

LAURIE ANDERSON

CONFERÈNCIA  
DEL 26 DE JUNY DE 1982\*

Traducció de Laura Conesa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



Laurie Anderson, *Per moments*, 1976.



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





Laurie Anderson.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Laurie Anderson, 1982

## RESUMEN

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

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

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

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

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

## RÉSUMÉ

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

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

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

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

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

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

## SUMMARY

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

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

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

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

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

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