

ROSELEE GOLDBERG

# PERFORMANCE: UNA VISIÓ ACTUAL NORD-AMERICANA

Traducció de Laura Conesa

El 1979 es va publicar el nou llibre *Performance: Live Art 1965-1978* de Roselee Goldberg (*Theater and Modern Art*). Aquesta primera edició tracta de la performance i mostra que aquesta concepte havia sorgit de la mitjana artística, entre moltes d'altres, però artísticament expressar les seves idees, i reconstruir la interpretació de la performance dins la història de les Belles Arts del segle XX, tant a tot i contextualitzar de l'experimentació artística i del treball creatiu, amb a finals de la dècada dels setanta, molt més d'interès en la cultura popular i el treball creatiu amb els mitjans. Des de llavors, la popularitat de la performance ha agra vullgut ha sobrepassat totes les expectatives de finals dels setanta. És com si les declaracions originals dels Manifests Futuristes de coneixement de segles — que s'havien aplicat a les masses populars — haguessin estat materialitzades a les darreres dècades d'aquest segle.

El segon material és un fragment d'un capítol actualitzat de la nova edició de *Performance: Live Art 1965 to the Present* publicada el 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 MITJANS

Cap al 1979, l'aproximament de la performance a la cultura popular, va quedar reflectida en el títol de l'art en general, de manera que al començament de la nova dècada, el primer moviment del període iconoclasta: en altres paraules, l'absoluta mal-entendiment dels vintanta i principis dels setanta, havia estat: conceptualment rebuït. Al seu flux aparegué un moviment força diferent, pragmàtic, integrat i professional, així com íntimament a la història de les avantguardes. Es interpretava

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 patrocinaven 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 barres 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 traspasar 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 extrets 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

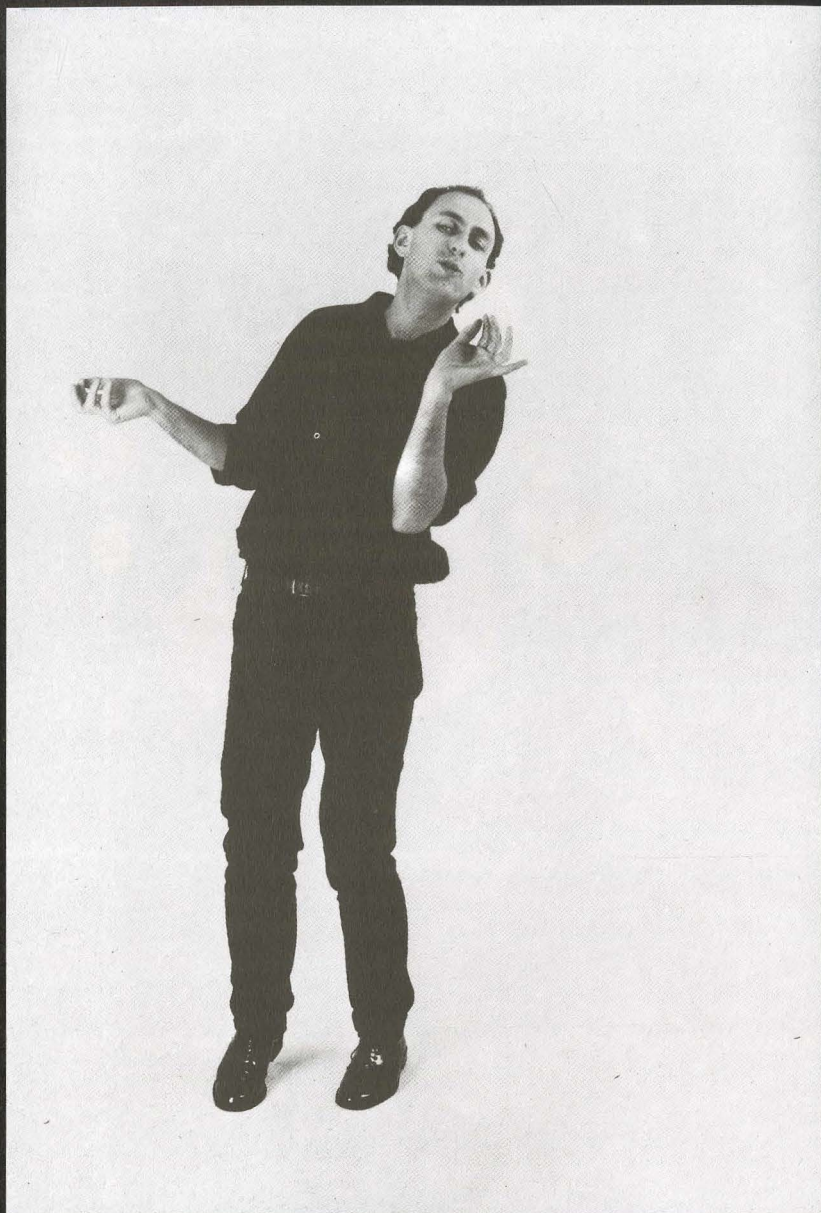
tècniques de la manipulació interpretativa, creant al mateix temps «fotografies» refinades i aïllades que reflectien preocupacions semblants a les dels seus companys de Belles Arts. Aquesta combinació, com en el cas de l'Anderson, va cridar l'atenció més enllà dels cercles ciutadans, de manera que, cap 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 construï 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 centrats 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 xerri 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 Neu que, 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 telons 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 mitjana», 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 jerglífic 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, satisfieia 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'endevinalles.

\* \* \*

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 manifests 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 Golberg 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 ésothérique 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 due aux médias et les curriculum 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.