

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 conciben les pel·lícules i les accions performance, fins, més aviat, més recentment, fins a la seva consolidació, iniciada amb les propostes conceptuals del final de la dècada dels setanta. Des d'aleshores la seva evolució ha estat impressionant 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 es desenvolupin múltiples visions de la performance, quasi una per a cadascun dels artistes que la practica o l'ha practicat. Un cas, una artista breu de la performance, digna al respecte, és el cas de Sophie Calle, que viu i treballa com a artista, amb l'artista en el cas de cada artista. No hi ha artistes de la performance, són artistes que es serviran de mitjans diferents per a fer diferents.

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

En un treball inicial al final dels anys cinquanta i principis dels anys seixanta, a la personalitat de Marcel Duchamp, però a partir d'un cert moment i pel·lícula que han anat treballant els nous mitjans de l'art del segle XX. Molt sovint a les accions performance i les ruptures futuristes, dadaïstes i surrealistes quant al paper públic i social, per l'artista i quant a la provocació davant d'un espectador que ha d'acceptar la novetat, així com a la recerca de nous vius d'expressió que són part de la involucració 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, possibilità 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 joestic 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



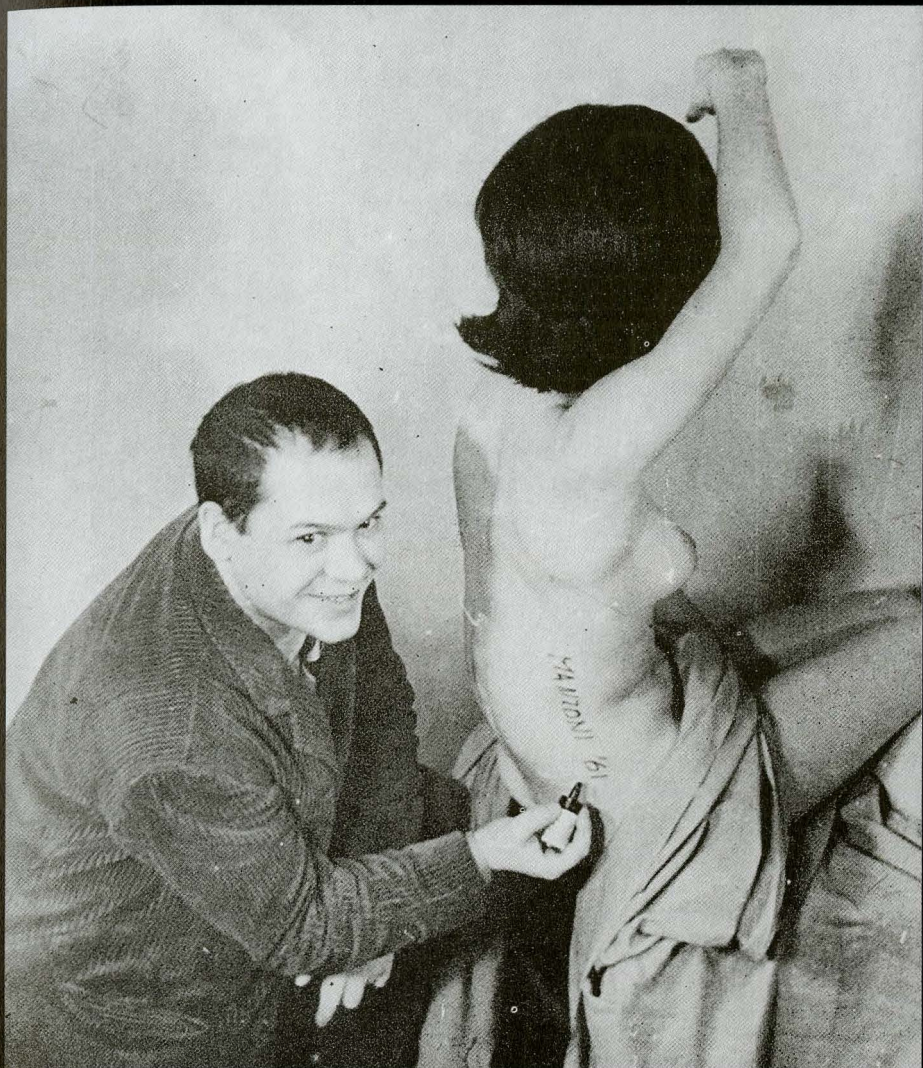
quan el *body art* està implicat en la transformació de l'artista i la seva subjectivitat. Per canviar l'art cal canviar l'home.»

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-mítig 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, inventar-ho tot». Si fonamentalment es tractava d'un moviment pictòric, que ben aviat trobà la seva correpondència europea en l'art informal i que enuncia 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.



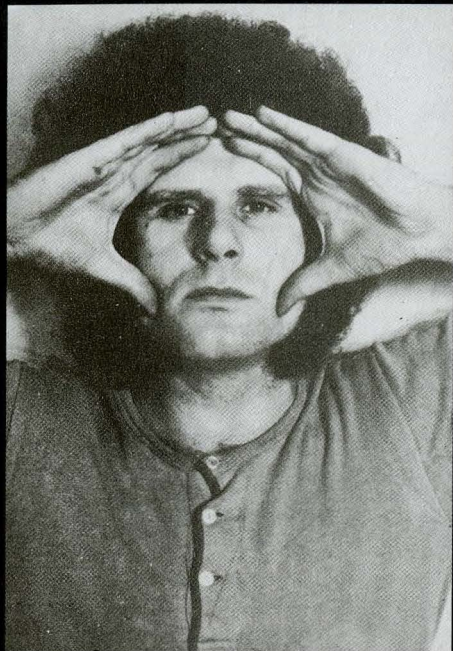


Nam June Paik, jugant un joc de Takako Saito.  
Flux Game Fest, Nova York, maig 1973. (Foto Peter Moore).



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 dadaïsta, 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 Müehl, 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 racionalisme 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 ressò 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'entorn afectiu de cadascú, que dóna 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 entorn 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'establia 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'Àlcia*, 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