

ANNA ARNABAT

EL "HAPPENING", UN INTENT DE DEFINICIÓ

Memoritzar i fer present el *happening* es fa necessari. Una de les nombroses raons per escriure, ara, dels *happenings* és l'extraordinària vaguetat informativa que ha envoltat aquest rellevant fet socio-cultural, que viu el seu clímax a la dècada dels seixanta.

La motivació que m'impulsa a ocupar un espai d'Estudis Escènics amb el tema *happening* és la voluntat d'aportar informació per aclarir el què, el com, el quan i el per què d'aquesta nova, i lleugerament estudiada, forma d'expressió artística. I l'intent de delimitar l'abast i els codis d'un llenguatge que ocupa un lloc rellevant de la història de l'art i la vida dels anys seixanta i que incideix poderosament en els nous plantejaments del teatre d'avantguarda.

Tant pel que fa a la seva particularitat d'obra d'art com a la seva vessant de gènere espectacular, el *happening* constitueix una interacció complexa de nombrosos factors. Per això l'objectiu és definir també el caràcter específic d'aquesta interacció:

— Un primer pas de la reflexió es preocupa de delimitar l'espai propi del *happening*. Formular-ne els trets personals i les característiques pertinents que diferencien aquest nou llenguatge de les altres formes de representació artística.

— Una segona part de la reflexió se centra en la relació *happening*-teatre. La naturalesa específica d'aquesta relació; les diferències, les aportacions i els intercanvis que s'estableixen de l'un a l'altre.

La reflexió al voltant del *happening* només tindrà sentit si, a més de suggerir, és capaç de situar en el lloc escalent un marge de temps en el qual les formes de representació artística tradicionals viuen mutacions importants. Si serveix per explicar el magnífic espai temporal, que es pot qualificar de «dècada dels *happenings*», perquè al voltant del *happening* es produeixen un seguit de combats, accions i reaccions contra l'absolutisme de l'art. Simultàniament, les seves victòries i els seus avanços incideixen en la revivificació i el desenvolupament

A LA MEMÒRIA DEL HAPPENING

«El teatre és a tot arreu, s'esdevé tot el temps
siguem on siguem, i l'art només ens persuadeix
que és així.»

JOHN CAGE

Memoritzar i fer present el *happening* es fa necessari. Una de les nombroses raons per escriure, ara, dels *happenings* és l'extraordinària vaguetat informativa que ha envoltat aquest rellevant fet sòcio-cultural, que viu el seu clímax a la dècada dels seixanta.

La motivació que m'impulsa a ocupar un espai d'Estudis Escènics amb el tema *happening* és la voluntat d'aportar informació per aclarir el què, el com, el quan i el per què d'aquesta nova, i lleugerament estudiada, forma d'expressió artística. I l'intent de delimitar l'abast i els codis d'un llenguatge que ocupa un lloc rellevant de la història de l'art i la vida dels anys seixanta i que incideix poderosament en els nous plantejaments del teatre d'avantguarda.

Tant pel que fa a la seva particularitat d'obra d'art com a la seva vessant de gènere espectacular, el *happening* constitueix una interacció complexa de nombrosos factors. Per això l'objectiu és definir també el caràcter específic d'aquesta interacció:

— Un primer pas de la reflexió es preocupa de delimitar l'espai propi del *happening*. Formular-ne els trets personals i les característiques pertinents que diferencien aquest nou llenguatge de les altres formes de representació artística.

— Una segona part de la reflexió se centra en la relació *happening*-teatre. La naturalesa específica d'aquesta relació: les diferències, les aportacions i els intercanvis que s'estableixen de l'un a l'altre.

La reflexió al voltant del *happening* només tindrà sentit si, a més de suggerir, és capaç de situar en el lloc escaient un marge de temps en el qual les formes de representació artística tradicionals viuen mutacions importants. Si serveix per explicar el magne espai temporal, que es pot qualificar de «dècada dels *happenings*», perquè al voltant del *happening* es produeixen un seguit de combats, accions i reaccions contra l'absolutisme de l'art. Simultàniament, les seves victòries i els seus avanços incideixen en la revivificació i el desenvolupament

pament del llenguatge teatral, que semblava allunyat de les grans transformacions operades en els altres camps artístics.

EL PRIMER HAPPENING DE LA HISTÒRIA DE L'ART

«La línia de demarcació entre l'art i la vida ha de conservar-se tan fluida com sigui possible.»

ALAN KAPROW

La traducció que ens dona el diccionari del mot *happening* és la d'esdeveniment. La paraula anglesa, però, té connotacions més àmplies, el sentit de les quals té una relació més directa amb el fet que ens ocupa: «*happening, event, new development*». De tota manera, el mot *happening* ja és un anglicisme més que s'ha adaptat al nostre parlar.

El *happening* apareix en el món artístic l'any 1959. Alan Kaprow, un dels creadors americans més originals en la tendència de transformació d'ambients, realitza i presenta a Nova York *18 happenings in six parts*. Aquest consta a les enciclopèdies d'art com el primer *happening* de la història, i el nom amb el qual l'alumne més directe de John Cage anomena la seva obra s'utilitza per designar el nou llenguatge. Kaprow inaugurava socialment un nou gènere artístic i li cedia un mot adequat per refermar la seva identitat davant les acadèmiques i convencionals exposicions d'obres d'art.

Els punts de partida del *happening* els trobem en l'acció dels Gutaj al Japó. En la *Primera presentació simultània d'esdeveniments no relacionats*, presentada per John Cage, en el Black Mountain College de Nova York l'any 1952. I en la manifestació de Vostell *Le théâtre est dans la rue* a París el 1958. Els seus orígens els trobem també en els futuristes russos i italians, els dadaistes i els surrealistes, els quals van canalitzar part de la seva energia creativa en manifestacions teatrals.

A finals de la dècada dels cinquanta, artistes de diverses nacionalitats es replantegen la situació de l'art modern i cerquen vies alternatives. S'orienten cap a noves formes d'expressió: treball ambiental, acció conjunta, art conceptual, art simbòlic i art-actuació.

El fenomen *happening* es va estendre simultàniament pel

Japó, París, Nova York, Londres, Amsterdam, etc. Principalment a les grans ciutats, els centres urbans i els focus de societats capitalistes. Civilitzacions industrials endinsades en el desenvolupament tecnològic i en l'extensió dels mitjans de comunicació de masses.

EL HAPPENING COM UNA FORMA DE LLUITA

El *happening* és la reacció dels artistes que encapçalen les avantguardes artístiques a la dècada dels seixanta. Creadors que prenen consciència de l'alienació cultural que caracteritza les societats capitalistes i que es convencen de la potencialitat transformadora que és de la seva competència.

La nova forma d'entendre l'art i les seves manifestacions es correspon amb la necessitat de tallar la relació de l'artista amb els interessos mercantilistes, amb la preocupació per la funció social de l'obra d'art i sobretot —i aquest és un aspecte rellevant— amb el qüestionament del paper que l'espectador té adjudicat.

Lebel, un dels pioners d'aquest moviment, amb una visió possibilista diu:

«Una xarxa internacional i més aviat clandestina està en camí de constituir-se paral·lelament als *mass-media*, i no trigarà a vincular entre si totes les energies de la nova avantguarda disperses a través del món. No hi ha dubte que, a l'edat electrònica, l'artista compleix sempre un paper revolucionari.»

La xarxa que vincula internacionalment la nova avantguarda es relaciona al voltant del *happening*, i Lebel l'entén com «una forma de lluita». Una estratègia revolucionària, encaminada a l'alliberament individual i col·lectiu. El sentit i la forma que pren l'art en un determinat moment socio-cultural. La presa de partit dels artistes per un procés de sensibilització, que es compromet en un sentit ideal i actiu amb la revolució cultural.

El *happening* s'escapa dels interessos comercials i normalment és subvencionat pels mateixos promotors. Es desmarca de l'obra-objecte, com el quadre i l'escultura, i es preocupa sobretot de l'alliberament, la independència i l'autonomia de l'espectador alienat.

Planteja una nova forma de proposició comunicativa que supera la separació frontal actor/espectador, característica d'altres mitjans de representació artística, com per exemple el teatre. Implica la participació del receptor, li dissenya un entorn escaient i exigeix la seva resposta.

El *happening* pren partit per una relació comunicativa recolzada en la dialèctica que sigui capaç de superar els discursos-monòlegs que caracteritzen totes les formes de representació artística de la nostra tradició cultural. Emissions comunicatives que impliquen la passivitat de l'espectador i que només li exigeixen una mínima participació, en el millor dels casos intel·lectual. Per tota resposta, aplaudiments o bé xiulets, segons la convenció del teatre tradicional.

El *happening* no ha de ser necessàriament escandalós, o amb molt de soroll. També pot prendre el sentit ritual i mític, tret del festiu i espectacular.

El fet que ens ocupa no és una cerimònia invariable, sinó un estat. Un poema en acció, en el qual cada u insereix moviment o bé paràlisi, pulsació expressada o reprimida, sensació de festa o de passivitat. De tota manera, com diu Lebel: «Amb el *happening*, l'art corre finalment el risc de ser el mirall que és possible travessar.»

CRÒNICA DELS SEIXANTA O LA DÈCADA DEL *HAPPENING*

Els anys seixanta són temps de condensació del que s'anomena «CULTURA UNDERGROUND», amb els seus peculiars conceptes del treball, de la lluita política i d'accions renovades en l'àmbit artístic i cultural que tenen una incidència molt directa en la quotidianitat.

En la base de tota expressió cultural, social i política es troba el concepte de joc: creatives i noves manifestacions culturals que semblen refermar la faceta d'*homo ludens* (l'home que juga) que hi ha en la primitiva naturalesa de l'individu i la collectivitat.

Easy Riders, Woman's Lib, Yippies vestits de vietcong que llenquen monedes a la Borsa i envien per correu 30.000 cigarrets de marihuana a 30.000 atrafegades mestresses de casa. Dany Cohn Bendit, que es riu de les fronteres nacionals cantant una desafinada *Internacional* en tots els palaus de justícia. El Living Theater i la San Francisco Mim Trou-

pe, creadora dels Diggers, organització d'ajuda i suport de la comunitat *hippy* de Haight Ashbury. Els *parties* d'àcid d'Otis Cook i la droga com a component per ampliar el món de l'experimentació, emprada com a catalitzador de percepcions estètiques, per accentuar la lividesa i potenciar l'activitat sensitiva. El Maig del 68 i el tribunalesc teatre de l'absurd de la Comuna K.

Una nova sensibilitat prepara el terreny per a una cultura alternativa. Una ètica d'oposició a l'*establishment* es desenvolupa en un disseny conformat amb les armes de la no-participació, de l'alliberació individual, de la revolució estètico-psicodèlica; i amb la recerca de noves experiències internes i externes, individuals i col·lectives, per superar les normes, els valors i les formes de comportament social en els quals s'ha deixat de creure.

El *happening* és una manifestació que emana d'aquesta cultura i té un incidència específica en les mutacions que fan referència a l'àmbit artístic. Aquest marge d'esdeveniments que tenen lloc en el binomi art-vida s'anomena «dècada dels *happenings*» perquè en la naturalesa i el moviment del *happening* es veu reflectit l'esperit d'aquesta època, amb la seva creativa lluita per una alternativa cultural.

L'ÈTICA I L'ESTÈTICA DEL *HAPPENING*

El *happening* és una resposta a l'alienació generalitzada, imposada i legalitzada per la mateixa cultura. Un llenguatge amb unes clares estratègies de combat i unes concepcions ètiques i estètiques amb un ampli radi d'acció.

Una forma de lluita dirigida a transformar la relació passional però maniquea i negativa que s'estableix entre l'art i la majoria dels seus interlocutors. Per això es planteja una renovació del binomi artista-espectador; que és tant com dir la relació d'alienadors i alienats. Relació d'alienació que encotilla, per no dir que nega, el *feeling* amb el destinatari que indubtablement desitja l'artista mitjançant l'obra d'art. Relació d'alienació en la qual la més simple formulació comunicativa d'emissor-*feed/back*-receptor no es realitza plenament.

El *happening* es dirigeix a les limitacions imposades per la indústria cultural i vol aconseguir el lliure funcionament de les activitats creadores. En síntesi, la reacció *happening*

s'ha de considerar com una proposta conseqüent amb els interessos per resoldre un seguit de problemes que, molt especialment els anys cinquanta-seixanta, aclaparen els artistes. Per això es plantegen una autoanàlisi de les seves relacions davant del fet artístic mateix, el mercat galerístic i el públic en general.

Però és en l'exigència de superar la separació frontal d'actor-espectador on rauen la importància i la diferència del *happening*. Importància perquè la supera. I diferència perquè aquesta separació frontal domina l'art modern i condiciona les relacions de comunicació de qualsevol mitjà d'expressió artística; des de pintura, teatre i cinema fins a tota la gamma de mitjans de comunicació de masses.

Els artistes del *happening* dirigeixen l'impuls del seu combat, que es confon amb la seva força creativa, a desmitificar antigues convencions, destruir clixés i cercar noves possibilitats de relació i expressió. Intenten abolir l'especialització i l'escissió entre l'intel·lectual i el treballador per fer de l'art una forma d'expressió quotidiana i col·lectiva.

La crítica d'aquest moviment no s'atura en valoracions teòriques i somniades del que hauria de ser i pren partit per l'acció. Elabora una ètica, que omple amb nous valors el camp de les relacions comunicatives. Desenvolupa una branca estètica, amb la refermança d'un gust a voltes corrosiu i *kitsch*, per esberlar el maniqueisme burgès amb les seves arbitràries regles sobre la bellesa.

El *happening*, compromès també amb l'alliberació sexual, retorna al sexe la seva funció d'ingredient bàsic d'una vida creativa i completa pel que fa a les seves potencialitats. El sexe com a joc i lliure expressió del «jo», en el clímax de la seva nuesa i la seva obertura total cap als altres.

Aquesta manifestació artística recorda a l'espectador quins són els seus drets i li dona peu a donar respostes. Mitjançant la provocació, és impulsat a reaccionar. A adonar-se que ell també està capacitat per a l'actuació i la creació activa. En el joc d'incitació, no se l'obliga a realitzar res que no estigui en disposició de fer —normalment són accions senzilles i divertides—, però en el transcurs del procés i la disposició del ritual tot fa que hom experimenti els avantatges de la participació.

La particularitat de l'experimentació és crear vivències. Fer sortir l'home de la passivitat de les seves reflexions intel·lectuals i aguditzar la percepció dels sentits, per obrir el

camp de possibilitats i experiències que resulten quan hom es deixa portar per l'impuls de l'acció.

El procés de sensibilització del *happening*, dispostat d'una manera lúdica, sembla plantejar-se la necessitat de tornar a la infantesa del joc: aguditzar la memòria emotiva per recobrar l'impuls senzillament fantàstic que és la capacitat de jugar.

Des d'aquesta perspectiva, el *happening* és com la classe de coneixements humans que a l'escola se'ns amagava i que en la vida sistematitzada se'ns obliga a desaprofitar.

DO-IT: FES-HO!

«La revolució no és el que creieu, ni l'organització a la qual pertanyeu, o allò per què mateu: és el que feu cada dia, la vostra forma de viure... Actueu primer i analitzeu després, és l'impuls, no pas la teoria, el que fa fer grans passos.»

Per això tot el que sigui capaç de sensibilitzar, totes les formes capaces d'obrir la capacitat de percepció i portar a la participació es concreten en el *happening*.

Aquestes característiques revesteixen la seva fenomenologia amb una patina experimental, el relacionen amb les concepcions del teatre revolucionari i amb totes aquelles manifestacions que treballen per canviar la vida. Tot això ve a dir que per canviar de joc no n'hi ha prou de canviar les peces, sinó que és necessari canviar les regles del joc. Això ho deia Breton, el pare dels surrealistes, i el *happening* ens mostra que a més cal reinstaurar la capacitat de jugar.

Aquest moviment artístic, més que de l'obra d'art, es preocupa de les relacions comunicatives. Les accions i reaccions sensibles, conscients, inconscients, irracionals i fantàstiques, que han de tenir també el seu lloc en la societat mecanitzada.

En el transcurs del procés el participant és conduït per la inquietud i es troba davant un seguit de situacions contraposades i diferenciades, inesperats curts circuits davant els quals ha de reaccionar i prendre decisions; cercar solucions en altres moviments i posicions, que poden ser abandonats i destruïts novament, en virtut dels atacs i les provocacions inherents al *happening*.

El *happening* supera l'art determinista per assumir —com

la mateixa realitat— la dialèctica de la multiplicitat de causes, que normalment es contradiuen entre elles. Cerca punts de convergència en els quals el que és paradoxal i contradictori es pot sentir i evidenciar.

Segons Cirici, «el *happening* té la mateixa consciència de la cibernètica i l'automatització, recolzada en les estructures que s'obren i tanquen per produir retroalimentació».

Però cal dir que, si bé tant el llenguatge de la informàtica com el del *happening* responen a les necessitats d'un temps dissenyat en un marc fonamentalment tecnològic, la lògica matemàtica i els automatismes —protagonistes avui d'una nova mutació tecnològica— es corresponen sistemàticament, precisament i linealment amb una estratègia mental. En canvi, el *happening* cerca l'actuació individual en l'equilibri de cos i ment lligats, sense el qual l'home present i futur perd tots els punts de referència del seu propi espai físic i la relació amb el seu entorn natural.

El nou gènere artístic incideix en el camp de la percepció. Però, com que no es pot parlar de percepció objectiva, l'entrada en el seu procés requereix un estat de l'ésser especial. Per això el missatge del *happening* porta implícites les pautes per alliberar el receptor de prejudicis, maneres rutinàries de veure, sentir, pensar i actuar; i, sobretot, dels clixés fixats per la indústria cultural. Si no es fes així, el *voyeur* correria el risc, un cop més, «de ser víctima de la mecànica de la seva pròpia mirada» (Duchamp). Mecànica que té tendència a erigir-se en dogma de totes les relacions de comunicació, que acompanya les formes de representació artística i és model paradigmàtic dels mitjans de comunicació de masses.

Artistes i seguidors del *happening* es plantegen de quina manera les relacions de comunicació, la percepció i les formes del llenguatge es troben lligades a la mecànica de la repressió. Per això, el seu combat cristallitza al voltant de temes polítics i sexuals tabús i la seva alternativa passa per la superació de la relació que s'estableix entre autor-obra-espectador, superació que es realitza amb la correlació dialèctica d'aquesta tríade.

El *happening* obre la porta a les infinites possibilitats del joc i demana que els participants sàpiguen estar a l'altura de les circumstàncies. La seva circumstància és concreta, un joc ple de possibilitats, amb una sèrie de pautes, indicis, senyals, dreceres, signes i mitjans per arribar a situacions imprevisibles, i sobretot a relacions de comunicació possibles.

CARACTERÍSTIQUES I TRETS FORMALS DEL HAPPENING

Unes característiques rellevants són la importància de l'entorn, l'ambientació de l'espai, el conjunt de recursos i mitjans expressius capaços de catapultar la percepció i el principi d'integració escena-auditori.

L'ENTORN ESPACIAL

El *happening* surt dels llocs consagrats per a les representacions artístiques, com és el cas dels museus, teatres i sales comercials, per ocupar i actuar en un estadi, una estació, un pont, un carrer, una escola, etc. L'escenificació d'un mateix *happening* es pot diversificar i saltar per diferents punts de l'espai, però el seu marc guarda, generalment, una relació estreta amb el nostre entorn real. L'espai del *happening* s'oposa a la galeria-magatzem i al teatre de butaques, que deixen de ser llocs sagrats del ritual artístic i esdevenen una mostra decadent d'una cultura fonamentada en la no-participació, la passivitat i la repressió dels instints.

El marc escènic i les formes d'ambientació del *happening* són sempre variables i susceptibles de canvi, ja que no té una base tradicional ni segueix unes normes estrictes d'elaboració.

ANATOMIA DE LES SITUACIONS

El perfil anatòmic dels quadres escènics es compon com les peces d'un *collage*. Segons Kirby, els quadres escènics contraposats en una relació alògica són els equivalents de les situacions teatrals, que s'omplen amb símbols, accions, esdeveniments, acudits, objectes, etc. Elements, sorolls, colors i fins i tot partícules mínimes de la composició artística en procés de descodificació que guarden una relació estreta amb els signes i codis que conformen l'ecosistema comunicatiu i simbòlic de la nostra quotidianitat.

El procés de composició del *happening* és com el del *décollage* —concepte inventat per Vostell, que desencadena una nova forma d'acció artística—, un procés viu, mòbil

i obert a possibles transformacions, variacions, permutacions, combinacions que es fan i es desfan.

L'estructura compartimentada del *happening* es pot dir que és un gran trencaclosques de mida real. Un joc que es crea amb l'artista, que disposa d'un 25 % de les peces i pren el paper de coordinador; l'auditori, que té la funció de recrear el joc i omplir un 50 % dels espais; i l'altre 25 % —per dir-ho d'alguna manera— s'omple amb les sorpreses i novetats que tenen lloc en el transcurs de l'esdeveniment.

Naturalment, aquest exemple utilitzat és massa simple per a explicar-nos la complexitat de relacions que conformen l'estructura del *happening*, però el que interessa aclarir és el concepte de joc i de creació i recreació, que és a la base activa d'aquest procés.

DESENVOLUPAMENT O FIL DRAMÀTIC DEL *HAPPENING*

Un *happening* no és, com s'ha suggerit, un esdeveniment completament espontani i sense assajar. Conserva una analogia amb el *collage*, en el qual es fa ús de l'atzar, però les combinacions resultants són fixades amb anterioritat.

El seu desenvolupament tendeix a la distensió i la confrontació. Les pautes fixades dissenyen una xarxa que enllaça les fissures, les antinòmies i els punts contradictoris. Als punts culminants en els quals esclata el corrent de vitalitat s'intensifica la percepció i es catapulta l'acció.

La provocació és el que condueix el *happening*. La sorpresa i la incitació capaces de catapultar el corrent de vitalitat i de provocar i generar reaccions en els participants. El desenvolupament del *happening* segueix un procés de codificació i descodificació que possibilita la participació activa del receptor en la mateixa acció creativa. L'estructura del *happening* no és un tot tancat, sinó que es compon i descompon mitjançant la participació de l'auditori en la mateixa creació de l'esdeveniment.

El *happening* es desmarca de l'objecte artístic, del discurs i del text per fixar-se i configurar-se en un complex d'interrelacions. Per això el tot formal del *happening* —com deien els gestaltistes, tan preocupats, també, per la percepció— és molt més que la suma de les parts.

És important entendre que més enllà de la composició

i l'escenificació artística la importància del *happening* —que es desenvolupa amb la col·laboració imprescindible del receptor en actiu— és l'esdeveniment en si mateix. L'esdeveniment i el ritual que implica la complexitat de relacions comunicatives que formen part del seu procés.

CORRELACIÓ: ARTISTA-OBRA-RECEPTOR

Com ja s'ha dit, l'obra artística es desplaça, perquè el *happening* centra la seva atenció en el procés de comunicació que s'estableix entre autor-obra-espectador, tres puntals bàsics que conflueixen en el *happening*. Perquè la representació artística no és res aïllat, sinó que és el mateix esdeveniment el que engloba i implica la naturalesa de la relació comunicativa, el mitjà que porta implícit el missatge que viatja d'emissors a receptors i viceversa. Es pot dir que el *happening* estableix una correlació d'aquesta tríade amb la finalitat de produir mobilitat dialèctica.

En aquest procés, l'espai del destinatari es referma. Ja que, si bé és lògic que el receptor esperi amb atenció, el que és antinatural és negar la dialèctica i el *feed-back* entre l'emissor i el receptor. Si el *feeling* és el que persegueix l'obra d'art, i el *feed-back* una condició sense la qual no es produeix intercanvi d'informació, en el cas del *happening* tots els mitjans són vàlids per aconseguir aquest fi.

Mitjançant una proposta de caire lúdic cerca la sensibilització. Extreu símbols, situacions i accions de la nostra vida quotidiana, els trasllada a un altre lloc —l'espai ambientat pel *happening*— i tot el que era realitat pren la dimensió del superrealisme. Si el convidat se submergeix afectivament i vivencialment dins l'esdeveniment, és possible que quan surti a la realitat del carrer també sigui capaç de trobar-hi el superrealisme.

INSTANTÀNIES DE *HAPPENING* RECOLLIDES PER LA MEMÒRIA HISTÒRICA

Si ens fixem únicament en els resultats emmagatzemats per la memòria històrica, tot el que hem apuntat per referir-nos al *happening* sembla una allucinació. Si furguem pel fitxer es troben:

Escassetesa de documents fotogràfics, que recullen algunes instantànies. Impressions distorsionades de paper de diari, escrites per incapaços de deslliurar-se del paper de *voyeur*, els quals consegüentment no tenen relació amb el sentit que pren la vivència interioritzada des de la participació en el *happening*.

Escrits i manifestos apassionats dels seguidors. Opinions i anècdotes de l'efervescent acció de la policia, quan participava en l'avortament del *happening* per la llibertat d'expressió realitzat a Londres. I algunes opinions d'illustres participants:

El senzillament genial Duchamp, inventor del concepte *voyeur* i de l'*object trouvé*, que abandonà la creació artística per dedicar-se a jugar a escacs, parla amb Otto Hahn de la impressió de dos *happening* de Kaprow:

OTTO HAHN: Què pensa dels *happenings*?

DUCHAMP: M'interessen molt... N'he vist un on un dels participants es llançava damunt les files dels espectadors amb una màquina de tallar gespa que produïa un soroll infernal. A mi... m'agrada molt el soroll. També vaig assistir a un altre que es desenvolupava en el segon soterrani d'un teatre, entre els mesuradors del gas i les calderes. No hi passava res, només una vaga dona despul·lada damunt d'una pila de carbó, una cosa extremament simple! Però fer xipollejar la gent en vint centímetres d'aigua per veure això és admirable! Això destrueix el mite de l'art.

OTTO HAHN: Tot no és més que un miratge.

DUCHAMP: La bellesa del miratge és l'única cosa que existeix.

SIMULTANEÏTAT EN SIMULTANEÏTAT

Es el nom del *happening* que es va realitzar a l'Institut Di Tella de Buenos Aires l'any 1966. La promotora n'era l'argentina Marta Minujin, que mitjançant el radiotelèfon es comunicava amb Wolf Vostell i Allan Kaprow, de manera que el *happening* s'esdevenia simultàniament a Argentina, Berlín i Nova York.

Aquest esdeveniment es compon de dos successos simultanis:

1. **INVASIÓ INSTANTÀNIA:** Els mitjans utilitzats són la ràdio, el telèfon, la televisió i els telegrams. Consta d'una emissió de deu minuts en el programa «Universitat de l'aire» del canal 13 de la TV i d'un programa de deu minuts que emeten simultàniament Radio Llibertat i Radio Excelsior. Prèviament, s'ha connectat amb mil persones que viuen soles i seran a casa seva a l'hora de l'emissió. Cada un d'aquests envaïts ha estat filmat i fotografiat, i gravada la seu veu, per ser inclòs en l'emissió.

El *happening* comença quan l'envaït acciona el televisor i la ràdio. En el mateix moment que apareixen les imatges del programa relacionades amb el text de la ràdio, rep un telegrama i algú li truca per telèfon.

2. **SIMULTANEÏTAT ENVOLTANT:** Seixanta persones són citades a la sala audiovisual de l'Instituto Di Tella, en la qual es troben seixanta aparells de TV, seixanta ràdios portàtils i telèfons per a cada un dels convidats.

El participants són envoltats per televisors, ràdios, sons, telèfons, imatges, timbres, telegrams i *flashes*; en una fase prèvia, han estat filmats, fotografiats, entrevistats i marejats des de tots els angles i posicions i en el mateix espai ambientat.

En la fase de realització —un dilluns 24 a les 24 h.— els mateixos participants, que són escollits entre la classe periodística: repòrters, gent de premsa, ràdio, televisió, cine; universitaris, obrers i executius s'installeixen en el mateix lloc i la mateixa posició de la fase prèvia.

La situació viscuda anteriorment es reflecteix en les pantalles dels televisors. En les pantalles es projecta el doble de la situació que es viu a la sala. El final del succés coincideix amb el final del programa de ràdio i televisió.

El material recollit mostra entrades i sortides, gent que espera alguna cosa, consultes, cansament i molts que abandonen al cap d'un temps raonable.

KIS-ME — HAPPENING DE LA LLIURE EXPRESSIÓ és un *collage* que contraposa el cosmonauta crucifixat amb la *pin-up* de pits parpellejants i l'estàtua de la Llibertat enfilada damunt del president Ford.

Però el que ja va ser de mal gust és la invitació per a un *party* que van rebre una part de londinencs la nit de Cap d'Any. La invitació formava part de l'últim acte del *happening* de Bresley «DEU DIES — LA MENTIDA ANGLESA — LA FAMA DÓNA LLIBERTAT».

Del 21 de desembre ençà, Bresley no va menjar res, però el que hauria d'haver menjat era col·locat diàriament damunt d'una gran taula en una punta de la qual ell estava assegut. A les vuit del vespre del dia 31 es va posar dret damunt la taula, es va despullar curosament i de sobte es va llançar sobre el menjar que no havia tocat en deu dies. S'arrosegava damunt del menjar, que es trobava en estat de corrupció, i simultàniament es van servir menjar i xampany per als convidats per a la celebració d'una nit de Cap d'Any que va deixar un gust amargant.

Unes opinions comunes redueixen aquests fets insòlits a l'extravagància que caracteritza les *élites* artístiques. Reducció que és una mistificació, feta des de la distància del *voyeur*, que no ens apropa al veritable sentit d'un fenomen que no és únicament patrimoni de les activitats artístiques.

El mateix impuls transformador del *happening*, que lluita per ocupar un espai i adequar-lo a la creativitat i la fantasia; la mateixa superconsciència social i la participació en massa, impulsada per un estat receptiu i possibilista, els trobem, simultàniament, en nombroses manifestacions de la vida. Com diu Cirici: «Els primers anys dels gallots i el teatre al carrer de Vostell a París van culminar en l'immens teatre al carrer que va ser el "Maig del 68".»

El gran *happening* de 1968 i la seva càrrega de teatralització de l'existència van ser la culminació de la «dècada dels *happenings*» i el moment en el qual les teories del teatre de la crueltat d'Artaud van prendre forma.

Els ahir espectadors van passar a l'acció i van practicar la lliçó de la participació. Es va produir l'ocupació del carrer, i l'inconscient col·lectiu, després de deslliurar-se de les cuirasses repressores, amb un paper renovat, era reacció, imaginació i força creativa fins a arribar al poder.

Potser aquesta fantàstica broma només va arribar a fer pessigolles al poder i va congelar instantàniament el seu cínic somriure, però val la pena remarcar aquesta especial circumstància històrica i la seva correlació amb l'ètica i l'estètica del *happening*. Com ens recorda Giralt Miracle, «això no vol dir que l'art sigui determinista»; el que ens expressa és la seva qualitat de prisma reflector, reinstaurador i impulsador de les funcions màgiques, de les forces psíquiques, del pensament mític i dels rituals de comportament social.

Per això apropar-nos al fenomen *happening* és parlar de l'esperit i la naturalesa de la dècada dels seixanta. Reflexio-

nar al voltant d'aquest mitjà de comunicació artística, gratar en el seu paper social, esbrinar la seva trajectòria i les seves circumstàncies és trobar pautes, indicis i símbols per comprendre un passat recent.

LA CRISI DEL *HAPPENING*

A principis del anys setanta l'inicial esperit de combat del *happening* va perdre força, sigui pels esnobs adinerats, sensibles a l'adquisició d'obres d'art, subvencionadors de simulacres i imatges mimètiques per animar el seu temps buit, de festa, o bé per la crisi de valors dels anys setanta; l'eterna supercrisi econòmica i cultural que caracteritza els nostres sistemes capitalistes es va menjar les perspectives possibilistes i actives del *happening*.

A principi dels setanta el *happening* es considerava ja com una falsa alarma. Com que res no havia afectat el sistema de producció de base, res no canvià. Les aigües van tornar al seu curs normal; i la cultura va utilitzar de bell nou les normes d'educació que simulen un món sense tensions, en el qual mai no passa res que el poder no hagi calculat.

A les capelletes artístiques de Nova York —que en aquest temps es refermava com a factoria cultural per excel·lència— era també l'època daurada del *pop-art*. Artistes com el prototip de Warhol eren especialment amants de la mitogènia d'hipermercat, l'autopromoció, la comercialització i el dòlar \$. Warhol *superstar*, precisament des de la contemplació i la distància del *voyeur*, aïllava i mostrava estèticament els *paterns* de significació, dels missatges característics de la cultura urbana i «mass-meditada». El genial Warhol es va dissenyar la seva pròpia categoria de mite, i el seu conegut disseny de la llauna de sopa Campbell's en una acció de *happening* amb moltes llaunes, plenes de merda d'artista, troba una resposta.

Malgrat tot, la preocupació del *happening* per l'autonomia de l'espectador, que recull les teories del teatre de la crueltat d'Artaud, va més enllà de l'autonomia crítica de la qual parlava Brecht, i la nova forma de comunicació que planteja es manifesta també en un fort trasbalsament de les formes de representació teatral.

Sense oblidar totes les teories transformadores que ja existien abans que el *happening*, ni les experiències de teatre

al carrer que indubtablement li cedeixen part de la inspiració. El gènere teatral i molts dels seus conreadors van rebre la crítica que el *happening* plantejava al teatre, sobretot la que feia referència al seu punt de vista alienador.

Dels dies del *happening* ençà, el teatre es mou en dos corrents: el teatre tradicional i el teatre d'avantguarda, amb tota la gamma de subtileses i possibilitats que van de l'un a l'altre.

EL HAPPENING I LES RAONS D'UN TEATRE NOU

Quins són els codis que el *happening* extreu del fet teatral? Per apropar-nos a la resposta cal concretar la correlació que s'estableix entre el *happening* i el teatre.

De quina manera incideix el *happening* en les noves concepcions teatrals? La resposta d'aquest segon interrogant que ens plantegem es troba en les diferències del *happening* amb el teatre literari tradicional i la seva complicitat amb les noves formes de teatre: la relació amb uns determinats corrents que s'identifiquen amb un nou tipus de concepció teatral.

En l'ètica i l'estètica transformadora del *happening* s'evidencien les escissions i el trencament amb les formes tradicionals de representació artística. Paral·lelament, la mateixa xarxa de noves concepcions artístiques serveix de plataforma per superar la quarta paret que cercava els marges del teatre.

Un cop trencada la dependència del teatre a la literatura, i a les regles formals de la més anacrònica tradició cultural, els trencaments i canvis, que ja havien estat reclamats per Antonin Artaud en *El teatre de la crueltat*, per Gordon Craig en *El teatre total* i per Bertolt Brecht en *El teatre revolucionari*, semblen trobar en el *happening* les condicions per a una efectiva superació. Simultàniament al *happening*, s'obren els paranys de les nombroses possibilitats del teatre.

Abans s'ha dit que el primer *happening* de la història havia estat el de Kaprow a Nova York. Si bé és cert que ell va inaugurar l'estil *happening* pròpiament dit, també és cert que Vostell —inventor del concepte *dé.col.la.ge*, que va desencadenar una nova forma d'art d'acció un any abans que Kaprow— va ser el promotor d'un *happening* a París que

s'anomenava *Le théâtre est dans la rue*. Hem apuntat aquest fet no per discutir la patent del *happening*, sinó perquè ens dóna la mesura de la relació simultània que guarden el *happening* i les transformacions teatrals. Ens parla de la correlació que indubtablement s'estableix entre el *happening* i el teatre, correlació que propicia l'evolució i la renovació del teatre.

De la mateixa manera que el *happening* es desmarca dels *ghettos* artístics comercials, el nou teatre trenca amb les convencions del tradicional teatre literari:

— Tal com el *happening* fuig del museu i la galeria, que ja han perdut la condició de llocs sagrats per a les representacions artístiques, el teatre també es planteja la superació del clàssic teatre a la italiana per passar a ocupar diferents punts del carrer i l'espai.

— Si el *happening* abandona les limitacions del quadre i l'escultura com a úniques formes d'expressió artística, el nou teatre trenca amb la paraula com a única forma d'expressió; amb la dicció d'un text, i amb els clicés gestuals, que fan de salsa per a una tòpica amanida de passions i comportaments socials. El nou teatre s'allunya de l'escenificació, instituïda com un mirall social, de l'ambientació plana i uniforme, que no expressa de cap manera la dialèctica mòbil d'un temps de transformacions sòcio-culturals. Pren partit per la representació plàstica que sigui capaç de recollir la nova sensibilitat que es produeix paral·lelament a la circumstància que es viu.

— Ja hem apuntat que la composició del *happening* es relaciona amb el *collage*, de manera que el receptor es troba immersit en l'amalgama del procés comunicatiu. Rep un seguit d'informacions que ell ha de traduir, interpretar i reconstruir. El nou teatre no es limita a explicar una història amb un principi, un desenllaç i un final. Com en el teatre japonès —potser tampoc no és casual que una de les primeres localitzacions del *happening* la trobem a Tokyo en l'acció dels Gutaj—, es pren partit pel desencadenament d'imatges plàstiques i continguts suggerents dirigits a fer reaccionar la sensibilitat de l'espectador. El receptor rep tota la informació i recrea el missatge, de manera que la proposta artística no té una forma hermètica, sinó que pren tantes formes com lectures possibles.

En el nou teatre, l'actor ja no és un personatge que es projecta en un doble. Es produeix un trencament de la connexió tradicional entre teatre i psicologia. No hi ha, per tant, un caràcter que sigui la síntesi de sentiments, decisions i desigs; ni accions motivades que produeixin històries versemblants. La paraula es relega a un segon pla, i prenen partit els silencis, la gestualitat, la música, la dansa, tot el que representi expressió en l'espai.

En el nou teatre, l'escenificació ja no representa escenaris clàssics, naturalistes, realistes, etc., sinó que crea un tipus d'ambientació espacial que experimenta amb l'espai físic i amb la relació comunicativa de les persones immerses en una determinada simbologia espacial.

EL HAPPENING I EL TEATRE DE LA CRUELTAT

El *happening* i el nou teatre es relacionen molt estretament amb les concepcions del teatre de la crueltat d'Antonin Artaud. Artaud refusava un teatre reduït a un fet essencialment psicològic, que ell definia com a «alquímia intel·lectual de sentiments». En el teatre que ell contemplava els aspectes materials, plàstics i sonors prenen un nou relleu: «... crits, clams, aparicions, sorpreses, efectes teatrals de tota mena (...) rares notes musicals, colors dels objectes, ritme físic del moviment, aparicions concretes d'objectes nous i sorprenents (...) recerca, pel que fa referència als sons, de qualitats i vibracions sonores absolutament noves».

En el *happening* i el seu procés d'estendre les possibilitats de creació plàstica, es troba un predomini similar dels materials sensibles, concebuts com a elements d'acció; la importància dels objectes reals i els seus efectes reals, així com la simultaneïtat en la utilització dels diversos mitjans.

El nou teatre, segons Artaud, demanava la desaparició de l'aspecte lògic i discursiu de la paraula «per donar pas al seu aspecte físic i afectiu, això és, que els mots siguin escoltats com a elements sonors i no pel que gramaticalment volen expressar».

Artaud demana la recerca d'un llenguatge específicament teatral que «apunta a delimitar i utilitzar l'extensió espacial i fer-la parlar». Un llenguatge que podríem definir com a expressió dinàmica en l'espai, amb possibilitats d'expansió,

desenvolupament i acció dissociadora i vibratòria de la sensibilitat.

«El teatre —diu Baxandall— sempre ha mostrat perspectives en el passat. Avui recula per ajudar-nos a guanyar perspectives, que fan referència a la manera com es formen les perspectives.»

Si el *happening* pren partit per l'expressió, la comunicació i la percepció, el nou teatre trenca la fallàcia de ser un mirall fidel de la vida, per fixar-se, també, en els jocs de comunicació i les nombroses possibilitats d'obrir la percepció.

Si el teatre recull una complexitat de codis que giren al voltant de les formes i les relacions de comunicació humanes —relació de comunicació amb el propi cos, amb el dels altres, amb l'ambient que l'envolta, amb la situació que el domina; i amb l'entorn global (escenificació) que l'ubica en una determinada història—, són competència d'aquest art la recerca i l'experimentació de noves formes i possibilitats de comunicació.

Amb els nous plantejaments renovadors el teatre pren la seva autonomia com a mitjà d'expressió, sense necessitar un text conductor de l'acció dramàtica, ni un discurs que justifiqui l'expressivitat plàstica del cos. Les accions teatrals poden esdevenir-se de manera alògica, perquè el nou teatre aborda la realitat i ja no la presenta d'una manera formulària. Per tant, els esdeveniments es revesteixen d'un caràcter ambigu, perquè no poden ser reduïts a un sistema.

Segons Artaud, «la sintaxi d'aquest llenguatge teatral es basa en la dissonància, la dispersió dels timbres i la discontinuïtat de l'expressió». Aspectes formals que porten implícita una intencionalitat profundament renovadora, i que arriben a concretar-se en el *happening* i d'altres experiències properes, capaces de produir una matèria teatral diferent.

Teories i pautes per a una necessària renovació teatral, que ja havien estat plantejades pel visionari Artaud. Nocions de canvi de l'espai teatral que Gordon Craig havia ideat en el seu Teatre Total. Variacions de la relació actor-espectador, que Brecht es plantejava en les concepcions del Teatre Revolucionari, quan necessitava transformacions formals que despertessin la capacitat crític-nacional de l'espectador per trencar l'alienació que generava el fet teatral.

El *happening* va més enllà, es desmarca del teatre tradicional i en la seva vessant pràctica prepara el terreny d'una nova forma de representació artística que sensibilitza l'es-

pectador, accentua i obre el seu camp de percepció i el porta a la participació activa. Giralt Miracle diu que aquest nou element en el teatre s'anomena «especta-acte-autor». Un joc de paraules que denota la implicació de l'espectador que el *happening* aconsegueix.

El *happening* realitza les nocions de canvi teatral i fa possibles els seus plantejaments renovadors, perquè es desvincula dels interessos comercials i de l'espai del teatre tradicional que condicionava les formes.

El *happening* ja no depenia del públic alienat que es va escandalitzar en les primeres representacions surrealistes a París, va ocupar un espai propi, es va constituir com a llenguatge; i la seva aparició representa la ruptura amb una llarga tradició teatral.

En l'autonomia i la possibilitat de resposta de l'espectador se centra la importància del *happening*. Participació del receptor en el procés comunicatiu que porta implícit el missatge artístic, que el nou teatre no deixarà de tenir en compte pel que representa de superació del paper alienant de l'espectador.

EL NOU TEATRE I LES SEVES RAMIFICACIONS

Els nous plantejaments teatrals s'expressen en les «Actions-Painting» de Pollock i Gorky. En el grup The People Show de Londres. I les *performances* de Thadeus Kantor a l'Est... Una bona mostra la trobem també en el nou teatre americà: el Living Theatre i la San Francisco Mim Troup. El teatre d'investigació de l'Open Theatre, i el teatre de guerrilla de Ronni Davis...

Però enumerar exemples de noves formes teatrals, i noms de grups, no té sentit, perquè ens faltaria espai per explicar-los i situar-los en el seu lloc.

Si bé avui ja ens resulta fàcil explicar els trets concrets del teatre tradicional, no es pot dir el mateix del nou teatre i les seves extraordinàries ramificacions.

L'extensió dels nous conceptes teatrals arriba fins i tot als concerts i grups de música *rock*:

Un exemple significatiu de la teatralitat *rock* el trobem en la representació eròtico-sensual i d'excitació concentrada tipus Rolling Stones, amb el seu aspecte que dóna les conno-

tacions de «poc recomanables, cíncics, sensuals, violents; d'indesitjables de barris baixos». O bé l'acte teatral destructiu de The Who, que són representants dels *mods* (sofisticats, cíncics i elegants brètols a la moda). Expressions i reflexos de l'escena *rock* del seixanta, que en la seva evolució històrica ens porten a la teatralitat *punk* i a les noves imatgeries estètiques que sorprenen els miralls i acolorixen i animen les decoracions urbanes.

I no podem oblidar Frank Zappa amb la seva representació de l'escena musical, que assumeix la funció i el caràcter vivent del *collage* i es relaciona molt directament amb el *happening*:

«Però la millor atracció era la "Girafa Tova": una gran girafa dissecada, amb una gran canya disposada de cara al públic. Ray Collins s'apropava i li feia un massatge amb un ninot... Llavors la cua i la canya es posaven rígides i simultàniament es produïa una gran inundació de nata. Era el fragment més popular de l'espectacle i la gent l'exigia contínuament.»

Eren els dies de la «dècada dels *happenings*», del *kitsch*, de l'alliberació sexual i d'adorar el déu Dada.

Happening. Happening-Teatre. Teatre. Teatre-Happening. Nou Teatre. Com diu John Cage a l'inici de la reflexió: «El teatre és a tot arreu, i el *happening* només ens convenç que és així.» Ja ho deia el genial Dalí: «*Happening* de *happenings* i tot és *happening*» en el Primer Congrés de *Happenings* de Granollers.

Al cap i a la fi, el viatge al voltant del *happening* només ha estat un pretext per apropar-nos a la forma expressiva de l'art, fet per la força creativa de la imaginació que actua, que és tant com dir de finestres obertes que ens fan olorar la llibertat.

ANNA ARNABAT

RESUMEN

El *happening* es una forma de espectáculo que nace en los Estados Unidos estrechamente ligada a las vanguardias. De hecho, y según la definición de uno de sus impulsores, John Cage, se trata de ampliar la noción de teatro a todas las manifestaciones de la vida. Durante la década de los sesenta el *happening* llega a ser una de las manifestaciones más vivas de la llamada cultura *underground* en los Estados Unidos. El *happening* extrae sus características del espacio en que se desenvuelve, de la contraposición de los momentos escénicos —que según Kirby sustituyen a las situaciones teatrales— y de la singular correlación establecida por la intervención del espectador respecto de la propuesta inicial y de quien la explicita. El *happening* pretende agotarse en el momento en que se produce. A pesar de ello ciertas experiencias provenientes del *happening* ya han adquirido la consideración de clásicas. Lo que hoy nos interesa en primer lugar es saber hasta qué punto y de qué modo ha influido el *happening* de las décadas inmediatamente anteriores a la actual sobre las nuevas formas teatrales que florecen por doquier.

RÉSUMÉ

Le *happening* est une forme de spectacle née aux États Unis, avec une forte liaison aux avantgardes. En réalité, il s'agit d'étendre la notion de théâtre à n'importe quelle manifestation de la vie, d'après définition d'un de ses promoteurs, John Cage. Tout au long de la décennie des 60, le *happening* devient l'une des plus caractéristiques manifestations de ce qu'on appelle culture *underground* aux États Unis. Le *happening* prend ses caractéristiques de l'espace où il se développe, de la contraposition des moments scéniques —lesquels, selon Kirby, substituent les situations théâtrales—, et de la corrélation singulière créée par l'intervention des spectateurs en réponse à l'offre initiale et à celui qui l'explicita. Le *happening* prétend son épuisement au moment même de sa production. Quelques expériences qui proviennent du *happening* ont déjà acquis, quand même, la considération de classiques.

Notre intérêt, à présent, se porte sur l'étude de l'import-

tance et le degré d'influence du *happening* des décades immédiatement antérieures à l'actuelle, sur les nouvelles formes de théâtre qu'on voit naître partout.

SUMMARY

The happening is a type of entertainment which was born in the United States and which is closely related to the avant-garde. In fact it attempts to extend the notion of theatre to every manifestation of life, as defined by one of its driving forces, John Cage. During the 1960s the happening became one of the most lively manifestations of the so-called underground culture in the U.S.A. The happening acquires its characteristics from the space within which it is enacted, from the juxtaposition of scenic moments, which according to Kirby substitute theatrical situations, and from the singular correlation which the intervention of the spectator establishes relative to the initial purpose and to whom it is explained. The happening claims not to go beyond the moment at which it takes place, although some experiments rising out of the happening are now considered to be classics. Today what is of most interest is to establish how far, and how, the happening of the decades immediately before the present one have influenced the new forms of theatre that are flourishing all around us.