

HUBERT BESACIER

REFLEXIONS SOBRE EL FENOMEN DE LA PERFORMANCE

Traducció de Laura Conesa

DEFINICIO I SITUACIONS?

Cada vegada que així de les nombroses manifestacions que hem organitzat o en que hem participat, hem volgut donar una definició precisa de la performance de qual quisi ha estat l'ocasió d'espectacle o workshop, ens hem trobat amb una multiplicitat de definicions de vegades incoherents, de vegades a la premsa, amb l'ajuda de modificacions literàries o articulacions verbals. No recordem ni en què moment cap de nosaltres que ens d'estrè amb una sèrie de nocions relacionades, sovint inventant definicions al moment estrany i arbitrari que era imprescindible. És a dir la resposta de vegades havien d'evitar-nos a un bloqueig per exemple que reflectís la impossibilitat de reduir en una fórmula una experiència d'aquest tipus, d'història i viva.

No ens hauríem escusat a donar una veritable definició de la performance. Diguem simplement que per a nosaltres que ja portem temps treballant-hi, nosaltres tractem més d'un treball artístic com d'una idea líquida i amb opció. Tanmateix no sabem exactament la història de la performance des de la història de l'art. Sabem alguns temes de les publicacions bastants bones llibres, l'últim nombre de la revista de la qual és l'extremisme i el marge d'acció del subterfugi, però sobretot, la circumscripció històrica del fenomen: pot començar amb els futuristes, com ho va fer Rrose-Laure Goldberg amb el moviment DADA, però els representants de després de la guerra o amb els moviments GUTAI o FLUXUS?

Nosaltres, per la nostra banda, ens basem en una experiència sobre el terreny, des de l'única dada històrica que podem donar amb una honestitat si a veure amb la nostra pròpia experiència amb la performance, és a dir

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

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

DEFINICIÓ I SITUACIONS?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DEL TEATRE A LA PERFORMANCE?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

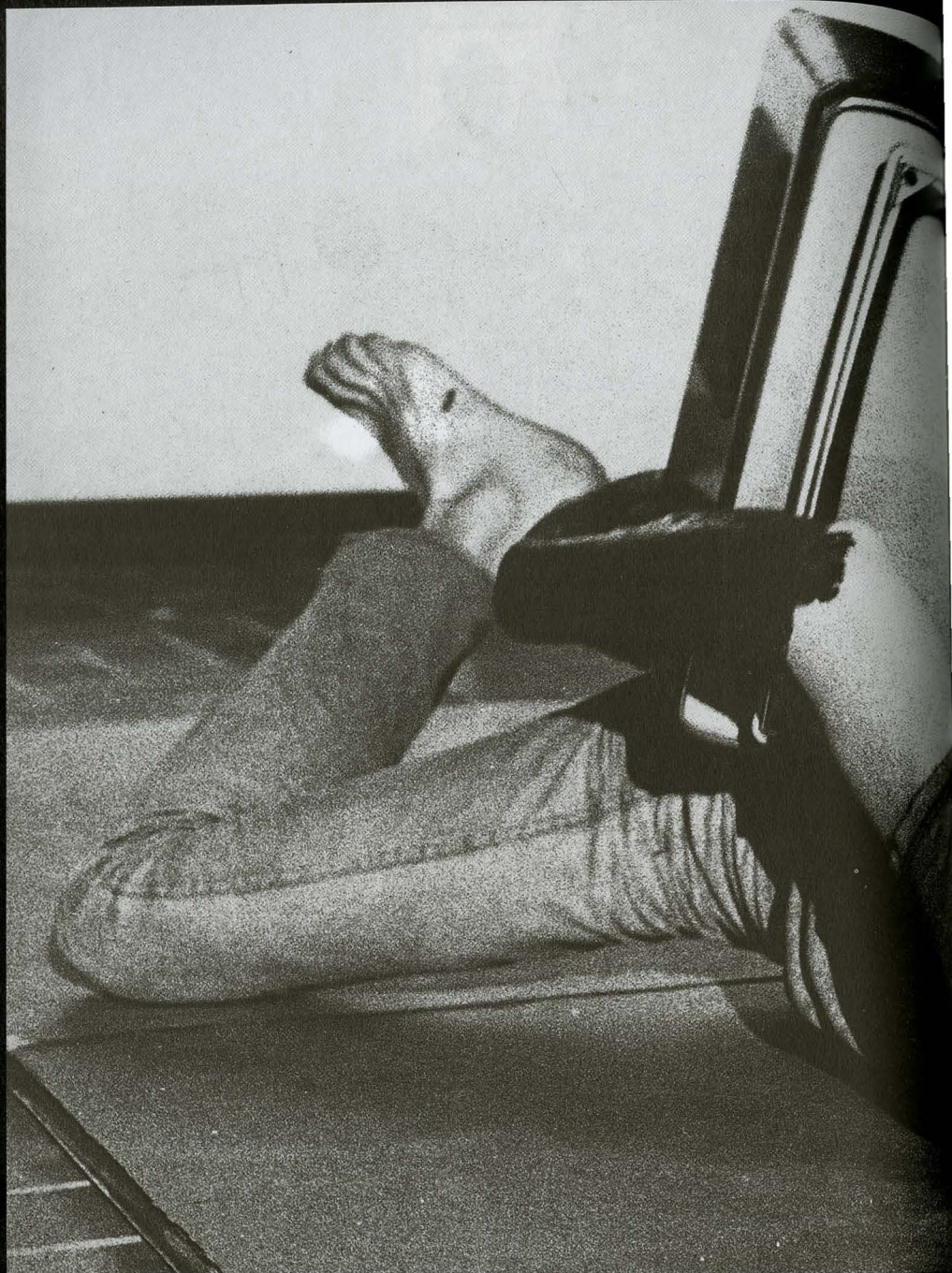
VERS LA PERFORMANCE PURA?

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

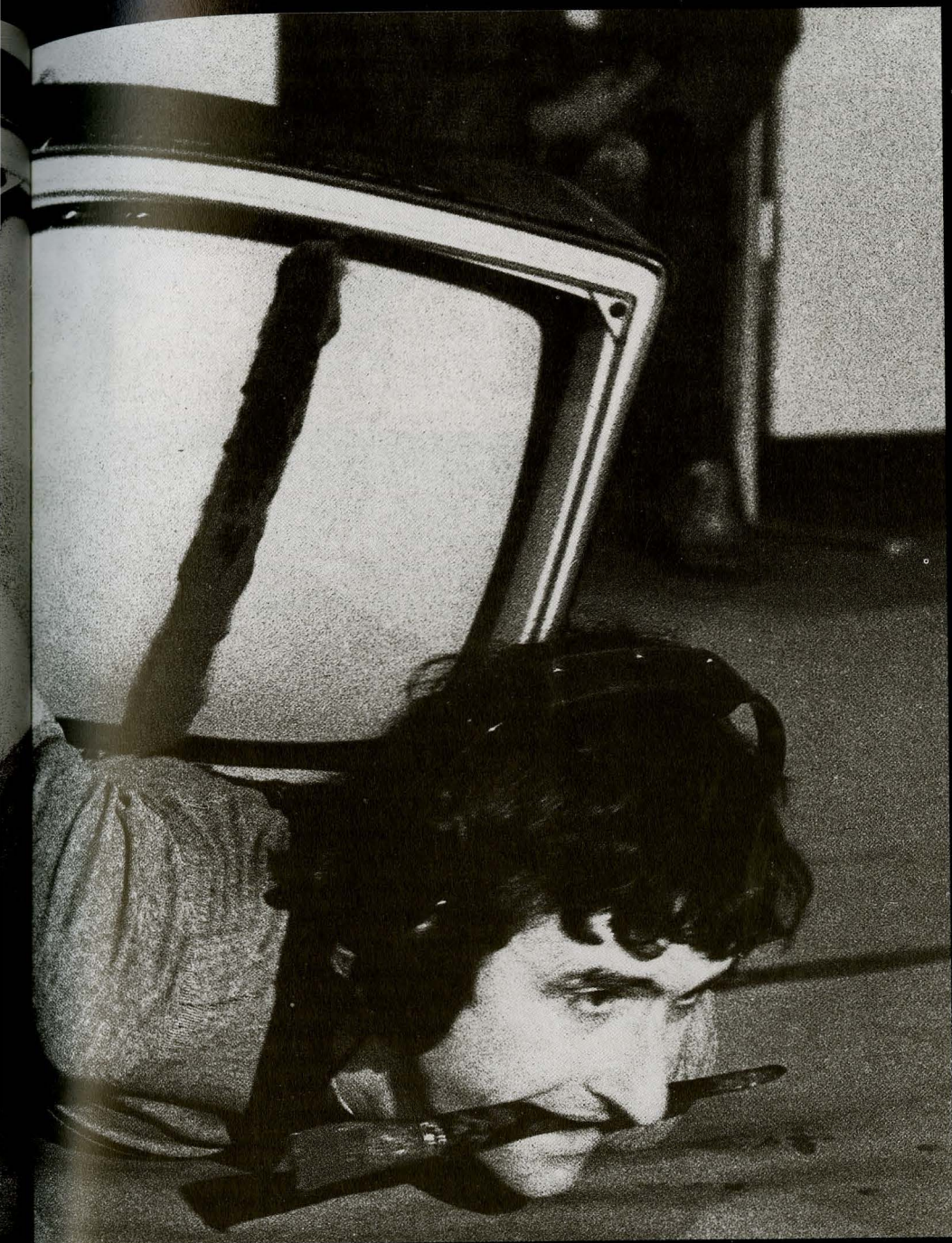
El mitjà és el mateix artista, que es lliura públicament a un acte real, ni simulat ni dramatitzat, no com a actor sinó com a actuant.



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



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





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

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

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

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

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

Frank Kafka. *Joséphine la cantatrice*. 1924.

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

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

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

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

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

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

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

LA PERFORMANCE COM A UNA ETAPA DE LA CREACIÓ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RESUMEN

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

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

RÉSUMÉ

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

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

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

SUMMARY

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

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