

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 espectacle 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 empeteix 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 videotelefons 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 irrepetible 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 proud. 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 dona bons resultats. El que passa és que m'agradaria que al poder hi haguessin savis en lloc d'estrategues d'eleccions. La democràcia també està en un moment d'evolució. El poder va passar dels militar als estrategues, 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 estrategues 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 converteixen 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 extraficcionals individuals i col·lectius, et semblen pertinents?

A.V. —Jo t'en 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



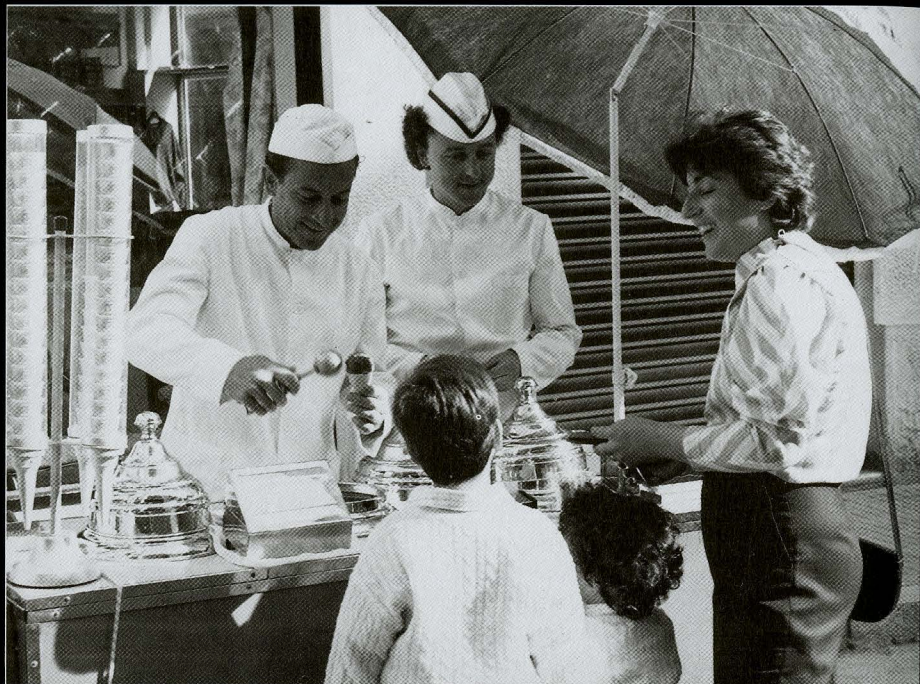
Agustí Rosa, *Detall de cossos sobre la sorra*, de Lluís Solà. (Foto Ros Ribas).



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 ragi. 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.