbir com a individu en la teva tasca. Allò que menys interessa d'una *performance* és descobrir-hi qui l'està fent. Cal concentrar-se en allò que s'està fent. L'individu ha de desaparèixer a la seva obra. Això és el contrari del que sol produir-se actualment a la societat de la seducció.

J.A. —*Hi ha una forta càrrega ideològica, doncs, en el perquè profund de la performance.*

A.V. —*Quan presentes una clau de lectura a través de la performance al públic, hi pot haver, fins i tot, una reacció agressiva perquè li estàs proposant unes claus de lectura que no corresponen a la vida i a la ideologia quotidiana. Per això, jo crec que realment la performance és ideològica per la seva mateixa comunicació.*

## LA RELATIVITAT DE LA PERCEPCIÓ

J.A. —*Seguint la pauta de la noció clau de lectura com a definició essencial de la performance, i tornant als seus parentius amb el fet teatral, et proposo examinar el tema des d'un altre angle: de vegades, hom busca la teatralitat on no n'hi ha, però la voluntat de contemplació en aquest sentit pot donar una dimensió ficcional a un fet que no ha estat concebut com a tal ficció. I d'altres, es pot convertir un material que comença com una creació teatral a partir d'una convenció de ficció, en un esdeveniment insòlit, en una clau de lectura. Tu tens experiències que han dut una mateixa idea del teatre a la performance. L'aperitiu, per exemple.*

A.V. —*Precisament, L'aperitiu es va estrenar a l'aparador d'una botiga. Ens presentàvem com uns manequins en moviment. Utilitzava l'aparador en lloc de l'escenari com a suport de la comunicació. Estem parlant del 1977. Segurament la pedra amb la que L'aperitiu va ensopegar en el seu camí, va ser presentar-se al teatre Romea, perquè en un teatre, allò estava lluitant contínuament contra l'escenari, contra el pati de butaques, contra l'edifici, contra la taquilla, contra els acomodadors. En aquella ocasió em vaig adonar realment de la importància fonamental del lloc on presentes el fet que ha de tenir una lectura. S'ha de ser molt respectuós amb la tria de l'espai*

on s'ha de presentar les coses, perquè són determinants per a la lectura de l'obra. Amb *L'aperitiu* vaig tornar a respirar quan vam tornar al carrer, fos en una estació, al peu del far, a l'aeroport o al mig de la Plaça Reial. En aquells llocs on la gent podia decidir si s'aturava a mirar-nos o si seguia caminant, *L'aperitiu* retrobava aquella lectura més distendida, més de *performance* que duia *L'aperitiu*, tot i ser la primera obra de sortida del món del teatre.

J.A. —*La performance que vas presentar a Metrònom durant el Congrés Internacional de Teatre de Barcelona, L'home Urbà, on t'envoltaves d'un univers objectual quotidià sense establir-hi una relació activa, a mi em va interessar molt especialment, atès que coincidia en aquells moments amb un estudi teòric que jo estava realitzant sobre els possibles rols dels objectes inanimats en l'acció dramàtica. Vaig trobar uns alumnes que es miraven el paisatge objectual que proposaves sense involucrar-se gens ni mica en el discurs d'aquella distribució d'objectes, que era evident que no era casual, que tenia un sentit, que podia tenir-ne molts. No sabien mirar. El públic, en general, no sabia mirar i es comportava com si es tractés de la inauguració d'un bar. Vaig recordar als meus alumnes la lliçó sobre la biografia objectual d'un personatge que els havia explicat feia no gaires dies. En canviar el sentit de la seva mirada, vaig observar com començaven a ser observadors actius. Passaven de la indiferència que seguia a la mirada d'un fet purament plàstic, a l'expectativa temporalment progressiva que inevitablement provoca el fet dramàtic. Un altre exemple, contrari, en aquest cas, te'l podria posar, a partir d'una lectura en certa manera excepcional del muntatge teatral de Lluís Solà Detall de cossos sobre la sorra, a la Sala Gran dels Teatres de l'Institut. L'home, envoltat d'objectes, tenia probablement molts punts paral·lels amb el teu home urbà, llevat per descomptat del joc comunicacional radicalment oposat. Perquè el que a través de la clau de lectura de la teva performance multiplicava les identificacions, la ironia, el fons tràgic, la convenció teatral donada al mateix tema al «Detall...», es buidava de manera imparable. Però la representació que jo vaig presenciar de Detall tenia la particularitat que es produïa en una sala quasi bé buida, els espectadors érem pocs i esparsos. M'era difícil veure allò com a teatre. En aquelles condicions era inevitable desficcionalitzar la lectura i el fet esdevenia brutal, perquè la metàfora que un actor anava representant a l'escenari era tremendament inferior a la metàfora de la meua solitud a la platea. En aquella situació, potser hauria estat més lògic que l'actor hagués aturat la seva actuació i s'hagués posat a mirar lliurement l'espectacle que nosaltres li es-*

*tàvem donant. En aquest nivell de recepció, els signes es convertien en missatges probablement molt allunyats de la idea que devia moure el seu organitzador. Aquests dos exemples de la dependència de l'efecte d'una obra dels factors extraficcionalis individuals i col·lectius, et semblen pertinents?*

A.V. —Jo te'n poso un altre. *El venedor de gelats*, que vaig presentar al festival de Sitges de l'any passat, es va prendre en general com una broma. Jo vaig escriure als crítics dient que els considerava retrògrads. Menys un de Reus. Perquè allò que tothom qualificava de broma, per a mi havia estat un acte completament autèntic. Plenament viscut. Era una obra molt vàlida, en la qual jo rebutjava conscientment fer servir la seducció d'Albert Vidal fent d'actor i per tant no feia absolutament res. Ni actuava. Ni actuava que no actuava. No feia res.

J.A. —*Venies gelats.*

A.V. —Venia gelats. Venia en Josep a comprar-me un gelat i me'l demanava amb una manca de naturalitat, conscient que allò era «teatre», i jo li responia sense cap mena de retòrica, parlant normalment, sense fer veure que no el coneixia, si el coneixia, com li hauria parlat en qualsevol altra ocasió. I la gent es desarmava. Però en aquell joc havia una subtilitat finíssima, fil de seda xinès per qui hi entrava. Qui hi trobava el fil gaudia plenament aquell punt de teatre que no ho era.

## FICCIO I REALITAT

J.A. —*Aquella venda de gelats tenia molt de Pirandello, en el fons. Salvant per descomptat les distàncies que Pirandello, transformat en «cultura» dalt l'escenari, inquieta menys, no?*

A.V. —Existencial pur, era allò. Existencial per a l'espectador. Perquè el posaves en una situació existencial sobre la realitat i la ficció a les últimes conseqüències.

J.A. —*En aquesta performance que prescindia de la seducció teatral, de l'ego pel davant de l'obra, que explicaves al principi, en canvi, el públic el buscava, fent així una lectura més complicada, oi?*

A.V. —Molt complicada, perquè per a cada espectador era diferent. Hi havia qui venia a comprar el gelat preguntant-se què mirava tota aquella gent, què hi feien totes aquelles càmeres. Compraven el gelat i se n'anaven sense acabar d'entendre què estava passant. Llavors sí que hi havia teatre. El feia sobretot el públic que s'hi anava afegint a la funció, com a





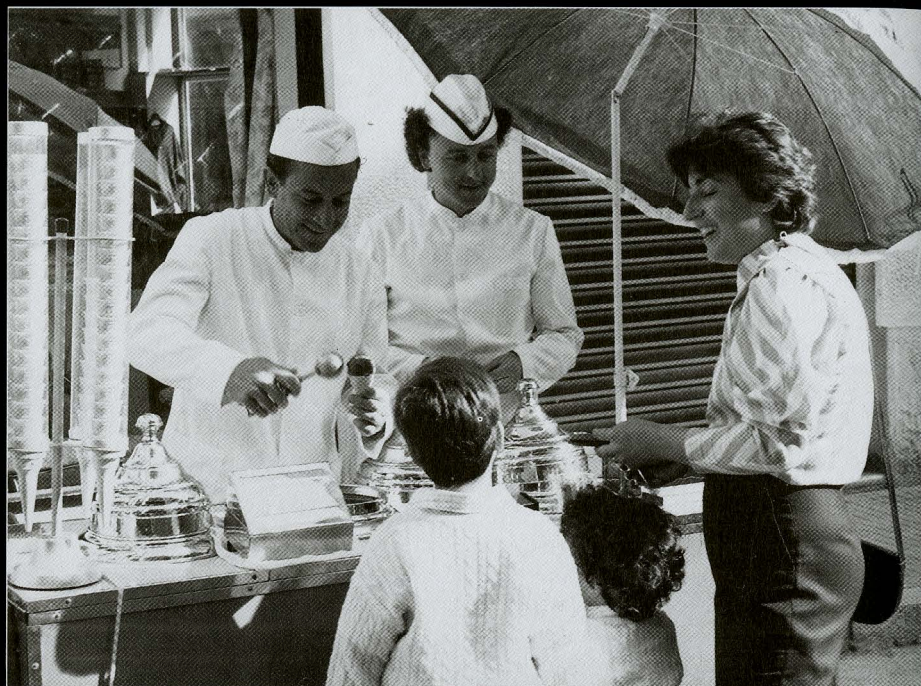
Agustí Rosa, *Detall de cossos sobre la sorra*, de Lluís Solà. (Foto Ros Ribas).



Albert Vidal, *L'enterrement*. (Foto Leopold Samsó).



Albert Vidal, *L'aparició*, carrer Pelai de Barcelona. (Foto Leopold Samsó).



Albert Vidal, *El venedor de gelats*, a Sitges. (Foto Leopold Samsó).

«l'enterrament», que en el moment que algú sortia a mirar-lo, es convertia automàticament en part de l'espectacle.

J.A. —*Una subtilesa ben productiva, apassionant.*

A.V. —I irrepètible. Amb aquestes coses m'han convidat a molts festivals, però llavors sí que hauria «representat» un paper. *El venedor de gelats* era una negociació total fins del mateix acte de voler ser nihilista, perquè no volia ni ser nihilista. I a més, m'ho passava bé venent gelats. Hi havia qui es pensava que era un venedor de gelats que li havia tocat la rifa i que per això l'estaven filmant, i hi havia qui senzillament esperava. Esperava que em llancés a fer teatre! A mi tot això m'interessa com a cosa única. L'«enterrament» també me'l van demanar per fer-lo a altres llocs. Però no era qüestió d'anar-se enterrant aquí i allí. Una vegada, un moment existencial i prou.

J.A. —*Què demana la performance a l'espectador?*

A.V. —La *performance*, què demana? L'espectador ha de ser molt exigent. Amb ell mateix i amb el que està veient. Per això a mi m'agrada aquesta mena de *tour de force* amb el públic. No em molesta que el públic vingui exigent, és a dir, el que em molesta és que no vingui exigent, perquè llavors és quan et poden fer perdre el temps. I això, no. Ara estic preparant una exposició d'oficis, representats per persones reals, cambrer, taxista, director d'empresa, secretària, model, barman, etcètera. Estaran sobre pòdiums a dos metres de distància l'un de l'altre, drets i quiets. Quaranta. Tota la sala del Metrònom. No puc deixar entrar el públic tot de cop, tal com rafi. Mil persones, no. De cent en cent. Entren a les fosques per un itinerari marcat per unes valles fins una mena de placeta com la de l'home urbà. Aleshores, llum. Si la gent s'ho mira en pla de broma, és perdre temps. Encara que s'ho estan prenent a broma sense adonar-se que la broma l'estan fent sobre ells mateixos.

J.A. —*Quina seria per a tu la resposta ideal del públic en aquesta ocasió?*

A.V. —Menjar el silenci amb cullera. Mirar-s'ho, però llegint. Jo els dono una cosa per llegir. I els espectadors que vinguin una mica preparats i vagin veient personatges tan diferents un al costat de l'altre com paisatges humans, ho hauran de trobar fortíssim. Em ve de gust posar-m'hi només per veure aquell silenci. Si el públic riu i fa conya, molt bé, s'enregistra. Al cap d'una estona s'apaga la sala. Canvi de llums. Un projector ben potent caurà en vertical sobre el públic. Ara els espectadors seran els altres. Si hi hagut molta conya, es passa la cinta dels comentaris que han fet abans. Fins que no puguin més, imagina't.

## SEDUCCIÓ VS IMMERSIÓ

J.A. —Performance *cap al happening*?

A.V. —Però seria un *happening* tràgic. A l'època del *happening*, precisament, molts intents quedaven en no res per una falsa lectura de *divertimento*. Perquè la diversió a la nostra cultura s'agafa a un nivell epidèrmic. Ara comencem a estar en un moment madur perquè el públic pugui fer la lectura a l'alçada del que pretenien els artistes del *happening*. La gent trobava el *happening* divertit, disbauxat, diferent, distret, entretingut i es confonia molt amb la festa, però amb la festa dintre del *divertimento*. Hi ha dues menes de festa. La del *divertimento* i la festa que jo li dic de la immersió. La festa de la immersió és una meditació profunda. Hi entres i és un acte de coneixement, perquè és l'orgia bàquica. I es tornarà a les cultures antropològiques amb una lectura moderna.

J.A. —Vols dir que la performance o el happening són l'orgia de la modernitat?

A.V. —L'home modern, l'home del futur —no el postmodern ni aquestes històries— pot tornar a ser un home molt potent humanament i molt entregat, i molt més humil del seu ego. Farà les coses per necessitat existencial. Com jo començo a fer-les. En l'exposició dels quaranta personatges que t'he explicat, jo no actuaré. Tot té una lògica que jo la descobreixo mirant enrera, mai mirant endavant. Després d'*El venedor de gelats*, els quaranta oficis. No tinc estratègies sinó una connexió de ser honest i una necessitat existencial que em duu a fer les coses com les faig: qui en vulgui dir *performance*, que li digui com vulgui. Jo mai no he pretès fer res en especial. Sempre he fet allò que he sentit, i ho he fet com una cosa normal. Per a mi, les coses que he anat fent, són les més normals que podia fer en cada moment. Per això has de comprendre que no pugui anar al teatre a veure una estrena de Brecht, perquè llegit ara i aquí, fora del context que li va fer inventar el que inventava, o t'ho mires com això, com una *performance* amb totes les conseqüències, o és un fet anacrònic, absurd.

J.A. —I com veus la germinació a Catalunya dels nous llenguatges, de la clau de lectura contemporània de l'art?

A.V. —L'actitud d'esperit que es necessita per a la lectura del llenguatge contemporani, el sentit tràgic, costa de ser assumida, a Catalunya. Perquè la nostra és una cultura que ha perdut moltes guerres i això desenvolupa, com a la cultura dels jueus, una cultura de la burla, de la conyeta, que és un sentit d'impotència. Això és una mancança cultural. Caldria recupe-

rar la nostra capacitat de lectura tràgica de les coses. Això seria la millor recuperació cultural. La cultura de la conya està molt bé. Tu saps molt bé que al teatre català actual es pot parlar d'una cultura de la conyeta. Mira tot el teatre que es fa: conyeta, conyeta i conyeta. Qui hi ha que s'assumeixi, aquí? El públic també ho ha d'aprendre, això. D'una assumpció d'aquesta mena, depèn l'evolució de la cultura catalana. Els nivells de percepció de la pintura, de la literatura, de la poesia, són més avançats que els del teatre. El pati de butaques, si te'n surts una mica de la lectura convencional, l'has d'agafar amb pinces. En tot cas, sóc optimista. A Catalunya, precisament, perquè tenim aquesta cultura plàstica tan forta, quan comenci la nova manera d'entendre la comunicació artística, agafarà molt fort. L'evolució és lenta, però la clau de lectura de la *performance* té un futur clar, com la desafectació dels espais teatrals convencionals.

JOAN ABELLAN

(Entrevista realitzada el 17-2-87 a Barcelona)

## RESUMEN

La *performance* es una nueva actitud interpretativa y de aventura que le pide al espectador una lectura diferente, muy diferente de la que le pide un espectáculo teatral convencional o una vanguardia convencional. Una lectura que parte de un fondo trágico en la actitud interna del ser humano, donde el interés de las emociones y de los sentimientos se sitúa por encima del protagonismo individual. Una percepción que requiere, tanto por parte del intérprete como del espectador, cierto distanciamiento. Este es el punto de vista estrictamente personal del creador catalán Albert Vidal quien, en una conversación sobre los límites de la *performance* desde perspectivas teatrales, expone su concepción de la *performance* como la clave de la lectura contemporánea, del compromiso del artista del futuro y del rol del espectador en dicha manifestación. Albert Vidal posee un amplio historial de creaciones personales completas que, procedentes del mimo, rompen, de manera progresiva, con la relación teatral convencional con el fin de llevar los lenguajes teatrales al límite de sus convenciones imaginarias, involucrándolos en un juego integral con la percepción. *L'aperitiu*, *Cos*, *Parc Antropològic*, *Home Urbà*, *El venedor de gelats* y la reciente *Exposició viva de 40 persones*, montaje en el que no ha actuado, son sus títulos más conocidos, siendo objeto, algunos de ellos, de una gran difusión por diversos países.

## RÉSUMÉ

La *performance* est une nouvelle attitude d'interprétation et d'aventure qui demande du spectateur une lecture différente, très différente de celle que lui demande un spectacle théâtral conventionnel ou une avant-garde conventionnelle. Une lecture qui part d'un fonds tragique dans l'attitude intérieure de l'être humain, où l'intérêt des émotions et des sentiments se situe par-dessus le protagonisme individuel. Une perception qui exige, tant de la part de l'interprète que du spectateur, certain éloignement. Celui-là c'est le point de vue strictement professionnel du créateur catalan Albert Vidal qui, dans une conversation sur les limites de la *performance* du point de vue théâtral, expose sa conception de la *performance* comme la clé de la lecture contemporaine, de l'engagement de l'artiste du futur et du rôle du spectateur dans cette manifestation. Albert Vidal détient un considerable curriculum de créations personnelle-



lles complètes qui, provenant du mime, progressivement, avec la relation théâtrale conventionnelle afin de pousser les langages théâtraux au limite de leurs conventions imaginaires, en les insérant dans un jeu intégral avec la perception. *L'aperitiu, Cos, Parc Antropològic, Home Urbà, El venedor de gelats* et la récente *Exposició viva de 40 personatges*, montage dans lequel il n'a joué aucun rôle, sont ses plus connus titres, dont quelques-uns ont eu une grande diffusion en différents pays.

## SUMMARY

The performance is a new attitude of interpretation and adventure which asks from the audience a different reading, a very different reading from the one asked by a conventional performance or avant-garde. A reading which comes from the tragic bottom of the inner attitude of human beings where the interest of emotions and feelings are above individual protagonism. A perception which requires, on the art of the performer and the audience, some distance. That is Albert Vidal's strictly personal point of view, a Catalan creator who, in a conversation about the limits of the performance from a theatrical viewpoint, explains his conception of the performance as the key to contemporary reading, the commitment of the artist of the future and the role of the audience in it. Albert Vidal's background is full of complete personal creations which come from the mime and progressively break with the conventional theatrical relationship in order to bring theatrical languages to the limits of their imaginary conventions, those involving them in an integral play with perception. *L'aperitiu, Cos, Parc Antropològic, Home Urbà, El venedor de gelats* and the recent *Exposició viva de 40 personatges*, where he does not act, are his most famous productions, some of which have been widely diffused in several countries.

TERESA CAMPS

NOTES I DADES PER A UN  
ESTUDI INICIAL  
DE L'ACTIVITAT PERFORMANCE  
A CATALUNYA

*Performance*, o bé *acció*? Deixem per als socio-lingüistes la tasca d'aclarir quin és el terme just que correspon emprar en els casos que, com ja és força freqüent en la pràctica artística, tant la paternitat del fet com la seva designació, ens són completament foranis. El temps ho esbrinarà.

Paraules sovint emprades indistintament a casa nostra amb la mateixa intenció, que acceptada ja en termes genèrics, s'aproxima al sentit d'actuació. En aquest sentit global, podríem emprar-la aquí.

En un context com el nostre, dominat quasi exclusivament per la pràctica pictòrica, qualsevol esforç per plantejar un suport diferenciat, estableix notables desproporcions entre l'energia emprada i l'evidència dels resultats. Aquest text no es vol referir a l'anotació d'aquests esforços, sinó al registre i constatació d'una organització positiva, i àdhuc matisada, que té en les coordenades espai-temps el marc significatiu i que al·ludeix a la relació Art-Vida com a relació bàsica.

Les referències conceptuals i formals i el joc de les possibilitats són, a casa nostra, completament forànies: hem de vincular les realitzacions locals (concerts-acció, les festes i cerimonials, les accions i les *performances*) a experiències probades més enllà de la frontera dels Pirineus i, més concretament, a l'existència del grup FLUXUS.

Amb la prudència necessària, penso que els primers contactes efectius de Catalunya envers una possibilitat real de renovació dels suports, venen de l'inici de la dècada dels seixanta i de la mà dels músics.

Juan Hidalgo i Walter Marchetti, aleshores encara no grup ZAJ, participen en un cicle de concerts *Música Abierta*, organitzat pel Club 49 de Barcelona, a la Capella de Santa Àgata la temporada 1959-60; el seu concert, per a dos pianos, incloïa una acció. Després, Juan Hidalgo va fer concerts-acció dins un programa de Ràdio Barcelona. Juan Hidalgo havia estat alumne de John Cage a Darmstad l'any 1958; iniciaren aleshores amistat i col·laboració. Mestres Quadreny, vinculat al Club 49, va continuar en l'organització d'aquests cicles, presentant ell mateix els seus treballs de música-acció a Barcelona, en col·laboració amb el poeta Joan Brossa, a partir de 1960.

El que em sembla segon element important, la poesia visual, com a factor dinamitzador de noves possibilitats expressives, ha estat, sobretot de la mà del poeta Brossa, un estímul permanent, i ha obtingut un lloc important en el conjunt de treballs que apleguem en aquest text. Segon el meu criteri, però, l'artisticitat com a element definitori i definitiu, pertany

netament a les obres dels artistes plàstics, que van assumir el doble risc de la ruptura del suport emplaçant-hi el seu cos, i al mateix temps, la introducció de tots els elements formals, visuals i significatius en què es mouen les arts plàstiques. L'artista alemany Wolf Vostell, vinculat per moltes raons a l'activitat artística espanyola, creà la seva fórmula Art=Vida, Vida=Art, l'any 1961, i un any més tard és cofundador del grup FLUXUS alemany a Wiesbaden. El 1962 el trobem a Barcelona invitant al públic a ...*escriure, esborrar, arrencar i pintar a sobre del seu «Decollage»*, exposat al Saló de Maig.

Podem pensar que es tracta d'un joc de coincidències que es van consolidar en una intensa i llarga col·laboració del músic Mestres Quadreny i el poeta Brossa, al llarg de la dècada dels seixanta. Cal, però, tenir en compte l'existència d'un ambient molt receptiu a tota forma de renovació o revolta personal contra l'obsolet, sovint coercitiu i molt normalment grisós i mediocre panorama cultural català d'aquell moment. Afegim-hi sense por l'aclaparador protagonisme de la pràctica pictòrica, l'única considerada com a possible en el panorama artístic, així com una positiva voluntat de provocació, de fer tronollar l'ensopit panorama de la cultura local.

La renovació en la poesia i la música evidencien les possibilitats d'utilització del concepte «temps» com a suport, del «marc-espai» de la representació com a «espai», d'usar un tema, no necessàriament literari com a argument de l'acció, però especialment, la voluntat de desenvolupar aquests factors de manera directa, en presència del públic. Els ingredients de la *performance* ja estan doncs assajats en la seva versió inicial a Catalunya, de manera paral·lela al trajecte de FLUXUS Internacional.

A l'esmentada necessitat de renovació, cal afegir-hi la realitat, ja esdevinguda tradició entre els artistes catalans, d'emmirallar-se i incloure's en la dinàmica evolutiva dels corrents internacionals. No és el lloc de valorar-ne les aportacions, com tampoc, la seva possible traducció mimètica. El caràcter viatger dels artistes, els contactes amb nuclis creatius de primera fila, com París i Nova York, i sovint les perllongades estades fora de Catalunya, els hi ha permès, no ja uns aclariments teòrics, sinó també la possibilitat real de dur a terme obres renovadores dins d'un ambient favorable.

Cerimonials, festes o, si es vol, la possibilitat d'incloure aquestes manifestacions a la trajectòria plàstica, sota la iniciativa i programació d'un artista, han esdevingut una pràctica sovintejada a Catalunya, des del moment que els artistes ca-

talans a París primer, i després arreu, n'han fet una pràctica personal. En cap moment hem de confondre aquesta pràctica amb el concepte d'«acció», prou generalitzat també a Catalunya, o el més específic de *performance*, escassament prodigat entre nosaltres.

Una valoració de l'activitat *performance* a Catalunya manifesta una clara predilecció per la posició estètica, des d'un punt de vista formal i també de mitjans i continguts; molts més que una posició ètica, o crítica si ho relacionem amb treballs de molts *performers*. No sembla que els nostres artistes s'hagin decantat cap a postures crítiques (tret d'algun cas) en la línia sociològica o antropològica, ni cap a introspeccions de caire psicoanalític o terapèutic d'alliberament de memòries personals: ni els cerimonials, ni les festes ni els *happenings* ni tampoc els treballs personals han inclòs elements de referència puntual al procés socio-cultural català. Forma, contingut, aspecte, desenvolupament, han respost més al caràcter lúdic que a la conscienciació o motivació instrumentalitzada per causes alienes a la felicitat artística. Lluny de nosaltres es troba el radicalisme i la provocació àdhuc irònica, en què artistes com Beuys, Vostell o Nitsch han portat a terme les seves pràctiques habituals.

Curiosament, aquella vessant analitzadora i introspectiva del propi jo de l'artista, i per això mateix exterioritzable en forma de *performance* mostradora de potencialitats vitals o anímiques, i tan grata als artistes nord-americans, tampoc ha trobat el seu lloc a Catalunya: normalment, els artistes catalans que ho han practicat, ho han fet als Estats Units.

Un cop d'ull a la cronologia que acompanya aquestes notes posa en evidència no tant els trets definitoris i/o comuns del que podria ser un art de l'acció a Catalunya, sinó solament una orientació envers aquesta formulació, no com a pràctica exclusiva, sinó com a recurs i voluntat de molts artistes que han optat per la conducta pluridisciplinar. Punt i apart mereixeran aquells que l'han tractada de manera preferent, als que vertaderament podem anomenar *performers*.

La dècada dels anys setanta registra un important increment de l'art de l'acció, traduït en la insistència i en la qualitat de treballs sustentats pel cos o la intervenció de l'artista. Podem avançar que en l'actual dècada, encara no closa, hem vist un important retorn als suports tradicionals, i pel que fa als treballs d'acció i *performance*, una continuïtat més selectiva, divulgadora i especialitzada.

Pel que fa a l'evolució registrable, i tenint en compte que no sempre es tracta d'una opció exclusiva per als artistes que

l'han practicat, es fa sensible al llarg d'aquestes dues dècades una doble direcció: per als artistes plàstics, el pas clarificador del garbuix de pràctiques incloses sota el denominador comú d'art conceptual cap a l'especialització, i més concretament, la subtil evolució del *body-art* a la *performance*; per als artistes procedents d'altres activitats, com la música, la poesia visual, l'espectacle o la dansa, l'art de l'acció o la *performance* s'han mantingut en una constant perpetuada i relacionada amb d'altres treballs dels mateixos creadors, en paral·lela evolució a la dinàmica personal de cada u. En arribar a la dècada dels anys vuitanta, molts artistes ja han definit les seves posicions: per a molts, ja és un capítol tancat, mentre que els que n'han fet pràctica específica, busquen recursos que desplacin de la *performance* la seva inicial posició provocadora i la presència directa de l'artista vers un plantejament en què el grau de complexitat dels elements i la sofisticació dels mitjans, redueix l'agressivitat i situa l'acció en un context preferentment artístic.

Convé precisar que l'activitat conceptual venia recolzada pel Grup de Treball, a la nòmina del qual hi eren gairebé tots els artistes proposadors i realitzadors d'accions. El caràcter d'aquest grup fortament radicalitzat en termes ideològics i de la pràctica artística va reforçar, potenciar, recolzar, dotar de continguts teòrics i divulgar l'existència de les pràctiques alternatives a Catalunya, de manera que les manifestacions col·lectives més importants d'aquest grup s'il·lustraven amb accions directes dels artistes membres. Crec, però, que hi ha un punt de confusió que cal matisar: fruit de les circumstàncies i havent adoptat voluntàriament una posició de confrontació ideològica i socio-cultural, es fa difícil saber si, tal vegada en altres circumstàncies més normalitzadores, s'hauria produït una intensitat i una unitat de pràctiques artístiques a casa nostra: la ruptura dels suports tradicionals, usada com emblema de confrontació. Sigui com sigui, el fet és que molts d'aquests artistes no varen abandonar la pràctica dita alternativa, i tant a Nova York com a Barcelona, hi han aprofundit buscant-hi la seva dimensió personal.

Dins encara de la primera meitat de la dècada dels setanta, en què el protagonisme és gairebé exclusiu del grup de Treball, —organitzador de les accions de Vilanova de la Roca, de la participació no demanada a la Documenta de Kassel de 1972, de les sessions informatives de Banyoles, Terrassa, Tarragona, Madrid i del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona—, diverses iniciatives, gairebé plataformes d'actuació (Galeria Aqitània, Escola Eina, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona),

preparen el terreny a realitzacions més perfilades i acceptades que es desenvolupen en la segona meitat, de la dècada, al mateix temps que la retirada de l'escena del Grup de Treball, l'adveniment del canvi democràtic i la represa de la pintura. Entre 1974 i 1980 es donen, al meu entendre, les realitzacions més específiques de l'art de la *performance* a Catalunya. La dècada següent veurà concrecions importants, però de forma netament individualitzada.

Malgrat que els pressupostos són els mateixos (temps, espai, tema, escenari, presència de l'artista-autor) en l'actuació dels nostres artistes es fa evident el conreu de possibilitats diferenciades. Em referiré només als artistes que han adoptat aquesta activitat com a referència o exclusiva en alguna fase de la seva trajectòria.

Amb un punt de partida netament literari (*El que sí puc dir és que l'estil és important, i que la base del meu estil és totalment literària...*), l'obra de Carlos Pazos, netament emmarcada entre 1974 («Models d'escultura») i 1980 («Bonjour melancolia») gira entorn d'ell mateix: el seu cos, degudament transformat, substituïx l'aparença per una essència manllevada d'imatges, temes i situacions que només requereixen la invocació de la presència física de l'autor, àdhuc sense paraules. El treball de Pazos és, tal vegada, el més subtil i elegant ús de la personalitat individual, escèpticament i voluntària allunyat de tota adscripció o tendència. Els records com a vivències intransferibles però visualitzables, els desitjos personals i col·lectius que alimenten la vanitat humana, sempre inconforme amb la seva aparença i l'ús d'una precisió tècnica que no descuida cap detall, fan verosímil en l'artista la identificació personificada de models inassequibles. L'any 1980, Carlos Pazos va creure que aquesta fase de la seva trajectòria era closa.

Al llarg de quinze anys, el treball de Jordi Benito es manté en la seva primera opció: ell mateix, «víctima i botxí» es presenta davant un públic que el veu nu i ferint-se, marcant-se, auto-lesionant-se... l'artista critica l'entorn, usa la violència, lluita contra l'estatus, es rebel·la contra un determinat ordre, allibera els trets animals del fons de les consciències, provoca o incita, dóna peu al crit, al refús i a l'acceptació sense condicions,... bruixot guaridor coneixedor d'obscures fòrmules redemptòries per a les immolacions... (Manel Clot, 1984).

L'entorn que prèviament estableix, és ple d'objectes, eines i símbols que esperen la seva presència per a transformar-se en co-protagonistes de l'acció violenta de l'artista. Un cop acabada la *performance*, els seus rastres, com a resultats eloqüents,

restaran ocupant l'escena i les coses, fent memòria d'un pas ir-repetible.

De l'austeritat inicial basada en la nuesa del cos, el seu reconeixement i l'inici de relació del cos amb la resistència de la matèria física, accions emmarcables dins el *body-art*, el treball de Benito evoluciona cercant graus de més complexitat: mica a mica, els símbols, determinats objectes, els animals vius disposats al sacrifici, determinats colors i referències, determinats sons, han anat configurant un cerimonial amb escenografia i ritual propis on l'artista és l'únic executant. Malgrat la substantivització dels ritus i els gests de l'artista, la necessitat de la confrontació viscuda i presentada en forma real, és la mateixa des dels primers treballs amb el propi cos, que daten del 1971.

L'èmfasi de l'obra de Pere Noguera és el procés en la realització de l'obra que requereix la presència de l'artista com a conductor inequívoc d'aquest procés de transformació de la matèria, normalment, l'ocultació o destrucció de l'objecte-fang a través de l'acció o l'aigua manejada per l'artista. «La relació entre la meua obra i la *performance* resideix en el fet que en les meves peces intervenen diferents nivells d'accions. Accions naturals pròximes als materials utilitzats, i accions provocades sobre l'espai i els objectes en funció del contingut de l'obra... La relació entre les accions que es produeixen a cada peça i la *performance* és diferent segons si decideixo ensenyar la instal·lació acabada o bé més m'estimo accentuar l'ocupació i l'alliberació progressiva d'un espai, o bé insistir en el procés de l'execució de les peces, o bé modificar-les en el curs de l'exposició.» (ELAC, 1981).

Es pot afirmar que les *performances* d'Àngels Ribé coincideixen amb la seva estada als Estats Units entre 1973 i 1977. Es situen també en un context específicament americà: el subjecte és analitzat i afirmat a través de l'exteriorització dels seus fantasmes. Les accions resultants són aleshores molt personals perquè es basen en vivències, records i interpretacions personals de l'entorn immediat. L'artista invita l'espectador a una lectura poètica de l'espai i el temps, encara que es tracti de temps i espais que només pertanyen a l'artista, i dels que ella en constitueix la referència física única i necessària: actua de conductor de l'experiència sensible de l'espectador a través de la seva acció.

En un context similar, però més radicalitzat en els plantejaments, el treball de Francesc Torres, situat entre 1974 i 1975, acudeix a la introspecció, al comportament, a la pròpia expe-





**Àngels Ribé**, *Contant-me els dits o la feina que cal acabar*, Nova York, 1977.



Pedro Garhel/Rosa Galindo, *OK, OK*, 1983.



**Jordi Benito, *Baiard, Jaç, Impacient, Opus I*, Simposium International d'Art-Performance, Lió, 1981.**



Carlos Pazos, *Bonjour melancolia*, 1980 i *El terra en flames*, Centre Pompidou, París 1978.

riència de la infantesa i l'adolescència en la recerca de la pròpia identitat, tot exterioritzant —gairebé seria més exacte dir, expulsant— els fantasmes en l'intent d'aconseguir l'alliberament de ritus socials i culturals imposats en els fràgils moments dels primers anys de la vida. Realitzades als Estats Units (Chicago i Nova York), les experiències de l'art del comportament van ser enregistrades en vídeo i, juntament amb d'altres records de l'artista, han anat elaborant un cos de memòria personal que s'enllaça progressivament amb el rastreig dels orígens personals i col·lectius de la humanitat. Seria massa simplificador dir que aquests registres van de l'anàlisi psicoanalítica a l'antropologia social, doncs sovint han format part d'un complex més diversificat presentat en forma d'instal·lació.

Podria semblar que l'art de l'acció i la *performance*, si bé no són una proposta d'arrel catalana, només han estat conreades a Catalunya, però la informació que tenim del seu desenvolupament i pràctica actual a la resta de l'Estat, ens porten a la conclusió que ha estat una activitat practicada de forma desigual, discontinua i dispersa, fins al punt que no es poden establir paral·lels de continuïtat, quantitat o estil amb el desenvolupament català. No podem dir que es tracti d'una pràctica desconeguda, especialment a Madrid, o per descobrir; senzillament, però, sembla que ja ha fet tard i que no ha disposat ni del context favorable, ni de suport teòric adient ni tampoc d'importants estímuls per als seus possibles conreadors.

Amb tot, és gràcies a la voluntat de renovació formal de músics i poetes que es manté un caliu favorable encara que discontinu per a la *performance* a Catalunya. La relació significativa és més aviat curta: el punt de partida segueix essent la creació i presència de ZAJ (els músics Juan Hidalgo, Ramon Barce, Walter Marchetti i més tard, Esther Ferrer) que el 1964, el dia 19 de novembre, van anunciar la seva primera acció «retro-activa»; dos dies més tard van fer el primer concert ZAJ. De la mà dels músics s'apadrina l'important certamen *Encuentros*, realitzat a Pamplona l'any 1972, que va aplegar el bo i millor dels artistes alternatius, tant els nacionals com els internacionals. I més tard, el músic Llorenç Barber potenciarà, des del marc de la Universitat Complutense de Madrid, fins a sis festivals de la *Libre Expresión Sonora*, on al costat de peces estrictament musicals, els concerts-acció i la veu com l'element més abstracte de l'acte humà, al mateix temps que sonor, van tenir un espai lliurat a la creació basada en les coordenades temps-espai i en la presència de l'interpret-autor.

Des de la poesia visual, dos noms: Ricardo Cristóbal, en un breu parèntesi de 1976 a 1977, i Valcárcel Medina, amb una pràctica més diversificada i continuada que contempla treballs urbans i propostes de comunicació verbal o escrita, en la trajectòria iniciada el 1973 i perllongada de manera discontinua fins al 1983.

Del món de la plàstica, però visiblement pròxim a ZAJ en propostes tipus *event*, Nacho Criado ha treballat les instal·lacions, els objectes i la *performance* indistintament. Més especialitzat, David Nebreda, va iniciar els seus treballs personals a la via pública, als transports urbans com a mitjà de comunicació amb el món exterior, com a sortida personal a un aïllament continuat; un cop comprovada la deficiència comunicativa del món exterior, va retornar a la situació anterior, però acompanyat exclusivament d'una càmera fotogràfica que serveix per autofotografiar-lo en situacions i posicions diverses. Aquests treballs, agrupats sota el versàtil nom de «Actividad directa, indirecta, provisional e incompleta» varen ser mostrats per primera vegada l'any 1983.

Des de la plataforma de la fotografia i també de manera discontinua, Paz Muro, a mig camí entre la posició crítica i la ironia, ha realitzat algunes *performances*.

La personalitat més ferma, seriosa i evolutiva, és sens dubte l'artista canari afincat a Madrid, Pedro Garhel. «Escultures vivas» es deien les seves primeres obres presentades a Madrid l'any 1977. Despullades de la seva connotació plàstica per a passar al terreny de l'exteriorització personal, els seus protagonistes, Pedro Garhel i Rosa Galindo els hi van donar forma d'acció emmarcant la *performance* en un espai definit per la llum. Buscant un major grau de complexitat, han creat «Depósito dental», nom genèric d'una actuació «multimèdia» en que el cos, el so, la veu i la llum actuen simultàniament modificant l'espai. Pedro Garhel és la primera i única persona d'aquest país que ja crea i impulsa un espai especialitzat en la presentació de *performances* i accions pluridisciplinars. La presència i l'eficàcia d'aquest espai especialitzat, ha generat i motivat treballs de joves artistes com Francisco Felipe i el Grup Leona, que prodiguen les seves experiències en camí decidit envers l'aprofundiment de la relació físico-psíquica del seu propi cos amb materials carregats de continguts simbòlics (terra, talc, bruc) i l'explicació de vivències personals amb llenguatges críptics tot manipulant materials diversos.

Aquest fet mostra com a Catalunya la trajectòria de l'art de l'acció es troba en un camí madur i acomplert, mentre que

tot fa pensar que assistim a un desvetllament positiu i renovat d'aquestes pràctiques a Madrid en mans d'artistes d'una generació recentment arribada a l'experiència plàstica.

Citació breu però obligada: els joves artistes Xavier Morquillas, de Bilbao, i Melquíades Alvarez, de Gijón, incorporats a la pràctica de la *performance*, simultanejada amb treballs d'instal·lació i escultura, ja en la dècada actual.

Tres noms que encara podrien inscriure's en terrenys professionalitzats i, per tant, generar confusió: Cesc Gelabert, al món de la dansa contemporània, Albert Vidal, al del teatre i la Fura dels Baus al de l'espectacle total. Els seus treballs ultrapassen els límits de les professions esmentades, però es mantenen en un terreny d'adscripció encara difícil: el curt marge entre la representació i l'acció, tan curt de vegades, que en determinats moments desapareix el dubte a favor de la concreció i del resultat plàstic.

Tal vegada perquè la *performance* es basa en el joc de coordenades temps-espai i en la materialització d'un tema per l'acció directe del seu autor, ha trobat en la música un terreny de perfecta continuïtat i desenvolupament; sense l'intermediari de la càrrega cultural i fixadora que arrossega la pràctica artística tradicional, ni la mediatització de l'objecte, lliure de connotacions formals, la realitat sonora, minimalista d'ella mateixa, abstracció total, es fa i discorre en el temps i l'espai en la més eficaç comunicació amb l'espectador. No vull dir amb aquest comentari que la *performance* sigui una pràctica artística acabada, sinó que sovint resulta molt difícil la seva justa ubicació. Potser en aquest moment, ja acceptada des del punt de vista de la pràctica artística tradicional, li caldrà iniciar de nou un procés de recerca per a evitar repeticions, amaneraments i altres vicis. Per molt que a Catalunya l'hem tastat i assaborit d'una manera no extensiva, sinó precisa i suficient, potser el seu pas ja ha deixat la seva consciència i, per tant, inicia el camí de la seva inclusió en la Història. Aquestes notes han volgut ser una primera fixació.

TERESA CAMPS

## CRONOLOGIA

- 1959-60 «Música Abierta». Concert-acció de Juan Hidalgo i Walter Marchetti. Capella Sta. Àgata. Barcelona.
- 1960 21 i 27 setembre. Gallots. Accions a la plaça de Catalunya.
- 1960 Joan Brossa/Mestres Quadreny. *Opera 60*. Concert acció.
- 1962 Joan Brossa. *Gran Guinyol*. Acció-espectacle. *Aquí al bosc*. Acció-espectacle. Concebudes en 1947.
- 1962 Wolf Vostell. *Decollage*. Saló de Maig. Barcelona.
- 1964 Joan Brossa/Mestres Quadreny. *Concert per a representar*.
- 1965 Joan Brossa/Mestres Quadreny. *Conversa*. Concert acció.
- 1966 Joan Brossa/Mestres Quadreny. *Tríptic carnavalesc*. Concert acció.
- 1966 26 de febrer. Gonçal Sobre. *Happening*. Sala Santmartí. Poble Nou. Barcelona.
- 1967 Xifra. *La cólera de Arman llega hasta el final*. Cerimonial. París.
- 1968 Carles Santos/Joan Brossa. *Concert irregular*. St. Paul de Vence, Barcelona, Nova York.
- 1969 Miralda, Rabascall, Selz, Xifra. *Noir, mauve & barbe à Papa*. American Center, París.
- 1969 Miralda, Rabascall, Selz, Xifra. *Memorial*. Verderonne. França.
- 1969 Miralda, Rabascall, Selz, Xifra. *Rituel Blanc*. Saint Moritz. Suïssa.
- 1969 Àngels Ribé. *Accions al Parc*, París.
- 1970 Àngel Jové. *After*. Acció-film. Col. Arquitectes. Barcelona.
- 1970 Josep M. Berenguer. *Celebració de la seva mort*, documentació. Barcelona.
- 1970 Miralda, Rabascall, Selz, Xifra. *Fetè en blanc*. Verderonne. Centre Artistique. França.
- 1971 Formes al Carrer. Galeria Aquitània. Barcelona.
- 1971 27-28 octubre. Antoni Muntadas. *Homenatge a Picasso*. Rambles, c/Urgell, c/Consell de Cent. Exosat a Galeria Aquitània. Barcelona.
- 1971 1-6 febrer. Josep M. Berdaguer. *Abierto*. Galeria Aquitània. Barcelona.
- 1971 Sílvia Gubern. *Espai s amb un home viu*. Galeria Aquitània. Barcelona.
- 1971 Jordi Benito. *Art al carrer*. Porxada de Granollers.



- 1971 Benet Rossell. *Glaçons, sabata i calidoscopi*. Festival de Kürten. Alemanya.
- 1971 Arranz Bravo/Bartolozzi. *Comida sangrienta*. ADLAN. Col·legi d'Arquitectes de Barcelona.
- 1972 Gener. Antoni Muntadas. *Experiència nº 5*. Escola EINA, Barcelona.
- 1972 Gener. Lluís Utrilla. *Laberint Grotesc*. Barcelona.
- 1972 Març. Antoni Muntadas. *Localització Bosses*. Nova York.
- 1972 Abril. Antoni Muntadas. *Acció Bosses*. Wall Street, Nova York.
- 1972 Abril. Antoni Muntadas. *West Side*. Nova York.
- 1972 17, 18, 19 Juliol. Vilanova de la Roca. *1219 m<sup>3</sup>*. Participen: F. Abad, A. Muntadas, J. Benito, R. Llimós, M. Cunyat, F. Garcia-Sevilla, A. Corazón, C. Pazos, J. Ponsatí.
- 1972 Agost. «4 x umformung». Muntadas, Llimós, Benito, Abad. Documenta 5. Kassel 72.
- 1972 17, 18, 19 Agost. Vilanova de la Roca. *1219 m<sup>3</sup>*. A. Fingerhut, Manuel Rovira, Olga Pijuan, Jaume Sans, Angels Ribé, Carles Santos.
- 1972 Agost. Antoni Muntadas. *Reconeixement del cos*. Barcelona. Presentat també a Duseldorf, Londres i Buenos Aires.
- 1972 Novembre. Lluís Utrilla. *Experiència tàctil*. Escola EINA. Barcelona.
- 1972 Antoni Muntadas. *Pianos tàctils*. Nova York.
- 1972 Sant Llorenç de Munt. *Comprovar un paisatge*. F. Abad.
- 1972 Sant Llorenç Savall. *Delimitació d'un espai*. F. Abad.
- 1972 Antoni Muntadas. *Vacuflex 3*. Col·laboració de Gonzalo Mezza. ICSID. Cala Sant Miquel. Eivissa.
- 1972 Antoni Muntadas. *Sensorial way*. 85 Franklin Street. Nova York.
- 1972 Encuentros Pamplona. Participen: Antoni Muntadas. Robert Llimós. Jordi Benito.
- 1972 Jordi Benito. *Assaig de pre-descoberta de Fregoli a Barcelona*. Església de St. Francesc. Granollers.
- 1972 Jordi Benito. *Descoberta Fregoli*. Carrer Brusi. Barcelona.
- 1972 Jordi Cerdà. *Acció-homenatge a Fluxus*. Terrassa. (en equip).
- 1972 Francesc Torres. *Euclides i els coloms*. Barcelona.
- 1972 Àngels Ribé. *Tres punts*. Barcelona.
- 1972 Jordi Benito. *Cos-acció*. Galeria Aquitània. Barcelona.
- 1972 Jordi Benito. *Acció-Transformació*. Associació del Personal de CPVE. Barcelona.

- 1973 Març-abril. TRA 73. Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Participen: Jordi Benito, Olga Pijuan, Lluís Utrilla, Carlos Pazos.
- 1973 Francesc Torres. *Elemental consideracions*. Chicago.
- 1973 Informació d'Art Concepte 1973. Llotja del Tint. Banyoles. Participen: Jordi Benito, Francesc Abad, Antoni Muntadas, García Sevilla, Carles Santos, Simón Marchan, Alberto Corazón, Alicia Fingerhut, Olga Pijuan, Manel Rovira, Dorothee Selz, J. Carbó/M. Costa, Carlos Pazos.
- 1973 Francesc Abad. *Rastre*. Castelldefels.
- 1973 Cinquena Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent. Seminari d'Art. Participen: Grup de Treball, J. Benito.
- 1973 Frederic Amat. *Acció Zero*. Amb Cesc Gelabert. Palau de Congressos, Barcelona. 1977 Madrid, Barcelona; 1978 Mèxic; 1979 Nova York.
- 1973 Octubre. Fina Miralles. *Vol de coloms*. Sala Vinçon. Barcelona.
- 1973 Informació d'Art. Terrassa. Participa: Francesc Abad.
- 1973 Grup de Treball. *Recorreguts*.
- 1973 *Alrededor del árbol*. Escola EINA. Barcelona.
- 1973 Jordi Vallés. *Experiència de comunicació*. Setmana Cultural de Graus.
- 1973 Angels Ribé. *Studio Works*. Chicago.
- 1973 Jordi Benito. *Peso de un cuerpo; volumen de un cuerpo; reacción de un cuerpo: contra una pared, contra el agua, contra una cortina de fuego*.
- 1973 Fina Miralles. *Dona arbre*, de la sèrie *Traslacions*.
- 1973 Març. Olga L. Pijuan. *Documentació-instal·lació*. Associació Personal CPVE. Barcelona.
- 1974 Febrer-març. Nuevos Comportamientos Artísticos. Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Tim Ulrichs.
- 1974 Març. Nuevos Comportamientos Artísticos. Madrid. Grup de treball: documentació gràfica i audio-visual d'accions o peces corporals d'alguns dels seus membres.
- 1974 23 de maig. Arranz Brazo-Bartolozzi. *Granollers Happening*.
- 1974 27 maig-2 juny. Mataró *Dies Oberts*. Jordi Vallés.
- 1974 Francesc Torres. *Image's identity*. Video 30'.
- 1974 Francesc Torres. *An attempt to charge thing, after the fact*.
- 1974 Francesc Torres. *Behaving*. Vehicule Art. Montreal. Canadà.
- 1974 Angels Ribé. *Vídeo Performance*. Vehicule Gallery. Montreal. Canadà.

- 1974 Angels Ribé. *Real-real/real-false*. N.A.M.E. Gallery. Chicago.
- 1974 Angels Ribé. *Acció*. Festival of Nova York. Sea Stadium. Nova York.
- 1974 18 agost. Salvador Dalí. *Alta Mongolia*. Happening. Porxada de Granollers.
- 1974 Fina Miralles. *Relacions*. Documentació presentada a Sala Tres de Granollers en març de 1975.
- 1974 Juny. *Què fer?* Sala Vinçon. Barcelona. Participen: Carlos Pazos, Fina Miralles.
- 1974 Jordi Cerdà. *Conferència muda*. Colegio Mayor Ilerdense. Barcelona.
- 1975 Francesc Torres. *Psicokinesis*. Vídeo Performance. M.O.C.A. Chicago.
- 1975 Francesc Torres. *Drawing Piece*. Vídeo Performance M.O.C.A. Chicago.
- 1975 Febrer-març. Francesc Torres. *Coordenades personals*. 112 Greene Street. Nova York. Instal·lació " vídeo.
- 1975 Francesc Torres. *Almost like sleeping*. Instal·lació-performance. Artists Space, Nova York.
- 1975 Francesc Torres. *Bajo la mesa del comedor, mientras jugaba conmigo mismo*. Vídeo performance. Nova York.
- 1975 Angels Ribé. *Performance 1975*. Museu d'Art Contemporani. Chicago.
- 1975 Carlos Pazos. *Escultures a l'aire lliure*. Escola EINA. Barcelona.
- 1975 Carlos Pazos/Xavier Olivé. *Transcripcions del somni de Dante G. Rossetti*. Escola EINA. Barcelona.
- 1975 Carles Pujol/Manel Valls. *Transformacions*. Instal·lació-acció. Institut del Teatre. Barcelona.
- 1975 Ferran García Sevilla. *Oposicions a contraris*. Sala del Personal de la C.P.V.E. Barcelona.
- 1976 Jordi Benito. *Per matar-ho*. Museu de Mataró. Entornament *Destrucció de la pròpia imatge*. Dins el cicle *Per matar-ho*.
- 1976 6/23 octubre. Activitats. Galeria G. Barcelona. Participen: Vicens Viaplana, Carlos Pazos, Fina Miralles.
- 1976 26/28 març. I Congrés Internacional de Happenings. Granollers.
- 1976 Wolf Vostell. *Derrière l'arbre*. Happening. Organitzat per Galeria G.
- 1976 Frederic Amat. *Acció U*. Sala Vinçon. Barcelona. Paris, Grand Palais. 1977. Madrid, Galeria Juana Mordó, Barcelona, Teatre Lliure. 1979, Nova York. Cuningham Stu-

- dio, Nova York.
- 1976 Gener. F. Miralles. *Petjades*. Barcelona.
- 1976 Novembre. F. Miralles. *El triangle*. Museu d'Art de Martaró.
- 1976 Desembre. F. Miralles. *Emmascarats*. Sabadell.
- 1976-7 Xifra. *Implicacions*. Galeria G. Barcelona.
- 1976 Gener. Carlos Pazos. *Voy a hacer de mí una estrella*. Sala Vinçon. Barcelona.
- 1976 Desembre. Carlos Pazos. *No me olvides*. Sala Vinçon. Barcelona.
- 1977 Vicenç Viaplana. *Activitats de la Galeria G*. Teatro Studio, Varsovia. Museo Vostell, Malpartida.
- 1977 Carlos Pazos. *Conocerle es amarle*. Galeria G. Barcelona.
- 1977 Carlos Pazos. *No quiero ni pensarlo*. 432 E. 13 St. Apt. 13. Nova York.
- 1977 Àngels Ribé. *Works to be destroyed*. West Side Highway. Nova York. Performance.
- 1977 Desembre. Àngels Ribé. *El viatge: Primera Part. No es pot tornar*. Sala Tres. Sabadell. Acció instal·lació.
- 1977 Àngels Ribé. *Contándome los dedos, o la tarea que debe terminarse*. Performance. Nova York.
- 1977 Àngels Ribé. *Amagueu les nines, que passen els lladres*. Galeria G. Barcelona. Instal·lació acció.
- 1977 Àngels Ribé. *I demà encara plourà...* Espai 10. Fundació Miró. Barcelona.
- 1977 Carlos Pazos. *Art is delicate*. Nova York.
- 1977 Francesc Abad. *Crònica d'una situació*. Col·laboració del Grup Pravda. Terrassa.
- 1977 Joan Brossa/Mestres Quadreny. *Suite Buffa*. Concert acció. Amb C. Santos, A. Ricci. Barcelona.
- 1977 Joan Brossa/Mestres Quadreny. *Molèstia*. Barcelona.
- 1978 27 setembre-20 de novembre. *Seny i Rauxa*. Centre Georges Pompidou. Paris. Participen: Jordi Benito, Carlos Pazos.
- 1978 Frederic Amat. *Acció Oxaca*. Mèxic.
- 1978 Valcárcel Medina. *Examen*. Sala Vinçon. Barcelona.
- 1979 Cicle *Brutal Barcelona Performance*. Jordi Benito.
- 1979 1è. Simposium Internacional d'art Performance. Lyon. Participen: Jordi Benito, Jordi Cerdà, Francesc Martí Rom.
- 1980 Pere Noguera. *Prop de la terra*. Vacamorta. Girona.
- 1980 5 setembre. Jordi Benito. *B.B.P.* Capella Sta. Justa. Lliça d'Amunt.
- 1980 Carlos Pazos. *Milonga*. Barcelona.
- 1980 Carlos Pazos. *Bonjour melancolía* Galeria Ciento. Barcelona. Centre Psicoterapeútico.

- 1980 Jordi Benito. 3on. Simposium d'Art Performance. Lyon.
- 1981 Jordi Cerdà. *Natoltanato*. Performance. Rambla de Sabadell.
- 1981 Maig, 3er. Simposium Internacional D'Art Performance de Lyon. Participen: Jordi Benito. Pere Noguera.
- 1981 25 febrer. *Brutal Barcelona Performance*. Jordi Benito. Galeria Ciento. Barcelona.
- 1981 3 febrer. Jordi Benito. *Granollers VI*. Museu de Granollers.
- 1981 F. Amat. *Correspondance*. Col·laboració de Carles Santos. Open Studio. Nova York.
- 1981 Agost. Pere Noguera. *Cap de Fava: Pot ser*. Dutexes del Pavelló d'esports. U.C.E. Prada. Performance.
- 1981 19 desembre. Francesc Martí Rom. *Acció happening. Terra seca (homenatge a Wolf Vostell)*. Casa de Cultura Sant Francesc. Granollers.
- 1981 Francesc Martí Rom. *Violència quotidiana*. Environment performance. Barcelona.
- 1981 9/10 octubre. Eduardo Polonio / Rafael Santamaria. *Dempus/assegut/agenollat*. Espai 10. Fundació Miró. Barcelona
- 1981 Novembre. Benet Ferrer / Jordi Cerdà. *Acció Anti OTAN*. Sabadell.
- 1981 Eugènia Balcells. Música Peter van Ripper. *Abraund*. Vídeo performance musical.
- 1981 La Fura dels Baus. *Secreta*. Música, teatre al carrer.
- 1982 Maig. Pere Noguera. *Cru, cuit, trencat i...* Escola ILLA. Sabadell. Performance.
- 1982 20 gener. Perejaume. *Aerostàtic*. Sant Pol de Mar.
- 1982 18 novembre. Carles Santos. *Acció musical*. Cine-club Associació Enginyers. Barcelona.
- 1982 Jordi Benito. Inici de la sèrie *Assaig per l'Òpera Europa*. Performances instal·lació. (1982-1984).
- 1982 11 gener. Jordi Benito. *Vieashail/Pess*. Galeria Ciento. ARCO 82. Madrid.
- 1982 30 maig. Jordi Benito. *Romäni*. Centre Cultural Caixa de Pensions. Granollers.
- 1982 Eugènia Balcells. *Xerox music*. Performer Malcom Goldstein. Experimental Intermedia Foundation, Nova York.
- 1983 Desembre. Sis dies d'art actual. Barcelona. Participen: Pedro Garhel, Rosa Galindo. (Madrid) Inst. Nordamericana; Glòria Picazo; Hubert Bessacier (Lyon); Nicole Sauvagnac (França). Inst. Francés; Javier Maderuelo. (Madrid). Inst. Nord-americà; Marshall Reese & Nora Ligo-

- rano (USA). Inst. Nord-americà; Tim Ulrichs (Alemanya). Inst. Alemany; Nacho Criado (Madrid). *Elección/Exclusión*; Juan Hidalgo. Inst. Francés; Gabriel (Catalunya). Avda. Diagonal. Barcelona.
- 1983 La Fura dels Baus. *Accions*.
- 1983 Benet Rosell. *Une nouvelle patrie*. Deuxième Festival de la Performance. París.
- 1983 Eugènia Balcells. *Sound works*. 4º Festival de la Libre Expressió Sonora. Madrid. Vídeo performance.
- 1983 Perejaume. *Arlequí*. Amb Cesc Gelabert. Dansa-acció-pintura. Antic Cementiri de Sant Pol.
- 1983 Albert Vidal. *L'home urbà*.
- 1983 Jordi Benito. *Nothing*. Sta. Eulàlia. Performance.
- 1983 Jordi Benito. *La walla*. Acció. Amb Carles Santos, Toni Arquer i Carles H. Mor. dins la instal·lació. *Assaig per l'òpera europa*.
- 1984 Jordi Cerdà. *Reflexió tàctil*. Festival Internacionl. SHP Bracknell Arts Centre. Berkshire. England.
- 1984 3 Julio. Josep M. Calleja. *Concert 19. Opus 84*. Platja de Mataró.
- 1984 Benet Rossell. *Pararèmies per a un microteatre*. Col·laboració de Carles H. Mor. Fundació Miró, Barcelona.
- 1984 12/17 Novembre. Sis dies d'art actual (2). Les Cotxeres de Sants. Barcelona. Participen: Elisabete Milieu (Portugal). Leonard Beard / Pep Kamps (Catalunya). Bartolomé Ferrando (País Valencià). Peter Sinclair (França). Badouin Oosterlynck (Bèlgica). Christina Kubisch (Alemanya). Maio Wassenberg (Bèlgica). Hubert Besacier (França).
- 1984 Pep Kamps /Leonard Beard. *T.F. show*. Espai B5-125. U.A.B. Bellaterra. Acció muntatge.
- 1984 Lluís Vilà. *Arburguesa*. Acció a La Casona.
- 1984 24 Juny. Jordi Cerdà. *Re-readings*. South Hill Park Arts Centre. Bracknell. Berkshire. England.
- 1984 3 gener. Jordi Benito. *L'avançada de Notchung*. Fundació Miró. Barcelona. Dins la instal·lació *Murmurris al bosc*. Museu de Granollers.
- 1984 Jordi Benito. *Epifania apoteòsica del megalomàrtir Sant Jordi*. Palau Marc. Barcelona.
- 1985 Eugènia Balcells. *Sound And Light*. Col·laboració de Peter van Ripper. Experimental Intermedia Foundation. Nova York.
- 1985 Benet Rossell. *Pararèmies i garrofes*. Col·laboració de Carles H. Mor. Metrònom. Barcelona.

- 1985 15 maig. Jordi Benito / Carles Santos. *Cabaret Voltaire*. Amb motiu de l'exposició de F. Picabia.
- 1985 9 juliol. Jordi Benito. *Flor Fritz Lang Concert*. ART-PISTA 85. Mataró. Acció instal·lació.
- 1985 Sis dies d'Art Actual (3). Cotxeres de Sants. Barcelona. Participen: Rafael Santamaria / Eduardo Polonio; Ulrike Rosenback.
- 1985 Agost. Perejaume. *Arlequí*. Festival de Teatre. Mataró.
- 1985 15 novembre. Enric Pladevall. *Home míssil*. Rambles de Barcelona.
- 1985 17 abril. Josep M. Calleja. *Concert urbà. Opus 85*. Carrer de l'Aldoni Vell. Lleida.
- 1986 18 maig. Josep M. Calleja / Juan Hidalgo / Jordi Vallès. *Poesia experimental*. Teatre Monumental. Mataró.
- 1986 18 maig. Josep M. Calleja. *Poema blanc per a piano. Opus 86*. Teatre Monumental. Mataró.
- 1986 Febrer. Perejaume. Platja de Sant Pol.
- 1986 17 desembre. Peter van Ripper. *Whomp Whip Music*. Escenografia d'Eugènia Balcells. Metrònom. Barcelona.
- 1986 La Fura dels Baus. *Suzo/zus*.

## RESUMEN

De las muchas posibilidades expresivas incluidas en la modalidad alternativa, el arte cuyo principio es la acción y, más concretamente, la *performance*, no tiene raíces propias en Cataluña, donde la tradición artística más arraigada es la práctica de la pintura.

Por eso, aunque los artistas catalanes residentes en París y Nueva York hayan cultivado muy extensamente esta práctica y, en estos últimos años, hayan influido positivamente en Cataluña, no se puede hablar de una dinámica propia de la *performance* en Cataluña.

No obstante, se puede constatar diversas apreciaciones. En primer lugar, la aproximación continua y efectiva de los sectores próximos a la actividad plástica, la música y la poesía visual de carácter más experimental (los poetas Joan Brossa, Jordi Vallès y Josep M. Calleja; los músicos Mestres Quadreny, Juan Hidalgo, Carlos Santos y Eduardo Polonio).

En segundo lugar, es necesario precisar, entre los escasos artistas catalanes que han cultivada esta actividad, ciertos matices que van desde la *performance* entendida como expresión y uso directo del cuerpo (Carlos Pazos, Jordi Benito), a la consideración del mundo interior (Francesc Torres, Àngels Ribé) o al énfasis en el proceso de la obra (Pere Noguera).

Asimismo, cabe decir que, al entrar la década de los años ochenta, esta práctica encontró su asentimiento, de tal modo que actualmente, integrada desde el punto de vista de la acción, se desarrolla de una forma netamente aceptada. Por otro lado, muchos artistas que la practicaron en la década de los setenta la han abandonado.

También es preciso decir que la práctica como tal ha experimentado cierta evolución desde la acción más directa hasta posiciones más complejas, sofisticadas y esteticistas.

## RÉSUMÉ

Parmi les nombreuses possibilités expressives comprises dans la modalité alternative, l'art basé sur l'action et, plus concrètement la *performance*, n'a pas de racines en Catalogne, où la tradition artistique la plus étendue est la peinture.

C'est pur cela que, même si les artistes catalans résidents à Paris et New York ont cultivé très largement cette pratique, et qu'au cours de ces derniers ans ont eu une influence positi-



ve sur la Catalogne, on ne peut pas parler d'une dynamique caractéristique de la *performance* en Catalogne.

Cependant on peut constater diverses appréciations. D'abord, le rapprochement continu et effectif des secteurs près de l'activité plastique, la musique et la poésie visuelle plus expérimentale (les poètes Joan Brossa, Jordi Vallès, Josep M. Calleja; les musiciens Mestres Quadreny, Juan Hidalgo, Carles Santos, Eduardo Polonio).

Deuxièmement, il faut préciser, parmi le nombre réduit d'artistes catalans qui ont cultivé cette activité, certaines nuances comprenant dès la *performance* entendue comme expression et usage direct du corps (Carlos Pazos, Jordi Benito) à la considération du monde intérieur (Francesc Torres, Àngels Ribé) ou à l'emphase sur le procès de l'oeuvre (Pere Noguera).

Il faut aussi dire qu'au début des années quatre-vingt, cette pratique s'est affirmé de tel façon qu'aujourd'hui, complètement intégrée du point de vue de l'action, son développement est nettement accepté. D'une autre part, beaucoup des artistes que s'y sont consacrés pendant les années soixante-dix, l'ont abandonnée. Il faut aussi signaler que cette pratique a évolué dès l'action la plus directe jusqu'à positions plus complexes, sophistiquées et esthétiques.

## SUMMARY

Among so many expressive possibilities of the alternative form, the art based on action, and, more exactly, the performance, have no roots in Catalonia, where the most established artistic tradition was painting.

That is the reason why, in spite of the fact that the Catalan artists living in Paris or New York have cultivated that practice a lot and influenced positively on Catalonia during the last years, there is not a dynamic peculiar to the performance in Catalonia.

Nevertheless, various appreciations can be proved. First, the continuous and effective approach of sectors near the plastic activity, music and the most experimental visual poetry (the poets Joan Brossa, Jordi Vallès, Josep M<sup>a</sup> Calleja; the musicians Mestres Quadreny, Juan Hidalgo, Carles Santos, Eduardo Polonio).

Second, among the few Catalan artists who have cultivated that activity, it is necessary to refer to some nuances including the performance as the expression and directe use of

the body (Carlos Pazos, Jordi Benito), the importance of the inside world (Francesc Torres, Àngels Ribé) and the emphasis on the process of the work (Pere Noguera).

It is also necessary to say that at the beginning of the eighties that practice was consolidated, so that nowadays, already integrated from the viewpoint of the action, develops itself in a total accepted way. On the other hand, many artists who consecrated themselves to it in the seventies, have already given it up. That practice has changed from the most direct action into more complex, sophisticated and aesthetic positions.

# BIBLIOGRAFIA

- Harald Szeemann, *Happenings & Fluxus*. Koelnischer Kunstverein, 1970.
- Catàleg «Encuentros de Pamplona», Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1972.
- Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Studio Visa, Londres, 1973.
- Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio*. Giampaolo Prearo Editore, Milán, 1974.
- V. Combalía, *La poética de lo neutro*. Anagrama, Barcelona, 1975.
- François Pluchart, *L'art corporel*. Ed. Rodolphe Stadler, París, 1975.
- Barilli, Solmi, Alinovi, Daolio, *La Performance*. Galeria comunale d'art moderna, La Nuova Foglio Editrice, Bolonia, 1977.
- Jean-Jacques Lebel, *Désir/ordre*. Catàleg exposició París/New York, Centre George Pompidou, París, 1977.
- Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*. Drama Book Specialists, Nueva York, 1977.
- Luciano Inga-Pin, *Performances*. Mastrogiacommo Editore, Padua, 1978.
- Jurgen Schilling, *Aktionkunst*. Verlag CJ Bucher, Lucerna/Frankfurt, 1978.
- RoseLee Goldberg, *Live Art 1909 to the present*. Thames and Hudson, Londres, 1979.
- Joseph Beuys. Catàleg exposició, The Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1979.
- Hubert Besacier, *Ier. Symposium Internacional d'Art Performance*. Ed. Cirque Divers, Lieja, 1979.
- Performances 79*. Lembachhaus, Munich, 1979.
- Lewis, Tomczak, Wong, *Living art. The living art performance festival*. Vancouver, 1979.
- E. Bonet, J. Dols, A. Mercader, A. Muntadas, *En torno al vídeo*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Lluís Utrilla, *Cròniques de l'era conceptual*. Edicions Robrenyo, Barcelona, 1980.
- Performance Anthology (Source book for a decade of California Performance Art)*. Carl E. Loeffler Editor, Contemporary Art Press, San Francisco, 1980.
- Performance Text(e)s & Documents*. Col·loqui de Montreal dirigit per Chantal Pontbriand, Edition Parachute, Montreal, 1981.
- Fluxus Focus*. Fotografies de Peter Moore. «Artforum», Nova York, octubre 1982, pàg. 33-37.

- Barbara Moore, *George Maciunas: a finger in Fluxus*. «Artforum», Nova York, octubre 1982, pàg. 38-45.
- Bertrand Raison, *Gutai ou le concret aux éclats*. «Artistes», Paris, juny-juliol 1982, pàg. 6-17.
- 60/80 *attitudes/concepts/images*. Catàleg exposició, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1982.
- Kunstforum International. Número especial dedicat a la performance, n.º 58, febrer 1983 (Colònia).
- Jerôme Sans, *Symposium International d'Art Performance*. Lyon. «Flash Art», Milán, estiu, 1983, pàg. 72.
- Hubert Besacier, *Cinq anys d'Art Performance à Lyon*. Edition C.E.P., Lió, 1983.
- Obert. Sis dies d'art actual*. Barcelona, 1983.
- K. Martins, P.P.J Sohn, *Performance-Eine andere Dimension. Performance-Another Dimension*. Berlín (Künstlerhaus Bethanien, Frölich & Kaufmann), 1983.
- Obert. Sis dies d'art actual (2)*. Barcelona, 1984.
- Barbara Haskell, *Blam! The explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, Nova York, 1984.
- Gregory Battcock, Robert Nickas, *The art of Performance. A critical anthology*. Dutton, Nova York, 1984.
- RoseLee Goldberg, *What happened to performance?* «Flash Art», Milán, març 1984, pàg. 28-29.
- Théatro Musica Performances Music Théâtre*. Fundació Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- Dierk Engelken, Elisabeth Jappe, *D-5300 Kunst Künstlerzelt*. Bonn, 1985.
- Jorge Glusberg, *El Arte de la Performance*. Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires, 1986.
- Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, «Figura», Sevilla, n.º 6, 1986.
- S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid (Alberto Corazón), 1972; 2.ª edició 1986.
- Catàleg Documenta 8, Kassel, 1987. Secció a càrreg Elisabeth Jappe.

# SUMARI

Glòria PICAZO	
La <i>performance</i> : de les accions inicials als multimèdia dels vuitanta . . . . .	5
Esther FERRER	
Fluxus & Zaj . . . . .	21
Hermann NITSCH	
Tots els cinc sentits. El teatre místèrico-orgiàc. El teatre dels sentits . . . . .	35
Manel CLOT	
Discurs sinèrgic i accionisme. (Tres peces de Beuys)	51
Elisabeth JAPPE	
<i>Performance</i> : una aproximació personal . . . . .	65
Annemieke VAN DE PAS	
El nucli d'Amsterdam durant els anys 1960-1986 . . . . .	79
Hubert BESACIER	
Reflexions sobre el fenomen de la <i>performance</i> . . . . .	95
Roselee GOLDBERG	
<i>Performance</i> : una visió actual nord-americana . . . . .	109
Laurie ANDERSON	
Conferència del 26 de juny de 1982 . . . . .	125
Carlos TINDEMANS	
La bogeria de Jan Fabre. Un intent d'autòpsia . . . . .	147
Josette FÉRAL	
La <i>performance</i> i els mèdia: la utilització de la imatge . . . . .	163
Joaquim DOLS RUSIÑOL	
La vídeo- <i>performance</i> . . . . .	183
Joan ABELLAN	
Els límits de la <i>performance</i> des de perspectives teatrals. Conversa amb Albert Vidal . . . . .	197
Teresa CAMPS	
Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat <i>performance</i> a Catalunya . . . . .	215
Cronologia . . . . .	226
BIBLIOGRAFIA . . . . .	239