

Allan Kaprow. El diseño experimental de los espectadores

Laura Cilento

Universidad de Buenos Aires¹, Argentina

ORCID: 0000-0003-0876-7006

Resumen

En este artículo se intenta sistematizar, a través de la producción teórica de Allan Kaprow, la concepción artística y las consecuencias performativas de la crítica radical de la noción tradicional de espectador teatral.

Derivando de las artes visuales experimentales de los años cincuenta del siglo XX, Kaprow acuñó el término “happening” para las performances concebidas, desde su mismo inicio, para situarse en galerías, pero luego desplazadas a lugares inespecíficos. Tan pronto como desarrolló el vector performativo, la crítica radical al espectador creció como una “conciencia molesta” del peso de la tradición teatral y de las convenciones sobre los públicos de arte. De acuerdo con esta percepción, y considerando los principios renovados de la vanguardia histórica como el desdibujamiento del arte y la vida, y la noción de intermedialidad, este artista norteamericano experimentó con la “muerte del espectador” (en términos barthesianos) como un modo de renovar los roles de actores, públicos y, por último, pero no menos importante, del autor mismo.

Palabras clave: *Happening*, Kaprow, espectador, experimento artístico, liminalidad

Abstract

This article is an attempt to systematize, throughout the theoretical production of Allan Kaprow, the artistic conception and the performing consequences of the radical critique of the traditional notion of theatrical spectator.

Deriving from the experimental visual arts of the fifties, Kaprow coined the term “happening” for the performances conceived, at the very beginning, as gallery-situated, but then displaced to unespecific spaces. As soon as the performatic vector was developed, the radical critique to the spectator grew as a “nasty conscience” of the height of theatrical tradition and conventions over artistic audiences. According to this perception, and considering the renewed principles of historical vanguard as the blurring of art and life, and the notion of intermediality, this american artist experimented with the “death of spectator” (in barthesian terms) as a way of renewing the roles of actors, audiences and, last but not least, the author itself.

Keywords: *Happening*, Kaprow, spectator, artistic experiment, liminality



LIMINAL

Num. 1, enero - junio de 2024
e-ISSN: 3028-9718



Recibido: 27/04/2024
Aceptado: 14/05/2024

<https://doi.org/10.69746/liminal.a12>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

¹ La autora ha elaborado su artículo como parte de su trabajo en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires (IAE-UBA). Sitio web: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/>

Una serie de nociones se han aproximado a la definición de *happening* desde sus inicios hasta el día de hoy: es un collage de sucesos para públicos móviles; son actos que ocurren, y que carecen de principio, nudo o desenlace estructurados; su forma es abierta y fluida; no persigue ningún objetivo obvio y, en consecuencia, nada se obtiene de ellos; se materializa de manera improvisada y se genera en la acción; se asocia con el juego y supone unas reglas, así como una filiación cercana al juego lúdico (no competitivo), entre muchas otras.

No obstante, y básicamente, los *happenings* “son teatro”, aunque –por supuesto– afirma Kaprow, hay que ampliar el concepto de teatro para comprenderlo mejor. Es a partir de este artista e investigador norteamericano (1927-2006), entendido en su rol fundacional, que estamos trayendo a colación la poética internacional del *happening*² y es dentro de este campo de indagación que reflexionar respecto a su concepción del receptor implica un aporte peculiar y específico para una historia del espectador en el siglo XX.

Teniendo en cuenta el desarrollo simultáneo e internacional del *happening* a partir de propuestas estéticas posvanguardistas como Fluxus, que conectaba artistas experimentales en diferentes puntos geográficos, el caso de Kaprow representa un elemento singular: se le atribuye a su propia inventiva la denominación misma, tal como se lo reconoce un coetáneo como Dick Higgins: “as he later told me when I asked about it, ‘I didn’t know what else to call it, and my piece was something that was just supposed to happen naturally’”³ (Higgins, 1976, p. 268).⁴

Además, el happening representa un caso explícito de *salto transmedial*, de la plástica al espectáculo en vivo. Kaprow fue un artista investigador vinculado con ese doble rol; en la Universidad Rutgers en primer lugar, como profesor de historia del arte entre 1953 y 1961, y luego en la de California, donde se aproximó a las investigaciones musicales de John Cage y plásticas de Jackson Pollock, a cuya pintura expresionista abstracta dedicó un ensayo en el que insertó la noción que alternativamente denominó *nuevo arte concreto* o arte experimental:

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 solo 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... (“The Legacy of Jackson Pollock”, 1958, en Kaprow, 2016, p. 52)⁵

Al nacer una nueva concepción artística –continúa el texto– se reformulan los roles de quienes están involucrados. La noción de autoría será menos específica: los jóvenes de hoy, dice, no se llamarán pintores, poetas o bailarines, sino *artistas* y *descubrirán gracias a los objetos ordinarios el significado de lo cotidiano*, mientras que *la gente quedará encantada o escandalizada* (Kaprow, 2016, p. 52). De esta forma, en el ensayo citado de 1958 el lugar de recipiente de este tipo de obras será mucho más amplio e impersonal (la gente) y se encontrará aludido por un efecto polarizado y extremo.

² Nuestro proyecto, denominado «Violencia humorística. Variaciones y matrices teatrales del happening en la Argentina» (dir. Laura Cilento), forma parte del programa FIOLOCyT de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2020-2022.

³ “Como me dijo más tarde cuando le pregunté acerca de ello, ‘No sabía de qué otra manera llamarlo, y mi obra era algo que solo se suponía que ocurriría naturalmente’”. Las traducciones del texto de Kaprow, que aparecen en este artículo, me pertenecen (LC).

⁴ Así como reconocemos el gesto pregnante de Kaprow al bautizar la poética y darle de esa forma una identidad reconocible que fue aceptada durante todo su derrotero histórico (hasta mezclarse con la más reciente –y más amplia– noción de performance), la alternativa de Higgins es rescatada actualmente como uno de los pilares más aprehensivos del carácter del arte posvanguardista y posmoderno en general: la intermedialidad, que se ocupa de considerar los fenómenos de síntesis de medios artísticos, el uso de estructuras y formas comunes a varios medios, o la búsqueda de una multimodalidad primigenia (Schröfer, 2012). Se considera al mismo Higgins como un teórico germinal de esta corriente, ya que precisamente para evitar las confusiones que arrastraba una denominación no técnica del happening él propuso la de *intermedia*: “with a nod to Samuel Taylor Coleridge, who used the word in a letter once but never systematically developed the concept” (con un guiño a Samuel Taylor Coleridge, quien usó la palabra en una carta una vez, pero nunca desarrolló sistemáticamente el concepto), “Intermedia covers those art forms that are conceptual hybrids between two or more traditional media, such as concrete poetry (visual art and poetry), happenings (visual art, music, and theater), and sound poetry (music and literature)” (Intermedia cubre aquellas formas de arte que son híbridos conceptuales entre dos o más medios tradicionales, como la poesía concreta (arte visual y poesía), happenings (arte visual, música y teatro) y poesía fónica (música y literatura) (Higgins, 1976, p. 271).

⁵ En función de la gran cantidad de citas en un trabajo que está centrado en los escritos de Kaprow, abreviaremos con iniciales su nombre y apellido en las numerosas remisiones a sus textos.

Derivada de la práctica de las artes visuales, la reflexión disolvente de las categorías institucionalizadas de arte le permitió superar la clásica noción material de obra de arte, tanto como la del *ready-made* de Duchamp, y saltar a otro medio o modo estético. Ese salto se aprecia en el interés por la acción en contacto con los objetos; en la perforación de la vida cotidiana; en la atención desviada, desde el objeto inerte a la experimentación con el objeto dentro de un contexto vital. Mediante la apropiación-negación de la matriz teatral, Kaprow descubrió cómo volver a la cuestión clave no agotada por las vanguardias históricas, la que da título a su libro: Entre el arte y la vida. Pasa de las *cosas* artísticamente construidas o emplazadas a las *cosas que pasan*. Como advierte de diversos modos en varios momentos, el elemento artístico de la fórmula del *happening* estará siempre presente porque la vida no es accesible sin una formalización que será ya no artístico-estilística sino conceptual e interpretativa. Sin embargo, hay dos nociones que se vuelven a pensar saliendo de la esfera estática del arte plástico para pensar al mismo tiempo la tensión arte-vida. Se juega a la vida como actividad física, en un punto “entre la atención a los procesos físicos y la atención a la interpretación” (Kaprow, 2016, p. 290), en una *experiencia inaprensible* que tiene lugar en la vida pero que no se la puede incorporar de manera exclusiva. De aquí que la fórmula de compromiso del *happening* sea paradójica.

Antes de detenernos en el espectador explícito de sus escritos teóricos y programáticos, hemos destacado estas formulaciones más generales, que delinear un horizonte desde el cual esbozar dos tendencias propias de una poética con orígenes multiartísticos como el *happening*.

Este es concebido como el retorno de una agenda de crítica radical⁶ que ya había sido establecida por las vanguardias. Entenderemos que esa crítica radical (dirigida originalmente a un blanco que Kaprow identifica como la institución de las artes visuales) se nutre de un paso al estudio y la práctica de la teatralidad, por una parte; y por otra, pretende depositarse y conservar un estatuto estratégico de intermedialidad como horizonte ontológico.

La crítica radical localiza al espectador en su madriguera

Un canon de la producción teórica de Kaprow fue armado y recopilado por Jeff Kelley, alumno de Kaprow, con la aprobación y el prólogo del mismo artista. Con edición expandida en inglés de 2003, la edición castellana de 2016 es levemente inferior en número de artículos, por lo que combinamos la lectura de ambas. Este conjunto de artículos, ensayos y algún declarado manifiesto (aunque casi todos asumen su carácter declarativo y programático) es tan claro y autosuficiente en su explicación, que podría sencillamente citarse⁷. Esto puede interpretarse por el carácter didáctico de la inserción académica y artística de Kaprow, desde la necesidad de fijar conceptos, preservar la conceptualización de la experiencia en la misma medida en que se busca y se predica la fugacidad de la obra y se intensifica la organización discursiva pre y post evento, hasta la concepción posvanguardista de que la obra excede al artefacto.

Reconocer ese corpus permite calibrar el peso que tuvo el espectador, bastión inexpugnable de los mecanismos institucionales del funcionamiento autónomo de las artes, en la necesidad hecha explícita de que “no deba haber un público o públicos que presencien el happening” (Kaprow, 2016, p. 102).

El espectador como individuo formado en sus criterios, expectativas y valores por la tradición teatral y artística, así como el público como colectivo formado por la oferta de arte, son categorías cuestionadas de manera radical. La nueva lógica artística que propone Kaprow es una lógica de lo imprevisto que está ligada a su concepto de arte experimental: “imagina algo que no se haya hecho nunca antes, con un método nunca antes

⁶ La noción de crítica radical a la institución artística fue contundentemente sostenida por Peter Bürger en 1974 en su Teoría de la vanguardia y vuelta a confirmar en la revisión de su teoría y de sus respectivas críticas. Tanto el ataque a la institución Arte como la revolución de la vida en su conjunto (*the revolutionizing of life as a whole*) se complementan como principios de los movimientos de la vanguardia histórica y están mutuamente imbricados: la unificación del arte y la vida intentada por la vanguardia solo puede ser lograda si el arte triunfa en liberar el potencial estético de las restricciones institucionales que bloquean su efectividad social. Esto implica que el ataque a la institución artística es la condición para la realización posible de la utopía en la que el arte y la vida están unidos (Bürger, 2010, p. 696).

⁷ Incluso para no abusar de la interferencia que hacemos anacrónicamente desde el avance notable de los estudios de Teatrológica, prescindiremos del diálogo entre la reflexión de Kaprow y la de numerosos artistas teóricos e investigadores con los que no hay necesariamente conexión histórico-causal.

usado, cuyo resultado sea imprevisible” (Kaprow, 2016, p. 109). En *Han muerto los happenings, ¡larga vida a los happenings!* (1966), hace depender la concreción de su obra de la resta del componente espectador entendido como sostén de la ritualidad del teatro institucionalizado: “un happening que solo obtiene la respuesta enfática de un público sentado no es un *happening* en absoluto; sencillamente es teatro de escenario” (Kaprow, 2016, p. 102). Así como desde el título de ese artículo Kaprow no teme que el fenómeno que auspicia se someta a la lógica negativa de la renovación, la misma negatividad hacia un espectador *a la espera de* una representación dramática escénica debe auspiciar su *pena de muerte*, equivalente a la que Roland Barthes le dio a la tradición moderna del autor como gestor y dueño del sentido de sus obras: “el texto moderno se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles” (1994, p. 68). Esta *muerte del autor* en un arte diferido como el literario necesita, en el arte en vivo del *happening*, completarse con la *muerte del espectador* para que se altere el funcionamiento total del arte:

De ahí que no deba haber un público o públicos que presencien el *happening* (y normalmente no los haya). *La gente, al participar voluntariamente en una obra y conocer de antemano el argumento y las labores que deberá efectuar, se convierte en una parte necesaria del happening. Éste no podrá existir sin su concurso, como tampoco podrá tener lugar sin la lluvia o el metro en hora punta, si es que se reclaman los servicios de uno u otro. Aunque los participantes no pueden hacerlo todo y estar en todos los sitios al mismo tiempo, conocen el diseño general e incluso sus detalles.* (Kaprow, 2016, p. 102)

Hay que abolir al espectador que aplaude, que construye *poíesis* y domina la tradición teatral de la que extrae una serie de percepciones normalizadas y lo que Kaprow denomina *art frames*, para de esta manera diseminar sus posibilidades. Así como Barthes se esperaba de que ese texto sin autor modernista *pagara* la muerte del autor con el nacimiento del lector, Kaprow radicaliza la apuesta al producir la muerte del espectador como *destino*, como legatario o recipiente; necesita disolverlo y expulsarlo para poder incorporarlo más productivamente al proceso experiencial del arte.

La diseminación del espectador restado a la institución teatral se parece de este modo a lo que, parafraseando a Foucault y su complemento de la muerte del autor barthesiana⁸, podemos denominar una función-espectador, que se puede ir recopilando de los escorzos de la totalidad de la experiencia de cada *happening*:

Grado de involucramiento en la realización

Kaprow elimina efectivamente las nociones y las designaciones mismas de *público* y de *espectador*, que están desplazadas y reemplazadas por otras nociones, deliberadamente más fluidas de *participante*, *autor-participante*, *observadores curiosos*, *gente de paso*, *visitantes*... Estas nociones configuran un rango de mayor a menor integración en la realización del evento *happening*, que no suele formar públicos porque no tiene convocatorias formales, o porque son secretas, o francamente sorprendidas, en los casos ideales, y por otra parte porque no es posible pensar la *performance* de ese *happening* sin la colaboración de unas personas que acordarán realizarlo según determinadas indicaciones y que conducirán ese evento de una manera no totalmente prevista de antemano. Retomando a Kaprow en la parte enfatizada con cursivas de la cita anterior, entendemos que los participantes son condición *sine qua non*, mientras que los observadores casuales o los visitantes son prescindibles para el cumplimiento o actualización del evento.

Kaprow mismo forma parte de la realización, se sumerge en el grupo de los participantes, y realiza la experiencia. Como puede verse en la iconografía conservada en los registros filmados y fotografiados (v. Bibliografía/Documentales), un *happening* escrito por Kaprow lo tiene como participante, es decir como término

⁸ Efectivamente, cabe recordar que el planteo de Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* deriva directamente de los ecos que produjo en el filósofo francés el texto de Barthes y se explica en términos de dispersión, de ruptura de una institución centrada y monolítica: “la función autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia” (1990, p. 27) y “no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos” (1990, p. 29)

indispensable de su ejecución, y al mismo tiempo como la prueba viviente de que disolver la categoría de recipiente también desarticula el bastión convencional y distante del autor demiurgo.

La producción de la obra, momento generativo en el que se preparan planes y guiones

En un texto avanzado de 1976, *Nontheatrical performance*, Kaprow da cuenta de la orientación hacia los participantes de su concepción de *happening*. Analiza algunos procesos propios y otras *piezas* que produjeron Wolf Vostell y George Brecht, en el soporte textual que caracteriza muchos *happenings*: las tarjetas que se les entregan a los participantes. Las considera piezas conceptuales (incluso se parecen a lo que circuló como *plaquettes*, es decir como poesía, en artistas como Yoko Ono). En el ejemplo de la tarjeta que reza: “Three window events/opening a closed window/closing an open window” (“Tres eventos con ventana/abriendo una ventana cerrada/cerrando una ventana abierta”). Este *modo juguetero*, con el que imagina Kaprow que diseñó George Brecht esta y otras tarjetas, queda en una zona deliberadamente ambigua. La convocatoria a realizar estas acciones enunciadas desdibuja la zona de lectura y la zona de ejecución respecto a una ventana. La decisión no está pautada y el receptor debe tomarla.

En otros casos, agrega Kaprow, se trata de una lista de instrucciones explícitas que tienen una cantidad considerable de elementos arbitrarios, y resulta opaca en su sentido y teleología, hasta asumir los rasgos de un acertijo o bien, por la mecánica de repetición de series, genera un efecto humorístico.

El participante surge y está contemplado tanto en las instrucciones explícitas como en los lugares de indeterminación de los textos, contraviniendo el carácter performativo de la dimensión didascálica de los textos dramáticos y considerando, según Kaprow, que hay una convocatoria indirecta para que el lector comparta la realización de la pieza, especialmente en el ejemplo porque hay una indeterminación fundamental en el título que refiere (¿o pide?) tres eventos, mientras solo dos quedan ambiguamente explicitados en el impreso. El tercer evento aludiría, entonces, a una suerte de *tercero incluido* que es el participante co-autor que completa los vacíos. Deberá hacerse responsable, antes que nada, un requisito que también está implícito: ¿querrá el lector pasar a la acción?

La composición de los participantes

Nuevamente opera como criterio deliberado la repulsa radical a las nociones de espectador teatral asociadas y disuelve la necesidad de regulación: los participantes y observadores pueden ser multitudes o bien un solo individuo.

Los espacios de cumplimiento

La desmesura de los extremos caracteriza este rango de posibilidades: frente a la capacidad habitacional como regulador de los públicos teatrales de acuerdo con las tradiciones multicelulares a partir de la sala a la italiana, tanto en sus requisitos artísticos como en su rentabilidad, los *happenings* tienden a aprovechar todo tipo de espacios:

Some pieces were in fact performed in the United States, Europe and Japan, in Fluxus festivals and related performance presentations, using conventional theater formats and audiences. Others were carried out privately and were never documented or reported to the art press. Many were performed in the head.⁹ (Kaprow, 2003, p. 169)

La misma polisemia de algunas tarjetas y planes alientan esta posibilidad de que el *happening* no sea una acción exterior sino un evento mental, dado que no requieren instancia de recepción, sino solo de experiencia y autopercepción. En este extremo, ni públicos ni críticos son necesarios y también puede pensarse como ejercicio de muerte del espectador postular hasta qué extremos se puede llevar una acción que no necesita convocar espectadores ni compartir expectativas.

⁹ Algunas obras fueron de hecho representadas en los Estados Unidos, Europa y Japón, en festivales Fluxus y otras presentaciones performáticas relacionadas, usando formatos de teatro y audiencias convencionales. Otras fueron llevadas a cabo en forma privada y nunca fueron documentadas o reportadas a la prensa de arte. Varias fueron representadas en la cabeza.

El vivo y la vida rompen la brecha con el arte

Así como Kaprow considera de capital importancia realizar una crítica radical al funcionamiento institucional del teatro cuando se involucra en la creación de eventos artísticos en vivo a los que denominó *happenings*, cabe rescatar otra dimensión en la elección del término, *acontecere*, *lo que pasa u ocurre*, que no por casualidad parece remitir a la experiencia más inmediata de lo que se manifiesta en el mundo cotidiano. Reaparece en este gesto nominativo una necesidad de replantear las nociones relativas a la relación del arte con la vida, cuya brecha preocupaba a las vanguardias históricas y forman parte reconocida de su actitud de cuestionamiento radical. El espectador también forma parte de este legado que Kaprow reapropia e intenta reformular.

La segunda parte de su “Nontheatrical performance” (1976) (el ensayo no incluido en las traducciones castellanas) deslinda participantes de paseantes ocasionales (en otros textos son *visitantes*) y supone que allí existe una jerarquía de participación de acuerdo con el grado de involucramiento en la experiencia: es externo en los paseantes y de internalización en el segundo caso (Kaprow, 2003, p. 165). Eludir las regulaciones que señalan el evento como artístico favoreció la aparición de otros intereses y otros sentidos para la acción realizada y la “muerte del espectador” lo pone en evidencia.

El autor refiere, a partir de *Berlin Fever* (1973) (el *happening* en el que Vosell había reunido una multitud en autos que debieron avanzar sobre platos para romperlos, envolverlos en sal y telas blancas y colgarlos de árboles), que su autor, participante él mismo, había entendido su pieza como un dispositivo para despertar la conciencia (*a consciousness-raising device*), como una enseñanza, como un motivador de cambio de comportamiento. Este objetivo, admite Kaprow, es muy difícil de mensurar, pero es crucial “to take into account his hope to see his Berlin Fever extend into the real lives of all the participants”¹⁰ (Kaprow, 2003, p. 165). Lo compara con su propio happening, *7 Kinds of Sympathy*, que se vale del lenguaje (tarjetas con instrucciones) y un ambiente propio de los participantes, que en este caso están previstos como “a modular participational unit of two person (A and B)”¹¹ (Kaprow, 2003, p. 165).

La intervención de términos que aluden a la vida cotidiana (participantes, visitantes, acontecieres, instrucciones, etc.) confirma que sostiene la doble acepción de *performance: artistry / carrying out a job or function*¹² (Kaprow, 2003, p. 173) para hacer hincapié en esta última y preguntarse por la posibilidad de que lo artístico pueda cambiar de sede e imprimirse en la vida experimentable en su dimensión cotidiana (Cilento, 2019). Para esto, necesita pensar en la acepción prosaica de *realizar una función* y hacer reconocibles los *happenings* dentro de una zona de producción que, con la voluntad habitual de crítica negativa a la institución, denomina *nontheatrical performance*¹³, que no comienza ni se hace reconocible por “an envelope containing an act (the fantasy) and an audience (those affected by the fantasy): By the early sixties the more experimental Happenings and Fluxus events had eliminated not only actors, roles, plots, rehearsals, and repeats but also audiences, the single staging area, and the customary time block of an hour or so.”¹⁴ (Kaprow, 2003, p. 173)

La división entre arte y vida habitualmente criticada por el pensamiento vanguardista histórico es repensada por Kaprow en dos bloques que antes no estaban igualmente emparentados. Por un lado, las *theatrical performances*¹⁵, que incluyen tanto las obras teatrales y las ceremonias sociales; y por otro, las *performances no-teatrales*, en las que ingresan las obras experimentales.

¹⁰ Para tomar en cuenta su esperanza de ver su Berlin Fever extenderse en las vidas reales de todos los participantes.

¹¹ Una unidad participacional modular de dos personas (A y B).

¹² Talento artístico / ejecutar un trabajo o una función.

¹³ Performance no-teatral.

¹⁴ Un suministro conteniendo un acto (la fantasía) y un público (aquellos afectados por la fantasía): en los tempranos sesentas los happenings más experimentales y los eventos de Fluxus habían eliminado no solo los actores, los papeles, los argumentos, los ensayos y las repeticiones, sino también las audiencias, la zona escénica única y el consuetudinario bloque de aproximadamente una hora.

¹⁵ Performances teatrales.

El primer campo liga en una convivencia poco frecuente eventos artísticos marcados y eventos de teatralidad social; lo que Kaprow señala como constante es que no rompe la brecha arte-vida y que en ambos casos aparece delineado el espectador; mientras que en las no-teatrales es la instancia clausurada del espectador la que precisamente hace la diferencia y permite que la experiencia estética sea al mismo tiempo una experiencia del mundo. En *Performances de participación* (1977) hay unas analogías con los géneros artísticos populares, actualmente televisivos, en los que el público es llamado a participar en una breve intervención improvisada, y otros actos públicos o celebraciones colectivas. En ambos casos se conserva la diferencia entre “directores/intérpretes profesionales con una elevada visibilidad, semiprofesionales menos visibles que llevan a cabo tareas relativamente sencillas, y entusiastas inexpertos, que engrosan las filas del público y contribuyen a la pieza con su emoción o compromiso” (Kaprow, 2016, p. 241); precisamente, en casos donde hay teatralidad convencional, la participación es una mera ilusión: “... la batuta del espectáculo la lleva otra persona. Tarde o temprano regresarán a sus asientos entre el resto del público. De hecho, en su pensamiento nunca abandonan sus asientos” (Kaprow, 2016, p. 239).

La crítica radical a los aspectos institucionales del teatro es doble: al asociarla a la teatralidad social y al mismo tiempo al renegar de la concepción más específica de lo teatral, que Jorge Dubatti nombra y define como teatro-matriz, es decir aquellos acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación mediante los que se constituye una *matriz acontecimiento* que Kaprow apropia, ya que “todo lo que esa matriz toma, lo absorbe/transforma en teatro” (Dubatti, 2017) e intenta despojar de las convenciones dramáticas más estandarizadas.

Cabe notar que a medida que se profundiza en la teoría de Kaprow, el acceso a una versión renovada del mundo cotidiano de la experiencia tiene un costo más alto en lo que respecta a conservación del aparato artístico y las convenciones estandarizadas. Bastión por su parte de otra dimensión de la teatralidad moderna que es la de *poíesis*, queda afuera del campo de la ejecución el actor como su principal soporte (encarnación física de las convenciones de ficción y metáfora artística percibidas por el público convencional como tales). Es decir, se está decretando la muerte del actor.

La intermedialidad como solución dialéctica

Resta reseñar cómo define Kaprow las “nonart performances”: el artista tiene que saber qué son las performances teatrales y evitar hacerlas, muy conscientemente, al menos al comienzo. La idea, insiste, es hacer las cosas lo más conscientes posible; los experimentadores pueden hacerlo mejor cuando saben qué es qué (Kaprow, 2003, p. 175). De esta forma, ofrece una combinatoria y una graduación entre lo teatral y lo no teatral, que intentamos mostrar desde un orden sinóptico en el siguiente cuadro:

Un artista puede:	Casos y ejemplos:	
1) Trabajar dentro de modos reconocidos como artísticos y presentar la obra en contextos artísticos reconocidos.	<ul style="list-style-type: none"> • Pinturas en galerías. • Poesía en libros. • Música en salas de conciertos. 	
2) Trabajar en modos no reconocidos (<i>non art</i>), pero presentar la obra en contextos artísticos reconocidos.	<ul style="list-style-type: none"> • Una pizzería en una galería. • Una guía telefónica vendida como poesía. 	

Un artista puede:	Casos y ejemplos:	
3) Trabajar en modos artísticos reconocidos, pero presentar el trabajo en contextos no artísticos	<ul style="list-style-type: none"> • Rembrandt como tabla de planchar. • Una fuga en un conducto de aire acondicionado. • Un soneto como aviso clasificado. 	
4) Trabajar en modos no-artísticos, pero presentar la obra como artística en contextos no-artísticos	<ul style="list-style-type: none"> • Tests perceptivos en un laboratorio psicológico. • Reparación de una máquina de escribir. • Recolección de basura. 	
5) Trabajar en modos no-artísticos y en contextos no-artísticos, pero dejar de llamarlo obra de arte, reteniendo en cambio la conciencia privada de que a veces puede ser arte.	<ul style="list-style-type: none"> • Análisis de sistemas. • Trabajo social en un gueto. • Hacer dedo en la ruta. • Pensar. 	<p>“The artist as a researcher can begin to consider and act upon substantive questions about consciousness, communication, and culture, without giving up membership in the profession of art.”¹⁶ (Kaprow, 2003, p. 177)</p>

La quinta opción del paradigma de Kaprow, que de forma implícita es el punto de llegada de sus búsquedas con el *happening*, corrobora su interés por trascender *The blurring of art and life*, eslogan estético vanguardista que da título a sus ensayos (traducidos al castellano más contundentemente como *Entre el arte y la vida*) y da cuenta de cómo resolvió las dos encrucijadas de repudio a la autonomía en favor del paradigma amplio de la liminalidad. Por una parte, desplazando la producción de otros medios artísticos (visuales, plásticos, literarios) a la experiencia del participante que debe tomar del medio teatral, ya que el espectáculo en vivo evita la objetivación, la conclusión de las obras y la consecuente *cosificación* que activa las cadenas de los afectos y los valores formados en la tradición institucional. Por otra parte, resuelve la otra cuestión liminal, la de la brecha entre el arte y la vida, con una solución dialéctica: hacer arte sin arte a través de la experiencia hiperconsciente del mundo. Para esta exploración, la intermedialidad sintética, ese proceso de fusión de varios medios en un nuevo medio supera la separación entre las partes (Schröfer, 2012, p. 16), no resuelve la muerte del arte ni la separación de este respecto a la vida, sino una síntesis nueva, donde la vida aparece siempre mediada –en los rituales cotidianos, en la vida organizada por las sociedades especializadas y en el ocio– y alojando una impresión estética.

No por nada el autor, el actor y el espectador dejan de ser entidades y roles para ser funciones; si el arte debe encontrarse en la vida, ninguno puede dominar el saber y el actuar a expensas del otro; nadie puede conformarse con tener saber y no acción y viceversa, porque eso implicaría quedar afuera del círculo mágico.

¹⁶ El artista como investigador puede empezar a considerar y actuar sobre cuestiones sustantivas acerca de la conciencia, la comunicación y la cultura, sin abandonar su pertenencia a la profesión artística.

Referencias

- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Paidós.
- Bürger, P. (2010). Avant-garde and Neo-avant garde: An Attempt to Answer Certain Critics o “Theory of the Avant Garde”. *New Literary History*, 41(4), pp. 695-715. <http://www.jstor.org/stable/23012702>
- Cilento, L. (2019). ¿Quién mira? ¿Y quién aplaude? Fantasmas del espectador en la teoría del happening en J. Dubatti (coord.) *Paso de gato*, 79(octubre-diciembre).
- Dubatti, J. (2017). Teatro-matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Conjunto*, 185(octubre-diciembre).
- Edwards, A. (productora) [StateoftheArtsNJ] (31 de octubre de 2013) *Off limits: Rutgers and the Avant Garde 1957 to 1963*. [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=NEgBz3_8Ys8
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* Universidad Autónoma.
- Higgins, D. (1976). The Origin of Happening, *American Speech*, 51 (3/4 otoño-invierno), pp. 268-271. <https://doi.org/10.2307/454975>
- Kaprow, A. (2003). *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.
- Schröfer, J. (2012). Four models of Intermediality. En Herzogenrath, B. (Ed.), *Travels in Intermedial[ity]*, pp. 15-36. Dartmouth College Press.