

Allan Kaprow

Entre el arte y la vida:
Ensayos sobre el happening

Edición de Jeff Kelley

Traducción de Albert Fuentes



ALPHA DECAY

Título original: *Essays on the Blurring of Art and Life*

© 2015 The Regents of the University of California
Publicado de acuerdo con University of California Press

Todos los derechos reservados,
incluidos los derechos de reproducción
total o parcial en cualquier formato.

© de la traducción: Albert Fuentes

© 2016 Ediciones Alpha Decay, S.A.
Gran Via Carles III, 94 - 08028 Barcelona
www.alphadecay.org

Primera edición: marzo de 2016

Diseño de la colección: Javier Arce

Preimpresión: Robert Juan-Cantavella
Impresión: Imprenta Kadmos

BIC: ABA

ISBN: 978-84-944896-4-8

Depósito Legal: B 4683-2016

CONTENIDO

<i>Agradecimientos</i>	9
<i>Introducción, por Jeff Kelley</i>	13
<i>Prólogo a la edición ampliada: De camino al des-arte</i>	37
El legado de Jackson Pollock (1958)	41
Apuntes sobre la creación de un arte total (1958)	53
Happenings en la escena neoyorquina (1961)	57
El artista como hombre de mundo (1964)	75
Han muerto los happenings: ¡Larga vida a los happenings! (1966)	95
Arte experimental (1966)	105
Manifiesto (1966)	127
Noticia detallada de los happenings (1967)	131
La formación del des-artista, primera parte (1971)	139
La formación del des-artista, segunda parte (1972)	159
Doctor MD (1973)	185
La formación del des-artista, tercera parte (1974)	189
Videarte: Vino añejo en odre nuevo (1974)	217
Formalismo: Una partida perdida (1974)	225

en una universidad, y eso también lo sabía todo el mundo. Había quien veía en ello un conflicto: un pie en el presente y otro en el pasado.

Pero seguí el ejemplo de algunas historias leídas sobre prácticas monásticas en las que personas insatisfechas que buscaban el proverbial sentido de la vida abandonaban el mundo real y sus tentaciones para abrazar un mundo supuestamente espiritual y mejor. ¿Era posible hacer algo parecido en arte sin meterse físicamente en una celda de monje por el resto de tus días? Pensé que sí lo era y lo llamé «des-artizar». En esencia, se trataba de sacar el arte del arte, lo que a efectos prácticos suponía desechar todo lo que fuera característico del arte.

Ello me permitió conservar mi afiliación a la comunidad artística al mismo tiempo que la abandonaba. Abandonar el arte es el arte. Pero has de tenerlo para poder abandonarlo. Lo defino como ese acto o pensamiento cuya identidad como arte debe permanecer para siempre en terreno desconocido. Es decir, y para responder a la pregunta inicial «¿Qué es el arte?», el arte podía (o no podía) ser sencillamente hacer arte, signifique eso lo que signifique, siempre que no se pueda identificar como tal.

Allan Kaprow

2001

EL LEGADO DE JACKSON POLLOCK

La trágica noticia de la muerte de Jackson Pollock hace dos veranos fue para muchos de nosotros motivo de gran pesar. A la tristeza por la muerte de una figura de su envergadura se añadió una profunda sensación de pérdida, como si algo dentro de nosotros hubiera muerto también. Nos sentíamos unidos a él: Pollock era, tal vez, la encarnación de nuestro sueño de liberar el arte de todas sus cadenas y del deseo que acariciábamos en secreto de volcar las vetustas mesas cargadas de vajilla y champán viejo. Veíamos en su ejemplo la posibilidad de una fresca asombrosa, de una especie de ceguera eufórica.

Pero su relevancia tenía, además, una faceta mórbida. Siendo como era un artista moderno, «morir en plenitud» era, según creo, algo que muchos dábamos por supuesto. Fue esa disparatada suposición lo que nos estremeció. Nos acordábamos de Van Gogh y de Rimbaud. Pero ahora había llegado nuestro momento y Pollock era un hombre al que algunos de nosotros habíamos conocido. Sin ser una idea nueva, ese destino sacrificial del artista parecía, en el caso de Pollock, terriblemente moderno y en él la afirmación y el ritual eran tan extraordinarios, venían tan cargados de autoridad y eran tan amplios en su escala y audacia, que, al margen de nuestras convicciones personales, no podíamos sustraernos a su espíritu.

Quizá fue esa faceta sacrificial de Pollock lo que se hallaba en el origen de nuestra tristeza. La tragedia de Pollock era más sutil que su muerte: porque no murió en plenitud. Por mucho que nos doliera, sabíamos que durante sus últimos cinco años de vida las fuerzas le habían flaqueado y que en los últimos tres años había trabajado muy poco. Aunque de todos era sabido que había estado muy enfermo (su muerte quizá le ahorró un sufrimiento futuro casi inevitable) y que no había fallecido como las vírgenes de Stravinski, sacrificadas en ritos de fertilidad en el momento mismo de su creación/anihilación, no podíamos eludir, sin embargo, la inquietante (y metafísica) sensación de que su muerte tal vez estaba relacionada directamente con el arte. Y esa relación, lejos de ser apoteósica, había sido en cierto modo ignominiosa. Si el fin tenía que llegar, lo había hecho en el peor momento.

¿No era evidente que, en general, el arte moderno estaba haciendo agua? O bien se había vuelto aburrido y reiterativo, como en el caso del estilo «avanzado», o bien un gran número de pintores contemporáneos había renunciado a su compromiso para regresar a formas periclitadas. Estados Unidos aplaudía el movimiento por «la cordura en el arte» y el público lo celebraba por todo lo alto. Así, razonábamos, Pollock se hallaba en el mismo centro de un gran fiasco: el nuevo arte. Su heroica toma de posición había sido inútil. Lejos de hacer posible la libertad que había prometido, no sólo le acarreó una pérdida de poder y una posible desilusión, sino que además supuso el final de la fiesta. Y aquellos de entre nosotros que aún nos resistíamos a esa verdad terminaríamos de la misma manera, lejos de la plenitud. Esos eran nuestros pensamientos en agosto de 1956.

Pero han pasado cerca de dos años. Aunque nadie podrá dudar de la autenticidad de lo que sentimos en su momento, nuestro homenaje, si es que en realidad se lo tributamos, fue de alcance corto. Se limitó a no dudar de una reacción humana por

parte de aquellos de nosotros que éramos devotos de los artistas más avanzados de la escena, y que acusamos el golpe de vernos arrojados del nido. Pero en última instancia nos parecía que Pollock, ya fuera con su actitud o con su indiscutible talento, no había conseguido nada que fuera más allá de esas virtudes que en él reconocían y celebraban artistas y críticos sensibles. El acto de pintar, el nuevo espacio, la marca personal que construye su propia forma y significado, el embrollo infinito, la gran escala, los nuevos materiales, son todos lugares comunes en los departamentos universitarios de arte. Las innovaciones han sido aceptadas. Están empezando a formar parte de los libros de texto.

Aun así, algunas de las repercusiones de estos nuevos valores no son tan fútiles como nos dio por pensar a todos; no hay ninguna necesidad de llamar estilo trágico a este tipo de pintura. No todos los caminos de este arte moderno conducen a la idea de finalidad. Me atrevo a aventurar que Pollock tal vez lo intuyó, pero no pudo, por la enfermedad o por otras razones, hacer nada al respecto.

Creó algunos cuadros magníficos. Pero también destruyó la pintura. Si examinamos algunas de las innovaciones ya señaladas, tal vez podamos entender por qué fue así.

Por ejemplo, el acto de pintar. En los últimos setenta y cinco años ha ido cobrando mayor importancia el movimiento azaroso de la mano sobre el lienzo o el papel. Pinceladas, manchas, líneas y puntos se han escindido progresivamente de los objetos representados para ofrecerse cada vez más como elementos independientes, de manera autosuficiente. Pero desde el impresionismo hasta, digamos, Arshile Gorky, la idea de que esas marcas estaban sometidas a un «orden» era hasta cierto punto evidente. Incluso Dadá, que se reivindicaba libre con respecto a consideraciones tales como la «composición», obedecía a la estética cubista. Cada forma coloreada equilibraba



Fig. 1 Jackson Pollock en su estudio, 1950. Fotografía de Hans Namuth.

(o modificaba o estimulaba) otras y todas ellas se plasmaban a su vez contra (o en) la totalidad del lienzo, pues se tomaban en consideración las dimensiones y forma —por lo general de manera consciente— del soporte pictórico. En pocas palabras, las relaciones entre las partes y el todo o entre cada una de las partes entre sí, por problemáticas que fueran, equivalían a un holgado cincuenta por ciento de la creación del cuadro (y de hecho casi siempre sumaban mucho más, quizá un noventa por ciento).

Con Pollock, sin embargo, los regueros de pintura, la tela rajada, estrujada y embadurnada, y cualquier otra cosa que se añadiera a esa danza que era la obra tenía un valor casi absoluto en tanto que gesto diarístico. A ello le animó la pintura y la poesía de los surrealistas, pero la obra de estos últimos, si la comparamos con la de Pollock, nos parece «artística», «organizada», llena de elegancia, aspectos que delatan un control y aprendizaje ajenos a la obra en sí. Con el enorme lienzo tirado en el suelo, y la consiguiente dificultad de que el artista pudiera ver la totalidad de la obra o cualquier sección ampliada de sus «partes», Pollock podía afirmar, cargado de razón, que estaba «dentro» de su obra. Aquí, la aplicación directa de una concepción automática del acto artístico evidencia que la creación no sólo no tiene nada que ver con el viejo arte de la pintura, sino que además colinda tal vez con una suerte de ritual en el que la pintura no es más que uno de los materiales empleados. (Quizá los surrealistas europeos se sirvieran del automatismo como ingrediente, pero difícilmente podremos sostener que lo practicaran sin reservas. De hecho, los únicos surrealistas que cosecharon algún éxito en este sentido fueron los escritores —y sólo en casos contados—. Volviendo la vista atrás, la mayoría de los pintores surrealistas parecen haber sacado sus materiales de algún libro de psicología o de otros pintores de su misma cuerda: los paisajes vacíos, el naturalismo desnudo, las fantasías sexuales y las superficies desoladas tan características de esa época, dejaron una honda huella en la mayoría de artistas estadounidenses, pese a ser una colección de imágenes manidas y escasamente convincentes. Y nada automáticas, por cierto. Y más que los otros pintores afines al surrealismo, los auténticos talentos, como Picasso, Klee y Miró, se encuadran en la más estricta disciplina del cubismo; tal vez por ello su obra nos parece, paradójicamente, más libre. El surrealismo atrajo la atención de Pollock más como actitud que como repertorio de modelos artísticos.)

Pero he empleado las palabras «casi absoluto» al referirme al gesto diarístico por oposición al proceso de ponderar cada uno de los movimientos sobre el lienzo. Pollock, cuando interrumpía su trabajo, dedicaba largos ratos a juzgar sus «actos», y lo hacía con mucha perspicacia, antes de lanzarse a un nuevo «acto». Sabía ver la diferencia entre un buen gesto y uno malo. Ése era el lado artístico consciente de su actividad, que nos permite situarlo en la comunidad tradicional de pintores. Sin embargo, la distancia entre las obras relativamente autocontenidas de los europeos y las obras aparentemente caóticas y rebosantes del estadounidense apunta, como mucho, a una relación tenue con el concepto de «pintura». (De hecho, Jackson Pollock nunca tuvo una sensibilidad *malerisch*. Los aspectos pictóricos de sus contemporáneos, como Motherwell, Hofmann, de Kooning, Rothko e incluso Still, delatan ora una cierta carencia, ora una voluntad liberadora por su parte. Me inclino a considerar que el segundo elemento es el importante.)

Para entender cabalmente el impacto de Pollock hace falta, sin duda, ser un acróbata y oscilar sin tregua entre la identificación con las manos y el cuerpo que arrojaban la pintura contra el lienzo estando «dentro» del mismo, y el sometimiento a las señales objetivas, permitiendo que nos atrapen en sus redes y nos asalten. Esa inestabilidad dista mucho de la idea de una pintura «terminada». El artista, el espectador y el mundo exterior se ven atrapados en la obra en un intercambio de papeles constante. (Y si nos asusta la dificultad de una comprensión completa es que esperamos muy poco del arte.)

Y luego la Forma. Para reseguirla es preciso desembarazarse del concepto corriente de «Forma», a saber: un principio, un nudo y un desenlace, o cualquier variación de dicho principio, como por ejemplo la idea de fragmentación. No entramos en un cuadro de Pollock desde un sitio en concreto (o desde cien sitios distintos). Cualquier sitio es tan bueno como otro y

nos zambullimos en la obra donde y cuando podemos. Este descubrimiento ha dado pie al comentario de que su arte da la impresión de prolongarse infinitamente; una intuición certera que sugiere que Pollock ha abandonado los confines del campo rectangular en favor de un continuo que se proyecta a la vez en todas direcciones, *más allá* de las dimensiones tangibles de cualquiera de sus obras. (Aunque, y a las pruebas me remito, la acometida de Pollock parece flaquear en los bordes de muchos de sus lienzos, en los mejores cuadros lo compensó clavando buena parte de la superficie pintada a la parte trasera del bastidor.) Las cuatro caras de la pintura sugieren de este modo un abrupto abandono de la actividad, que nuestra imaginación prolonga hacia fuera indefinidamente, como si se negara a aceptar la artificialidad de la «conclusión» de la obra. En obras más tempranas, el borde constituía una cesura mucho más precisa: aquí terminaba el mundo del artista; más allá comenzaba el mundo del espectador y la «realidad».

Damos por válida esta innovación porque el artista comprendía con toda naturalidad «cómo hacer las cosas». Recurriendo al principio iterativo de unos pocos elementos muy cargados que experimentan variaciones constantes (improvisando, como en gran parte de la música asiática), Pollock nos ofrece una unidad completa y al mismo tiempo un medio para reaccionar constantemente a la novedad de sus decisiones personales. Pero esta forma también nos proporciona el placer de participar en un delirio, la extinción de las facultades intelectivas, la desaparición del «yo» en el sentido occidental del término. Esta chocante combinación de extrema individualidad y pérdida de la identidad imprime una gran fuerza a la obra, pero también indica un marco de referencia psicológico probablemente mayor. Y por esta razón, cualquier glosa de Pollock como creador de texturas gigantescas no puede ir más desencaminada. Se pierde lo más importante y de ahí vienen los equívocos.

Sin embargo, con el enfoque adecuado, un espacio expositivo de tamaño medio con las paredes completamente cubiertas de Pollocks nos ofrecerá la idea más completa y significativa posible de su arte.

Y luego la Escala. Pollock prefería los lienzos de grandes dimensiones por muchos motivos, siendo el principal, desde el punto de vista de nuestro análisis, el hecho de que sus pinturas de escala mural dejan de ser pinturas para convertirse en ambientes. Ante una pintura, nuestro tamaño como espectadores con respecto a las dimensiones de la imagen determina en qué medida estamos dispuestos a renunciar a nuestra conciencia mientras experimentamos el cuadro. En Pollock, la elección de grandes formatos tiene el resultado de que nos vemos enfrentados, asaltados y absorbidos por las imágenes. Sin embargo, no hemos de confundir su efecto con el de los centenares de grandes pinturas que nos dio el Renacimiento, en las que se glorificaba un mundo cotidiano idealizado que era familiar para el espectador y en las que a menudo la estancia real se proyectaba hacia el interior del cuadro por medio del *trompe l'oeil*. En Pollock no se da esta familiaridad y nuestro mundo de convenciones y hábitos cotidianos es reemplazado por el mundo que crea el artista. En una inversión del procedimiento antes descrito, el cuadro se proyecta hacia fuera, extendiéndose hacia la sala. Y ello nos lleva a mi último punto: el Espacio. El espacio de estas creaciones no es una realidad inmediatamente tangible. Podemos hasta cierto punto dejarnos atrapar por la red y experimentar, a medida que entramos y salimos de la madeja de líneas y salpicaduras, una cierta sensación de amplitud espacial. Aun así, ese espacio es una evocación mucho más vaga incluso que los pocos centímetros de profundidad espacial que nos ofrece una obra cubista. Puede ser que nuestra necesidad de identificarnos con el proceso, con la factura de lo que vemos, nos impida concentrarnos en los conceptos de primer y segundo plano, tan importantes en el arte más tradicional.

Pero si hay algo claramente discernible en estos cuadros es, según creo, que la imagen entera sale a tu encuentro (somos participantes más que observadores), salta a la sala. Es posible considerar a este respecto que Pollock es el resultado definitivo de una tendencia que se inicia con la profundidad espacial de los siglos XV y XVI, y que progresa paulatinamente hasta los collages cubistas, en los que la imagen sobresale del lienzo. En este caso, la «imagen» se ha alejado tanto del lienzo que éste deja de ser un punto de referencia. De ahí que esas marcas, aun estando colgadas de la pared, nos rodeen como rodearon en su momento al pintor cuando las pintaba, tan estricta es la correspondencia alcanzada entre su impulso y el arte resultante.

Así pues, lo que tenemos es un arte que tiende a desbordar sus confines, que quiere llenar nuestro mundo con su presencia, un arte que en su significado, apariencia e impulso parece romper sin miramientos con las tradiciones pictóricas que se remontan por lo menos a los griegos. Con Pollock, la práctica destrucción de esta tradición bien podría representar un regreso a un momento del arte en el que la relación con el ritual, la magia y la vida era mucho más activa de lo que hayamos conocido en tiempos recientes. De ser así, se trataría de un paso importantísimo y en su superioridad ofrece una solución a los lamentos de aquellos que nos piden incorporar una pizca de vida al arte. ¿Pero qué haremos ahora?

Hay dos alternativas. Una es seguir por este camino. Posiblemente puedan crearse muchos «pseudocuadros» buenos variando la estética de Pollock sin apartarse de ella ni intentar ir más lejos. La otra es dejar de pintar cuadros; me refiero a ese rectángulo u óvalo plano que todos conocemos. Ya se ha dicho que el propio Pollock estuvo bastante cerca de tomar esa senda. A medida que avanzaba, fue encontrando ciertos valores nuevos que son difícilísimos de analizar pero que son relevantes para la disyuntiva en la que nos hallamos. Decir que descubrió cosas como las marcas, los gestos, la pintura, los colores,



Fig. 2 Allan Kaprow en *The Apple Shrine*, 1960.
Fotografía de Robert McElroy.

la dureza, la suavidad, el fluir, la interrupción, el espacio, el mundo, la vida y la muerte, podría sonar un tanto ingenuo. Todo artista que se precie ha «descubierto» tales cosas. Pero el descubrimiento de Pollock parece ser de una simplicidad y franqueza especialmente fascinantes. Era, para mí, un hombre asombrosamente infantil, capaz de meterse en la materia de su arte como si se tratara de un conjunto de hechos concretos vistos por primera vez. Hay en Pollock, como dije antes, una cierta ceguera, una fe callada en todo lo que hace, hasta las últimas consecuencias. Ruego que no se me tome a la ligera. No abundan las personas que tienen la fortuna de poseer la intensidad de ese tipo de saber y espero que en un futuro próximo alguien aborde un estudio minucioso de esta faceta (tal vez) zen de la personalidad de Pollock. Sea como sea, podemos considerar de momento que, salvando unos pocos casos, el arte occidental suele dar muchos más rodeos para llegar a sí mismo, dando un énfasis más o menos equivalente a las «cosas» y a las relaciones que se establecen entre ellas. La tosquedad de Jackson Pollock no es, en consecuencia, burda; es manifestamente directa e inculta, en ella no han hecho mella el aprendizaje, los secretos del oficio, las sutilezas. Se trata de una franqueza a la que aspiraban y lograron en parte los artistas europeos que le gustaban, pero que él nunca tuvo que perseguir porque la poseía por naturaleza. Con esto debería bastar para que aprendiéramos algo.

Y en efecto lo hemos hecho. Pollock, tal y como yo lo veo, nos hizo ver que es necesario dejarse inquietar e incluso deslumbrar por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, por nuestros cuerpos, nuestra ropa, nuestras habitaciones y, si es menester, por la enormidad de la calle 42. Insatisfechos con la recreación pictórica de nuestras otras percepciones sensoriales, deberíamos utilizar las sustancias concretas de la vista, el sonido, los movimientos, la gente, los olores, el tacto.

Cualquier objeto puede convertirse en material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otras mil cosas que serán descubiertas por la actual generación de artistas. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán, como si fuera por primera vez, el mundo que siempre hemos tenido a nuestro alrededor sin que le prestáramos atención, sino que además revelarán acontecimientos (*happenings*)^{*} y sucesos inauditos hallados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en escaparates de grandes almacenes o en las calles, e intuidos en sueños y espantosos accidentes. El olor de unas fresas aplastadas, la carta de un amigo o una valla publicitaria que anuncia detergente Drano, tres golpes en la puerta de casa, un arañazo, un suspiro o una voz que desgrana una conferencia interminable, un destello cegador que se repite, un sombrero de bombín, tales serán los materiales de este nuevo arte concreto.

Los jóvenes artistas de hoy en día ya no tienen que decir: «Soy pintor» o «poeta» o «bailarín». Son simplemente «artistas». La vida en su totalidad estará a su disposición. Descubrirán gracias a los objetos ordinarios el significado de lo cotidiano. No querrán convertirlos en cosas extraordinarias sino solamente poner de manifiesto su sentido real. Pero a partir de la nada serán capaces de concebir lo extraordinario y quizá también la nada misma. La gente quedará encantada o escandalizada, los críticos se equivocarán o divertirán, pero éstas serán, estoy seguro, las alquimias de los años sesenta.

* Aquí aparece por vez primera el concepto de happening como posible vía de experimentación artística.

APUNTES SOBRE LA CREACIÓN

DE UN ARTE TOTAL

Hasta fechas recientes era inconcebible plantearse que las artes pudieran ser algo distinto de una serie de disciplinas independientes, reunidas en un determinado momento de la historia en torno a unos objetivos filosóficos más o menos compartidos. En el mundo occidental, durante ciertas épocas, y especialmente en la Edad Media, gracias al ambiente y ritual de la Iglesia, las artes encontraron cierta armonía teológica, pero no una unidad total. La pintura, la música, la arquitectura y el ceremonial constituían géneros identificables. Con la eclosión del Renacimiento, el énfasis en la idea de estilo personal y singular acarreó una mayor especialización. La reflexión consciente sobre un arte total no apareció hasta Wagner y, posteriormente, los simbolistas. Pero en ambos casos el marco de referencia era el modelo de la Iglesia: en esencia, una jerarquía de las distintas artes administrada por autoridades eruditas. Los experimentos de la Bauhaus dieron continuidad a ese enfoque, modernizando solamente las formas y los temas. Un arte total no iba a llegar por ese camino. Eran necesarios un nuevo concepto y nuevos medios.

Las formas artísticas, habiéndose desarrollado durante largos períodos de tiempo y estando estrechamente articuladas entre sí, son refractarias a las mezclas: en lo que respecta a su

cohesión y ámbito de expresión son autosuficientes. Pero si obviamos el «arte» y tomamos la naturaleza como modelo o punto de partida, quizá quepa concebir una forma distinta de arte que pase, en primer lugar, por crear una molécula de materia sensorial a partir de la vida cotidiana: el verde de una hoja, el sonido de un pájaro, el tacto de unos guijarros rugosos bajo el pie, el aleteo de una mariposa que pasa. Cada una de estas impresiones sensibles se produce en el tiempo y en el espacio y es perfectamente natural e infinitamente flexible. A partir de un suceso tan rudimentario, y sin embargo maravilloso, podremos elaborar un principio que rijan los materiales y la organización de una forma creativa. En primera instancia reconocemos la utilidad de cualquier contenido o experiencia, sea cual sea. Luego, yuxtaponemos esos materiales —pueden ser conocidos o inventados, «concretos» o «abstractos»— para armar la estructura y el cuerpo de nuestra propia obra.

Por ejemplo, si juntamos un espacio literal y un espacio pintado, y luego unimos esos dos espacios a un sonido, la relación que lograremos será «correcta» siempre que consideremos cada uno de los componentes en tanto que cantidad y cualidad en un baremo imaginario. Tanto de tal o cual color se yuxtaponen a tanto de tal o cual tipo de sonido. El «equilibrio» (si queremos llamarlo así) es principalmente de naturaleza ambiental.

Que se trate o no de arte dependerá de lo profunda que sea nuestra implicación en los elementos del todo, así como de la novedad que revistan esos mismos elementos (aunque sean «naturales», como el aleteo imprevisto de una mariposa que nos pasa rozando) cuando se presentan uno al lado del otro.

Por paradójica que pueda parecer, esta idea de un arte total tiene su origen en los intentos de ampliar las posibilidades de una de las formas de pintura, el collage, el cual nos ha llevado, de manera imprevista, a rechazar la pintura en cualquiera de sus formas sin suprimir, empero, el uso de los pigmentos. De hecho, la teoría, como es flexible, no nos dice qué cantidad

hemos de utilizar de uno u otro elemento. Dado que procedo del mundo de la pintura, mi obra actual presenta un acusado sesgo visual mientras que los sonidos y los olores son menos complejos. Podemos favorecer cualquiera de los aspectos según nuestras preferencias. No hay ninguna norma que nos obligue a que todo tenga el mismo peso. Aunque espero que en el futuro se reduzca el papel que lo visual desempeña en mi obra en favor de un reparto más equilibrado de los distintos sentidos, dicho resultado no será necesariamente deseable para otro artista. Cualquier momento de la vida tomado al azar puede presentar un reparto distinto en la importancia de sus componentes: quizá a veces percibamos sobre todo el gran número de sonidos de una cascada y en otras ocasiones el penetrante olor de la gasolina. Las creaciones en este nuevo arte de alguien que haya estudiado composición musical quizá empiecen mostrando una preferencia por los sonidos antes que por los olores, pero esa persona no habrá de limitarse al viejo arte de la música más de lo que yo me ciño, según creo, a las artes de la pintura, la escultura o la arquitectura.

En esta exposición [«Allan Kaprow: An Exhibition», Hansa Gallery, Nueva York] no venimos a *mirar* cosas. Sencillamente entramos, nos sumergimos y nos convertimos en parte de lo que nos rodea, ya sea pasiva o activamente según nuestro talento para la «participación», más o menos del mismo modo que hemos *salido* de la totalidad de la calle o de nuestra casa donde también teníamos un papel asignado. Somos figuras (aunque a menudo no seamos conscientes de ello). Nuestra ropa es de distintos colores; nos movemos, sentimos, hablamos y observamos de maneras distintas; y al hacerlo cambiamos el «significado» de la obra constantemente. Se da, en consecuencia, un juego interminable de condiciones cambiantes entre unas partes hasta cierto punto fijas o «compuestas» y las partes «inesperadas» o indeterminadas de mi obra. De hecho, podemos entrar en la obra, curiosear en ella, al ritmo o en la dirección que

se nos antoje. Del mismo modo, los sonidos, los silencios y los espacios entre ellos (su «aquidad» y su «allidad») se prolongan durante todo el día con una secuencia aleatoria o simultaneidad que hace posible experimentar toda la exposición de manera distinta según el momento. Sonidos y silencios han sido compuestos de tal modo que supriman cualquier deseo de verlos bajo el prisma de las formas tradicionales, cerradas y nítidas del arte tal y como las conocemos.

Lo que se ha plasmado es, en cambio, una forma tan abierta y fluida como las figuras de nuestra experiencia cotidiana, pero que no se limita a imitarlas. Creo que esta forma atribuye una responsabilidad mucho mayor a los visitantes que la que hayan tenido hasta ahora. El «éxito» de una obra dependerá de ellos tanto como del artista. Si admitimos que una obra que tiene «éxito» unos días puede «fracasar» en otros, parece que prescindimos de lo duradero y estable para dar énfasis a lo frágil y provisional. Pero uno puede insistir, como tantos otros han hecho antes, en que sólo lo cambiante es verdaderamente duradero, y en que todo lo demás son alardes que terminan cayendo en saco roto.

HAPPENINGS

EN LA ESCENA NEOYORQUINA

Si no has estado en ningún happening, permíteme que te ofrezca una muestra caleidoscópica de alguno de sus mejores momentos.

Estamos todos apelonados en un loft del centro de la ciudad, paseándonos de un lado a otro, como en una inauguración. Hay un montón de grandes cajas de cartón desperdigadas por todas partes. De una en una empiezan a moverse, deslizándose y dando tumbos en todas direcciones, chocando unas con otras, al son de potentes ruidos de respiración que salen de cuatro altavoces. Es invierno, hace frío, está oscuro, y hay alrededor lucecitas azules que se encienden y se apagan a su propio ritmo mientras tres grandes estructuras montadas con sacos de arpillera arrastran sobre unos baches una enorme montaña de hielo y piedras, perdiendo la mayor parte de la carga, y del techo caen mantas sin parar sobre todas las cosas. Un centenar de barriles metálicos y damajuanas de vino cuelgan de cuerdas y se balancean de un lado a otro, chocando entre sí como campanas de iglesia, cubriéndolo todo de trozos de cristal. De pronto, unas formas esponjosas surgen del suelo y los pintores rajan telones empapados de pintura de acción. Un muro de árboles enlazados con trapos de colores avanza contra la multitud, dispersándola, expulsando a todos los asistentes. Hay cabinas telefónicas de muselina para todo el mundo con un tocadiscos o un micrófono