



Allan Kaprow, *18 happenings in six parts, (sandwich man)*, 1959, Reuben Gallery, New York. Foto Scott Hyde.

Riferendosi a 18 happenings in 6 parts Kaprow usò per la prima volta il termine «happening» e fu la Reuben Gallery a N.Y.C. a tenere a battesimo questo nuovo tipo di rappresentazione. Come annunciato nell'invito, dal grande locale della galleria erano stati ricavati tre spazi più piccoli le cui pareti divisorie erano costituite da una struttura in legno ricoperta di plastica semitrasparente. Lungo uno dei lati della galleria, la struttura in legno era stata distanziata di circa un metro dal muro lasciando quindi libero un passaggio lungo tutto il perimetro del locale. Ingressi aperti nelle pareti di plastica e legno collegavano tra loro le varie «camere» e univano ogni vano al corridoio laterale. In ogni vano era stata sistemata una quantità differente di sedie pieghevoli e approntata un'illuminazione diversa. A ogni spettatore all'ingresso venne consegnato un programma con delle istruzioni che iniziavano così: «la rappresen-

tazione si divide in sei parti; ogni parte conterrà tre 'accadimenti' che avranno luogo contemporaneamente. L'inizio e la fine di ogni atto saranno segnalati dal suono di un campanello». Le istruzioni spiegavano poi che ci sarebbero state interruzioni di due minuti tra le parti e due intervalli di 15 minuti tra gli «atti» durante i quali lo spettatore avrebbe cambiato camera. In ognuna delle camere avvenivano cose diverse.

Dal 1947 al 1956 Kaprow ha esposto come pittore, scultore, assemblagista, realizzando nell'arco di quegli anni 12 personali. Ha eseguito anche scenografie per spettacoli di danza moderna, disegnato costumi e si è interessato di musica elettronica. Verso la fine degli

anni '50 ha iniziato con gli Environments e Happenings.

Ha scritto molti testi critici e due libri su temi dell'arte contemporanea. I suoi happenings (che ora chiama Activities), gli sono stati commissionati da più di 100 istituzioni in America e all'estero. Ha ricevuto assegnazioni di denaro e borse per il suo lavoro da molte ben note istituzioni e per più di dieci anni si è interessato di educazione sperimentale, sostenuto da fondi della Rockefeller Foundation e della Carnegie Corporation. Oltre agli altri impegni di insegnamento è stato preside associato al California Institute of the Arts in Valencia, dove ha organizzato il primo programma riconosciuto in Happenings and Activities. Nel 1974 è entrato a far parte della facoltà della University of California a San Diego, dove continua il suo lavoro.

Allan Kaprow

MIRELLA BANDINI

Un happening con Allan Kaprow a Torino (organizzato dalla Galleria Martano), svoltosi il 15 ottobre 1974 e a cui ho partecipato, è l'occasione di un duplice riscontro — storico e critico — sull'importante funzione catalizzatrice che l'happening ha avuto nella nuova dimensione artistica americana e europea degli anni sessanta, nonché sull'evoluzione delle diverse forme che esso assunse nel periodo, ormai più che quindicennale, del suo avvento. E in particolare, la confrontazione e il passaggio dalle azioni spettacolari, fortemente socializzanti dei primi happenings di Kaprow alle forme interiorizzate e mentali dei suoi più recenti events.

La complessa genesi dell'happening (così definito dopo la rappresentazione di *18 Happenings in 6 Parts* di Kaprow nel 1959 alla Reuben Gallery di New York), maturata primariamente nell'ambiente artistico newyorkese dell'action painting, in cui l'azione del dipingere, più che la composizione finita, era divenuta la focalizzazione della creatività, è da ricercarsi nella spinta, nella tendenza — già dadaista — di allargare il concetto tradizionale di arte verso categorie indifferenziate, abolendo la barriera tra artista e spettatore.

Tale tendenza, volta sinesteticamente a integrare pittura, scultura, oggetti (i *Combines* di Rauschenberg dal '55) dapprima in assemblaggi (*junk sculpture*), quindi in environment con musica e danza, si precisa dapprima nei lavori di Merce Cunningham (che aveva formato un suo gruppo dal '50 di cui John Cage era il direttore musicale) privi di racconto e in cui i movimenti della danza erano spesso organizzati col metodo della casualità, seguendo una struttura alologica di brani di spettacolo simultanei, che non avevano alcuna dipendenza tra loro (*16 Dances*, 1951). Quindi, con la teatralizzazione di uno spettacolo musicale, avvenuta nel '52 con il famoso *Indeterminate Event* di Cage al Black Mountain College, comprendente danze, films, letture di prosa e di poesie, musica registrata, usati come materiali sonori da orchestrare in mezzo ad un pubblico sollecitato ad una partecipazione e ad un coinvolgimento inatteso e stimolante. In esso appaiono i concetti di simultaneità, di casualità e di compartimentalizzazione futuristi e dadaisti (con rimando al rumorismo futurista; e agli atti privi di relazione, sul genere degli odier-

ni events, di Eric Satie, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Duchamp) che si delineeranno più chiaramente nell'happening, che avrà infatti una struttura indeterminata, anche se non improvvisata.

Le premesse dell'happening sono dunque da porsi nella ricerca di una sintesi dell'arte fino ad allora suddivisa in vari settori: arte come azione, compartecipazione, comunicazione in un costante interesse per la provocazione e l'anticonformismo tanto più rimarchevoli in quanto questi anni sono politicamente compresi in America nel decennio del conservatorismo di McCarthy ('46-'56) e della paura dell'arte « ispirata dal comunismo ».

L'influenza di Cage (che ebbe come allievi Allan Kaprow, Dick Higgins, Jackson McLaw, Georges Brecht, Earle Brown) sull'happening fu enorme: la sua nuova musica « aleatoria », comprendente oltre gli strumenti preparati, elementi non solamente auditivi, ma visivi, tattili, olfattivi, e avvenimenti casuali, funse da catalizzatore nella struttura dell'happening di altre forme d'arte: tutti gli artisti infatti che a New York gli diedero origine provenivano da altri e vari settori artistici. Infatti sia Kaprow, che Robert Withman, Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg sono pittori e scultori.

L'influenza formativa sull'happening di Antonin Artaud fu pari a quella di Cage e dei dadaisti (nel '58 apparve la pubblicazione in inglese di « Le Théâtre et son double ») e volta a rovesciare il rapporto tradizionale tra spettatore e rappresentazione, collocando il pubblico « dentro » lo spettacolo ed a superare la « dicotomia tra autore e regista » in un'unico creatore. Nel clima neodada e prepop della *Junk Culture* newyorkese della fine degli anni '50, degli assemblages e dei primi environments, in cui l'oggetto assumerà un'importanza sempre maggiore fino all'identificazione coll'immagine nella pop art, con l'happening nasce anche il cinema underground (Jonas Mekas organizza il *New American Cinema Group* nel '60, e due anni dopo la *Film-Makers Cooperative*).

Artisti come Rauschenberg, Warhol, Johns e Stella collaborarono con John Cage e il balletto di Merce Cunningham; l'interrelazione tra il lavoro di questi *pop Artists* e la strutturazione degli events, performances e degli happenings

Communication (eseguito nella cappella del campus del Douglas College, New Brunswick, N.J. nell'aprile del 1958), è stato il mio primo happening pubblico. Nei sei mesi precedenti, dall'ottobre del 1957, avevo lavorato alla preparazione di eventi simili ma di dimensioni minori, cinque o sei dei quali vennero attuati nei corsi di John Cage alla New School for Social Research in N.Y.C. La concezione che stava alla base di questi pezzi nasceva spontaneamente come seguito dei miei assemblages e action paste-ups degli anni precedenti: si trattava di un « collage » di eventi in spazio e tempo reale.

Questo happening era parte di una serie settimanale di discussioni per studenti e membri della facoltà, organizzate, credo, da Robert Watts, e imperniata sulla comunicazione in generale. Erano presenti personaggi del mondo dell'arte (come Cage, Watts, David Tudor, Paul Taylor e Robert Rauschenberg), delle scienze sociali e della psichiatria. Desideravo allargare e rendere più complessa l'idea di comunicazione trasformando l'occasione che avevo di fare un discorso in una attività multimedia. Così il mio « discorso » non fu pronunciato da me ma da tre registri sistemati sulle balconate dell'auditorium. Il discorso, che durava solo 2 minuti e 20 secondi, cominciò ad udirsi chiaramente da una macchina ma venne ripetuto da un'altra e in parte venne coperto dalla stessa registrazione ripetuta dal terzo registratore, così che le parole divennero incomprensibili. Queste erano seguite da suoni di campana e da fischi, e dalla frase « Come va? », ognuno ripetuto su nastro continuo per 10 minuti. Nello stesso tempo cartelli rossi venivano alzati all'interno dell'auditorium, bandiere a strisce colorate venivano fatte cadere dalle balconate, una donna faceva lentamente rimbalzare una palla rossa lungo la platea, due uomini, seduti a un tavolo nella parte posteriore della platea, estraevano da una borsa latte colorate e le lasciavano cadere pronunciando certe frasi. Occasionalmente si udiva una sega elettrica circolare che tagliava il legno, e il cui rumore si interrompeva di colpo. Fin dall'inizio (dopo essere stato presentato come l'oratore del giorno), sedetti silenzioso e immobile su una sedia rossa presso il leggio a lato del palcoscenico. Indossavo un completo bianco da tennis. Vicino a me di fronte al pubblico, una serie di grandi pannelli, di foglie, specchio, colore bianco e nero e collages rossi e bianchi. Una luce rossa intermittente illuminava a intervalli regolari un punto vicino ai pannelli. Dopo venti secondi (mentre il registratore pronunciava il mio discorso), mi alzai, mi avvicinai al pannello a specchio e esplicitamente cominciai a esaminarmi gli occhi. Poi accesi molti fiammiferi spegnendoli uno dopo l'altro, e osservando la mia azione nello specchio senza mai girarmi verso il pubblico. Alla fine della registrazione tornai alla mia sedia e rimasi immobile mentre il resto della azione continuava per 20 minuti.

Incanto, rabbia e noia si trasmisero ovunque. L'happening durò mezz'ora.

Allan Kaprow, gennaio 1974



Allan Kaprow, *Tree*, 1963, happening nella fattoria di George Segal. Foto Robert Mc Elroy.

Allan Kaprow, *Calling*, 1965. Foto Peter Moore. Courtesy Rene Block.



a cui partecipavano, è così puntualizzata da Rauschenberg: « Mi piace interessarmi di teatro perché è una cosa viva, perché si ha il senso dell'immediatezza. Bisogna assumere la propria responsabilità ad ogni momento, per le azioni che si stanno compiendo in quell'istante. Non penso che il teatro sia una cosa diversa dalla pittura, e non perché pensi al teatro in termini pittorici o viceversa. Per me il lavoro creativo consiste nell'entrare in un certo rapporto con determinati materiali e nello sfruttare un interesse che in quel momento si concentra su una certa cosa... Ritengo che a teatro il pubblico dovrebbe assumersi la stessa responsabilità degli attori. Non mi sembra affatto giusto che l'artista si assuma tutta la responsabilità per l'andamento della serata. Vorrei che la gente tornasse a casa dal lavoro, si lavasse e andasse a teatro con l'intenzione di correre dei rischi. Sarebbe molto più interessante per loro... Un'altra cosa importante è l'assenza del senso gerarchico. Nelle mie opere, ad esempio, non c'è nessun elemento che sia subordinato ad un altro. Lascio che ogni elemento faccia la sua strada » (in *Fiera Letteraria* n. 49, 1968).

Allo stesso modo, Allan Kaprow scorge nell'happening « un'ampliarsi delle accumulazioni di materiali in montaggi tridimensionali che siano sufficientemente grandi, da permettere all'osservatore, se vuole, di entrare in essi diventandone un elemento e modificandoli ». (in *Assemblages, Environments and Happening* 1967).

Gli oggetti, i materiali, gli assemblages giocano dunque un ruolo importantissimo nei primi happenings di Kaprow, Dine e Oldenburg: la loro modificazione e variabilità verso un'arte aperta e ludica è agita dallo spettatore, assunto ad elemento operante, attivo, dal suo tradizionale ruolo di passività e contemplazione. La partecipazione dello spettatore all'azione diviene così il precipuo apporto dell'happening alla dimensione culturale dell'inizio degli anni sessanta, e che va di pari passo con una nuova concezione dell'arte, in cui lo spazio intellettuale dell'opera da astratto e artificiale diviene profondamente immesso nella concretezza e nello spessore del reale.

Kaprow ad esempio, parlando della nascita del suo primo happening, dichiara come sia passato dai suoi primi quadri e assemblages del '52, ad una sorta di agglomerati di action-collage, fino ad una strutturazione di essi in environments con suoni e luci, accorgendosi immediatamente « che ogni visitatore ne diventa parte (cosa che, per la verità, non avevo previsto). Così affidai a coloro che entravano mansioni di poco conto, come muovere qualcosa, girare gli interruttori, ecc. Verso il '57-'58 questa necessità si fece più intensa e mi suggerì di attribuire una responsabilità

sempre più marcata al visitatore, cui affidai incombenze sempre più numerose. Nacque così l'happening. I miei primi happening furono eseguiti nei posti più diversi: in soffitta, negozi, aule, palestre, nella fattoria di un amico (George Segal) e così via. L'integrazione di tutti gli elementi del mio lavoro — composizioni, environment, tempo, spazio, gente — è stato il mio principale problema tecnico fin dagli inizi. ... Io volevo soprattutto che il pubblico, più che assistere, "partecipasse" al mio lavoro, e dovetti trovare un modo pratico per realizzare il mio intento. Elaborai quindi un sistema di situazioni e immagini molto semplici, con meccanismi e implicazioni elementari... Elaboro generalmente le mie opere tenendo presenti quattro punti:

I) "l'essere dell'azione" semplice o complessa, priva cioè di qualsiasi altro significato al di là dell'immediatezza, fisica e sensibile, di quanto si verifica.

II) Le azioni sono fantasie eseguite non esattamente sul modello della vita, anche se derivate da essa.

III) Le azioni costituiscono una struttura organizzata di eventi.

IV) Il loro "significato" è leggibile in senso simbolico e allusivo.

... La struttura dei miei happenings attuali ('65) è quella che ritengo tipica della maggior parte delle arti classiche e consiste per lo più in un'architettura lineare sovente tripla e circolare: la conclusione cioè, è spesso un'inversione, una variazione o una continuazione del principio, una specie di risoluzione, se volete. Il lavoro contiene quasi sempre un'esposizione introduttiva delle sue potenzialità tematiche e, dopo aver elaborato e dilatato il materiale scenico — spesso raggiungendo un'acme — "decresce" in un modo o nell'altro e, con un ritmo più o meno rapido, ritorna su se stesso...

Ovviamente negli spettacoli veri e propri intervengono anche fattori imponderabili... Per ragioni pratiche trovo necessario prendere parte alle rappresentazioni dei miei lavori: infatti la mia presenza tra gli altri esecutori è di estrema importanza come esempio. Inoltre ho bisogno di "entrare" nello spettacolo per scoprire se mi appartiene. Immaginare un happening ed esserci dentro sono due cose differenti». (in M. Kirby *Happening*, 1965).

Il nuovo linguaggio dell'happening anticipa chiaramente il problema-base dell'arte d'oggi: il problema della comunicazione e della percezione. Esso ha proposto uno scambio e una collaborazione, quando il quadro era un'informazione a senso unico, e il teatro presupponeva solo lo spettatore.

La necessità di un contatto intersoggettivo è resa tanto più acuta dalla predisposizione all'isolamento della società industriale, e dal soffocamento e negazione degli istinti negli individui.

Allan Kaprow, *Courtyard*, 1962, Greenwich Hotel, New York. Foto Lawrence Shustak.

Courtyard si svolse nel cortile di un vecchio albergo di N.Y.C. in cui era stata costruita una montagna di m. 4,30 alla base e di 9 di altezza, coperta di carta catramata; più in alto, dieci piani sopra, una montagna più piccola, alta m. 4 era appesa all'enorme lucernaio in modo che l'estremità inferiore più stretta fosse rivolta verso il basso. Un mugolio in crescendo accompagnava la caduta di piccoli fogli di illuminio sul pubblico che viene quindi fornito di scope e sollecitato a collaborare a raccogliarli. Un uomo in bicicletta continua a girare lentamente tra il pubblico. La montagna erutta palle di carta crespata nera. Dalle finestre ha inizio la sequenza di voci e azioni che doveva evocare un ménage tra vicini di casa. La montagna erutta piatti che vanno ad infrangersi sul pavimento del cortile. Dalla finestra vengono calati

due materassi, successivamente issati sulla montagna grande. Una ragazza bruna in camicia da notte rosa, fornita di radiolina a transistor che tiene appiccicata all'orecchio, sale su una delle scale ai lati della montagna e si distende sui materassi, sente la radio e posa per dei fotografi. Altri suoni e fatti si succedono fino a quando non comincia a srotolare lunghi nastri di tessuto bianco ai lati della montagna. La montagna capovolta appesa al lucernaio comincia a scendere su di lei con l'accompagnamento sonoro di una sirena per la nebbia e di trombette. Pezzi di carta crespata nera volteggiano nell'aria, mentre la montagna capovolta si abbassa fino a far sparire la ragazza. Le due montagne risultano ora una sull'altra con le vette che si toccano.





Allan Kaprow, *A Spring happening*, 1961, Reuben Gallery, New York. Foto Robert McElroy.

In *Spring happening* gli spettatori, in numero molto limitato, vennero fatti entrare in un lungo e stretto tunnel, largo circa 75 cm. e alto 2 m. Nelle pareti, a destra e a sinistra, più o meno all'altezza degli occhi, si aprivano due file di piccole fessure rettangolari. Attraverso queste fessure, mentre venivano sottoposti a una serie di sollecitazioni acustiche, da suoni o rumori registrati o provocati al momento, gli spettatori potevano vedere quello che succedeva dall'altra parte. Alla fine un uomo avanzava guidando verso una delle imboccature del tunnel una rumorosa falciatrice e minacciando con essa il pubblico, mentre l'altra uscita veniva bloccata da un enorme ventilatore che lanciava un potente flusso d'aria nell'ambiente. All'ultimo momento le pareti laterali del tunnel caddero, lasciando liberi gli spettatori di andarsene, motore e ventilatore si spensero, di colpo si accesero tutte le luci e il pubblico vide per la prima volta tutto l'ambiente.



Allan Kaprow, *Household*, 1964, Cornell University. Foto Sol Goldberg.



Allan Kaprow, *Print out*, 1971, Milano.

Guidare delle macchine in un prato aperto fino a che queste traccino una strada - Dipingere la strada di bianco fino a che venga cancellata - Segnare una strada asfaltata con una linea bianca - Guidare delle macchine sulla linea fino a che venga cancellata. La linea si ottiene con una normale macchina da segnaletica orizzontale, utilizzando pittura ad acqua totalmente solubile. La linea deve essere lunga un miglio. La stessa pittura ad acqua viene spruzzata nel prato utilizzando un normale compressore. Le due attività vengono filmate e proiettate su monitors tv. Degli uomini fanno rotolare un'automobile nella spazzatura e poi la coprono con marmellata di fragole.

L'happening è dunque, come dice Jean-Jacques Lebel « l'art de participation » o come dice ancora Kaprow « una sorta di ritorno agli istinti, soprattutto all'istinto vitalistico, deviato dal suo fine sessuale dalla cultura » (in *Art News*, 1961).

E ancora Lebel sottolinea come l'happening si componga di molteplici realtà nel medesimo tempo, che simultaneamente fanno appello a molteplici modi di percepire e di comunicare: « Le temps du happening est un laps de temps "fort", sacré, mythique au cours duquel notre perception, notre comportement, notre identité même sont modifiés. Enfin, les autres qui sont en nous peuvent s'exprimer. Il est devenu évident, dans les circonstances favorables à de tels changements, que le mur artificiel entre le conscient et l'inconscient peut se dissoudre, s'évaporer... Il faut être voyant, pas voyeur » (in *Le happening*, 1966).

Anche gli happenings europei (il primo è stato organizzato da Jean-Jacques Lebel con Alain Jouffroy a Venezia nel '60 in parte nelle strade e sul canale della Giudecca, alla fine del II° Anti-Procès) sono basati, come quelli americani contemporanei, sull'integrazione scena/auditorio, sull'importanza data all'environment (in cui però gli oggetti non assumono la stessa evidenza di tipo pop di quelli americani) e sull'intensificazione della sensibilità, portata quasi a livello telepatico tra i partecipanti, e tra questi e il mondo circostante. Questo letteralmente « scendere in strada » dell'arte fu anche in Europa, agli inizi degli anni sessanta, la prima concretizzazione di una nuova coscienza e presa di posizione contro il controllo esercitato sull'arte dal potere economico e politico.

In questa dimensione agiscono in Austria tra il '60 e il '65 Otto Mühl, Günter Brus ed Hermann Nitsch; in Francia oltre Lebel, Ben Vautier (Théâtre Total) dal '64; in Germania Wolf Vostell (*Cityrama* a Colonia) e Joseph Beuys; in Svezia Fahlström tra il '62 e il '64. Importantissima inoltre l'attività del gruppo Gutai ad Osaka tra il '56 e il '59.

Lo spettatore dunque, congiuntamente all'autore che sempre vi partecipa, diventa il protagonista dell'happening, dopo essere stato quasi sempre considerato dall'arte, dal teatro, dal cinema come un elemento passivo e inerte, e allora, come dice ancora Lebel « après tant de frustration, tant d'yeux se sont fermés, tant d'oreilles se sont bouchées, tant de corps et d'esprit se sont desséchés ». (op. cit.).

Questa fondamentale esigenza di allargare e di rendere sempre più complessa l'esperienza percettiva ha condotto Kaprow a ridurre il numero degli spettatori in modo da avere solo partecipanti alle azioni, e nel contempo a concentrarle al massimo sulla finalità di una comunica-

zione interiore intensamente recettiva.

Conseguentemente l'evidenza visiva e spettacolare dell'happening, e con essa quella ambientale, oggettiva, musicale, che aveva avuto una funzione provocatoria e di impatto nella dimensione culturale della fine degli anni cinquanta, viene progressivamente ridotta fino al suo superamento. Tale processo si evidenzia gradualmente dal primo, pubblico, tenuto al Douglas College, New Jersey, nel '58 a *A Spring happening* del '61, a *Courtyard* del '62, a *Household* del '64; in *Calling* del '65 vi sono solo partecipanti.

Gli attuali happenings di Kaprow, (che dal '69, conscio del fatto che tale denominazione è stata usata impropriamente, preferisce definire il suo lavoro con i termini « event » o « activity ») hanno un numero molto ristretto di partecipanti — da sei a otto persone — e la natura archetipica ed essenziale dei simboli da lui sempre usati viene proiettata su una ricerca conoscitiva precipuamente articolata sulla problematica dell'identità e della comunicazione.

In *Affect*, svoltosi recentemente a Torino da otto persone, tra cui lo stesso Kaprow, in otto appartamenti della città sull'esperienza fisico-percettiva dell'immersione parziale o totale del nostro corpo nell'acqua fredda e calda, il coinvolgimento sensoriale e psicologico (per tutta la durata registrato al magnetofono) è avvenuto in tre tempi e a tre livelli: 1) con azioni individuali; 2) con azioni eseguite alternativamente assieme ad un partner, il quale registrava le impressioni — dell'acqua calda o fredda su parti del corpo — che l'altro, secondo lui, avrebbe dovuto provare e viceversa; 3) con confronto e discussione finali e collettive in cui lo scambio delle informazioni delle reazioni psicosensorie avvenute e registrate nel corso degli events veniva allargato, dai livelli individualistici e dualistici precedenti, a quello di otto persone. La struttura di questo lavoro, come tutti gli attuali events di Kaprow, mantiene la struttura tipica dei suoi precedenti happenings, di tipo circolare, con una conclusione che non è che una variazione, risolutiva dell'inizio.

La situazione che le azioni di *Affect* hanno determinato sui partecipanti, è stata essenzialmente una situazione schizofrenica e su un duplice fronte, psichico e fisico: la scissione cioè dell'esecutore in osservatore, analizzatore del fenomeno (il contatto e quindi la reazione di parti del corpo all'acqua calda o fredda) e, a livello più profondo, del suo coinvolgimento psicologico derivante da tali stimoli sensoriali.

Questo livello era portato quindi ai limiti estremi dello scambio di identità: ed esattamente nell'azione in cui un partecipante teneva il viso immerso nell'acqua o esposto all'aria calda di un phon, e il partner contemporaneamente ne de-

scriveva le sensazioni e viceversa. Fisicamente, la scissione interveniva attraverso le « prove » sensorie a cui erano sottoposte le parti del nostro corpo come mani, braccia, viso, che attraverso i moti di repulsione, di adattamento, o anche di piacere (con relative congestioni e cambiamenti di colore dei tessuti) — una partecipante ha dichiarato di aver cercato di sensualizzare l'acqua calda, e un'altra di aver « fatto un volo di allegria » al contatto con quella fredda — venivano « sentite » come staccate dall'interezza del sistema corporeo.

Tale interezza fisica globale, divisa, veniva quindi riacquistata nell'ultima azione, cioè nell'immersione completa in un bagno di acqua calda, che segnava così la ricomposizione dopo la scissione schizofrenica, della cui durata processuale restava solo la registrazione al magnetofono e la successiva discussione con gli altri partecipanti.

Altri due events di Kaprow dello stesso periodo, rispettivamente organizzati a Parigi il 21.9.1974 dalla Galleria Piltzer e intitolato *On Time*, e a Genova il 19.10.1974 dalla Galleria Pourquoi pas? e intitolato *Take-Off*, vertevano sulla problematica della comunicazione, sulla sua ambiguità e su quella dei rapporti umani, quali l'attesa, la collaborazione, lo scambio, l'inganno, la finzione.

On Time a differenza di *Affect* in cui gli otto partecipanti agivano dapprima individualmente e poi a gruppi di due, presenta una struttura coinvolgente in un'unica azione i sei partecipanti che potevano anche cambiare ruolo tra di loro. Il tema è l'attesa (dell'evaporazione di una pentola d'acqua bollente in una parte di un appartamento, e dello scioglimento di un blocco di ghiaccio in un'altra) e la difficoltà di comunicare tale processo, basato sull'ambiguità e la confusione delle parole « no » e « now », difficilmente recepite attraverso una porta chiusa o gridate da una parte all'altra di una strada.

Anche in *Take-Off*, i ruoli divengono intercambiabili attraverso il susseguirsi di azioni (come vestirsi, svestirsi, fare e disfare un letto), registrate e fotografate con la polaroid, che intrecciano i nove partecipanti in rapporti resi ambigui da inganni e finzioni (put-on), basati sulla possibilità di avere o no fiducia nella lealtà del complice.

Kaprow ha dunque concentrato, interiorizzandoli, in questi suoi recenti lavori europei (e che fanno seguito ad una lunga serie americana) gli elementi più salienti che hanno dal '58 caratterizzato i suoi happenings: l'elemento sociologico, e l'uso dell'analisi strutturale e linguistica (e che poi ritroviamo nell'arte concettuale, body-art e videotapes).

Tale nuova dimensione, più mentale che visiva, dei suoi più recenti lavori è evidenziata del resto anche nelle dichiarazioni dello stesso Kaprow, di cui ri-

porto qui sotto alcune parti della conversazione con me avuta durante la riunione collettiva dei partecipanti.

* * *

D. - *Dopo aver ascoltato e discusso le esperienze di tutti i partecipanti, chiedo a Kaprow, creatore ed esecutore di queste azioni, di analizzare la propria esperienza oggi vissuta.*

R. - Ho preferito parlare per ultimo, poiché in generale ho timore di riscontrare ciò che succede durante le mie azioni. Le mie azioni non contengono nulla: è ciò che scatenano che mi interessa come reazione. Esse contengono soltanto il sistema di un movimento che fa scattare un meccanismo, un sistema cioè per far succedere qualcosa. Sono una potenziale attesa di quello che succederà, e basta. Questo è tutto quel che c'è nel mio lavoro. Tutto il resto lo fanno gli altri, i partecipanti. Posso anche dire che in questo momento non capisco troppo bene l'esperienza che ho avuta. Probabilmente perché l'ho avuta da voi.

Analizzandola, vi è una chiara situazione di schizofrenia fra il creatore dell'opera e l'esecutore. Voi avete ricevuto un messaggio ed avete ubbidito ad esso; io invece ho prima pensato e poi fatto queste azioni, prefiggendomi di superare durante l'azione tale schizofrenia proprio attraverso l'azione stessa. Di modo che durante lo svolgimento di questo lavoro sono passato dalla posizione di auto-osservatore di me stesso, a quella di una personalità scissa nella vasta gamma schizofrenica, e tesa alla ricerca di una ricomposizione dei due personaggi chiave: il creatore e l'esecutore.

Il primo pezzo mi ha richiesto molto tempo per viverlo, quasi mezz'ora, poiché ero estremamente attento a registrare tutte le minime sensazioni che l'acqua calda, che anzi avevo voluto caldissima, e quella fredda, che avevo ulteriormente raffreddata con ghiaccio, esercitava su di me, delle sofferenze, del calore che saliva, ecc., della reazione sulla pelle, sui tessuti muscolari e nervosi, in una analisi la più razionale possibile. Ascoltando invece la registrazione della stessa esperienza vissuta dalla mia partner ebbi un moto di commozione e di invidia: era la descrizione di un'esperienza completa, vissuta con un'identità unitaria, e quindi molto più umana. Tanto più che lei, essendo la gallerista, doveva essere ovviamente preoccupata che tutto procedesse bene, ed io, come artista, libero, ecc. ero invece preoccupatissimo! Nell'azione che comprendeva l'immersione della testa nell'acqua calda, mentre la mia partner ne descriveva le sen-

sazioni, io ho cercato di provare ciò che lei diceva, cioè sperimentare, attraverso le sue parole, lo scambio completo di identità. Allo stesso modo, e successivamente, asciugandomi il viso nell'aria calda di un phon, ho provato l'unione tra piacere fisico (l'aria calda sul viso) e piacere emotivo, attraverso la descrizione molto sensuale che lei faceva di questa azione.

D. - *Vorrei ora chiedere a Kaprow, dopo l'analisi della propria posizione, la precisazione della nostra come partecipanti, rispetto alla sua creazione.*

R. - Sono due cose inscindibili, una presuppone l'altra, in mutuo rapporto.

D. - *Dal '65, ed esattamente da Calling, il numero dei partecipanti ai suoi happenings diviene progressivamente più ristretto, con l'esclusione di un pubblico di spettatori. Che cosa ha determinato questa nuova posizione?*

R. - All'inizio, poiché non ero un attore professionista, né i miei amici lo erano, cercavo un'esperienza simile a quella degli attori proprio per sperimentare questa dimensione che non conoscevo; per questo le persone erano coinvolte in modo quasi teatrale. Ma dal momento in cui l'ho provata non ho più continuato in questo senso. Ho semplicemente delle annotazioni, molto oggettive, il più fredde e piatte possibile, lasciando a voi tutte le possibilità di azione.

D. - *In questo modo però la partecipazione ai suoi events diviene un fatto elitario.*

R. - No, non implica nessun tipo di superiorità e su nessuno. Del resto la nostra e la vostra conoscenza è stata casuale. E' importante questa posizione di libertà. Voi eravate assolutamente liberi di montare il pezzo, nel senso che esso è una proposta, che i partecipanti potrebbero benissimo anche rifiutare. Così questi miei lavori, di ricerca su certi aspetti delle istituzioni umane, sono degli esperimenti su scala minore, che hanno però la possibilità di divenire più vasti. Dopo gli anni sessanta i miei happenings da grandi, vasti, sono divenuti sempre più ristretti, più intimi. Forse è effetto dei tempi. Indubbiamente dopo il '68, da cui tutti abbiamo imparato qualcosa, si è più inclini ad una dimensione maggiormente interiorizzata. Ciò non disturba minimamente la ricerca, che non è che lo studio di modelli che poi possono essere dilatati di nuovo su più ampia scala non appena se ne pre-

senterà l'occasione, e la situazione sarà più matura.

Posso chiamare 'arte' talvolta quello che faccio; ma posso anche dire che ciò sia una forma di sociologia, e in un aspetto psico-dinamico.

D. - *Nella riunione preliminare informativa di tutti i partecipanti ad «Affect» di questa mattina, lei ha infatti sottolineato energicamente che questo tipo di lavoro non è teatro.*

R. - Trovo il teatro una forma molto antiquata, poiché divide la gente in spettatori e attori, così come il cinema. Fa diventare l'azione una creazione staccata, incorniciata direi. John Cage, quando già io avevo iniziato a fare questo mio lavoro, mi ha raccomandato di leggere Antonin Artaud: l'ho fatto ed ho trovato un'idea splendida la sua teorizzazione di un'assoluta penetrazione del teatro nella vita e della vita nel teatro. Ed ho avuto la sensazione che avrei potuto farlo, e da solo.

Mirella Bandini

AFFECT, come un altro recente pezzo, si incentra sulle nostre familiari nozioni di calore o di freddezza nei caratteri, di attrazione o di allontanamento in rapporto alla temperatura del corpo e di momenti di aridità o di fecondità della vita. AFFECT gioca su espressioni verbali americane che si riferiscono a tali nozioni, come per esempio «freezing a person out» che usa il verbo congelare per indicare l'esclusione di qualcuno oppure «to dry up», che usa il verbo asciugare per indicare qualcosa da correggere, o ancora «dry as dust» dove lo stesso verbo serve a rendere l'idea di grigiore o ancora «to get in hot water» in cui andare a finire nell'acqua bollente sta a significare di essere nei guai.

Nel pezzo questi riferimenti sono pressoché letterali estratti dal contesto della quotidianità, sono riorganizzati attribuendoli ad un soggetto o a una relazione tra due soggetti. Essi possono acquistare significato per i partecipanti dal carattere privato delle diverse abitazioni (i loro territori) che vengono scambiati — con possibilità di violazione — tra i soggetti nel corso dell'«attività». Lo stesso si può dire dei corpi dei partecipanti.

Poiché il pezzo è organizzato in modo da focalizzare l'attenzione sui pensieri e sugli scambi tra i partecipanti, le emozioni impreviste hanno modo di emergere. AFFECT vuole sapere che rapporto esiste — se esiste — tra le nostre sensazioni fisiche di freddo, caldo, aridità e umidità e gli stati emotivi che noi chiamiamo «freddi» o «caldi». E indaga inoltre sulla complessità di questi tratti in ogni situazione umana.

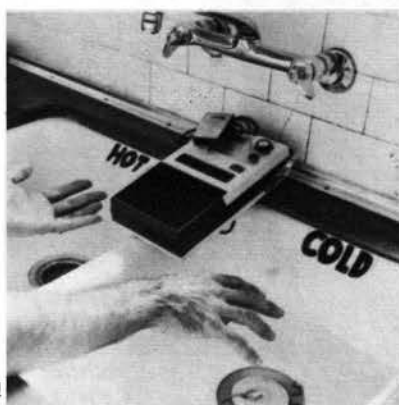
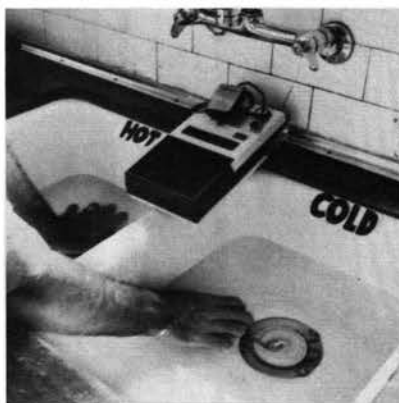
AFFECT è stato realizzato da otto persone in otto appartamenti a Torino, il 15 ottobre 1974.

Allan Kaprow

1
A (a casa), mette le mani nell'acqua (una in acqua calda, una in acqua fredda), fino a quando una sente caldo e una freddo
toglie le mani e aspetta che asciughino
registrando le sue sensazioni per tutto il tempo.
B (anche a casa), fa lo stesso.

2
A e B (incontrandosi) ascoltano le rispettive registrazioni.
B, mette il viso nell'acqua calda fino a sentirla calda
seduto di fronte all'asciugatore fino a che il viso è asciutto.
A, registra le sue sensazioni su B, per tutto il tempo.
B, mette il viso nell'acqua fredda fino a sentirla fredda
si asciuga con aria calda.
A, registra le sue sensazioni su B, per tutto il tempo.
A e B ascoltano le rispettive registrazioni.

3
A, mette una mano nell'acqua fredda fino a sentire freddo
stringe la mano asciutta di B
le mani si lasciano
si aspetta che si asciughino
B, registra le sensazioni su A e B, per tutto il tempo.
A, entra nell'acqua calda fino a che il corpo è caldo
si stringe contro il corpo asciutto di B
si separano e aspettano che i corpi si asciughino.
B, registra le sue sensazioni su A e B, per tutto il tempo.
A e B ascoltano le registrazioni.



2



3

