

El happening y su doble: aproximaciones a una retórica sobre el impacto

DELGADO, Martina / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) –
martina.cdelgado@gmail.com

Eje: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: happening – post-vanguardia- manifiesto*

› **Resumen**

El happening, enmarcado en los movimientos artísticos que irrumpieron a fines de los años cincuenta como una expresión de la post-vanguardia (Dubatti, 2016)¹, se valió, al igual que las vanguardias históricas, del género manifiesto para instalarse en la escena artística y defender la experiencia happenista. Creemos que una aproximación a *El happening* (1967), manifiesto fundacional de Jean- Jacques Lebel, permite arrojar luz sobre el carácter combativo del movimiento, su ligazón intrínseca con las vanguardias históricas, y con ello la búsqueda de una ruptura con la institución-arte, y su confesado deseo de fusionar arte y vida, resguardándose de todo tipo de prohibición y censura.

Presentación

La vanguardia histórica, como una gran explosión, ha sacudido la escena artística para seguir retumbando años después, y despertar prácticas alrededor de sus ideas. Lejos de escapar al impulso de la explosión, el happening encuentra allí su génesis imponiéndose como una de las más importantes expresiones de la post-vanguardia.² Así, es posible rastrear qué ha quedado en el movimiento happenista del punto expansivo inicial de la vanguardia. Más allá de que, desde un comienzo, algunos protagonistas del fenómeno declararon abiertamente la nulidad de hablar en términos generales de un movimiento heterogéneo que pretendía abjurar de la pasión por lo uniforme³, lo cierto es que pueden trazarse, a grandes rasgos, algunos componentes en común

¹ Resulta relevante destacar que, como se verá a lo largo del análisis, Jean-Jacques Lebel se autopercebe como parte de la “corriente” happenista.

² Utilizamos este término (en lugar de “neo-vanguardia”) en consonancia con las ideas expresadas por Jorge Dubatti (2016): “El término neo-vanguardia nos resulta confuso: porta equívocamente la noción de que la vanguardia puede regresar bajo otra forma. Elegimos el término post-vanguardia (...) porque sugiere algo que viene después de la vanguardia y es, a la par, consecuencia de ella. El “post” implica la elaboración de lo aprendido en la experiencia histórica de la vanguardia” (p. 25)

³ Al respecto resultan ilustrativas las palabras de Jean-Jacques Lebel (1967): “No hay una teoría del happening, cada participante tiene la suya, y ya se verá cuánto difiere nuestra posición de la de los

entre los primeros esbozos del programa y las principales características de las vanguardias históricas, aquellas que analiza Peter Burger en *Teoría de la vanguardia*, a saber: la intención de ruptura con la institución arte (y con ella el cuestionamiento a las dinámicas de los roles de artista, del espectador, y de la circulación de la obra); la negación de la autonomía del arte, y por consiguiente la búsqueda de una fusión entre el arte y la praxis vital. Se trata de elementos “complementarios, inseparables, uno lleva al otro, como en una cinta de Moebius” (Dubatti, 2016: 19).

Por otra parte, a una voluntad exacerbada por transformar las condiciones de producción, recepción y circulación del arte, le corresponden modos igualmente radicales de presentar las ideas. No sólo en el plano del argumento (o la ausencia de él)⁴ es posible hilvanar una ligazón entre el happening y la vanguardia histórica; resulta preciso además destacar la utilización de ciertos mecanismos retóricos que revisten a los modos discursivos de presentación del programa de un carácter singular: el happening se vale, al igual que los movimientos vanguardistas que lo precedieron, del género manifiesto para imponer sobre la escena artística (y vital) la necesidad irrevocable de practicar sus ideas.

En esta ocasión nos centraremos en *El happening*, manifiesto de Jean-Jacques Lebel, publicado en 1966 en Francia y editado en Argentina en 1967. La elección se debe, por un lado, al carácter fundacional del manifiesto (recordemos que el término “happening” se utiliza por primera vez de manera pública y oficial en 1958, en la edición de invierno de *Anthologist*, la revista literaria de la universidad de Rutgers⁵; es decir, apenas unos pocos años antes de la publicación del manifiesto de Lebel). Por otro lado, consideramos que Jean-Jacques Lebel es una figura ineludible para el proyecto de investigación en el que se inscribe este trabajo (“violencia humorística. Variaciones y matrices teatrales del happening en la Argentina”), no sólo porque es considerado uno de los primeros en realizar un happening a nivel mundial, sino además porque tanto sus prácticas artísticas como sus apreciaciones acerca del movimiento tendrán gran repercusión en Argentina, más precisamente entre los principales exponentes del Instituto Di Tella, epicentro del movimiento happenista en el país. Sin ir más lejos Oscar Masotta, uno de los protagonistas de la escena artística del Di Tella, discute abiertamente con sus ideas.

A su vez, es importante señalar que un análisis acerca del género manifiesto resulta igual de pertinente para el proyecto porque el manifiesto, al igual que el happening, presenta “estrategias teatrales”, con especial hincapié en la improvisación como gesto performativo en la creación y

norteamericanos Kaprow u Oldenburg. En materia de creación artística colectiva es imposible generalizar a partir de percepciones más o menos fragmentarias” (p. 24)

⁴ Recordemos que, tal como señala Susan Sontag (2005), el happening se caracteriza, en la mayoría de los casos, por la ausencia de trama: “La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así porque el Happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense (en cuyo caso, comportaría la resolución del suspense)” (p. 343)

⁵ Véase: Dick Higgins, “The origin of Happening”, *American Speech*, Vol. 51, No. 3/ 4 (otoño-invierno), 1976, pp. 268-271.

recepción de la obra. En ese sentido, este trabajo es profundamente deudor de las consideraciones que hiciera Marjorie Perloff (2009) a propósito de los manifiestos futuristas:

“El “entorno emotivo y arquitectónico” que “involucra al observador” se crea, en el manifiesto futurista, por medio de una serie variada de estrategias teatrales. Lo más importante de ellas es la concepción del artista como improvisador (...) La improvisación es, en otras palabras, un arte que no depende de la revisión del interés por hacer que las partes se conecten y pasen a integrar una estructura formal unificada sino de una predisposición; es una postura performativa que deja lugar a la casualidad y la sorpresa. O por lo menos, en el caso del manifiesto futurista [y del manifiesto de Lebel], una postura que simula hacerlo (p. 227).

› ***Prolegómenos para un combate***

A medida que avanza el manifiesto de Lebel podemos encontrar una suerte de mutua seducción o, más bien, un mecanismo especular. La escritura del autor se mueve por las páginas del texto como lo hacen aquellos happenistas por sus obras: por momentos de manera directa, violenta, desprolija y exhortativa; por momentos la escritura es sutil, disgregada y elusiva. Por momentos abjura del “nosotros”, y en otras ocasiones lo asume. Es declamatorio, se vale de preguntas, exhortaciones, comparaciones, reiteraciones, y figuras retóricas como la metáfora y la hipérbole para convencer (y provocar) al interlocutor acerca del imperioso apuro por asumir sus ideas como propias. Veamos el comienzo:

La actualidad tiene una curiosa manera de cortarles los cuernos al toro. Los medios de información (más a menudo de deformación) que condicionan al público emplean todos sus recursos para desorientarlo a fuerza de ruido. Véase el caso del pop-art y del happening... Acerca de estas dos corrientes del arte actual se han escrito montones de burlas, se han emitido juicios por toneladas y se han hecho pronósticos que giran siempre en torno al asunto sin dar nunca en el blanco (Lebel, 1967: 9).

El manifiesto empieza con una metáfora, presenta un campo de sentido que nos introduce de manera directa en el territorio del combate. Se reviste a la actualidad, al presente del momento de la enunciación (los años sesenta), de una vocación por eliminar las fortalezas del otro, y dejarlo indefenso para la batalla. Los medios de información “desorientan” al público a fuerza de “ruido”, dejándolo incapaz de acertar, de “dar en el blanco”. El pronóstico de Lebel es claro, no deja lugar a la ambigüedad: se advierte a un otro (los medios de información, el público, la actualidad del arte en un sentido general) de su extravío, y en esa advertencia se halla la condición de existencia del propio manifiesto: se tratará de ahora en más de afinar la puntería, definir con precisión qué hay que leer en el arte contemporáneo. Es un recurso, el de comenzar el manifiesto con un diagnóstico acerca del estado actual del arte para luego contrastarlo con la

propuesta del propio movimiento, que ha sido utilizado con frecuencia por las vanguardias históricas y hasta se podría decir que es constitutivo del género.⁶

Más adelante Lebel (1967) precisa:

La relación pasional, pero irrisoriamente negativa y maniquea, que se establece entre el arte y la mayoría de sus interlocutores, constituye una verdadera tara, una alergia a la imagen, una ceguera voluntaria, una anquilosis, un rechazo a comunicarse. Ante esta situación era de esperar que algunos artistas sintiesen que una alienación legalizada, generalizada e impuesta por la cultura misma, constituía un obstáculo inadmisible, un desafío que no podía dejarse sin respuesta (p. 11)

Las condiciones de recepción son sumamente precarias, entre una obra y su público hay una pasión frívola, un silencio visual difícil de quebrantar. Ningún sentido puede aprehender al arte: se habla de una “alergia a la imagen” y de una “ceguera voluntaria”; también de una incapacidad de movimiento de parte del espectador. En consecuencia, los espectadores se encuentran a la expectativa de un vínculo frustrado, hay cierta torpeza alienante que impide la comunicación.

› ***Un nuevo lenguaje, una nueva mirada: la escritura del desquite***

Frente al desafío de la ceguera y la inercia colectiva, Jean-Jacques Lebel responde con la enunciación de los preceptos para el happening. Se buscará brindar testimonio y alegato para la defensa de un nuevo lenguaje que intentará ser capaz, al mismo tiempo, de crear y ser creado por una nueva mirada. El happening pretende despertar al espectador, sacudir su actitud pasiva, estableciendo un lazo comunicacional capaz de transformar la realidad circundante. Lejos de la transmisión unilateral de productor a receptor, propia de la lógica capitalista, se aboga por un vínculo dialógico con la experiencia artística. Christopher Innes (1992) encuentra una inversión entre los mecanismos de transformación social que buscó imponer la vanguardia histórica y aquellos que se propulsaron desde la visión marxista tradicional. Si en esta última la naturaleza del hombre está determinada por las condiciones del entorno y, por lo tanto, el cambio social antecede a toda alteración de la conciencia; la vanguardia invierte el proceso, viendo al cambio esencial de la naturaleza humana como requisito para la alteración social. En consonancia con ello, Lebel (1967) buscará, a través de sus intervenciones, lograr que la experiencia subjetiva del mirante se transforme, sólo así el happening sería motor para una transformación social radical:

⁶ A modo de ejemplo, podemos mencionar el *Manifiesto Futurista* de Marinetti. Sin ir más lejos, Marjorie Perloff señala al respecto de la producción escrituraria del poeta italiano: “Los manifiestos típicos de esta época comienzan con una afirmación o generalización sobre las artes” (p. 203)

“El arte de vanguardia es aquel que libera los mitos latentes; nos transfigura y modifica la idea que nos hacemos de la vida” (p. 20).

Para lograrlo es imprescindible realizar un cuestionamiento a todo tipo de ataduras y cercenamientos; para el happenista francés la puesta en escena de cualquier práctica artística debería encontrarse libre de todo tipo de restricciones. Refuta y abjura de juicios morales de un público incompetente, de la explotación comercial al artista y a la obra, de la “policía cultural” (los críticos) que encasilla al arte, y junto con ello, de la relación alienante espectador-actor. Resulta paradójico que esta suerte de canto a la libertad se encuentre constituido, a su vez, por un montón de prescripciones. De hecho, la palabra que más se reitera en esta enumeración de requisitos es “abolición”. Se trata, sin embargo, de una paradoja propia del género. Tal como señalan Mangone y Warley (1992), “el manifiesto es literatura de combate (...) al tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente; fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia” (p. 9). Leamos las palabras de Jean-Jacques Lebel (1967):

El arte se encuentra en la más profunda disidencia contra todos los regímenes y todas las formas de cohesión, pero sobre todo contra los regímenes que se sirven de él, que exigen de él un impuesto material o moral y que, finalmente, sólo quieren aniquilarlo. La censura, no lo olvidemos, es una manifestación del instinto de muerte (p. 17)

El fragmento resulta relevante no sólo porque muestra el carácter paradójico de pretender liberar prescribiendo, y el tono contestatario que caracteriza al manifiesto; sino también porque equipara a la censura con algo tan radical y definitivo como la muerte, y en ese acto otorga impulso discursivo a la escritura. A la vez, configura un núcleo de sentido que será desarrollado a lo largo de todo *El happening* y que tiene que ver con aquello que el manifiesto defiende de manera irrevocable: si la censura está ligada a la muerte, el happening, que se opone a ella, está indisolublemente asociado a la vida. Más adelante Lebel (1967) señala: “El happening hace intervenir en el mito la experiencia directamente vivida. El happening no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad” (p. 19). Se busca dar paso a aquello que ha sido constitutivo de las vanguardias históricas: la vocación por fusionar el arte con la vida. La experiencia del happening tendría que tener significación en la existencia, pero al mismo tiempo, se pretende vivir una vida compuesta por los conocimientos y mecanismos del arte. No se trata de que una esfera sea identificada de manera unívoca por la otra, sino que ambas se potencien mutuamente en profundidad (Dubatti, 2016). Lo leemos en *El happening*:

Desde hace mucho existe un modo de actuar cargado de significación con el cual el happening presenta una indiscutible afinidad: el gesto de Hans Arp, soldado, sonándose las narices en la bandera al ser llamado por su nombre, o Jean-Pierre Duprey orinando sobre la llama “eterna” del Arco de Triunfo y apagándola. Estos dos grandes poetas-escultores demostraron a quienes querían ignorarlo que la poesía no es un asunto de palabras. (Lebel, 1967: 28)

Encontramos en la cita un juego de analogías: como en una suerte de cajas chinas, una incorpora a la otra. Se relaciona, en primer lugar, al happening con el gesto de Hans Arp y el de Jean-Pierre Duprey. En los dos casos encontramos actos transgresores que habitualmente se ubicarían de manera exclusiva en el plano de lo vital. Lebel los vincula directamente con el arte, a la vez que homologa sus acciones con la práctica poética y en ese movimiento termina acercando al happening con la poesía. Y así como el happening debería recuperar el instinto poético, encontramos diseminados a lo largo de *El happening* fragmentos que tienen voluntad poética:

Objetos dotados de una presencia inmemorial, objetos conductores, objetos habitados por nosotros. ¿Apariciones? Sueño despierto que infringe un cortante desmentido a la materialidad de lo cotidiano. Danza solar de lo inanimado. Átomo actuando en el átomo. Vibración y ondas. Infinitud” (Lebel, 1967: 35)

Hay una cierta repetición y un movimiento rítmico que nos sitúa, como siempre en el manifiesto, en una línea genérica difusa (Mangone y Warley, 1992): se confunde el plano de la prosa con el del verso. Y también, como en la poesía, hay metáforas, desplazamientos de significados.

Una espectadora del fenómeno como Susan Sontag (2005) no ha dudado en afirmar que el happening podría equipararse con la pintura: “algunos han denominado a los happenings “teatro de pintores”, lo que significa (...) que pueden ser descritos como pinturas animadas (p. 346); siguiendo al autor francés podríamos agregar que el happening también podría ser descrito como “poesía sin palabras”.

En el plano del discurso de Lebel (1967) encontramos, además de una superposición entre el happening y otras prácticas artísticas, la exaltación de la experiencia happenista a un nivel superior que el de otras artes. El happening nunca es considerado un subtipo del teatro, de la pintura o de la poesía, más bien parecería plantearse que es una suerte de octavo arte superador: “El happening tiene esta ventaja sobre la pintura, la literatura o el teatro de los años sesenta: que ha permitido respirar – y continuará permitiéndolo por algún tiempo – a los artistas firmemente decididos a no dejarse vampirsear por la industria” (p. 27). En la cita pueden verse dos de las cuestiones que mencionamos anteriormente. En primer lugar, el happening interesa en tanto “ventaja” (otra vez estamos en campo de combate) sobre otras prácticas artísticas. En segundo lugar los términos “respirar” y “vampirsear” nos remiten nuevamente al plano de la vida y de la muerte, del happening y la censura.

El manifiesto de Jean-Jacques Lebel permite brindar una aproximación a sus ideas acerca del happening, no sólo a partir de aquello que se deja entrever por las reflexiones que plasma en la escritura, sino también por los mecanismos discursivos que emplea para seducir al público lector del carácter sublime de la experiencia happenista. A lo largo del trabajo relevamos

algunas herramientas que utiliza Lebel (metáforas, analogías, disposición poética de la prosa), para dar cuenta de la condición diferencial del happening, y rastreamos sus vínculos con los principales preceptos de las vanguardias históricas.

Bibliografía

- Bürger, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona Península.
- Dubatti, Jorge (2016). "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro", en *La Escalera*, N 28. Anuario de la Facultad de Arte, Buenos Aires, UNICEN.
- Higgins, Dick (1976). "The origin of Happening", en *American Speech*, vol. 51, N 3/ 4 (otoño-invierno), 268-271.
- Innes, Christopher (1992). *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lebel, Jean – Jacques (1967). *El happening*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Perloff, Marjorie (2009). *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera guerra mundial*. Valencia, Pretextos.
- Mangone, C. y Warley, J. (1992). *El manifiesto*. Buenos Aires, Biblos.
- Sontag, Susan (2005). "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical", en *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Aguilar/Taurus, 340-354.