

**Elie During: Comencem per una qüestió crucial. Si existeix una política del teatre, n'hi ha cap del «teatre sense teatre»? A propòsit del teatre d'avantguarda s'ha parlat de l'abolició de l'escena, o si més no de la separació que implica. Aquesta abolició de vegades ha pres la forma d'una promoció de l'escena com a «lloc físic i concret» (Artaud): «lloc únic, sense separacions ni barreres de cap classe», on la disposició dels cossos és més important que no pas el text, i que al cap i a la fi és «el teatre mateix de l'acció». Abolició de la sala, per tant, més que no pas de l'escena. Abolició que marca en tot cas l'adveniment d'un nou espectador, que justament ja no seria un simple espectador, sinó també un actor, o un actuant, implicat en una forma de participació –quan no de creació– col·lectiva. Les pràctiques contemporànies de la performance hereten aquest gest a través dels diferents espais que componen, a la galeria o a les seves portes. Però aleshores, què resta del «públic» associat tradicionalment a la idea del teatre? La supressió de l'escena o la seva transfiguració, és susceptible, al seu entendre, d'obrir un espai nou, un lloc per a l'emergència d'un assumpte col·lectiu?**

Alain Badiou: El problema de la relació entre l'escena i el públic ha constituït des de sempre el turment del teatre. Pensem en les meditacions de Molière sobre la dualitat del públic (nobles i burgesos, la cort i la ciutat), i també en la concepció brechtiana de la divisió dialèctica de la sala; o en el teatre d'agitació i propaganda de la Unió Soviètica, igual que en la concepció propugnada per Vilar d'un teatre popular; en la moda del happening, ja fa gairebé mig segle, igual que en aquesta altra, més contemporània, del «teatre al carrer». A Grècia el teatre ja era un instrument polític, o més precisament una funció de l'Estat. Pagar representacions teatrals era una obligació per als ciutadans rics, una mena d'impost. D'aquí la idea persistent que el teatre té una funció política, democràtica, fins i tot revolucionària. En realitat, com sempre he sostingut a partir del meu assaig *Rhapsodie pour le théâtre*, el teatre té un vincle amb l'Estat, és una meditació pública entre l'Estat i el seu exterior: la multitud reunida. I com que la circulació es fa en

tots dos sentits (del poder cap a la multitud i de la multitud al poder), el teatre és absolutament ambigu. Constitueix el punt on una certa audàcia de l'Estat es troba amb la font intel·lectual de tot el que és col·lectiu, congregat, públic. El mateix Lluís XIV va subvencionar les audàcies materialistes de Molière. I a França el teatre popular i el teatre de carrer els subvenciona l'Estat. No crec en absolut que l'abolició de l'escena canviï aquest punt de manera radical. Perquè no és res més que un canvi formal, com molts d'altres que el teatre ja ha conegut. Per què una multitud que no es revolta contra injustícies clamoroses hauria de constituir-se en subjecte col·lectiu per la gràcia d'una convocatòria teatral? L'ambigüitat de la situació teatral continuarà. El teatre és un art, i l'art és per sempre un lloc compartit entre la subversió i la institució, entre la passivitat contemplativa i la ruptura activa, entre l'Estat i la multitud, entre la creació i el mercat. Una obra important desplaça les fronteres, però no pot abolir-les.

**E.D.: Però precisament, si la virtut política del teatre depèn del seu dispositiu, es planteja la qüestió de saber què en queda a les varietats, de la performance. Si es defineix el «teatre sense teatre» com una forma de teatralitat pura, una modalitat de la presència dels cossos deslligada del dispositiu de la representació, la performance es refereix a l'organització, amb una intenció d'art, d'una experiència immediata de l'ésser-conjunt. No s'arrisca potser a caure sovint en una forma degradada del teatre «ètic», dedicat a revelar la performativitat inherent dins de l'intercanvi social? O encara més, mitjançant la posada en escena de cossos sofrents o maltractats, no s'arrisca a suscitar una major atenció cap a la vulnerabilitat dels éssers o dels vincles entre els éssers? M'agradaria que tornéssim a parlar, per precisar-ho tot, del que per a vostè constitueix l'especificitat del dispositiu teatral.**

A.B.: Crec que hi ha teatre tan bon punt hi ha exhibició pública, amb o sense escenari, d'una combinació intencionada de cossos i de llenguatges. Del cos exhibit sol en direm «dansa», del llenguatge exhibit sol en direm «lectura», fins i tot si no preexisteix

cap text. El teatre és la intersecció de totes dues. Encara que a més mostri elements exteriors a la dualitat cossos/llenguatges, com imatges, pantalles, o activitats (pintar, o esculpir, o llançar objectes, etc.), això només introdueix, de fet, noves dimensions del cos (violència, nuesa, sexe, deformacions figurades, etc.) o nous llenguatges (sonoritzacions de tota mena, barreja de llengües, músiques...). En aquest quadre, les insistències sobre aquest o aquell aspecte de la teatralitat, com l'impacte contemporani de totes les formes de dansa o un ús emfàtic de les violències sobre el cos, expressen efectivament instàncies ideològiques com les que vostè diu: atenció a la fràgil vida dels cossos, amenaces que pesen sobre la integritat del que es concep com a «natural», hostilitat a tota codificació penosa de la vida individual, dissipació de la frontera entre el públic i la intimitat, etc. Però tot això és el reflex de les subjectivitats contemporànies, més que no pas un autèntic moviment de llur transformació. S'hauria de trobar, acceptant les mutacions formals, un element més afirmatiu o, reprenent una expressió de Brecht, més didàctic. La qüestió del vincle entre acció teatral, performance i política no pot reduir-se a la radicalitat dels gestos, perquè suposa que tot això s'integra en una visió àmplia dels terminis contemporanis.

Però per començar potser no sigui tan fàcil «sortir» del teatre, o anul·lar-lo interiorment. En efecte, el teatre no és reductible a l'escena i a la seva perspectiva, ni tan sols a la interpretació d'una dada prèvia (un text, o un protocol per a les improvisacions...). El teatre és un agençament complex, la sèrie material del qual no resulta immutable: escrits, sens dubte, sovint; però també cossos, robes, vestits, decoració, lloc, música, llums... Aquest conjunt no és mai tancat, ni tampoc infinit. Però en ell ha de produir-se la Idea-teatre, és a dir, el que el teatre transforma en veritat en el pur present de l'agençament material per ell mateix. Suposem que algú es limiti a subratllar, imperceptiblement, gestos quotidians, de manera que sigui en aparença indiscernible del «públic» dins del qual opera, perquè aquests gestos poden també ésser els gestos «naturals» d'aquest o d'aquell dins del públic. I això serà teatre,

i no absència del teatre. Per què? Perquè la idea subjacent, a saber, que tota relació amb el cos pot sostenir una performance, només es donarà en el present del seu agençament material, i quan d'aquesta manera el «passatge» terrestre de la idea és coextensiu a la seva activació immediata. Per aquesta mateixa raó els primers *ready-made* de Duchamp no podien escapar-se de l'estatus de les arts del que és visible (pintura, escultura, etc.). En aquestes arts el passatge de la Idea és coextensiu a l'acció de mostrar una forma material dotada d'un contorn, per molt esfumat que sigui. L'acció de mostrar un objecte qualsevol, tan bon punt és perceptible com a mostra del seu contorn, posada en escena local i voluntària de la seva materialitat, prové d'una relació amb la idea de tipus «plàstic». De tota manera, una acció corporal qualsevol, des del moment que es pren com a deliberada, o «obrant», entra a les arts «escèniques», entre dansa, mim i teatre. Sens dubte finalment es poden reduir els tipus ideals de les arts del que és visible (la música pura es posarà a part) a una estètica transcendental. Hi ha «plàstica» tan bon punt el gest de mostra que apunta la Idea organitza la primacia de l'espai (o del contorn) per sobre del temps. Hi ha «teatre» tan bon punt la mostra organitza la primacia manifesta del temps sobre l'espai. En tots dos casos, el terme subordinat (temps o espai) no queda suprimit, sinó que l'altre l'organitza. És el que sempre he notat en les intervencions dels vídeos, segons siguin teatrals (incorporades a una mostra en el present, a un retall en el temps), o «plàstiques» (abandonades al seu destí repetitiu en una sala de museu, i per tant primer col·locades a l'espai). L'efecte intel·lectual no és el mateix, perquè la idea que es produeixi en tots dos casos (si és que se'n produeix cap) no es dona en disposicions transcendentalment idèntiques. Per tant, en principi estaria dispost a afirmar que l'actuació més indiscernible de la gestualitat quotidiana segueix sent teatral, en el sentit que el *ready-made* de Duchamp segueix sent plàstic. Quan es tracta de determinar el registre artístic, o el gènere formal, el gest i el seu emplaçament predominen per sobre de la natura,

excepcional o vulgar, inventada o repetida, d'«allò que» és mostrat pel gest al seu lloc.

**E.D.: Al cap i a la fi, en allò que paradoxalment trobem designat com un «teatre sense teatre», la referència al teatre no és només residual: potser depengui d'una dimensió essencial a qualsevol actuació, que consisteix a pensar-se dins d'una relació, quan no en un text que es tractaria d'interpretar, si més no en instruccions o enunciats que es tractaria de «performar», és a dir, de completar o de fer funcionar com a regles de joc que són revisables per elles mateixes. Sense això, què és el «performat»? Què pot fer-nos distingir encara la performance pròpiament dita de l'execució d'una tasca en el decurs ordinari d'una vida, encara que sigui una vida d'artista? La Idea-teatre passa per una disposició material que implica enunciats, encara que siguin invisibles, encara que siguin inaudibles. Solament el cas límit de l'espontaneïsmes del happening apunta a una emancipació completa. I de tota manera, encara que tot es deixi a les mans de l'atzar i la improvisació es recorrerà, implícitament, a quelcom semblant a una indicació: «Que la festa comenci!» també és un enunciat, el grau zero del guió. Entre la idea i l'acte hi ha l'enunciat. D'aquesta manera els *events* de George Brecht i certes «activitats» d'Allan Kaprow evoquen una mena de teatre restringit (en el sentit que es parla d'«acció restringida»). La paraula, el text, es redueixen a instruccions o declaracions mínimes, que no són necessàriament «performadores» en el sentit dels lingüistes. Es podria intentar, en aquest punt, un acostament amb el teatre de Beckett i el muntatge singular de gestos i d'enunciats que s'hi porta a terme?**

A.B.: En aquest cas el registre és tot un altre, i té una importància considerable. Es tracta de saber si al teatre de la representació l'ha succeït o no un teatre de l'operació. Fins i tot d'una manera més general, l'acció de mostrar la Idea-teatre ha cedit el seu lloc a la construcció d'aquesta idea, de manera que els codis d'aquesta construcció es facin visibles o es mostrin? Crec que la qüestió del lloc del ritual, de la improvisació, de l'atzar, d'una relació espacial orientada o no entre el que es mostra i una audiència, tot això ens porta a discutir, pel que fa a l'experimentació més

recent, les relacions entre el que és visible i el que és invisible dins de l'acció teatral (o no teatral). Anomeno en aquest cas «invisible» les instruccions o enunciats que, com vostè assenyala molt justament, es troben «entre» la idea i l'acte. Aquestes instruccions han estat durant molt de temps mig amagades (perquè només eren explícites durant les repeticions) i mig visibles (en la mesura que el director d'escena brechtia volia fer-les veure, o les feia explícites al programa de l'espectacle). El passatge complet d'un teatre del mostratge a un teatre de la construcció (o del procés) suposa certament una revisió del paper de les instruccions, de la natura de llur existència. En el fons, la primera forma d'aquesta revisió ha estat durant una mica més d'un segle la importància creixent del director d'escena. A la frontera del que és visible amb el que és invisible, ha estat l'home de les instruccions (o dels axiomes de la representació). La performance, en la mateixa mesura que la invasió de l'escena per esquemes sorgits de la dansa o de les pràctiques corporals, indica sens dubte que el segle del director d'escena s'ha acabat veritablement. Però no s'ha de confondre aquesta fi amb la fi del teatre. És com quan es creu que la fi de la construcció metafísica dins del seu esquema clàssic limitat, que implica una teologia, és la fi de la filosofia. La fi de la idea d'un director d'escena del món no implica en absolut la fi de tota idea del món. El teatre ha existit durant molt de temps sense la figura separada del director, i continuarà sense ella. Tota la qüestió rau en saber què localitza aleshores les instruccions, per més aleatòries que siguin. Tinc la sensació que es faran cada cop més abstractes, i no corporals o col·lectives. Segons la meua profecia, anem cap a una austera matemàtica teatral.

**E.D.: Introduïm-nos una mica en el detall d'aquesta història de llarga trajectòria: emergència d'un teatre de la construcció, després d'un teatre del procés que sembla trobar el seu desenvolupament lògic en la idea d'un «teatre sense teatre». El teatre va conèixer, amb el canvi de segle, una revolució que prefigura en certa manera l'assetjament**

**de la performance per les arts «plàstiques». Vostè ha destacat sovint la importància de Meyerhold, no només pel que fa al «nou teatre». Però, en quin sentit Meyerhold constitueix, en la seva opinió, un esdeveniment, més que no pas Stanislavski, per exemple? Què va canviar amb ell en definitiva pel que fa a la idea del teatre?**

A.B.: Stanislavski, amb una obra que tot i així és molt complexa, s'interessa principalment pel que jo anomenaria les invariants constructives del teatre. Al centre, la construcció del personatge. La dinàmica temporal de l'actor és fonamental. Com sempre, la idea teatre queda sotmesa al temps, però en una visió constructiva i organitzada dels efectes que la fan esdevenir. Amb Meyerhold el que es torna decisiu és el present col·lectiu. La temporalitat no és constructiva, és una mostra artificial del present com a acció. El teatre primer ha d'indicar en quin sentit és la fusió d'una concepció activa del pensament i d'agençaments materials que enquadren i exhibeixen el present com a ficció. L'esdevenir d'aquesta concepció ha mostrat per altra banda la inestabilitat, la divisió. Perquè el present actiu pot ser tant el del cos crucificat, de la mística dialèctica (sublim i abjecció), com el de la didàctica de les opcions, de la posada en escena organitzada de les condicions que envolten l'absolut present d'una decisió. En efecte, Artaud i Brecht indiquen dues maneres de mantenir la fidelitat a l'esdeveniment Meyerhold. Però en tots els casos es dona la performance, perquè cap invariant del tipus «personatge» és separable de l'artifici del present, tal com el teatre el lliura immediatament i col·lectivament. També hi ha performance pel fet que tots els temps de l'acció tendeixen a comptar per igual. És sabut que segons Brecht cada escena ha d'organitzar-se segons una energia que la fa comparable a la peça en el seu conjunt. I la mística de la crueta, del real insostenible, tampoc no pot «esperar» la construcció sistemàtica i referencial a la qual s'aplica Stanislavski. El cert és que amb Meyerhold el teatre deixa de subordinar el pas de la idea a una meditació representativa. El camí per als exercicis «performatius» queda lliure.

**E.D.: Avui aquests exercicis es descriuen sovint seguint el paradigma del joc: dels jocs lingüístics de Wittgenstein a les nocions de participació i d'interactivitat relacionades amb el happening o amb el media-art, és com si esperéssim del joc, que amb tot és una de les dimensions fonamentals del teatre, que vingui a afuixar el cargol de la representació teatral... Però al costat del joc també hi ha la cerimònia, a més del ritual. I la festa, finalment. Com s'ho fa l'agençament teatral per integrar, o conjurar, aquestes diferents figures de la performance?**

A.B.: Crec que el teatre sempre ha oscil·lat entre dos extrems. Per un costat hi ha la presa de partit del públic, el seu compromís, una mena de tendència a la fusió col·lectiva, el paradigma de la qual, més o menys secret, és l'orgia. Per l'altre, la distància, la passivitat contemplativa del públic, que assiteix, silencios i captiu, a una cerimònia, el paradigma de la qual és sovint la celebració, de caràcter religiós. En els termes que vostè ha emprat es pot dir: la festa i el ritual. O la farsa i la tragèdia, Aristòfanes i Èsquil. O, en el llenguatge dels autors romàntics, el grotesc i el sublim. Quan Boileau ens diu que «al sac ridícul on s'embolica Scapin» no reconeix «l'autor d'*El misantrop*», només ens està dient que un geni com Molière circula lliurement entre tots dos extrems. Per dir-ho d'alguna manera, a l'abjecció vivent dels cossos dansants, sexuats i provocadors, hi correspon dialècticament el sublim dels cossos ornats, fets estàtua, rarificats. Que potser suposen de veritat un canvi de joc, el happening i les noves tecnologies? No ho crec. Introdueixen noves llibertats, sens dubte, relacionades amb la ideologia contemporània, materialista i democràtica. Són al servei d'una tendència que jo denominaria vitalista, i que per la resta es recolza filosòficament en Deleuze: la performance com a pur esdevenir immanent, oposat a la representació o a la reflexió. Tot i així, en aquesta figura s'hi reconeix molt bé la tendència «orgiaca» present des d'un bon començament.

**E.D.: Aquesta tendència que vostè apunta és inseparable de la promoció del cos, o de certes**

**dimensions del cos (que pot ser, si s'escau, el de l'artista-«performador», exhibit en la seva presència nua). En quines condicions el cos pot ser portador de formes i de significats nous?**

A.B.: He resumit el que crec que és la ideologia dominant avui, després de la mort de Déu, i en la sobirania abstracta del mercat, mitjançant la fórmula «no hi ha més que cossos i llenguatges». El reemplaçament de l'espai de l'escenari, que suposa un eix de visió privilegiat, i per tant una mena de transcendència, per allò que d'immediat té el cos i per la seva deslocalització nòmada, és simplement la projecció artística d'aquesta ideologia. Aquesta projecció és completament normal, i cal explorar-ne les conseqüències. Però és molt contestable veure-la per ella mateixa com una subversió o una radicalitat estètica, perquè de primer és, simplement, una contemporaneïtat ideològica. En aquest sentit disposem d'un mitjà possible per a la invenció de formes i de significacions, de la mateixa manera que l'escena ha pogut ser un mitjà possible per a la ruptura brechtiana, però no hem de confondre els nous indrets de la invenció amb la invenció mateixa.

**E.D.: Tot i així, la celebració de la immediatesa del cos no és l'única orientació de la performance, encara que sigui una forma privilegiada d'aquest art centrat sobre l'acte i la seva execució «aquí-ara». Em pregunto si, més profundament, el que es retreu al teatre no és el caràcter artificial del seu dispositiu. Això queda ben palès a Kaprow, que opina que l'«activitat» ha de ser un antiteatre. A això sempre se li pot contestar que l'artifici hi és sempre, d'una manera o d'una altra, fins en les maneres de presentar-se del cos «performant». L'herència de la pantomima, del teatre de marionetes, del teatre balinès que tant li agradava a Artaud, de la disciplina escènica d'Oskar Schlemmer o dels exercicis biomecànics de Meyerhold, encara es pot percebre en certes composicions contemporànies. En fer intervenir les màquines, les pròtesis tecnològiques, els dispositius vídeo, vénen a contradir la celebració de la presència dels cossos penetrats per la Vida. Què representa,**

## segons la seva opinió, aquesta reavaluació de l'artifici com a mitjà d'art?

A.B.: En aquest cas la qüestió que abordem és crucial, perquè sigui quin sigui l'indret, obert o tancat, escènic o nòmada, proper o allunyat d'ell mateix, el teatre és sempre una meditació pública sobre el vincle o l'absència de vincle entre l'artifici i la vida. Tots els textos de teoria del teatre, des d'Aristòtil a Brecht o Grotowski, passant per Diderot o Meyerhold, tracten aquest punt. L'actor, o el «performador», és al centre d'aquesta meditació, perquè és el punt focal de la conjunció-separació entre tots dos. És l'ésser viu que sacrifica, o al contrari, que exhibeix l'espontaneïtat vital al servei d'un efecte col·lectiu. El problema és sempre o dissimular l'artifici sota la norma del que és natural o mostrar l'artifici de manera que es puguin criticar les formes rebudes del que és natural. Encara més: fer valdre que tota «natura» és per ella mateixa una construcció artificial, o fins i tot «naturalitzar» l'artifici. Crec que aquesta última tendència és la més experimentada avui. La força de la tecnologia i dels seus derivats és tan gran que resulta temptador teatralitzar-la mostrant-ne al mateix temps l'evidència i la derrota última en la seva dissipació vital. Una mena d'igualació monstruosa de l'òrgan viu i de la quimera metàl·lica proposa un nou tipus d'equilibri inestable entre l'artifici i la vida. Al cinema, alguns films de Cronenberg exploren aquest mateix terreny. A la vida comuna el *piercing* ja s'ha tornat una mena de metal·lització local de la carn. Tot això orienta la fórmula «no hi ha més que cossos i llenguatges» cap a una variant: no hi ha més que cossos i artefactes. Finalment el filòsof, que tendeix a veure les coses en un arc temporal molt llarg, i que es malfia de la incessant «novetat», dirà: *tekhné* i *physis*, no sortim d'aquí. El teatre sense teatre intenta sovint naturalitzar l'artifici amb nous mitjans, en les condicions de la democràcia envaïda per la tècnica. Una vegada més, ens trobem davant d'una experimentació necessària, però per ella mateixa no diu res del que afirma o discuteix de l'esdevenir col·lectiu.

**E.D.:** Tornem un moment a la política de la performance, i a la qüestió de l'assumpte

col·lectiu que s'hi pot inventar. En presentar la performance com un acte de creació col·lectiu, Meyerhold marcava una ruptura amb una concepció tradicional del teatre i de les seves capacitats, fundada en els caràcters formals de la representació. És sabut que en ocasions va convidar el públic a expressar-se directament: a *Les albes* (1920) i també a la segona versió de *Misteri buf*. Però potser no va anar fins a fer del vincle participatiu el cor de l'experiència teatral. La sala no era un apèndix afegit a l'escenari. Per això, no es tractava de fer fusionar aquests dos espais per instaurar una mena de *continuum* indiferenciat: la sala, la definia com «un taller de càrrega psicofísica»...

A.B.: La dimensió col·lectiva del teatre és essencial, perquè el present de la Idea es veu experimentat per la presència del públic. El teatre és la forma artística exemplar d'una relació immediata entre la forma temporal (el present) i la forma espacial (la presència d'una multitud en un indret). La idea de performance, anticipada en efecte per Meyerhold i alguns altres durant tot el segle passat (pensem en el teatre d'agitació i propaganda relacionat amb les experiències revolucionàries), consisteix a tractar aquest vincle en forma d'acte compartit, en la indistinció entre el temps de la Idea i l'espai de la multitud. Hi devia haver algun factor d'aquesta mena en les representacions medievals de la Passió. La diferència no rau tant en la relació entre el col·lectiu i l'acció teatral com en l'existència o no d'un esquema obligat i d'una distribució dels papers. Potser podríem dir que l'experiència «performativa» es troba en la confluència de la idea de participació, de construcció d'un nou col·lectiu, i d'una altra exigència de l'art contemporani, la de la importància de la improvisació i de l'atzarós «deixar que passi». Una performance és una Passió sense guió.

**E.D.:** Aquesta noció de participació té punts en comú per ella mateixa amb un tema insistent en la història de les avantguardes: la idea d'un art que ja no es presentaria com a tal, sinó que es relacionaria amb la vida en termes de continuïtat, mantenint al mateix temps una capacitat d'intervenció activa. Esborrar les

fronteres entre les arts, per esborrar més fonamentalment les fronteres entre l'art i la vida: a això aspira la performance quan col·loca al cor de l'acte artístic la presència física del «performador» i el procés mateix de la performance, reprès en el perllongament de l'experiència comuna més que com a posada en escena o construcció d'un espai autònom. Alan Kaprow retreia precisament als esdeveniments Fluxus que perpetuessin sota una altra aparença l'«enquadrament» artístic de la performance mantenint un mínim esquema: disposar un lloc per a l'esdeveniment entre les prescripcions del ritual i l'atzar de la improvisació (o el marge de llibertat ofert per l'execució múltiple, en circumstàncies variades, d'una mateixa instrucció o d'un mateix guió), tornava a concedir un avantatge massa gran a la teatralitat. Per la seva part preconitzava una forma de «performance no-art» deslligada de tot efecte escènic i que podia resumir-se, en última instància, en el desenvolupament d'una actitud, d'una atenció particular al caràcter «performatiu» de les tasques quotidianes (saludar algú, recompondre's la roba, etc.).

A.B.: Sí, evidentment, la performance «radical» està del costat del no-art, de la vida tot just subratllada, i això sense insistir gaire, com de passada. És la forma última d'un desig que es remunta, crec, al romanticisme alemany: que la vida mateixa sigui l'art, que res no separi més l'univers de les formes de l'afirmació vivent, que hi hagi com un poema de la vida. La forma «performativa» final elimina fins i tot la dimensió d'encanteri poètic, s'instal·la en l'ordinari gestual, en l'insignificant, de la mateixa manera que certa filosofia es declara filosofia «del llenguatge ordinari». Accepto que aquesta mitologia pugui ser estimulante, però no comparteixo els seus poders. Ja existia en la interpretació per part dels surrealistes, i després dels situacionistes, de la poètica existencial de Rimbaud. La poesia feta «per tots». Si aquest «per tots» vol dir la promoció de l'ordinari de la vida tal qual a l'estatus d'art en tant que no-art, diria simplement això: fins i tot puntuat, l'ordinari no lliura mai res més que la seva vacuïtat. En aquest aspecte em remeto a la màxima d'Antoine Vitez: «*élitaire pour tous*», i això vol dir:

l'extraordinari, a compartir. Sigui quin sigui el destí formal, l'art continua essent una retallada heroica de la veritat al material ingrat del sentit.

**E.D.:** «Semblaria que l'art dolent fos teatre», deia Chris Burden. Però com vostè demostra, no és tan fàcil sortir del teatre. El teatre resisteix fins i tot a les formes explícitament «no teatrals» de la performance, que concentren encara tot el que resta de «teatralitat» quan del teatre s'ha sostret el text, l'escena, i fins i tot l'actor, altrament dit, tota forma de separació entre el director d'escena, el «performador» i el seu públic. Però, justament, què en queda? Una presència, i també una acció o un encadenament d'actes que s'efectuen, que es «performen», en un lloc i en un temps determinats. Aquesta execució és més important que el producte, el resultat, la fi. Però, què passa en el procés mateix de la performance sinó el resultat efectiu, en un agençament material, de la idea que tot cos (i tot llenguatge) pot sostenir una performance? Hi ha alguna cosa més, que esdevindria *entre* aquesta idea molt general (per dir-ho breument, que la vida pot i ha de ser «performada») i la seva efectuació, que cada vegada és singular? Per precisar-ho més, potser resulta útil de preguntar-se quin és l'estatus de l'esdeveniment dins la performance. Sentim a dir que es tracta de fer visible, tangible, el *tenir lloc* de l'esdeveniment. Però tenir lloc assenjala, paradoxalment, una relació amb el temps més que no pas amb l'espai. L'espai és més aviat el problema o la condició de la dansa, que vostè descriu a més a més com un art de la imminència i de la retenció, i secundàriament com un art del desenvolupament temporal del moviment. La dansa és el que no té lloc: el que no ha tingut lloc encara, o el que ja ha tingut lloc. Massa aviat o massa tard. Inversament, el problema de la performance, i més particularment quan s'hi exposa el cos en la seva capacitat d'afecció immediata, no és potser el fet de voler donar-li, quan no l'espectacle, pel cap baix l'experiència integral d'un esdeveniment? Però, és possible, això mateix? Potser seria necessari distingir en aquest punt certes performances que cerquen d'inscriure l'empremta de l'esdeveniment, o el seu caràcter irremeiablement fugisser, més que no pas

**d'acollir-ne directament l'esclat. Aleshores es tractaria no tant d'encarnar la idea formulada per un enunciat o una instrucció com d'organitzar localment, per un joc de desplaçaments, el lloc on es desplegarà aquesta idea, o la veritat que conté... Aquí l'ús del vídeo i de totes les varietats de pantalles, de miralls i de projeccions, em sembla un recurs capital. I el treball d'un Dan Graham, a les fronteres de la instal·lació i de la performance, té un valor exemplar. Naturalment, penso en la forma de desincronització que es mostra a l'enregistrament de vídeo diferit a *Present Continuous Past(s)* i en les diferents versions del *Time Delay*, però també en el dispositiu encara més sobri de *Past and Future Split Attention*, on es conjuguen, dins d'un mateix espai, una descripció anticipada i una descripció rememorada, un avançament i un retard. Afegiria que el desplaçament no implica, en aquest cas, cap retòrica de l'absència, de l'absentament o de la desaparició del gest a la seva empremta, per bé que en això es podria veure una crítica de la ideologia del «temps real» de la performance.**

**A.B.:** Crec que té tota la raó. La performance és la quimera (la «bona» quimera, experimental i interessant) d'un «donar a veure» l'esdeveniment. És per aquesta raó que se centra en el cos, el qual, tens i concentrat en la seva capacitat gestual i sofrent, pot simultàniament dir la dimensió activa de l'esdeveniment, la seva dimensió d'impacte, de sorpresa violenta, i la seva recepció passiva, l'efecte de transfiguració subjectiva, el «pathos» que l'esdeveniment pot induir. També per aquest motiu no es dona una veritable contradicció entre la violència activa i la donació discreta i simple d'empremtes. Pertany a l'essència de l'esdeveniment ésser a la vegada el que fa irrupció i el que no existeix i només organitza els assumptes sota la forma d'empremtes que immediatament es llegeixen malament. Podríem dir que la performance se situa exactament entre la força activa del que sorgeix i la seva disseminació enigmàtica. D'aquí que sovint s'incloguin a la performance, i també a la dansa contemporània, canvis sobtats de ritme, o d'un encadenament, diguem-ne, de la cruesa i de la tendresa desapareguda,

com si fossin una mateixa cosa. I en termes d'esdeveniment, en efecte es tracta de la mateixa. La diferència entre la performance i la dansa en aquest punt és que la dansa és una exposició mimètica de l'esdeveniment, una abstracció, i que la performance intenta ser més aviat una realitat pura, indiscernible, tendencialment, de qualsevol esdevenidor. I aquí ens trobem amb Duchamp i la seva vacil·lació estructural entre una ironia evident i una seriositat exemplar, entre el sùmmum de l'insignificant i el sùmmum de la sofisticació, una altra vegada com si es tractés d'una mateixa cosa.

**E.D.:** I ja que tractem de seriositat i d'ironia: vostè insisteix sovint en la necessitat de definir un lloc per a la comèdia dins del teatre contemporani. Em pregunto si, dins l'ordre de la performance, el burlesc no comporta finalment la mateixa exigència. El burlesc implica efectivament la conquesta d'una capacitat que no pot invocar cap competència, o que converteix una incompetència en una competència superior (Buster Keaton, Chaplin, Peter Sellers). És un problema compartit amb la comèdia, encara que en el cas del burlesc es tracti generalment d'una capacitat corporal, que només es fa lingüística, social o política per extensió. Tot i així, resulta curiós de veure que l'«art-performance», per exemple, ha cultivat generalment els gèneres bufonesc o sòrdid, preferentment als gèneres còmics o burlescos. El burlesc sembla pròpiament cinematogràfic...

**A.B.:** No tinc res a afegir a aquesta excel·lent observació, a part que la raó per la qual el burlesc ha triomfat al cinema és que la competència-incompetent trobava un mitjà incomparable en la mecanització del moviment i els trucatges del visible que aquest art permet. Mèl·liès és aquí un origen absolut. Retrobem un tema inicial de la nostra entrevista: com integrar la tècnica a les peripècies vivents del cos? El burlesc cinematogràfic ha estat una gloriosa resposta a aquesta qüestió. El problema de la comèdia contemporània és tot un altre, perquè suposa una connexió ben diferent. Per una banda, teniu la donació incompleta, sota la forma del text, o de qualsevol altre element separable, d'una

Idea política en el sentit ampli: la virtuositat social i intel·lectual de les classes baixes. Per l'altra, un element material, combinatori i públic, que porta a terme aquesta idea en el present pur del teatre, que en realitza l'eternitat. En el fons, la comèdia no és res més que el present incomparable de l'igualtat, diria fins i tot que del comunisme. La combinatòria clàssica ha estat dominada per la intriga, en el doble sentit de la intriga de l'obra i de les intrigues dels pobres, dels joves, de les dones, contra els rics, els pares i els xarucs. La performance, dins del registre del bufonesc o del que és sòrdid és el símptoma del següent: com pot la comèdia acomplir la seva funció política (finalment, el poble contra l'Estat) si la forma de la intriga ha caducat? Què és una comèdia sense intriga? Certament, en aquesta via, Beckett segueix sent avui l'exemple. Diguem que substitueix la comèdia amb intriga per disposicions còmiques que per altra banda són més aviat instal·lacions teatrals que no pas performances. Veus, cossos, evolucions, irrupcions, es disposen fora de la intriga, i tot i així indiquen la capacitat crítica del que és existent en qualsevol de les seves formes. Però la llengua resta, i quina llengua! Del teatre, en la mesura que no és dansa ni lectura, i per molt «performatiu» que sigui, tot pot desaparèixer, tot menys la llengua que penetra uns cossos i els disposa més enllà d'ells mateixos.