

THE NEW YORK SCHOOL: HANGING OUT WITH THE POETS AND THE PAINTERS**Autor:** Kevin Power¹**Filiación:** Universidad de Alicante, Alicante, España.**E-mail:** kevinclarkpower@gmail.com**RESUMEN**

En este ensayo se revive la intensa interrelación entre poetas, pintores y otros artistas dentro de la Escuela de Nueva York. Se estudian especialmente las figuras de John Ashbery, Frank O'Hara y Alex Katz, y se describen las numerosas referencias, citas y colaboraciones que se produjeron entre todos ellos. Junto con la contextualización histórica, se profundiza en las características más atractivas de la obra de estos creadores.

Palabras clave: Escuela de Nueva, poesía y pintura, John Ashbery, Frank O'Hara, Alex Katz.**ABSTRACT**

This essay revives the intense relationship between poets, painters and other artists in the School of New York. There is a special consideration to the figures of John Ashbery, Frank O'Hara and Alex Katz, and there's a description of the numerous references, quotes and collaborations between all of them. Along with the historical context, the essay delves into the most attractive features of these artists' work.

Keywords: New York School, poetry and painting, John Ashbery, Frank O'Hara, Alex Katz.

*en Greenwich Avenue
mirando hacia Jane Street
durante la puesta del sol
desde la cual
salía Joe Brainard
(James Schuyler)*

*Los ópalos escondiéndose en tus párpados
mientras duermes, mientras cabalgas ponis
misteriosamente, te apresuras a florecer como las flores*

azules del otoño.
(Frank O'Hara)

No seas aburrido, no seas vago, no seas trivial, y no seas orgulloso.
La más ligera pérdida de atención conduce a la muerte.
(Frank O'Hara)

Tanta imaginación que duele
Aquí llega, la irresistible criatura
Que los egos envuelven hasta que un día revientan
Alza el crepúsculo, como abismos de película
me apunta vertiginoso, ningún lugar que pueda mantener
o recordar, saltando, durmiéndome.
(Edwin Denby)

George Washington: ¿Dónde está papá, mamá?
(Kenneth Koch)

El perezoso bloque está cerrado en abril.
Ves las intrusiones cerniéndose sobre su cara
como en la memoria que se te dio de la antigua
permisividad que muere con la
caída hacia finales recónditos,
la simpatía de las flores amarillas.
(John Ashbery)

El beicon también sigue con su modesto asunto.
(Tony Towle)

No recuerdo haber tenido nunca mucha suerte
con los muñecos de nieve.
(Joe Brainard)

Las flores crecen casi en todas partes
los seres humanos están
por todas partes, también.
(Peter Schjeldahl)

no todas las rosas tuvieron un final feliz.
(Gerard Malanga)

Todavía soy una heroína.
(Alice Notley)

1. El ambiente

Sospecho que la tarea de escribir este ensayo va a resultar placentera, poca teoría para estresar la mente y mucho cotilleo. Sin embargo, al mismo tiempo, es un tema inmenso ya que las interrelaciones entre pintor y poeta se extienden a través de las dos generaciones de la New York School –desde la primera generación de John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, Edwin Denby y James Schuyler hasta la segunda generación de Peter Schjeldahl, Ron Padgett, Kenward Elmslie, Bill Berkson, Clark Coolidge, Larry Fagin, Tony

Towle, Ted Berrigan, Anne Waldman, Tom Veitch, Dick Gallup, Ted Greenwald, Bernadette Mayer, Jim Brodey, Joe Ceravalo, Frank Lima, Lewis Warsh, Alice Notley, Michael Brownstein, David Shapiro, y Harry Mathews². Es un reparto espectacular que aparecerá continuamente a lo largo de este ensayo, aunque voy a centrarme en un artista, Alex Katz, y dos poetas, Frank O'Hara y especialmente John Ashbery. Sin embargo lo demás seguirán presentes, como debe ser. En parte la escena está dominada por un grupo "in", gay, sofisticado, camp, cuyos miembros editaban, escribían poemas ocasionales para regalos, se dejaban retratar por sus amigos, conversaban, bebían, frecuentaban y dormían en los mismos lugares y a veces en las mismas camas. Sus obras se veían, a menudo, en una ola de ediciones baratas, grapadas y fotocopiadas, en revistas de poca o nula distribución y en editoriales independientes: revistas como *Angel Hair*, *Big Sky*, *The World*, *Mother*, *C Magazine*, *Kulchur*, *Adventures in Poetry*, *Art and Language*, *Locus Solus*, *Big Table*, *The Floating Bear*, *Fuck You*, *Yugen*, y las ediciones de Tibor de Nagy (editadas por John Bernard Myers, todo un personaje de por sí) y pequeñas editoriales como Corinth Books, Telephone Books, Coffee House Press, Toothpaste Press, Coach House Press, Siamese Banana Press, Z Press, Kulchur Foundation, Black Sparrow Press, y Boke Press y un largo etcétera.

No resulta sorprendente que en los años cincuenta y sesenta la influencia pictórica principal viniera del expresionismo abstracto, que dominó la escena neoyorquina. Estos poetas veneraron a Wilhelm de Kooning y Jackson Pollock. Algunos tuvieron contactos intensos con Franz Kline y Philip Guston. Sin embargo, dada su edad y el hecho de que favorecieron un estilo superficial (no utilizo el adjetivo de forma peyorativa, sino para denominar un tipo de escritura sobre la superficie) y de cotilleo, solían rozarse mucho más a menudo con la Segunda Generación con artistas como Joan Mitchell, Norman Bluhm, Grace Hartigan, Alfred Leslie y Michael Goldberg. Pienso que se pueden establecer ciertas correlaciones entre sus obras y las de los poetas, entre una estética y una poética, y volveré a ellas más adelante. Me gustaría enfatizar que sus relaciones con los llamados Nuevos Realistas o con artistas que habían vuelto a una figuración "cool" fueron igualmente intensas, con Jane Freilicher, Fairfield Porter, Larry Rivers, John Button, y Alex Katz. Las referencias a estos artistas abundan en sus obras. Iban de fiesta y pasaban fines de semana juntos. Y finalmente tengo que mencionar el papel de dos figuras claves que ilustraban (verbo desafortunado) o colaboraban con ellos: Joe Brainard y George Schneeman.

¡Es suficiente, de momento, para seguir adelante! Parece como quisiera hacer una lista de nombres pero en el fondo pretendo establecer un contexto y pasar lista a la compañía. Antes de centrarme en los detalles vale la pena señalar un marco mas amplio que da cierta idea del ritmo frenético de la interactividad: Denby vivía con el fotógrafo Rudy Burckhardt quien no solo documentó la ciudad y retrató a sus amigos sino también colaboró con Denby en algunos de sus libros; Frank O'Hara fue curador en el Moma; John Ashbery fue el editor internacional para la revista *Art News* durante la época en la cual vivía en Paris; Berrigan, Schuyler, Berkson, Padgett, Schejldahl, todos escribieron reseñas para esta misma revista; Schuyler pasó los últimos años de su vida en casa de Fairfield Porter; Brainard fue novio de O'Hara y Elmslie, junto con una larga lista de otros candidatos; las casas de George Schneeman, Michael Goldberg, y Ted Berrigan fueron puntos de reunión; dos de los amigos mas íntimos de Phillip Guston durante los últimos y

algo amargos años de su vida fueron Ross Feld y Clark Coolidge y los dos han escrito textos sustanciales sobre la naturaleza de su relación en esta época.

Permítanme apuntar un par de ideas acerca de los roles de Brainard y de Schneeman. Los dibujos de Brainard en sus colaboraciones con los poetas, como por ejemplo en *The Champ* (Black Sparrow, 1968) con Kenward Elmslie, así como en su propia obra, solían ser anecdóticos, dispersos, una suerte de agrupación de intereses momentáneos o estallidos de concentración –flores, fruta, cine, béisbol, música, juguetes. Son apuntes casuales, de tono ligero, centrados en las rutinas y diversiones cotidianas, semejantes a los contenidos de la poesía que está ilustrando. Aunque ilustrar no es la palabra adecuada ya que se trata, más bien, de una disposición para complacer una emoción común.

Schneeman realizó numerosas cubiertas para los libros de sus amigos. En sus colaboraciones con Berrigan, Padgett, Waldman, Berkson y muchos otros no seguía ninguna regla específica sino que producían en situaciones abiertas en las que arte y poesía solo eran una pequeña parte de lo que estaba sucediendo. A pesar de que con Berrigan consigue una cierta armonía pictórica, las obras siguen siendo intranquilas y agitadas. En el caso de *Fagin's Cruises* tenemos lo que el crítico Carter Ratcliff ha llamado “una virtuosa manifestación de fragmentos visuales y verbales girando lenta y elegantemente hacia una coherencia y después, del mismo modo, lenta y paulatinamente, giran en otra dirección dejando todo a merced de cualquier lectura que podemos extraer” (en Padgett 15)³. Hay una predisposición a errar. En muchas de estas obras “no hay necesidad de unir todos los puntos. Las colaboraciones de Schneeman hacen énfasis en lo expresivo a costa de lo representacional, están cargadas de sensibilidad y uno podría pasar un buen rato hablando de todo lo que declaran, sugieren, implican, es decir: comunican” (en Padgett 18). Schneeman no ofrece ninguna “complejidad” modernista, la cual, cuando él y sus amigos poetas empezaron a producir se había convertido en una de las virtudes académicas más agotadas: “En lugar de dicha ‘complejidad’ propone una claridad tan rotunda que no sabemos cómo explicarla” (en Padgett 21). Nos preguntamos si las imágenes son el resultado de una observación precisa o si son imágenes sacadas de una revista, quién sabe, podrían venir de cualquier sitio. Brainard y Schneeman sacan partido, al igual que los poetas mismos, de las incongruencias. Todo está a disposición de todos, nada resulta forzado; no hay una narración coherente o un tema a extraer. No estoy sugiriendo, sin embargo, que sean banales o sin estructura, sino que encontraron una forma brillante de deslizarse sobre una superficie resbaladiza. Hacemos con ellos lo que podemos a través de fragmentos parcialmente conectados.

En una conversación con Ron Padgett, Schneeman habla de la naturaleza de estas colaboraciones. Dice que dieron como resultado obras especialmente satisfactorias puesto que no le habría sido posible hacerlas por sí solo y apunta que Padgett y Berrigan: “nunca tenían miedo de interferir en mi obra, aunque, en el caso de Ted, lo hacía de forma casi grosera. Solía tapar completamente, tachar, bloquear mis dibujos” (en Padgett 42); mientras que Anne Waldman a menudo se citaba a sí misma, utilizando “cosas que estaban dando vueltas en su cabeza. Entra con prisa, me da unas palabras, y sale volando” (en Padgett 47); a su vez Larry Fagin destaca como excepción “no hace ningún trabajo visual. No toca a las obras. Me propone sugerencias para hacer tal o cual cosa” (en Padgett 47).

Schneeman se expande en esta misma conversacion cuando habla de la naturaleza de su relación con Berrigan:

Él no tenía absolutamente nada que encajara en lo que yo hubiera podido imaginar! Pero en el fondo teníamos mucho en común: católicos, la misma edad, servicio militar cumplido, casados, con niños. Pero en términos de arte, él era muy constructivo. Es decir, veía el arte y la escritura como la construcción de algo. Además tenía una gran capacidad para incorporar sus errores –o más bien no admitía la existencia de errores. He tratado de aprender esto de él... La sojería es el único error. (en Padgett 51)

Estas piezas tienen una apariencia relajada, doméstica y charlatana –términos que podrían aplicarse de igual modo a la poesía– pero esto no quiere decir que no estén elaboradas con cuidado. Schneeman apunta sobre su propio proceso:

trato de hacerlo tan buenamente como lo miro. No tiene nada que ver con la originalidad; tiene que ver con la esclavitud. No estoy tratando en modo alguno de expresarme, estoy tratando de conseguir el espacio y color adecuados. Los poetas también tratan de acertar con las palabras adecuadas a sus emociones cotidianas, sus romances, sus humores eran un elemento más del poema. Ellos podían llegarme con una referencia a un titular de periódico, una película, o una cena con amigos (en Padgett 54);

y sobre las intenciones de los poetas dice:

Cuando los poetas afirman que gozan de una colaboración con un artista visual, probablemente dicen la verdad pero no dicen toda la verdad. Los poetas suelen vivir en un paisaje de palabras y sintaxis, con pocas bombillas emocionales para mantener las cosas en orden, así es que el mencionado motor de aspiraciones puede funcionar en la sopa proteana. Los artistas visuales, de otro lado, traducen todo a una matriz bi-dimensional para cuya plasmación utilizan una amplia parcela del cerebro, una parcela amplia que el poeta utiliza probablemente para jugar al tenis. Así que para el poeta observar al pintor poniendo líneas o lo que sea en una composición bidimensional resulta fascinante. Como consecuencia, la colaboración es en parte un pretexto para entrar en el estudio y observar el acto mágico. (en Padgett 71)

Berkson insiste en que Ron Padgett ha apuntado la mayor parte de los términos bajo los que se podría comentar la obra de Schneeman: “Es bella –suave, equilibrada, bien dibujada, firme, directa y a veces serena. También es ligera, moderna, atractiva, clara y amena. No es escandalosa, declamatoria, chocante, despreciativa, a la moda, rara, o histórica. Es buena. A veces es cariñosa” (en Padgett 96).

En el caso de Brainard la escritura y el arte son igualmente relajados, nunca tempestuosas. Tenía la capacidad de hacer hablar a lo insignificante, cualquier cosa a su alrededor:

Una docena de botellas de Prell –aquel verde insidioso– rosas y uvas de un verde asqueroso, el cristal cuelga como esmeraldas, largos hilos de cuentas de vidrio verde, un par de hebras enlazadas. Bajo cristal, en el centro, una pietá de un verde azulado, sudando un amarillo ácido. Todo el conjunto cae en cascada desde una mano que se alza en la parte de arriba: cae y se para como un ascensor de gran velocidad. Es la esencia de los altares que se montan en los escaparates de los grandes almacenes y de las capillas

de la Iglesia Pentecostal (John Wesley con panderetas lúgubres y desafinadas). Su particular verde áspero y puro está alzado y reforzado hasta convertirse en arquitectura. Es para el verde lo que una bola de nieve para el blanco. Una fuerza impactante. (Schuyler, *Art News* 57).

Brainard tiene, se supone, una sensibilidad gay, transmitida a través de sus imágenes de corazones, pensamientos y mariposas, su empleo de materiales kitsch, su amor camp por el artificio y el estilo por encima del contenido, y su sensualidad abierta y su rechazo a tomarse su arte excesivamente en serio. El artista Alex Katz insiste en que su habilidad gráfica iguala a la de Hockney y Warhol; mientras que el poeta John Perreault entiende que comparte con los poetas una postura “a-metafísica, anti-teórica y neo hedonista” (12). Hizo arte como los poetas escribieron sus poemas, es decir, por puro placer. Brainard comentó de las colaboraciones: “Es divertido. Es muy arduo. Tienes que hacer muchos compromisos. Tienes que estar dispuesto a fracasar completamente y no tener vergüenza al hacerlo” (“An Interview with Joe Brainard” 44). Sus colaboraciones con los escritores tomaron muchas formas, desde las tiras de cómic hasta las cubiertas de los libros y las ilustraciones, desde cuadros hasta collages con textos proporcionados por los poetas. Hizo la cubierta para *The Sonets* de Berrigan; los dibujos para *The Vermont Notebook* de Ashbery en el cual el texto ya estaba escrito: “Lo dividí a la mitad y traté solamente de añadir algo al poema no de ilustrarlo. Traté de narrar en ciertos puntos a través de hechos y no a través de emociones” (44); un trabajo inventivo, fluido y amplio para *The Champ* de Elmslie y las cubiertas en más de cien libros⁴. Hizo por ejemplo una serie de collages con Berrigan y O’Hara de los cuales comenta David Lehman: “Son bellos y divertidos, misteriosos y bobos. Jimmy Cricket opina sobre Dr. Strangelove, un apuesto latin lover explica que se dejó crecer el bigote ‘porque mi novia tenía uno’” (141).

Brainard editó sus propias publicaciones. Su *C Comics 1* (1964) y su *C Comics 2* (1965) fueron vástagos de la *C magazine* de Berrigan. Brainard dibujó las tiras e invitó a los poetas Ashbery, Berkson, Elmslie, Guest, Koch, O’Hara, Padgett, y Schuyler a escribir el texto para los bocadillos. *I remember* (Granary Books, 2001) es, sin duda, su libro más conocido y ha dejado muchas secuelas. Observa que empezó a escribirlo en un verano en Vermont:

Fue otro esfuerzo para liberar mi mente y ver adónde me llevaría. Lo hice durante todo un día y lo mostré a la gente y les gustó así que continué añadiendo sencillamente una cosa a la otra hasta que se unieron . . . Nunca tengo una idea. El material lo hace todo. Tienes una figura y una flor y añades un paisaje urbano y obtienes un cuento. Tienes control si lo quieres pero eso es algo que nunca he buscado mucho. Quiero decir que si surgió una narración la seguiría más o menos, pero nunca quiero leer o construir una narración deliveradabente. De hecho, no creo que sería capaz. (en Lehman 142)

Su texto está lleno de percepciones irónicas y modestas: “Recuerdo un sueño que tuve hace poco en el cual John Ashbery decía que mis cuadros de la época Mondrian eran mejores que los de Mondrian/ Recuerdo cuando solía firmar mis cuadros Por Joe”. Se sentía totalmente cómodo en los barrios de la urbe norteamericana, libre para jugar con la técnica característica del expresionismo abstracto de “all-overness”. Tenía lo que Joe Lesueur llama “un instinto seguro y un ojo infalible. Sabía traducir lo ordinario a pequeñas epifanías”.

Los comentarios de Brainard sobre los otros artistas son quizá simples pero conllevan percepciones llamativas y los signos de una modestia infinita: “La exposición de Michael Goldberg en la Martha Jackson Gallery fue muy bella. Era limpia. Y aunque al principio me hubiera gustado que fuese más ‘ambiciosa’ quizá me equivoqué con este pensamiento. Y no sé exactamente lo que quiero decir por ambicioso. Fue limpia y fue muy agradable ver una pintura tan bella” (*Joe Brainard: A Retrospective* 87). Igualmente claros y sin pretensiones son sus comentarios sobre su propio proceso:

Muchas veces cuando estoy trabajando sobre algo que no va bien y siento que no avanza, hago algo radical como echar algo encima o rajarlo o darle un martillazo y después de esto me inspiro de nuevo. Algunas veces encubro el error y otras veces lo dejo ahí. Unas veces hago muchos dibujos pequeños, como tebeo y al equivocarme tachó los errores y dejo todo ahí. Me gusta como aparecen tachados. (92)

2. El Poeta: John Ashbery

Ahora me gustaría centrarme en la figura de Ashbery y sus relaciones con el mundo del arte. La poética posmoderna ha adoptado a menudo como metodología el collage y el ensamblaje. La razón es que en una sociedad post tecnológica y mediatizada, donde se nos bombardea con basura disfrazada de información, la recibimos y la filtramos mediante un sistema poco preciso, pero inclusivo, de collage. Pedazos inconexos entran en nuestra conciencia y nosotros los juntamos formando una especie de patrón. Reunimos los fragmentos, ¡qué otra cosa podemos hacer! Por tanto, el collage refleja no sólo la manera en que recibimos la experiencia, sino la forma en que la entendemos. ¡En nuestros días la intertextualidad, el ensamblaje de textos, forman parte hasta de las disciplinas académicas! Las cosas confluyen en la vida, pero su única ordenación es la que les otorga la inmediatez. Elementos contiguos pueden amontonarse unos con otros sin necesidad de legitimación, justificación o explicación.

Como su amigo Frank O’Hara, Ashbery fue un amante apasionado de las artes plásticas y reconocía que los pintores abordaban los mismos problemas creativos que a él le preocupaban (Robert Duncan y Robert Creeley han señalado también que los pintores fueron quienes mejor entendieron su poesía, y adoptaron una poética afín a la suya). De hecho, Ashbery trabajó como crítico de arte durante muchos años, colaborando con la revista *Art News* entre 1957 y 1958. Su primera pieza crítica fue una reseña de la muestra de Bradley Walker Tomlin en el Whitney. Luego se mudó a París a fines de 1958, y en 1960 comenzó a escribir regularmente para el *International Herald Tribune*, donde publicaría al menos una columna semanal durante los siguientes cinco años. Asimismo escribía ensayos para *Art International*, *Newsweek* y *New York*. He de aclarar que su crítica artística, como su poesía, se caracteriza por deliciosos comentarios laterales, como los apartes teatrales. En 1963 tomó el cargo de director de *Art and Language*, una revista que publicaba textos surrealistas franceses, así como obras de la escuela neoyorquina de poesía. De regreso a América, en 1965, le nombraron director ejecutivo de *Art News*, cargo en el que estuvo hasta 1972. Ashbery convirtió esta revista en el hogar ocasional para muchos de los poetas asociados con la Escuela de Nueva York. La relación de su obra con el arte contemporáneo se percibe claramente, aun cuando trate de minimizarla: “No creo que para mí sea importante la parte visual del arte . . . Ciertamente me gusta la pintura, pero me interesa mucho más el sonido del lenguaje” (“Craft Interview with John Ashbery” 130).

En otra ocasión ha comentado a Bill Berskon que “hacia el arte tengo una postura, no indiferente sino desinteresada”. Es posible, pero Ashbery sabe que una suerte de polinización cruzada entre la poesía y la pintura puede producir híbridos de gran belleza. Para él, la obra de Esteban Vicente “mantiene una relación de amor-odio con los bordes”, pues estos determinan en exceso el significado de las formas. Él, por su parte, busca que la ambigüedad sea el significado de la obra y que permita reunir una amplia gama de connotaciones. Ashbery se agarra siempre a los bordes del significado, es decir, que deliberadamente lo evita. Su afirmación anterior puede sonar excesivamente rotunda. ¿Por qué? La obra musical que a él le interesaba era precisamente la de Cage y Feldman, una música nueva que florecía en aquel entonces, y que exploraba muchas de las preocupaciones vigentes dentro de las artes plásticas, especialmente dentro del collage. Sin embargo, también es cierto que Ashbery escribía escuchando música, y que en una época triste de su vida la música de Cage le ofreció consuelo por sus innovaciones, y por ser un collage de sonidos disonantes:

A inicios de los 50, atravesé un periodo de intensas dudas y presiones. Durante dos años fui incapaz de escribir, no sé por qué. Sí sé que coincidió con la guerra de Corea, el caso Rosenberg y el McCarthyismo. Aun cuando no era una persona de fuertes convicciones políticas, resultaba imposible ser feliz en aquel clima. Estábamos en un nadir Todo comenzó a cambiar cuando salí con Frank O'Hara a un concierto de David Tudor, que interpretaba *Music of Changes* de John Cage el día de Año Nuevo de 1952. La obra constaba de una serie de acordes disonantes, la mayoría altos y de ritmos irregulares. Duró más de una hora y se me antojaba que podía continuar indefinidamente. Tras escucharlo me sentí profundamente renovado, y comencé a escribir de nuevo poco después. Sentí que podía ser tan especial en mi poesía como lo era Cage en la música. (“How to be a Difficult Poet” 18-33)

Ashbery no sólo escribía sobre arte sino que frecuentaba a los artistas del momento. No simpatizaba con la escritura confesional de poetas como Sylvia Plath o Robert Lowell, y tampoco se sentía afín a las posturas críticas de los New Critics, cuyo discurso coartaba la poética alternativa de los 60. En resumen, Ashbery y O'Hara eran parte de una escena neoyorquina que estaba abriendo nuevas sendas para la poesía. O'Hara recuerda el clima del momento:

Todos teníamos alrededor de veinte años. John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch y yo, al ser poetas, repartíamos nuestro tiempo entre el bar literario, el San Remo, el bar de los artistas y la taberna Cedar. En el San Remo discutíamos y chismorreábamos; en Cedar a menudo escribíamos poemas escuchando discutir y chismorrear a los pintores Un detalle interesante de estas actividades sociales era que, siendo nosotros poetas no académicos y, por supuesto, no literarios, en el escenario americano del momento los pintores eran nuestra única y generosa audiencia, la mayoría de nosotros leímos públicamente por primera vez en galerías de arte o en el club. Al establishment literario le importaba nuestra poesía lo mismo que a la colección Frick le importaban Pollock o De Kooning. Lo cual no significa que a nosotros nos importara más cualquier clase de establishment que a éste nosotros. Todos los partidos desinteresados eran personas honorables. (“Larry Rivers: A Memoir”, *The Collected Poems of Frank O'Hara* 137)⁵

¿Por qué los poetas se volvieron hacia los pintores para inspirarse, o más precisamente, para buscar el sentido de la potencia y la energía de la vida? Bien, aunque la respuesta

de Ashbery es irónica y reservada, consigue proporcionarnos una acertada sensación sobre el flujo de reconocimientos que tuvo lugar a muchos niveles: “Poetas como Koch, O’Hara, Schuyler, Guest, y yo mismo gravitamos hacia los pintores probablemente porque los pintores que conocimos en particular eran mucho más divertidos que los poetas, aunque no creo que existieran muchos poetas en estos momentos” (*Reported Sightings* 240). Ashbery se refiere al momento heroico del expresionismo abstracto y aunque no le prestó demasiada atención, coincidió con cambios mayores en su obra y también en la de sus amigos. Ashbery reconoce que De Kooning, Pollock, Cage, Cunningham, y el Living Theater influenciaron su trabajo: “Podría ver que todo esto entraba en la obra de Jane, Larry y en la mía” (241).

Del mismo modo recuerda ver a Munch, Soutine y Vuillard mientras vivía en París: “El hecho de que el cielo pudiera estallar alegremente en la hierba, que los árboles pudieran bailar boca abajo y las casas pudieran revolcarse como los gatos y dejarse rascar la barriga era algo de lo que no me había dado cuenta antes, y empecé a jugar moviendo de un lado a otro mis poemas y manipulando las palabras” (241) y bien podría ser que haya ido a ver estas exposiciones con amigos pintores.

Los amigos más íntimos de Ashbery en estos años eran Fairfield Porter y Jane Freilicher. Al mirar atrás Ashbery observa que O’Hara llegó a Nueva York en 1951 para poner todo en su lugar y, previamente “Jane había ido a visitarle en Ann Arbor y había pintado un retrato memorable en el cual el expresionismo abstracto con toda certeza inspiró las pinceladas salvajes que giraban alrededor como balas de cañón sueltas, pero a la vez nunca perdió de vista que era un retrato, misteriosamente preciso y exacto” (241). Entre las obras de su colección estaba *The Painting Table* de Freilicher: “una congruencia de gramáticas pictóricas en conflicto. Seleccioné esta naturaleza muerta a causa de mi cariño por la polifonía de estilos chocantes, desde lo muy culto hasta lo demótico, en cualquier poema, composición musical (el término posmoderno ecléctico –desafortunado término...) o un cuadro de Jane Freilicher” (243). En un tono semejante Fairfield Porter, crítico distinguido con derecho propio, escribe de Freilicher: “Cuando tiene que elegir entre la vida del cuadro y las reglas de la construcción opta por dejar sueltas las reglas” (311). Es, como sucede a menudo, una afirmación que se podría aplicar a su propia obra poética. En su introducción a las obras completas de O’Hara, Ashbery enfatiza el peso específico de su deuda con estos pintores: “El concepto del poema como crónica del acto creativo de O’Hara se fortaleció gracias a su íntima experiencia de los inmensos cuadros de Pollock, Kline y De Kooning de fines de los 40 y principios de los 50, y del realismo imaginativo de pintores como Jane Freilicher y Larry Rivers” (*The Collected Poems of Frank O’Hara* 8).

John Ashbery ha sido el tema de muchas pinturas de Warhol, Rivers, Freilicher, Katz, Pearlstein. Cierta vez alabó el “secreto lenguaje de ir por casa” de Anne Ryan, y algo de esto hay en Katz, y, evidentemente, aun más en Porter. Hay algo de tradición americana en esta forma casera de lo sublime. Es algo que Ashbery ha descrito y de lo que él forma parte cuando afirma que el arte pretende ir más allá de ‘los misterios de la construcción’, y penetrar en los misterios del ser, que tienen sus propias leyes de construcción. Es ésta una versión de lo sublime muy diferente de la propuesta por los expresionistas abstractos. Está presente en la tradición vernácula y en los ritmos del discurso ordinario que tanto admiraba W. C. Williams, en las pequeñas preposiciones cuyo valor intentaba recuperar

George Oppen, en la cita que Porter hace de una línea de Wittgenstein para resumir su propia estética: “Cada frase está en orden tal y como está,” o en el reconocimiento que Katz efectúa del complejo esplendor de lo ordinario. Ashbery incide sobre lo mismo en un texto a propósito de Porter: “Son intelectuales en la clásica tradición americana . . . porque no contienen ninguna idea, es decir, ninguna idea que pueda aislarse del resto. Ellos son la idea, o la consciencia, o la luz, o lo que sea. Las ideas los rodean...” (*Reported Sightings* 314). Porter escribió sobre De Kooning: “Su significado no es que las pinturas tengan significado . . . El vacío que dejan tras de sí es un vacío en logro, en significancia y en genuidad” (224).⁵¹ Katz comparte este respeto básico de las cosas tal y como son. Porter, de hecho, no sólo pintó el retrato de Ashbery, sino que también escribió sobre su poesía, centrándose en su “lenguaje opaco”. Su opacidad nunca es densa. De hecho, parece refractarse sobre la superficie. Atrae, claramente, a Katz y le lleva a un conjunto de dibujos para uno de los poemas más significativos de Ashbery: *Fragment*. Parece subrayar el hecho al elegir situar un autorretrato antes del siguiente fragmento:

Una bolsa de octubre, sin ser capaz de decirlo
a los demás, para que pierda silencio.
No he explicado que lo quiero todo de ti
escrito, para estudiar tus expresiones faciales
simultáneamente: las dudas, los dardos cruzados, el cielo
de tus planes correr con tantos puntos de sutura.
(29)

Es una decisión que sugiere que deberíamos volver sobre los retratos de Katz y reconsiderar la naturaleza de su psicología subyacente.

Flores, bañistas, la casa, la familia, el paisaje... todos penetran y salen del poema como el viento. Todos ellos resumen fácilmente los temas de la obra de Katz: su esposa, su hijo, su casa alquilada en Maine, sus amigos, la playa. Fragmentes uno de los poemas más largos de Ashbery. Es una proeza conmovedora e intrigante. Un maravilloso y tímido universo poético que continuamente se somete a sí mismo a la parodia. Ashbery establece un terreno crucial en el que se entrelazan la lírica y el eros. La preocupación del poeta por el poema se vincula al narcisismo del autor que sólo puede amarse a sí mismo. Sospecho que Katz se siente atraído por la manifiesta búsqueda de Ashbery de una relación en el centro —pero el centro sigue siendo un vacío estable. Sólo le queda la rapidez de pensamiento y de elección entre la multitud de ficciones. Katz, de manera similar, sabe que la verdad de su propio mundo es una ficción, que no hay ni puede haber nada más. Ambos comparten la misma postura: el hombre del centro en el borde. Nunca se ven tentados de creer que el centro aguantará ni nunca quieren ver que todo se disgrega. *Fragment* es un poema en el que todos los versos se unen con un murmullo métrico y rítmico aunque parezcan muy discontinuos. El título parece cuestionar si vale la pena capturar el todo. El fragmento es todo lo que tenemos, y tanto Katz como Ashbery juegan con él, agitando el caleidoscopio para formar nuevos modelos pero sin perseguir jamás ninguna coherencia definitiva. *Fragment* es un emblema incesante de sí mismo, al igual que las obras de Katz vuelven incesantemente sobre sí mismas:

Y al hacerlo abren
nuevos pasajes del ser entre la corrección
de los modelos familiares. Para ti la postura

es una ficción, para mí un todo.

(9)

El ojo ocupa su lugar en el centro vacante, y coordina imágenes brillantes que se mueven hacia él en una especie de danza de cristal. El mundo se mueve sobre los ojos del poeta. La idea es ajustar tanto el foco que el mundo habitual deje de ser visible:

Visto desde dentro todo es
abrupto. Como si para salir, tu ojo
agudizara y agudizara estos particulares; ya
no visibles, respiran en multicolores
paréntesis, igual que el amor en cortos períodos
todo lo desenfoca, y viene y va.

(17)

Freilicher, Porter y Katz han reconocido siempre el impacto mutuo de sus obras. Aunque, en el fondo, se trata de artistas muy diferentes, comparten ciertas cualidades de atención. Porter lo deja muy claro cuando dice: “uno presta atención a lo que es real (quiero decir que la realidad llama tu atención) y la realidad lo es todo” (Carta a Claire Nicholas White 212)”. La estética es una parte esencial de su postura ante la realidad y es lo que nos conecta al hecho. “El tema de la materia ha de ser normal, en el sentido de que no parezca que se ha buscado, sino que te ha sucedido” (212).

Freilicher, por ejemplo, hace que nos fijemos en el modo en que los tres artistas usan la luz, saturando con frecuencia la imagen para crear un clima muy particular. Porter, en un artículo escrito en 1960, comenta los primeros trabajos de Katz en términos que son aplicables a su propia obra:

Alex Katz es un “realista”, es decir, es posible reconocer todos los detalles de sus pinturas, y también el conjunto, aunque el conjunto tiene preferencia y el detalle puede ser tan sólo una zona de color, es decir, abstracto No está abrumado por la naturaleza, sino que se sitúa fuera de ella; es algo exterior a él y que incluye su subjetividad. Su vocabulario de colores mantiene entre un color y otro suficiente espacio, o intervalo, ya que han sido elegidos con exactitud. Es como el espacio que hay en una buena frase entre los sustantivos y los verbos, entre las palabras y los modificadores. Sus colores opacos funcionan como preposiciones; y si hay ambigüedad, se trata de la ambigüedad de las alternativas, una paradoja fija y utilizable. (*Art in its Own Terms* 90-91)

También Ashbery, al hablar de Fairfield Porter, podría referirse a Katz cuando afirma que sus obras nunca son una ilustración de ideas, sino que siempre las rodean. Ashbery recuerda una pertinente afirmación del propio Porter: “Uno se fija en lo que es real (es decir, la realidad llama nuestra atención) y la realidad lo es todo. No es sólo lo mejor. No es una esencia. Todo incluye al pigmento, al lienzo, al tema” (“Fairfield Porter” 8). La verdad es lo que sucede y lejos de ella Katz crea sus propias ficciones particulares en un tono de “densidad despreocupada”, similar a la de Ashbery, para establecer una “paz presente en ausencia de la memoria”.

Si pensamos en la propia obra de Ashbery, *The Tennis Court Oath* nos proporciona la muestra más clara de su incorporación de las técnicas del collage y de la estética del expresionismo abstracto en su poesía. Sigue siendo, incluso después de todos estos

años, su libro más enigmático, desconcertante y escandaloso. Su lenguaje inconexo, su explotación osada del collage y su manifiesta falta de coherencia se han combinado para hacerlo inaccesible a las formas tradicionales de la crítica literaria, exigiendo por tanto un reenfoque desde la perspectiva de una poética posmoderna. Harold Bloom, por ejemplo, que ha escrito críticas de apoyo a la obra de Ashbery imprescindibles para entender al poeta, ve este libro como un error espantoso y grotesco. Lo describe como “un volumen intolerablemente disyuntivo” y argumenta que “quizá le han inspirado De Kooning y Kline, o Webern y Cage, pero desde luego, no ha estado muy inspirado a la hora de escribirlo... ¿Quién puede necesitar esta incoherencia calculada?” (107). Sin embargo, la negativa de Bloom a analizar el poema por no ajustarse a su posición crítica no propone nada, sólo una inflexible negación crítica.

Una agresión así por parte de un crítico de la altura de Bloom no se puede ignorar, por muy excesiva que sea; sin embargo, tengo tres grandes reservas: en primer lugar, algunas de las técnicas que Ashbery explora en este volumen son centrales para comprender sus últimas obras; en segundo, la insatisfacción de Bloom procede del hecho de que este libro no encaja en el esquema reduccionista de la ratio revisionaria o que, en otras palabras, se contrapone a su teoría de la “ansiedad de la influencia”, según la cual ubicaría a Ashbery concretamente dentro de las “continuidades pensativas” de Stevens y Whitman; por último, Bloom no examina o valora aquello que Ashbery haya podido extraer de De Kooning y Pollock, soslayando escrupulosamente el hecho de que Ashbery incorpora el mundo exterior en el poema, del mismo modo que De Kooning incorporaba anuncios en sus lienzos como medio de romper las costumbres uniformes del pintor, haciendo que el posible contenido simbólico de la imagen perdiera su relevancia.

“Europa”, el poema que selecciona Bloom para llevar a cabo su ataque –poema que el propio Ashbery tampoco aprecia en gran manera–, es entendido por otro crítico como “uno de los grandes poemas largos de estos últimos años, un clásico de superfluidad coherente. Puede ser caracterizado como ‘acoherente’, del mismo modo que cierta música del siglo XX ha sido descrita como ‘atonal’” (en “How to be a Difficult Poet” 23). Es una afirmación excesiva, probablemente injustificable, pero el poema reivindica el proceso, la espontaneidad y el riesgo: “Se trata de que la idea de estar lo más cerca posible del impulso original de la creación sea la que forme el poema, como en la pintura: una especie de historia propia que cobra vida” (“Interview with David Shapiro” 45).

¿Qué es lo que Ashbery toma entonces de los pintores? Quiere que el poema sea un mundo autosuficiente, tan autónomo y autoexpresivo como un lienzo de Pollock; las yuxtaposiciones que explotaba De Kooning podrían ser análogas al propósito de Ashbery de hacer que las palabras choquen e interactúen unas con otras para revitalizar nuestro sentido de las posibilidades creativas del lenguaje. Varios poemas de este libro utilizan la idea de un campo abierto con múltiples centros. El llamado *action painting* de Pollock es visto como una superficie que tiene existencia propia, no hay nada detrás. La superficie del poema o del cuadro es un campo sobre el cual las energías físicas y emocionales del artista pueden funcionar sin la mediación de la metáfora o el símbolo.

En “Europa”, las palabras y frases se toman como unidades aisladas, como frases musicales, acaso como pinceladas gestuales o concentraciones de energía. Ashbery explica su génesis en la siguiente cita:

También me interesaba la música de Webern; fue poco antes de que se grabaran sus obras completas. Me impresionaron profundamente esas notas aisladas, es decir, a veces se oye una nota arrancada a un violín, y te parece oírlo por primera vez, él tiene el poder de crear esa atmósfera donde todo cobra una significación muy particular, así fue cómo pensé que las palabras habían llegado a perder su significado, y que existían sólo por su valor, vivían en un lugar donde no se hablaba el idioma. (citado por P. Sommer 15)

Otra de las fuentes de este libro se encuentra en una novela barata y mediocre que Ashbery halló en los bouquinistes de París, y que narra las aventuras de un piloto y su novia en la segunda guerra mundial. De esta novela le atrajeron su ordinariéz y mediocridad. Le conmovió la narración lineal, simple y aburrida, y la convirtió en elemento de collage del mismo modo que lo habría hecho Rauschenberg en uno de sus cuadros: "Trataba de ocultar el argumento de una novela que encontré en el quai, titulada *Beryl del Biplano*. Al mismo tiempo oí en la radio una pieza de un compositor italiano que había tomado una grabación de un poema de Joyce y había transformado las palabras hasta volverlas incomprensibles, si bien aún daban una idea del original. El título lo tomé en una estación de metro de París" (en Kermani 19).

Ashbery abre expectativas de una secuencia narrativa, pero las sabotea marchándose en otra dirección que, si acaso, se relaciona con ella de manera vaga. Es como un lienzo cubierto de pinceladas gestuales de lenguaje, goteos, salpicaduras que no van a ninguna parte pero reafirman su presencia:

37

Desde donde estaba, Beryl veía el brillo
de la bombillita encima de los instrumentos brillando en el rostro
bien afeitado y varonil de su amante y por la brújula dedujo
que habían descrito un semicírculo y que, aun cuando se elevaban
rápidamente iban hacia el este en dirección al mar.
(*The Tennis Court Oath* 67)

Es como un descanso en el texto que sugiere una predisposición al significado. Sin embargo, Ashbery tiende a minarlo desordenando agresivamente estos trozos, puntuándolos libremente, abriendo paréntesis que no cierran unidades de significado, jugando con los pronombres de manera azarosa, empleando razonamientos inconsecuentes. Podríamos comparar este sistema de collage impreciso con los cuadros de Pollock, lienzos de múltiples focos que distribuyen libremente las explosiones de energía que surcan la pintura; o con De Kooning, que introduce técnicas que explotan el azar en el lienzo, pegando trozos de periódico y pintando luego encima, con el fin de romper las directrices establecidas o las meras costumbres. Ashbery se pierde en los placeres de las pinceladas verbales. Hay críticos que argumentan que estas correlaciones entre los pintores y el poeta se han establecido con demasiada facilidad, pero no lo comparto pues forman parte de un clima común, son elementos que pertenecen a un mismo código artístico: "Cuando el lienzo debe expandirse/ en nuevos desperdicios" (62). Es la misma libertad disyuntiva que se encuentra en la obra de los expresionistas abstractos, en el ensamblaje de Rauschenberg, o en la introducción del ruido o de efectos no musicales por parte de Cage en un campo musical indeterminado. Los "desechos" simplemente se acumulan sin explicación, llegando a ocupar tanto espacio como

cualquier otro elemento, y proporcionando momentos de equilibrio inquietante que nunca duran, como en un cuadro de De Kooning.

“Europa” es tanto un collage de materiales procedentes de diversas fuentes como de técnicas que abarcan desde algo similar a la escritura automática surrealista (aunque Ashbery no tenía que recurrir a este tipo de ideas pues consigue este efecto con el simple acto de escribir frases inconexas, con frecuencia prestadas; para él este discurso se había convertido en un cliché que perseguía efectos hartamente previsibles), el método de cortar y pegar de Burroughs, algunas ideas sobre cómo acabar una obra o la supresión del yo del expresionismo abstracto, hasta un giro simple hacia elementos de la cultura pop: “Tomaba las revistas americanas, como *Esquire*, las abría y cogía una frase, y de ahí empezaba a escribir mi parte; cuando ya no sabía qué más poner, regresaba a la revista” (“How to be a Difficult Poet 22”).

Ashbery concluye el poema simplemente cuando se agota la energía y ya no hay más que decir, como tendían a hacer los expresionistas abstractos. No se molesta en estructurar el poema en búsqueda de un punto álgido, sino que irónicamente concluye en medio de un mensaje indescifrable. Nos deja con una repetición burlona y cómplice de letras en Morse que, como todo el poema, podrían continuar sin llegar a ninguna parte. El destello de luz que las sigue parece querer dibujar un círculo inmenso, como sugiriendo que estos elementos dispares e impenetrables sólo se sostienen durante un momento en las tensiones dinámicas de nuestro mundo:

Una vez más, la luz se encendió y comenzó a señalar los destellos y brillos
del alfabeto Morse,
«N.F.», «N.F.»
seguidos de un largo haz de luz
hacia el cielo, extendiéndose levemente en círculo
el aliento
(*The Tennis Court Oath* 85)

Es un mundo donde todo se va desvinculando cada vez más y donde nada se relaciona entre sí, sólo hay sonidos en el aire, cosas oídas por casualidad, frases sacadas de distintos medios de comunicación, y las superficies resbaladizas de un lenguaje prosaico que bien pudiera venir de cualquier parte, representar cualquier cosa. Recrea una atmósfera semejante a los non-environments de De Kooning, que produce, como Ashbery dice de otro poema de este volumen: “La impresión que te daría mientras conduces y cambias la emisora de radio, y al mismo tiempo observas el paisaje cambiante. En otras palabras, una impresión confusa, pero insistente de la cultura que se mueve a nuestro alrededor” (“An Interview with John Ashbery”, Entr. Sue Gangel 99). Rechaza toda posibilidad de hondura metafísica e insiste en que no hay modo de penetrar esta abrumadora superficie cambiante. Se encuentran generalizaciones del lenguaje abstracto, aunque sospecho que exageradas: “Bichos abstractos el jardín sonrisas cansadas” (*The Tennis Court Oath* 67”).

En el supuesto de que Ashbery estuviera buscando un lenguaje análogo a la estética de Pollock o Cage, no podría eludir el hecho de que las palabras poseen significados y que una composición totalmente abstracta resulta imposible. Los críticos han indagado en esta cuestión, pero para el poeta ¿hay alguna diferencia concluyente? ¿Y por qué deberíamos

preocuparnos por lo que podría ser un collage sin sentido? Bueno, mi respuesta sería que sobre todo porque nos ofrece una poesía de expectativas frustradas que construye una impactante arquitectura verbal. La técnica del collage le sirve para crear la impresión de una vaciedad compartimentada, distribuida. Son sombríos poemas de discontinuidad que se hunden cuando las rupturas sintácticas producen tensiones dramáticas y nos hacen sentir la presencia de unos hilos sensibles.

“Europa” le ayudó a dar un paso muy significativo en su poesía, “a obstruir la poesía que en aquel momento me salía, y que no me gustaba. Un intento de barajar las cartas antes de volver a repartirlas” (“John Ashbery and Frank O’Hara: The Painterly Poets” 440). En resumen, Ashbery se aleja de la fluidez fácil de *Some Trees* y se aproxima a un terreno más inquietante. La numeración del poema sólo sirve para estropear la idea de un todo orgánico:

Los números simplemente son una manera de romper el poema en fragmentos discretos, para que no pueda leerse como una totalidad orgánica. Mi propósito era crear muchos fragmentos rotos y luego recopilarlos bajo una serie de números. Resulta bastante descorazonador mirar adelante y ver que aún quedan tantos por venir. Es el mismo desánimo que te invade, por ejemplo, al abrir una gramática extranjera y ver cuántas lecciones tienes por delante. Ésta es una de las cosas que me interesaba descubrir. (“The Craft of John Ashbery” 91)

Este poema es ambiguo, evasivo, opaco, las palabras flotan aisladas en la página. Establece un campo imaginario, y lo explora de una forma que se aproxima a la cinemática.

El otro poema que quisiera comentar es “Leaving the Atocha Station”, escrito tras el primer viaje de Ashbery a España. Atocha es la estación de la que partían los exiliados políticos al abandonar el país durante la guerra civil, así como los trabajadores de temporada que viajaban a Francia en busca de trabajo en la época de vendimia. Está compuesto por frases plasmadas en la inmediatez de su creación, distribuidas como en manojos de energía sintácticos, semejantes al impacto visual que causaba el lenguaje gestual del expresionismo abstracto:

Repentinamente y estamos cerca
probando la raíz cuando piensas
generador hogares disfrutaban la lascivia

La vieja silla ardiendo las palomas del tejado
conducir el tractor para aplastar
dejando la estación de Atocha acero.
(*The Tennis Court Oath* 33)

Lo único que nos queda es el acto interpretativo, pero se nos da el espacio suficiente para introducir nuestra propia imaginación. No estamos seguros de saber a qué nos enfrentamos, pues ignoramos si estamos leyendo las impresiones de Ashbery al entrar en la estación del corazón de Madrid, o si se nos pide que sintamos las emociones, recuerdos e historias de la gente mientras se marchaban de la estación en los diferentes momentos dramáticos que conforman la historia reciente de España.

En el poema hay palabras clave que sin duda nos conducen en diferentes direcciones, como la venganza y la muerte, trasladándonos al contexto de la guerra civil española, o frases como “conducir un tractor para aplastar” del pasaje anterior, que sugieren a un trabajador que transporta los cestos de uvas a la prensa de la comunidad en un pueblito francés un atardecer de septiembre. Estas ráfagas constantes de imágenes fragmentadas nos hacen tomar parte en la construcción del significado. Nuestro pensamiento se enfrenta a las impresiones que nos produce el poema, convirtiéndolas en una experiencia personal del mismo o, en palabras del propio Ashbery: “los fragmentos de imágenes dislocados e incoherentes que conforman el movimiento del poema son probablemente algo similar a la experiencia de ver un tren saliendo de una estación cualquiera. La suciedad, los ruidos, el deslizarse del tren son movimientos del poema. El poema trataba de expresar eso, no para sí mismo, sino como un epítome de algo vivido” (en Poulin 245).

El poema trata una experiencia que todos conocemos y las impresiones que cualquiera podría tener, basadas en nuestro conocimiento de la historia de la estación. Probablemente la arquitectura de nuestras historias sería diferente, aunque siempre compuesta de imágenes incompletas y fugaces que se nos aparecen y se van. Y en efecto, podríamos preguntarnos cómo construyen numerosos artistas sus obras, si no es gracias a impresiones momentáneas: “Intento llegar a una experiencia general, multiuso, como esos calcetines que se estiran y se usan para todos los tamaños de calzado... Espero que algún día la gente lo vea así, como la forma más abierta posible, algo en lo que todo el mundo pueda ver reflejada su experiencia personal sin que haya de ser definida o establecida para ellos” (251).

Nuestros pensamientos se prolongan más allá de los límites del poema, como ocurre con los gestos pictóricos en una obra expresionista abstracta, que también procura ser un proceso de auto descubrimiento, tanto para el artista como para el espectador. Nos enfrentamos a toda una zona de preocupaciones estéticas que Ashbery compartió con su íntimo círculo de amigos pintores: Alfred Leslie, Michael Goldberg y Grace Hartigan. No puedo extenderme en esto, pero aun así quiero insistir en que la segunda generación heredó un lenguaje ya definido. Y como consecuencia su obra fue más decorativa que inventiva.

A estos mismos artistas también les preocupaba, igual que al propio Ashbery, lo que debía entrar en la obra y lo que no. Se preguntaban si debían ofrecer todos los detalles de la experiencia, o simplemente sugerirlos para así permitir al lector que completase los significados con sus propios sentimientos. ¿Ofrece demasiado la primera opción y demasiado poco la segunda? En esta misma época otros artistas exploraban terrenos similares. Larry Rivers trabajaba en una zona entre el expresionismo abstracto y el pop, dejando zonas por completar en el lienzo, o pintando figuras inacabadas. John Cage, para quien el silencio era un valor, un sentimiento y un medio activo y misterioso, explica: “Algo y nada no son opuestos sino que se necesitan mutuamente para seguir funcionando” (129).

El siguiente libro de Ashbery, *Rivers and Mountains*, sigue mostrando estas mismas preocupaciones, especialmente la idea de la obra como un registro de su propio proceso de composición. “The Skaters”, el poema más significativo del volumen trata precisamente el tema de lo que se debería incluir y excluir del texto (tema que llegará a dominar la sección que abre el meditado poema *Three Poems*). Ashbery precisa su origen en una

técnica explotada por De Kooning que implicaba borrar una parte del dibujo que estaba haciendo (manteniendo así una huella, volviéndola ambigua y al mismo tiempo borrándola). Y en el incidente del que tanto se ha hablado, en el que Rauschenberg compró un cuadro de De Kooning, y borró el dibujo a lápiz del mismo. Este acto provocador plantea una serie de problemas estéticos. Sobre todo la cuestión de la autoría de la obra, que se hace más difícil de determinar. No sabemos a quién pertenece, si a De Kooning, que fue quien la dibujó en primer lugar, o a Rauschenberg, que la borró tras haberla adquirido. En cualquier caso fue Rauschenberg quien la firmó, y por lo tanto reclamó, o al menos se atribuyó su autoría. Pero, de todos modos, ¿en qué consiste la obra, tal como la entendemos ahora? ¿Puede algo del propósito original dejarse “en” la obra, o pensar que así ha sido? ¿Y cuánto podemos borrar del mismo sin destruir completamente el sentido del original? Esta última cuestión es la que interesaba especialmente a Ashbery.

En “The Skaters” está obsesionado por la noción de aquello que se puede incluir en el poema. Cuántos de los momentos fugaces que vivimos vale la pena recordar, y cuál es el proceso de selección entre un momento y otro. Si trasladamos estas cuestiones a la pintura, qué accidentes o casualidades deberían ser incluidos en un cuadro. La implicación es que se puede incluir todo aquello que tenga una poderosa presencia. ¿Qué es lo que da autenticidad a lo que es esencialmente un proceso de elección al azar?: “Una bufanda vuela aquí, allá se oye una llamada emocionada” (“The Skaters” en *The Mooring of Starting Out* 194).

La cantidad de imágenes así parece infinita. Ashbery plasma aquellas que le impactan pero sin imponer una escala de valores previa:

La respuesta es que la novedad
hace resbalar el filo de los patines sobre el hielo
proyecta una expresión más sutil (aun a expensas de la energía)
del perfil que yo no recuerdo.
los colores se escabullen, nos reprenden. La mente humana
no retiene nada, acaso sólo la melodía de dos notas, sombría monótona
de algún vertedero empapado o lamento.
pero el agua se ondula, toda la luz cambia. (194)

La tarea del poeta es atrapar estas impresiones e iluminar su fuerza inmediata, representándolas en toda su frescura. Pero esto hace que él mismo se pregunte:

¿Pero cuánto de esto sobrevive? ¿Cuánto permanece de nosotros mismos?
Las cosas que recogemos –sellos de las colonias
con tachones grasientos, malva, magnate y chocolate,
o perros extraños que vemos en la calle, o comentarios brillantes
(195)

En este caso, el poeta incorpora con ironía otro texto como elemento de collage también encontrado en el quai del Sena. Se trata de una especie de manual de instrucciones:

“The Skaters” está basado en un libro titulado *Three Hundred Things a Bright Boy Can Do...* Es un libro para niños que presenta las cosas que pueden hacer éstos para divertirse. De hecho, yo tuve uno parecido de niño, un viejo volumen del *Libro del*

conocimiento, publicado al mismo tiempo también en Inglaterra, del que me fascinaba especialmente el capítulo “Cosas para hacer y fabricar”, aun cuando creo que jamás fabriqué ninguna. Hay mucho de todo esto en “The Skaters”, como observar sellos con una lupa. Mi aburrimiento y mi niñez solitaria en la granja eran algo que me venía a la mente con gran nitidez al escribirlo. Nosotros también vivíamos en una zona nevada, y yo intentaba desesperadamente hacer algo para entretenerme. El hecho de utilizar (estos libros) para mis poemas denota, a mi entender, una especie de nostalgia por la lengua inglesa. No creo que los comprara con un propósito especial, pero al empezar a mirarlos sentí que tenían posibilidades poéticas. Lo que inicialmente quería hacer en “The Skaters” era usar los títulos de las secciones del libro como títulos que encabezaran cada sección. Y así fue como comencé, con una lista de títulos similar al índice de contenidos de un canto de Milton. Pero a medida que me adentraba, me di cuenta que el poema sería mucho más misterioso si le quitaba el andamiaje de los títulos. (en Kermani 80-81)

Hay partes más largas de este texto que, de hecho, sí que entran en el poema y sirven para introducir nuevos temas y cambiar su dirección. Quizá ayudan incluso a imponer el ritmo, que triunfa claramente sobre el significado, y permite al poeta viajar a lo desconocido, a un constante refloreamiento. El acto de patinar se convierte en una metáfora de cómo el artista se desliza por la superficie de la vida. Desde ahí empieza y va trazando una serie de gestos que constituyen la obra de la misma manera que hacen los pintores. No tienen un significado propio, pero son suyos. Y al mismo tiempo es lo que se deja fuera, lo que está implícito o no siquiera, lo que es simplemente un área de sugestión, tensión y juego imaginativo libre que nos muestra el funcionamiento del poema:

Pero éste es un aspecto importante de la cuestión
el cual no estoy listo para discutir, en absoluto,
el tema de qué omitir y qué incluir. En él estriba la verdadera
importancia de lo novedoso.
(*The Mooring of Starting Out* 199).

La selección de Ashbery responde (quizá con cierto grado de urgencia) a lo que él reconoce como necesario. Tratar de explicarlo sería caer en la justificación, y Ashbery no desea ir más allá de la sugerencia.

Richard Howard, en un ensayo que simpatiza con la obra de Ashbery, ha señalado que el poema “The Skaters” muestra al poeta “inventariando el cerebro humano, con todo su equipaje de imágenes extraído de sus constantes encuentros con el mundo, una poesía donde el objetivo del poema se convierte en el tema, y su propio proceso es su significado... no conozco una meditación más convincente sobre la mente humana, que ha de someterse a las formas dadas, y por ellas ser formada” (35). El equipaje de imágenes consiste no en gestos grandiosos y dramáticos a la manera de Pollock, sino en objetos ordinarios mundanos como los que aparecían entonces en las piezas de Robert Rauschenberg y Jasper Johns. El celebrado *Monogram* de Rauschenberg (1955-59), que incorporaba caucho, una cabra, fotografías y un cartel que decía: “Extra-Heavy”, manifiesta cómo lo ordinario entra en el campo de lo extraordinario. Nos obligan a ver los objetos en nuevas formas y configuraciones. Ashbery deja que los objetos entren en el poema:

Este poema
que tiene la forma del caer de la nieve:
los copos solos no son esenciales para la importancia del Todo...
de ahí que ni la importancia del copo individual
ni la importancia de la tormenta entera, si se produce, es lo que importa,
sino los ritmos de los saltos repetidos, de lo abstracto a lo concreto
y vuelta a un abstracto ligeramente menos diluido.
(*The Mooring of Starting Out* 199)

Confía en el proceso y lo sigue adonde este le lleve. Su tendencia a bailar en la superficie es una necesidad hedonista: “‘The Skaters’ es el conjunto de mi filosofía totalmente hedonista, que no es más que ‘cine, amor, risa, sexo y diversión’.” (en Sommers 14). Es un viaje a través de las sensaciones, impresiones inmediatas, colores brillantes, que se decanta por las sorpresas del presente en contraposición a los recuerdos del pasado. Es posible que sus significados se nos escapen, pero sus formas se nos graban con fuerza, y su inmediatez presencial, tan valorada por Ashbery, literalmente nos arrolla. Por lo que a él respecta, el proceso implica una filtración constante de las imágenes, que exige una selección y toma de decisiones. Si realmente lo logra, “los verdaderos fragmentos están aquí” (*The Mooring of Starting Out* 199).

Fragment, el extenso poema que sigue a “The Skaters”, y que consiste en aproximadamente cincuenta fragmentos inconexos, ha sido considerado por Bloom el mejor poema escrito por nadie de su generación, por encima incluso de cualquiera escrito por Robert Lowell. Es un trabajo hecho en colaboración con Alex Katz, amigo íntimo de Ashbery, quien dibuja las ilustraciones. Los fragmentos están enmarcados en un espacio blanco, y se acompañan de lo que podrían ser considerados dibujos ilustrativos, pero yo prefiero definirlos como preocupaciones estéticas paralelas. ¿Por qué? Porque Katz trabaja en un espacio en que la calidad plana de sus dibujos lleva la obra a un terreno parcialmente abstracto, haciéndonos sentir las tensiones que existen entre la imagen y el proceso, por muy sofisticadas y modernas que tales imágenes puedan aparecer. La eliminación de los detalles pictóricos y la insistencia en el plano liso de Katz, así como su manera de ubicar la figura en un fondo abstracto, la mayoría de las veces monocromático, confiere al conjunto de su obra una calidad impersonal y casi abstracta que se adapta perfectamente a las intenciones de Ashbery. La obra de Katz posee un componente anecdótico también, sus fragmentos se relacionan con su obra y su vida. En sus trabajos entran su mujer, sus amigos, casas, flores, escenas playeras, retazos de todo cuanto conoce y ama. Ambos artistas construyen a partir de un fragmento, una conversación o frase trivial. Las imágenes de Katz se relacionan, de manera tangencial o poco meditada en los fragmentos de Ashbery, de forma natural, fortuita aunque oportuna. A este respecto Ashbery señala: “No he dejado lo suficientemente claro que quiero todo de ti/ al escribir, para estudiar las expresiones de tu rostro/ simultáneamente” (*Fragment* 29). Y debajo hay un autorretrato de Alex Katz; o Ashbery observa en una ambigua frase: “Las víctimas fueron elegidas guiándose por la ligereza de la oscuridad” (54). ¡Y Katz nos obsequia con un dibujo de una pareja de jóvenes abrazándose! Imagen y texto convergen estableciendo relaciones fáciles de contigüidad.

Los fragmentos son estrofas de diez líneas (versos) que sugieren falsamente una intención y relaciones formales, pero Ashbery nos aclara que fue una cuestión meramente visual:

Aquella era la forma que decidí que debía tener el poema antes de escribirlo. No es que sintiera que tuviera una significación especial, sólo que ésa era la forma que iba a presentar este poema en particular. También había estado leyendo a Maurice Sceve, el poeta del siglo XVI que escribía en décimas, y me impresionó la fructífera monotonía de su forma, diciendo lo mismo una y otra vez en los cientos y cientos de estrofas de diez versos, repitiendo constantemente la forma y, sin embargo, añadiendo algo ligeramente nuevo cada vez, y ese efecto acumulativo final es adonde yo quería llegar El contenido en este poema es el tomar, una y otra vez, una única situación y desarrollarla reiterativamente, para después, de algún modo, desechar lo que habías estado desarrollando y empezar de nuevo. Quizá podría ser como el resto de mis poemas, es un poema de amor, donde la situación real no es aparente pero es lo que subyace, y lo que genera estas reexploraciones y rechazos reiterados, para después abrir nuevas exploraciones. (“An Interview with John Ashbery”, Entr. J. Koethe 26-28)

Las palabras nos suenan y parecen concretas, pero fluyen todas juntas sin llegar a completar ninguna narración. Si creemos ver un punto de apoyo, sólo es un torrente de emociones que brotan a veces de una relación amorosa, sensual, no totalmente definidas, pero intensamente presentes. Las imágenes y contextos de los fenómenos concretos alteran cualquier búsqueda de significado literal forzándonos entonces a pedir explicaciones en términos abstractos: “Todas las cosas son concretas y también abstractas en el sentido que deducimos desde ellas o las interpretamos nosotros mismos, siendo nuestra interpretación parcialmente abstracta” (“John Ashbery: An Interview by Ross Labrie” 33).

Líquido y misterioso, el texto nos devuelve otra vez al proceso interpretativo. Nada sigue a lo anterior, y sólo acertamos a formar una idea vaga de lo que está sucediendo; una sensación de satisfacción incompleta se apodera de nosotros, y entretanto el lenguaje parece dispuesto a fragmentarse aún más. La casualidad es una fuerza activa, igual que con harta frecuencia es, repito, en un lienzo de Pollock o en una partitura de Cage.

Fragment es otra de las obras de Ashbery que discurre sobre su propio proceso –término relevante para el expresionismo abstracto, el collage y la poesía de los años sesenta–. Ashbery pretende que las imágenes de sus frases sean leídas:

De infinitas y diminutas maneras
historias del pasado: incidentes separados
relatados en detalles conmovedores, o vastas historias
murmuradas confusamente, como si el que habla
se atragantara de suspiros y lágrimas y hubiera olvidado
la razón por la que estaba contando la historia
(*Fragment* 25)

El collage y el ensamblaje constituyen el permiso para unir arbitrariamente; no tanto para buscar la sorpresa como para expresar la convivencia. En el sistema de Grand Collage de Robert Duncan, las cosas se oían mientras se escuchaba al mundo; en la obra de Rauschenberg o Kienholz el paisaje urbano les daba pruebas suficientes sobre la

capacidad de las cosas para reunirse y convivir; para Olson formaban parte de un campo energético; para Cage se presentaban alegremente de la calle; y con Ashbery salen girando sobre sí mismas de una variedad de impulsos y fuentes, y se asientan juntas, están hechas las unas para las otras, pues manifiestan el proceso fragmentario de la obra:

El lugar adonde ibas era la llave para
sábado por la tarde pasado comprando y lavando los platos
perfecta para que la tierra nuevamente reforzada
desenterrase la caja de música lo que sigue ocurriéndole
a la foto de un bebé disfrazado de viejo
con una larga barba blanca
(30)

En mi opinión, *Fragment* es un poema magnífico que nos acerca a nuestra propia manera de interpretar el mundo, por medio de una serie de turbulentas, deliciosas incongruencias y una narración siempre incompleta. El propio Ashbery llega a rechazar su frialdad y hermetismo, desaprobación crítica que le brinda la oportunidad de moverse en distintas direcciones. Sin embargo, yo insistiría en que, por muy difícil que sea, la orquestación de sus ritmos y el torrente puro del lenguaje hacen de este poema una experiencia intensa y gratificante.

La poesía de Ashbery no tiene principio ni final. Su itinerario no tiene una dirección concreta, sólo va hacia delante. Pero es capaz de desandar el camino, de negarse una y otra vez. Escoge un lote de efectos personales que comprenden límites impersonales: libros, mapas, paisajes, la humildad imaginativa de una persona que estudia los procesos organizativos que dan forma a los momentos íntimos del día. Se mueve con decoro en una superficie flotante, rociada de elementos vagos aunque vivos, creando lo que él llama “un delta de vivir que lo empapa todo” (*Rivers and Mountains* 35). Estos fragmentos, las formas fugaces, la opacidad envolvente, las ausencias, los temores de profundidad, pueden antojarse visiones reducidas, pero en mi opinión son muestras de una modesta relación con el mundo, ¡una modestia tan necesaria hoy en día! Su poesía puede entenderse como una notación rápida del pensamiento y la emoción, como un acontecimiento que combina sensualidad y filosofía. Las unidades imaginativas que componen el poema se ensamblan con una velocidad vertiginosa que lleva en su seno toda la convicción de un tour de force. La autoridad no se halla tanto en la selección de un elemento específico por oposición a otro, sino en la forma en que momentáneamente parecen pertenecer al poema sin que nos parezcan definitivos. Ashbery recordó una vez la impresión que le produjeron ciertos cuadros de Jane Freilicher, de los cuales se pueden separar partes sin menoscabo alguno del conjunto de la obra. Elementos fluidos e integrados pero no necesariamente imprescindibles, como en las obras non-environmental de De Kooning. Tanto él como Cage y otros poetas posmodernos se acercan a la postura de Gertrude Stein, que habla de los principios de continuidad, de la organización de un “presente continuo”: “utilizar todo y comenzar de nuevo” (26).

Los poemas largos que hasta aquí he analizado son, en sus palabras: “De algún modo diarios o cuadernos de trabajo de una experiencia continua, o al menos de una experiencia que sigue dando origen a nuevas reflexiones, y por tanto se aproxima más a

una realidad completa que los poemas más breves” (“Craft Interview with John Ashbery” 44). Eso nos acerca a la “conciencia amplia” que produce el poema.

A Ashbery le encanta desmontar el poema y después intentar armarlo de nuevo, sabiendo, para su satisfacción, que es una tarea imposible. Prefiere por tanto “una polifonía de estilos en conflicto, desde el intelectual al demótico, en un poema, composición musical o cuadro” (*Reported Sightings* 243). La anterior es otra de las cualidades que halló en la obra de Jane Freilicher o en la de Alex Katz, y como ellos, Ashbery tiende a adaptarse a todo lo que sucede a su alrededor y a jugar con ello, habiendo aprendido que “toda clase de cosas pueden y deben existir unas junto a otras en un momento dado, y eso es lo que la vida y la creación significan de verdad” (244) y que: “su contigüidad es lo que les da el significado, y es seguro que, de ahora en adelante, el significado abarcará la aleatoriedad y discontinuidad de la experiencia moderna. A decir verdad, no existe una definición más verdadera del significado” (302).

Como Porter, Ashbery sabe que “ciertas irregularidades son esenciales para que un cuadro esté vivo”. Lo que ha escrito de la obra de este pintor puede aplicarse directamente a su poesía:

Ésta puede ser también la lección que aprendemos de sus pinturas: que no hay reglas establecidas para nada, ni ideas sobre el arte, sólo hay objetos y materiales que se combinan, como las personas, de misteriosas maneras; que lo único que nos queda es nuestra espontaneidad y que la propia vida son una serie de improvisaciones durante el curso de las cuales podemos improvisar sobre nosotros mismos, pero nunca hasta el punto en que ya no tenemos que improvisar. (312-13)

Su obra demuestra que el contenido no ha de ser anormal, ni perseguirse, es más bien algo que ocurre. En su caso ocurre con extrema elegancia y convicción. Lo que comenta Porter de su propia obra parece un sumario de todo lo dicho, y se aplica perfectamente a la obra de Ashbery: “El orden viene de la búsqueda del desorden, y la torpeza cuando buscamos armonía o apariencia, o tratamos de seguir un sistema. El orden más verdadero es aquello que encuentras ya allí, o lo que te es dado sin intentar encontrarlo. Cuando planificas, fracasas” (317).

En *Autorretrato en espejo convexo*, Ashbery recoge la sutil distinción que se da entre el acto y la identidad. Como sugiere el título, el poema es una meditación sobre el solipsismo, pero también un cuestionamiento de la temporalidad. Analiza el problema de la intromisión del tiempo en las interacciones del arte y la vida en conjunción. Es una reflexión sobre la pintura de Parmigianino, y también un precario homenaje a la autorreflexividad (en 1966 ya había escrito un ensayo para *Art News*, en el que cita la famosa descripción del autorretrato que hizo Vasari). A lo largo de todo el poema, Ashbery especula sobre el proceso de escribir, parte esencial de su poética, del mismo modo que la idea de proceso es central para la obra de la segunda generación de expresionistas abstractos.

¿Por qué Parmigianino? He de admitir que no es normal que Ashbery presente de antemano un “tema”, pero rápidamente vemos que la obra maestra italiana se ajusta a su poética a la perfección, pues enfoca el mundo y el yo desde una perspectiva distorsionada. El manierismo es un movimiento artístico que rompe con las normas clásicas y persigue la disonancia; reafirma el valor de la distorsión y propone la disolución.

Su fina sutileza, sus irrealidades, sus repentinas discontinuidades y su teatralidad permanente lo convierten en un vehículo más que apropiado para la estética posmoderna, y especialmente para Ashbery, a quien lo discordante se le antoja una música viable. Ashbery quizá sería un poeta manierista por su tendencia a la elipsis y al paréntesis, su gran conciencia de sí mismo y su predilección por las texturas abigarradas.

Quisiera precisar, sin entrar en más análisis, que la explicación que da el poeta sobre su elección es algo diferente de la aquí expuesta. La convierte en una reunión con una especie de *objet trouvé* duchampiano, y el lugar donde Ashbery se reencuentra con la obra parece desaparecer en el mismo proceso de ser hallado, como si el propio acto de nombrar la cosa la borrara:

Siempre me he sentido fascinado por este cuadro que representa a Parmigianino mirándose en un espejo convexo. Tiende la mano alejándola de su cuerpo, de modo que ésta es dos veces más grande que su cabeza, y todo el cuarto tiene el aspecto de una esfera convexa. En realidad fue pintado sobre la esfera convexa de una bola de madera. Quise escribir algo sobre el cuadro porque llevaba mucho tiempo obsesionado con él. Me encontraba pasando el invierno en Provincetown Por casualidad encontré una pequeña librería en una callejuela estrecha de la ciudad. Y en la ventana había un libro de grabados que reproducía ese cuadro. Entré y compré el libro, lo guardé durante un tiempo y comencé a escribir sobre el cuadro Lo curioso es que cuando volví a buscar esa librería había desaparecido. Ni siquiera había rastro de que antes hubiera estado allí (“Interview” 99)

Uno de los argumentos centrales de la poesía de Ashbery es que nuestra percepción o entendimiento no gana claridad con la mera adición de detalles. Añadir información puede ser inevitable, pero no iluminador. A él le importa el proceso de escribir y la “esperanza”, como Heidegger apuntaría, de descubrir algo en dicho acto. Terminar el trabajo —la pintura o el poema— trae consigo una sensación de fracaso, de desesperación, algo así como el fin de una posibilidad: “El cuadro está casi acabado,/ la sorpresa casi pasada” (*Self Portrait in a Convex Mirror* 74). Y nos deja sumidos en la ambigüedad y la duda, sin estar siquiera seguros de la esencia de Narciso.

3. El artista: Alex Katz

Katz vivió el bullicio de actividades que marcaron el arte y la poesía americana de los cincuenta y los sesenta —el inmenso surgimiento de movimientos y contramovimientos que constituye un punto crucial en la definición de la cultura americana contemporánea. En pintura nos referimos, evidentemente, al movimiento que va del expresionismo abstracto a través del assemblage y el pop hacia el minimal y el arte conceptual, pero igualmente a la avalancha de movimientos anti-artísticos como fluxus, los happenings, el body art y el land art. En música pensamos en Cage y los minimalistas post-Cage, en particular Reich, LaMonte Young, Riley y Glass. Y en literatura pensamos en el surgimiento de la novela posmoderna a principios de los sesenta con obras de Barth, Barthelme, Sukenick o Steve Katz y en la inauguración de todo un ámbito de poética que culminó en la publicación de la *New American Poetry* de Don Allen en 1960. Esta antología incluía obra de los Beat, la Black Mountain School, los poetas del San Francisco Renaissance y los poetas de la New York School con los que Katz se hallaba directamente asociado. Y como ya he mencionado Katz es íntimo amigo de poetas de las

dos generaciones, y algunos de sus miembros acabarían formando parte fundamental de su "familia", un amplio círculo de amigos y colegas. Lo que Katz comparte con estos artistas algunas posturas ante la realidad, ciertas actitudes, una forma de "desarrollar" la existencia en Nueva York; no tiene por qué existir entre ellos ningún programa estético común. Todos se encuentran cómodos entre las bromas sofisticadas, la mordacidad elegante, la irónica capacidad de abstraer los tópicos. Han estilizado la superficie y han sondeado sus sorprendentes profundidades.

No deseo hacer otra excursión crítica a propósito de la situación de Katz respecto de la estética del pop y del expresionismo abstracto, tema que ya han tratado exhaustivamente numerosos críticos. Tan sólo diré que él no pertenece a ninguno de estos dos movimientos, a pesar de su profunda admiración por algunos pintores que sí que pertenecieron a ellos. Katz le dice a Sam Hunter: "La mayoría de los pronunciamientos públicos del expresionismo abstracto me resultan ridículos. Eran demasiado rimbombantes" (Entrevista 40). Es evidente que no siente ninguna simpatía por los dramáticos y trágicos excesos que caracterizaban gran parte de sus obras: "Me gusta la pintura impersonal. No me gusta la pintura apasionada" (Entrevista con Alanna Heiss 27). Sin embargo, tampoco siente ninguna simpatía por el hedonismo consumista del pop. En cierto sentido, se encuentra mucho más a gusto en compañía de sus amigos "realistas" Fairfield Porter y Jane Freilicher. No obstante, su obra no posee nada de la intimidad afrancesada del primero ni nada de la ligereza mercúrica de la segunda. Katz es mucho más complejo, astuto y sagaz.

Katz, al igual que sus amigos poetas O'Hara, Waldman, Ashbery, Koch y Schuyler (de los que ha realizado figuras recortadas y retratos) frecuentaba el Cedar Bar a principios de los cincuenta. Waldman escribe de Katz: "Alex Katz fue siempre un pintor realista que continuaba los valores que la escuela de Nueva York había establecido aunque nunca en relación con lo descriptivo-figurativo. En cualquier caso, eso es lo que, mentalmente, hacía Alex. Cuando era un estudiante de arte, se sentía fascinado por las exposiciones de Kline y De Kooning, pero nunca quiso imitarlos" (32). Lo que Katz hace, en realidad, es adoptar la escala del expresionismo abstracto y aplicarla a la obra figurativa. Katz deja bien clara cuál es su posición: "Siempre me están situando en un contexto al que no pertenezco. Desean una clasificación fácil. No tienen ninguna paciencia ante algo que no encaje en un contexto convencional. Yo hago cabezas grandes, y por eso la gente cree que soy un artista pop. Creen que soy una solución débil al problema del pop. Eso es erróneo. No me ocupo de temáticas pop. Por otro lado, como no era un expresionista abstracto, creían que no tenía profundidad, que no tenía nada que ver con el inconsciente, como si éste sólo pudiera ser articulado de una sola manera, con un único estilo. Eso es absurdo". De hecho, lo que Katz ha logrado ha sido crear una opción refrescante para el realismo, retratando la psicología social de un colectivo en el que la conversación se ha convertido en contexto.

Es el propio Katz quien, con brevedad, nos sitúa en el clima cultural e intelectual de estos años. Lo hace, por supuesto, con sus propios rostros, pero ha sido aceptado y no discutido por su propio círculo de colegas y amigos:

Lester Young, Billie Holliday, Bebop, Stan Kenton, Dizzy Gillespie. Machito. Charlie Parker. Stan Getz. Miles Davis. El Wagon Wheels de Sonny Rollins. Man Ray. Charles Lamb. Los collages en blanco y negro de George Braque en 1913. Las esculturas de

Picasso. Las pinturas suprematistas de Malévich. Los collages de Henri Matisse. Jeff Koons, las alfombras de Mike Kelly. Las fotos de moda de Richard Avedon, los sesenta. Los primeros happenings de Red Grooms. Paul Taylor, finales de los cincuenta. William Dunas, principios de los setenta. Los Happy Days de Samuel Beckett con Ruth White. La Red House de John Jesuran. El teatro y la música de Meredith Monk. El Sin aliento de Godard. Las Chelsea Girls de Andy Warhol. Las amargas lágrimas de Petra von Kant, de Fassbinder. L'aventura de Antonioni. Las películas de campo y ciudad sin actuaciones de Rudy Burckhardt. Los abrigos de vinilo de los sesenta, blancos y negros. Guillaume Apollinaire. Los Skaters de John Ashbery. La televisión en color. Los anuncios. El fútbol. Las películas en technicolor en cinemascope (Entrevista con Alex Katz, Entr. R. Prince 77)

¡Parece el suplemento cultural de la época!

Si hubiéramos de distinguir entre los cincuenta y los sesenta —la obra de Katz sí que parece sugerir que él intuía una marcada diferencia de tono— los cincuenta serían, tal vez, un período más emocional marcado por un compromiso existencial y político. Los cincuenta eran ansiosos, angustiados, alienados, salvajes, y los sesenta fueron elegantes, distanciados, irónicos y, sin embargo, confiados. David Antin observa que lo excitante inevitablemente caracteriza un “estilo personal y comedido, que se basa en el gesto mínimo” (en Berkson y Sandler 13). Katz se adentra en este estilo reconociendo que el cambio en curso en cuanto al arte tiene que ver con el aspecto de la pintura y la forma homogénea en que se aplica sobre el lienzo.

El estilo de Nueva York es rápido, alerta, instintivo y, en ocasiones, felino. Es, como O'Hara señala del verso de Koch, “distinguido sin ser helado” (*Standing Still and Walking in New York* 59), y demuestra espontaneidad y control. Es una especie de patinaje de alta velocidad, una danza de piruetas sin fin. Katz admira y explota la sensualidad, la luz, la alegría, la ironía, la vivacidad y la energía. No hay ningún intento moral o edificante. Está de acuerdo con aquello que dice O'Hara en su manifiesto “Personism”: “¿cómo puede importar si alguien lo logra o consigue lo que quiere o si así mejora? ¿Mejora respecto de qué?” (*Standing Still and Walking in New York* 110). Las figuras de Katz son modernas en su carácter distintivo, dice O'Hara, “enfatan casi imperceptiblemente la ausencia espacial que las rodea” y hacen hincapié en “lo misterioso de la apariencia personal” más que provocar “una respuesta simpática con el personaje”. Tom Hess señala que las obras de Katz tratan de “la cotidiana vida de ocio —fiestas, picnics, mascotas— como si se tratara de una bucólica Edad de Oro en la que todo el mundo es joven y siempre está a punto de tomar una taza de té” (69). Sin embargo, lo que Katz ha hecho ha sido fusionar los elementos de la vida cotidiana y la artística en un solo estilo.

A Katz le seducía la fresca explosiva de la poesía —textos como los *Lunch Poems* de O'Hara, los “Skaters” de Ashbery, *Tlooth* de Mathews, los *Sonnets* de Berrigan, el *May 24th or so* de Schuyler, o los *Sonnets* de Denby: “Para mí, a finales de los cincuenta y en los sesenta la poesía sustituyó al jazz. La poesía estaba viva. En los sesenta la poesía era fantástica —más estimulante que la pintura. La poesía era una manera de seguir lo consciente y lo inconsciente” (Entrevista con Alana Heiss 29). Ciertamente, una forma adecuada de pulsar un nervio intencionadamente caprichoso.

Los poetas y artistas formaban parte del entorno de la Escuela de Nueva York que en los sesenta era fundamentalmente elegante, chic y tranquilo. Todo aquí era simple, pero al mismo tiempo intenso, milimétricamente calculado. Uno de los rostros más evidentes de los sesenta es el de la bohemia; igual que en los cincuenta fue el de la Beat Generation. Katz captura esta nueva apariencia acicalada e inmaculada en su obra. Impregna su lenguaje pictórico. Lo que dice es sobre todo cómo lo dice: el estilo se vincula al ser. Para Katz el decoro es el gusto: una elegancia necesaria. “El estilo es la manera consciente en que unes todo” (“Manners Entice” 51). Al igual que los poetas, Katz presta mucha atención a la situación, la sorpresa, las salidas de tono, el peso, las reverberaciones, la agudeza de la definición, los frívolos estallidos de humor, las ligeras pero efectivas formas de romper las expectativas. Ello supone, por supuesto, riesgo —un elemento que bien podría ser una reminiscencia de la poética del expresionismo abstracto.

René Ricard, cuyo retrato pintó Katz en su grupo de retratos a la aguatinta de 1977, señala a propósito de la serie “Eleuthera” de Katz, cuatro paneles de jóvenes vestidas con los bañadores de Norma Kamali, que ésta combina su interés por la moda con un viejo interés por los temas playeros que poseen un “distintivo tono conversacional. Pero es la charla casual de unas pinturas muy elegantes, seguras en sí mismas, que no tienen nada que demostrar” (s/n). Quiere que nos fijemos en su “tono desarmante”, en la forma en que parecen sonreír imperturbables aunque consiguen su propósito. Ricard nos hace retroceder al “¿Es Katz pop o no?”, y señala que es seguro que Warhol conocía la obra de Katz y que “vende el mismo producto que Alex con un envoltorio diferente”. Sin embargo, apenas confirma su argumento cuando escribe: “Sólo que Warhol hacía Liz y Katz hacía Ada” (s/n). Katz, de hecho, hace mucho más, y también Warhol. En el nivel más simple Katz habla de la sofisticación y el refinamiento, mientras que Warhol habla de iconos, el glamour y la imagen. La diferencia estriba en las actitudes ante la vida. Ricard, consciente de la cámara, continúa hablando por hablar:

Las pinturas que Katz hace de los poetas, con su famoso tratamiento de estrella, pintados maquillados y al contraluz, que se te parecen pero tienen un aspecto más sano. Hazme caso, la clase no existe en la vida; es una invención de Katz. Esos tipos podían comportarse de forma desagradable; lo sé: una vez pintó mi retrato y ahora también yo me he convertido en un acto de clase. Un retrato de Katz es lo contrario de un retrato; no se revela la persona interior. Lo que se revela es el pintor, su visión de una vida hermosa. Se suprime tu personalidad confusa. A un poeta con ideas que corren en diferentes direcciones se le confiere una coherente apariencia civilizada: un ideal de normalidad que satisface los tensos deseos secretos de su modelo de ser ordinario. Ordinario, no vulgar. La imagen de Katz tiene una educación universitaria El tono de esta gente atlética y silenciosamente habladora es el equivalente pictórico de la poesía de Frank O’Hara. Una cosa sí que es cierta: en una pintura, si consigues la luz apropiada, si la luz puede dirigirse a una época y a una sensación, la pintura no envejecerá. Las pinturas con John Ashbery, Frank O’Hara o Jimmy Schuyler, aunque ya antiguas, no tienen apariencia de viejas. Todavía son frescas, con la misma luz de colonia de verano. Tal vez sea porque sus ropas vuelven a estar de moda, pero no lo creo. (s/n)

Katz no penetra en el “Yo” privado. No es ésta su intención e incluso puede que crea que, en cualquier caso, es imposible. Pero Katz muestra la psicología de la interacción social y destaca las tensiones individuales tal y como se revelan en público, entre la gente. Sus

retratos pueden verse como una acumulación o separación de detalles que demuestran una aguda consciencia de cómo siente, ve y entiende a su sujeto. También puede ser que venere el contacto social, y que lo cuente en todo su esplendor bajo una luz favorable, pero también revela en el gesto y en el vacío que lo envuelve su fragilidad, su artificio y su aislamiento. Sus figuras humanas suelen ser remotas, aisladas y disminuidas. Paul Taylor, por ejemplo, mira a través del vacío, emergiendo apenas de un rincón de una pintura que mide 152 x 152 cm!

A partir de los sesenta, en la llamada era Kennedy, las figuras de Katz aparecen más elegantes, más conscientes de la moda, con más estilo, disfrutando de un mayor éxito social, siempre en aumento. La moda se convierte en un tema central, y, así, los enmarca en una época. Son los dandis de un período, conscientes de su aspecto externo, se visten para el mundo. Antin dice a propósito de estos personajes de Katz: “Todo el mundo los conoce, incluso aquellos que no están familiarizados con el mundo del arte saben que son famosos, aunque a veces no lo sean lo bastante como para saber quiénes son. Es decir, son aquello que podríamos denominar ‘celebridades secretas’.” (en Berkson y Sandler 12). Son urbanos y educados, ingeniosos y llenos de energía, agudos a menudo y en ocasiones letales... Katz se convierte en un punto central de referencia para los poetas de la segunda generación, muchos de cuyos retratos pintará en los setenta. Berrigan es la figura clave del grupo, su principal agitador. Sus Sonnets, publicados en 1964 causaron un enorme impacto por su espontaneidad nunca inocente, su entusiasmo incesante, y su sentido inclusivo de que todo puede introducirse. El “Soneto LV” comienza con una declaración de principios tomada de O’Hara:

Suerte nacer y vivir con tanta variedad como sea posible
botes blancos bancos verdes polvo negro tiemblan
grandes como las piernas de Anne sobre la página
Yo odio en una camisa azul en una mesa marrón en
una habitación brillante sostenida por un tripa llena de píldoras
“The poems” no son un sueño, porque todo llega
graciosamente en el rápido Nueva York imaginamos el azul Charles
(s/n)

Aquí, el movimiento de la voz se convierte en una medida del pensamiento de un modo reflexivo pero abiertamente comprometedor, no forzado y lleno de gracia. Berrigan nos cuenta cómo, en una ocasión, se inventó una entrevista entre Marshall McLuhan y John Cage. El argumento de sus primeras preguntas era “¿Qué opina de Marshall McLuhan?” y John Cage respondía que McLuhan es un mono o algo parecido: “Lo mejor que me sucedió fue que a Alex Katz le gustó muchísimo. Poco después fui a visitarlo. En Maine, mientras pasaba el verano. Y no sé si como consecuencia directa de lo que le gustó la entrevista, o porque ya nos conocíamos de hacía tiempo, me regaló una pequeña pintura de un paisaje. Para mí ese cuadro es un gran tesoro, me encanta” (*Talking in Tranquility* 26). Igualmente podría mencionar, como parte de este ambiente global, las obras de Tony Towle, Peter Schjeldahl, Gerard Malanga o Ted Greenwald. “After dinner we take a drive into the night” de Tony Towle, por ejemplo, está dedicado a Frank O’Hara y habla con una característica ironía despreciativa del “triumfo” de la visibilidad dentro de la pesada atmósfera de Nueva York en aquellos años. Es rápido y se posa fácilmente sobre la superficie. La visión de Katz de la vida fácil está templada por las mismas

señales: “Aquí todos somos pintura, poesía y música tomando una soda en nuestro bar favorito/ hablando e hinchándonos de triunfo: el buqué y pidiendo otra copa hemos ganado,/ el infortunado siglo redimido por nuestra sensibilidad” (Towle s/n), como “Her” de Ted Greenwald, que también logra atrapar la misma trémula química mental: “Hoy en día estoy más o menos contento de dejar que muchas cosas sigan su camino como ríos amables trazando líneas azules” (s/n), o las límpidas y delicadas líneas de James Schuyler que se revuelven sobre ellas mismas y transforman la leve ironía en estilo:

Michael Lally es un buen
poeta y mira directo
a los ojos. Conozco a otro que mira
directo a los ojos y bajo
su pelo rizado fabrica las mentiras.
(64)

o estos originales, tímidos apartes, de Bill Berkson: “un domingo OK ‘la gente/ de la fuente no son/ nuestra gente’” (s/n) o esta amable colaboración burlona, dedicada a Katz, de Ron Padgett y Tom Veitch:

Para Alex Katz
algo negro
entra en la habitación
Dame la pistola, hijo mío,
encantador y aristocrático,
como Edwin Denby.
(en Berkson y Sandler 19)

Según Berrigan, incluso en 1977 –una fecha ciertamente tardía– aún sobrevivía parte de este espíritu de los cincuenta y los sesenta:

Sí, algunas artes, en especial la pintura y la poesía y tal vez también la danza, todavía están íntimamente relacionadas. Hoy estaba tomando café con Alice y salimos y buscamos una mesa en una terraza y Paul Violi –el poeta– estaba sentado en una mesa y nos sentamos con él y llegó Stanley Crouch, el crítico de jazz y se sentó en una mesa al lado de la nuestra. Estábamos justo enfrente de la casa de George Schneeman, Anne Waldman vivía dos casas más abajo y Peter Schjeldahl, que es un crítico de arte, vivía cuatro casas más allá. Larry Rivers, de hecho, si hubiera estado en la ciudad, sólo vivía seis bloques más lejos, podría haber venido caminando por la calle. Así que eso todavía ocurre. Y Jasper solía venir y Bob Rauschenberg y Alex Katz y todo el mundo.
(*Talking in Tranquility* 115)

La obra de Katz, como la de los poetas, se ocupa de la fusión de sus rutinas diarias con la escena del arte y la poesía. Hilton Kramer señala:

de manera muy explícita es “nuestro” mundo –el mundo visible de los modos y estilos contemporáneos, muy “jóvenes” en su fácil sofisticación como para ser fechados, mucha apariencia de cultura de película y un aire de sociabilidad sin problemas. Es un mundo en el que las sombras más oscuras del pensamiento casi siempre pasan desapercibidas. Abundan los amigos y la familia, pero cada participante recibe una máscara, diseñada

para esconder su vida interior. No se nos invita a ir más allá de una amable y atractiva superficie. (25)

Las palabras de Kramer pueden implicar cierta crítica, y sugerir que Katz es demasiado complaciente en su postura. Si así fuera, estaría equivocado. El estilo de Katz es la representación de una actitud ante la vida. Katz no sólo la reproduce, como un Boswell contemporáneo, sino que representa la esencia de un estilo que aquellos que todavía lo vivían, no habían tenido tiempo de ser conscientes de ello.

Ya he mencionado que todos estos artistas vivían muy cerca los unos de los otros. Trabajaban en colaboración (*Locus Solus* les dedicó todo un número), vivían juntos (John Weiner durmió en el piso de O'Hara durante bastante tiempo), se incluían mutuamente en sus poemas u obras de teatro, se pintaban y fotografiaban los unos a los otros (véase la espléndida obra de Burckhardt sobre la que Katz ha escrito un artículo), e incluso, ocasionalmente, compartían las camas... La siguiente afirmación es sintomática de su proximidad:

La poesía de Frank [O'Hara] trata de cómo vivir en general. Y la poesía de Kenneth [Koch] es de cómo vivir de cierta manera. Y la poesía de John [Ashbery] trata de cómo vivir de... Son como conversaciones sobre cómo vivir todo el tiempo en términos de cuando sales a almorzar y todo te parece insano. Y sin embargo habla de cómo vivir en términos de qué bueno es todo. Pero eso es lo que hace Kenneth, y lo que hace Frank. Pero Frank está justo en el centro. Y Kenneth y John están en los extremos. Y están tan cercanos al centro porque son muy buenos. Y luego Jimmy es muy claro respecto de dónde está. Como si fuera un muchacho que acabara de ser herido. Y siempre tiene que tener presente este hecho, que es totalmente vulnerable en este lugar. Y siempre tiene que mantener ese aspecto lejos de ti. Y lo hace, y así se ve situado en un nivel ligeramente inferior al de los otros tres. Pero luego, tras eso, con frecuencia él es mejor. (Berrigan, *Talking in Tranquility* 197)

Es familiar, relajado, democrático en el sentido de que todos estamos al tanto o podríamos estarlo. Es un estilo de escritura desde la "aldea central". Los diferentes nombres resultan naturales en estas circunstancias, los retratos son de cualquiera que aparezca, cerca de casa o en el Cedar o el 5 Spot.

Joe Brainard incluso puede escribir un poema acerca de un viaje en coche para ir a ver una exposición de Katz:

Se me escapa cómo ha conseguido Alex seguir tan puro después de tantos años. Otros favoritos de siempre son *Impala* (1968), *Bather* (1959), *Donald and Roy* (1965), *Private Domain* (1969), *Joe I* (mi figura recortada, seis veces), la figura recortada de *Frank O'Hara* y *Self Portrait with Sunglasses* (1969). A lo largo de la cena discutimos que la pintura de Alex, *Lawn Parties*, es muy dura. (Es "muy difícil" que te guste). Mi teoría es que, al igual que una pintura de Pollock, ha de contemplarse como un todo para poder ser vista. Como si, saliendo de los arbustos, siendo un total desconocido, tropezaras con esta fiesta de jardín por error –algo opuesto a participar de la fiesta. O algo parecido. Nueva York está bastante bien desde aquí. Cuando veo la forma de la ciudad desde lejos, me gusta imaginarme a alguien que yo conozca en su apartamento, haciendo cualquier cosa. Es un lugar en el que resulta difícil creer que tú vives en él si, en ese momento, no lo haces. ("Tuesday, December 28th, 1971" 45)

Y de forma muy parecida Bill Berkson puede construir algo como un poema a partir de una conversación con Katz: “(Lincolntonville, Maine) ¿Has probado alguna vez una hamburguesa de cacahuete? (hamburguesa de cacahuete, hamburguesa de cebolla) Si tienes mucha hambre funciona. La poesía de Nueva York en los Kent Bookstores. Tengo *Kora in Hell* (Williams), *What are Masterpieces* (Stein), *Testimony in the US 1885-1990* de Reznikoff” (en Berkson y Sandler 1).

Lo que estos poetas comparten con Katz es un dominio intenso sobre lo preciso y el aquí y ahora que confiere a sus obras una franqueza que desarma. Confían en el candor y construyen a partir de lo mundano. Todos estos poetas procuran mantener ocupada y vivaz la superficie, teniendo muy en cuenta el color y el timbre de las palabras individuales. Captan por completo nuestra atención a través del lenguaje y el impacto de sus obras deriva del juego del sonido sobre la superficie, los silencios y los ritmos quebrados. Juegan con términos mitad coloquiales mitad argot. Elmslie, por ejemplo, propone una mezcla de palabras de las variedades, el music hall, el circo y las máquinas de discos. En una colaboración con Brainard en C. encontramos: “El dominio del banjo hizo que playas completas soñaran con trigo” o se nos da como título para un poema “Shirley Temple rodeada de leones”. Y Joe Brainard escribe: “Recuerdo que me preguntaba qué significaba ‘somos’ en ‘Nosotros tres reyes magos somos’.” (*I remember Christmas* s/n). La poesía no tiene un tema, dice Ashbery, porque ella es el tema. Katz está totalmente de acuerdo con esto.

Mucho de lo que dice es irónico, y así, el énfasis hay que buscarlo en cómo se dice. Consideremos las siguientes líneas de Peter Schjeldahl:

Es hora de realizar un pequeño y fundamental auto examen
quizá nuestro método, nuestra forma de hacer y ser implica
el error. Al presumir al abstracto, de fragmentos
del total, alguna noción del todo, podemos haber
falsificado lo verdadero sublime, ¡por supuesto!
(en Padgett y Shapiro 494)

o éstas del “Feathered Dancers” de Kenward Elmslie, en la que lo “ordinario” se ve revitalizado por la sorpresa y así nos percatamos de que tan sólo se trata de una cuestión de perspectiva: “Dentro del comedor las monjas viajeras tejían/ bebés que dormían sobre tapetes de encaje” (en Padgett y Shapiro 52).

Katz, en los sesenta, muestra a sus personajes moviéndose en un mundo social de fiestas e inauguraciones. Demuestran una elegante proyección propia, cierta reserva, y una pasividad calculada. Más o menos los mismos personajes aparecen en *Lawn Party*, en el jardín de su casa de verano en Maine, en *Cocktail Party*, y en una velada en su estudio de Nueva York, *One Flight Up*. En ciertos aspectos es una visión hedonista de la vida que ha llevado a algunos críticos a apreciar una vacante emotiva –pero estos personajes son intensos cuando manifiestan una disponibilidad social que con frecuencia es una profesión en sí. El propósito de Katz es mostrarlos rodeados de cierto “brillo”, accesibles y al mismo tiempo a la defensiva. Es un acto de equilibrio que suele dejarlos incómodos. A propósito de *Cocktail Party*, el mismo Katz afirma: “Entonces te encontrabas zombies doquiera que fueras –en la mitad de los sitios que ibas la gente parecía enferma. Quería hacer una gran composición; era un espacio abierto, y te preguntabas si había que

hacerlo a gran escala. Y así fue. Hice *Cocktail Party*” (Entrevista 89). Katz registra, cristaliza y enmarca el período: “Intentaba mostrar un segmento de nuestra época y nuestra multitud. Así es como éramos en aquella época, y eso es lo que hacíamos. Bebíamos y fumábamos cigarrillos. ¡Bien! Todo eso, como la ropa negra, eran cosas sociales en aquella época” (89). David Antin lo explica con claridad cuando, refiriéndose a las obras a gran escala de Katz, señala: “en los sesenta empezó a aparecer la imagen del glamour. No creo que fuera un accidente que los primeros años sesenta sean, en sí mismos, una época de glamour social. Tal vez fuera casual que los esfuerzos del pop por abrazar la escena social y la aparición de la administración Kennedy, con sus intentos calculados de apropiarse de la cultura y las artes coincidieran, más o menos, en el tiempo. Pero el efecto de esta coincidencia no debería menospreciarse” (en Berkson y Sandler 15). La expresión de sus modelos parece situarse entre el cine y la publicidad. Parecen haber posado, y sus ropas se convierten en poderosos significantes que marcan si quieren o no llamar la atención. Había optimismo, gran cantidad de becas, conferencias públicas, enormes exposiciones itinerantes que producían la apariencia momentánea de que la cultura americana había entrado en la tierra prometida.

Cabe mencionar, asimismo, el humor ocasional de la obra de Katz, en particular sus series *Arrow Shirty Hat*. Éste aporta ligereza y distinción a sus composiciones, de forma que nunca nos parecen pesadas. Frank O’Hara ha dicho alguna vez que, a lo largo de los años, has de reírte si no quieres dormirte en los laureles. O’Hara fue, como he dicho varias veces, “el” catalizador –poeta, crítico, conservador, conversador– cuyo esfuerzo lograba que las cosas cambiaran y su muerte marcó el final de un período y el principio de algo más. O’Hara es uno de los primeros críticos que, en los cincuenta, se fijaron en Katz cuando pocos eran los pintores figurativos que podían sobrevivir al ataque violento del expresionismo abstracto en todo su esplendor. Se conocieron, de hecho, en 1958, aunque la primera crítica que O’Hara hizo de Katz apareció en *Art News* en 1953.

Las crónicas de arte de O’Hara que aparecían en *Kulchur* desde principios de los sesenta se centraban principalmente en expresionistas abstractos, pero siempre consideró a Katz una figura de intenso interés, e inmediatamente reconoció la significancia de las “esculturas planas” pintadas. Las “grandes figuras enhiestas” de Katz son, según escribe, “modernas en su genio distintivo, y enfatizan casi de forma involuntaria la ausencia espacial que las rodea. . . . Poseen un aire vigilante, sin siquiera llegara ser siluetas” (*Standing Still and Walking in New York* 136). Y en un ensayo en *Art and Literature*, publicado poco antes de su muerte, se reafirma en su opinión de que Katz es uno de los más interesantes pintores en América, y define su universo pictórico como “un ‘vacío’ de color pintado con suavidad . . . en el que la figura realista existía (pero no descansaba) en un espacio sin suelo, sin paredes, sin ninguna fuente de luz, sin ningún punto de vista La gente de Katz simplemente existe en otro lugar. Permanecían en la pintura como soluciones de un problema formal, no existencial ni perdido Pictóricamente resultaban totalmente misteriosas, porque parecía que no había ningún intento aparente de lograr efecto alguno. Sabían que estaban allí” (“Alex Katz”). Esta insistencia en la presencia, en estar tan atento como fuera posible es lo que une la poesía del mismo O’Hara con la obra de Katz. Es el momento de su manifiesto irónico “Personism”, como “ilusión” de una charla íntima entre el Yo y un Tú que nos hace pensar que estamos presentes, que somos parte de las diferentes partes que mantienen una conversación.

Ambos artistas se preocuparon de la modulación. Organizan para nosotros lo que el poeta llama “la clara arquitectura de los nervios”. La escritura de O’Hara se detiene cuando menos lo esperamos, echa los frenos, pasa del movimiento a la quietud. Puede recoger toda la ciudad en una frase y sabe cómo convertir la velocidad de su percepción y el ámbito del cambio emotivo en palabras. Ambos hombres reconocen su deuda con De Kooning, cuya presencia domina todo el período. Ambos toman estas palabras de De Kooning como si fueran propias: “De todo lo que me pasa sólo puedo ver un poco, pero siempre estoy mirando. Y, a veces, veo muchísimo” (en Coolidge 184).

Rivers capta el temperamento mercúrico de O’Hara y su intensidad sin freno en la siguiente descripción:

Borracho, Frank podía ser un monstruo irritante, hasta el punto en que todos los presentes podían decidir no volver a hablarle jamás. En los cócteles era amable e ingenioso, el Frank que todo el mundo adoraba. A las diez, tras un par de botellas de vino y un poco de comida –no comía demasiado– su inteligencia y capacidad eran enormes. Hacia la medianoche estaba bailando y bebiendo, cantando y bebiendo, esclavizando a todo el mundo a su alrededor, y castigando verbalmente a todos. Desde ese instante hasta la una o las dos no cesaba de hablar. Después de las dos ya no quedaba nadie. Y entonces comenzaba a pensar que el mundo era un lugar bastante desagradable. (229)

Como en la biografía que Gooch escribe de O’Hara, la autobiografía de Rivers está tan llena de murmuraciones estéticas de un candor vernáculo que pueden llegar a ser tan maliciosas como divertidas, pues se decide a establecer un falso e insostenible leve vínculo de codependencia entre el genio erótico y el creativo. El tono es confuso y provisional como la vida misma. Habla del mismo grupo de poetas –de Ashbery, Koch y O’Hara– pero tal y como yo recuerdo, no hace ninguna mención de Katz (un detalle que sospecho que Katz ha de agradecer).

Katz y Rivers estuvieron presentes en el funeral de O’Hara (el emotivo discurso de Rivers no fue demasiado bien recibido por muchos de los presentes). Eran parte de un impresionante duelo compuesto por muchos artistas de Nueva York –una lista que impregnaba la poesía de O’Hara. Entre ellos Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Alfonso Ossorio, Michael Goldberg, Norman Bluhm, Barnett Newman, Al Leslie y también sus amigos y poetas Denby, Joe Le Sueur, Bill Berkson, Allen Ginsberg, Kenneth Koch y la poeta pintora Barbara Guest. En gran medida, se trata de la misma gente que Katz ha pintado en diversas etapas de su vida⁶. El biógrafo de O’Hara, Brad Gooch, con un estilo propio de la prensa amarilla, detalla algunas de las agitadas actividades y las empresas culturales que caracterizaron la presencia de O’Hara en Nueva York durante estos años. En determinado momento se centra en la relación entre O’Hara y Katz:

O’Hara se interesaba cada vez más por la obra de Alex Katz, cuya exposición se inauguró en el Stable en febrero. Como con Rivers, O’Hara se multiplicó ante Katz como crítico, modelo y director artístico. Juvenil, de frente despejada, grueso cabello negro y un contundente acento de Nueva York, Katz era un admirador de Pollock que trabajaba la figuración; acabó haciéndose famoso por sus frescos retratos y sus esculturas planas. Al hacer la crítica de su primera exposición, unos paisajes inspirados en Cézanne, en la Roko Gallery en 1954, O’Hara le había acusado de “una calma casi oriental”. En 1958, sin

embargo, después de casarse con Ada del Moro, Katz se dedicó más al retrato, y sus obras lograron la rara cualidad de ecos de sociedad, algo parecido a lo que pasaba con los poemas de O'Hara. (367)

Gooch escribe a una velocidad que apenas nos permite respirar y, ciertamente, deja poco espacio para el análisis en profundidad; no obstante, su asociación de la poesía de O'Hara y la obra de Katz en tanto que ecos de sociedad no resulta tan desagradable como podría parecer en un principio. Los dos son artistas extremadamente sofisticados, técnicamente muy dotados, que en esta época se rebelaban contra los modelos imperantes. En el caso de Katz se trataba de una reacción contra los excesos sublimes de la primera generación de expresionistas abstractos, las profundidades espirituales y oscuridades de su obra que tanto pesar causaron en sus vidas, y en contra de una tardía versión física y americana del existencialismo. Cuestiona indirectamente, tal vez, la obra de la llamada segunda generación de artistas que adoptaron el lenguaje del expresionismo abstracto no como un descubrimiento sino como un código de abstracción, y lo trasladaron más tímidamente, con más decoro y más ornamentalmente a otras áreas. En el caso de O'Hara se trata de una reacción en contra del peso pesado del New Criticism y el verso académico, formal y elitista de Stevens, Moore, Eliot, etc. Katz descubre un nuevo camino a la pintura realista y O'Hara forma parte del tremendo estallido de alternativas poéticas que recorrieron el país a finales de los cincuenta.

Gooch cae en el error de vincular a Katz con el pop demasiado fácilmente, cuando está claro que desde el principio pertenecía a algo mucho más íntimo, más vivido, más sentido y más afín, en términos de Creeley, a un "diario". Katz aprende de De Kooning, de la pintura postpictórica, del pop y su interés por la publicidad, pero sus preocupaciones básicas son otras. Gooch, no obstante, persiste en un punto de vista que finalmente no acaba de perfilar cuando dice que la elección que Katz hace de sus temas, "amigos como Edwin Denby en lugar de los iconos de la cultura de masas como las estrellas de cine lo sitúan dentro de la órbita de la escuela de Nueva York" (367). Más adelante volveré sobre su relación con Denby, pero permítidme decir, de momento, que Katz no pertenecía a ningún estrategia. Al igual que O'Hara, se ocupaba de lo que le rodeaba, los actos, los encuentros, los rostros de su vida diaria. Era como si al decidir sus temas con rapidez pudiera dedicarse a otras cosas. Katz pinta los retratos de sus amigos y O'Hara llena su obra con los nombres de sus amigos, pero esto no es tan pretencioso ni tan cursi como puede parecer en un primer momento, ya que lo que O'Hara intenta hacer es crear tensión en lo inmediato y marcar la energía de los incidentes y los hechos del día. Tan sólo hemos de leer los *Lunch Poems* para apercibirnos de esto —poemas escritos durante su hora del almuerzo cuando trabajaba como conservador en el Museum of Modern Art. La lluvia de nombres diversos parece crear una camarilla, pero este grupo era la esencia de la vibrante energía que recorría la poesía, la danza, la música y el arte de Nueva York a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. La gente andaba revuelta, y no es de extrañar que Katz se sintiera impresionado por lo que estaba sucediendo en el mundo de la poesía.

Gooch continúa con su crónica:

En 1959 Katz desarrolló una nueva técnica que consistía en cortar una figura del lienzo para pegarla en un contrachapado, lo que le condujo a sus figuras recortadas y pintadas directamente. Una de las primeras fue una de 152 cm de Frank O'Hara. En 1961 hizo una

pintura de O'Hara y Berkson juntos con uniformes de *Marine and Sailor*. O'Hara compró *Blackie*, una escena de unas pocas imágenes de figuras cada vez más pequeñas que trepaban por una pared en la exposición de Katz en 1958. Katz también le prestó a O'Hara *Ada on the Beach*, y le regaló una pintura de un atardecer –todas colgaban de las paredes de O'Hara. (367)

Tales regalos eran considerados sobornos por sus detractores, por supuesto, pero el entusiasmo de O'Hara no se vio mermado. Probablemente, tuvo algo que ver con la evolución de Katz de sus tranquilos interiores y paisajes a sus más extravertidas figuras: “Creo que Alex Katz es lo mejor de este año”, le escribió a Ashbery en febrero. “Su exposición del año pasado fue sobresaliente, pero incluía algunos atípicos, o más bien, típicos interiores que recordaban al Matisse de los peces rojos, pero con cosas que resultaban sorprendentes y originales” (367). Katz también recuerda su relación con O'Hara en una conversación con Gooch: “en realidad, creo que se preocupaba de mí como artista, no como persona”, dice Katz a propósito del fuerte impulso al que O'Hara le incita a principios de los sesenta:

Recuerdo que una noche ya era muy tarde y empezó a decirme lo que debería estar haciendo y lo que no. Yo me enfadé mucho y estuve a punto de tirarlo de casa. Pero él no sobrepasó la línea, se quedó allí y nunca fue más allá. Me di cuenta de que Frank medía sus palabras cuidadosamente y que era capaz de hacerlo cuando estaba Creía que yo me iba a convertir en un pintor tipo Morandi con esas pequeñas pinturas bonitas, y él se negaba a ello por completo. Pensé que tenía razón Frank le decía a todo el mundo lo que tenía que hacer en su trabajo y en todo lo demás; era, realmente, un individuo extravertido y agresivo. Allen Ginsberg es un poco como Frank. Pero Allen se limita a una pequeña área. Sólo poesía. Frank era pintura, danza, todo lo que pasaba por sus manos. Influyó a artistas de otras áreas. (368)

O'Hara, por muy irritante y difícil que resultara en ocasiones, o precisamente porque podía llegar a serlo, hizo que Katz trabajara en una obra de gran tamaño *The Smile* (1963) –un cinematográfico primer plano que ahora pertenece a la colección del Whitney. Es Bill Berkson, otro amigo íntimo de O'Hara y otra de las figuras recortadas de Katz y poeta retratado, el que señala que: “Cuando Frank hizo su dramático monólogo ‘Franz Kline Talking’, hizo que el pintor dijera: Joder, la mitad del mundo quiere ser como Thoreau en el Walden preocupándose por el ruido del tráfico de camino a Boston; la otra mitad pasa su vida siendo parte de ese ruido. Me gustan los segundos. ¿De acuerdo?” (en O'Hara, *In Memory of my Feelings s/n*). Llegados a este punto John Wieners estaba durmiendo sobre el sofá de O'Hara, ¡aparentemente para no perderse ni un segundo de lo que estaba pasando! Los poetas sacaban poemas de sus bolsillos en el Cedar Bar y se los pasaban. Las cosas se mantenían en una línea frenética, y un frágil brillo del estilo de Katz recoge esto a la perfección. El estilo de O'Hara sirve casi como metáfora y como modelo de la época. Es lujosamente frívolo, irónico, pero lleno de cuidado verbal. Es, dice Berkson, “todo habla” y es precisamente esta cualidad de surgimiento espontáneo lo que lo hace vivo e inimitable. Ofrece la convincente evidencia de “crisparte los nervios”. Sus defectos, añade Berkson, son una “retórica espumosa, o, peor aún, una jaula de grillos, cierto tipo de histeria” (s/n). Dentro del clima artístico que rodea a Katz en estos años, su obra puede equipararse a la de O'Hara, pues también puede “crisparte los nervios”.

A O'Hara le fascinó, en especial, la exposición de esculturas planas que Katz hizo en la Tanager Gallery en marzo de 1962. Las comparó con las figuras de cartón que se ponían junto a las chimeneas inglesas a principios del siglo dieciocho y citó una afirmación de Bill Berkson en la inauguración: "Katz es un observador mudo, ya sabéis, como un camarero mudo o un ayuda de cámara mudo" (*Standing Still and Walking in New York* 136). Al escribirle a Vincent Warren a propósito de la exposición, que incluía una figura recortada de él mismo (que acabó comprando Elaine de Kooning) y de la ex-novia de Rivers, Maxine Groffsky, señalaba: "Edwin entró en su despacho para hacer una llamada, y cuando colgó le dijo algo a mi figura, que estaba justo al lado de la puerta, dándole la espalda, y luego se preguntaba por qué no le había contestado. Y todos iban a ver si la figura recortada de Maxine llevaba bañador por la parte posterior, y se vieron recompensados con que no" (en Gooch 390). Gooch también recuerda una afirmación de Katz que recoge este sentido comunitario, de amigos que se encuentran y comen en el mismo lugar, que acuden a los mismos estrenos, y que conforman la exuberante y con frecuencia extravagante escena artística. Katz menciona una velada en casa de John, en la 12th street, cerca de la First Avenue:

"Una vez Donald Droll y yo buscábamos un sitio para comer", dice Alex Katz, "entramos en un restaurante y allí estaban Frank, Joan Mitchel, Riopelle y Patsy Southgate (la Grace Kelly de la escuela de Nueva York, casada con Mike Goldberg). Nos sentamos en un extremo de la mesa. Creo que Donald estaba temblando, pues temía que Frank le dijera alguna cosa. Yo no abrí la boca durante toda la comida. Frank le dijo a alguien que era 'un saco de mierda'. Joan dijo, 'Sí, y mañana estarás llamando y preguntando ¿Ayer dije algo malo?'. Era como una obra de Strindberg. Era muy teatral. Todos tenían grandes estilos retóricos. Frank, pienso yo, estaba fascinado por la retórica isabelina. Creo que eso es parte de su poesía. Poseía esa especie de energía shakesperiana y su extravagancia. Hubiera adorado subir a un escenario y decir cosas horribles a la gente y que la gente le contestara. Es como si Shakespeare se convirtiera en un deprimente dramaturgo irlandés como O'Neill y surgiera con este espumoso estilo inglés. Así es como era Frank" (422-23).

Alex Katz también había de escribir su propia "memoir" de O'Hara. Es un texto conmovedor que capta a la perfección la presencia volátil y llena de energía de O'Hara:

El atardecer provocaba largas sombras en Lincolville Beach. Edwin, Gerry, Ada y yo mismo nos sentíamos extrañamente depresivos mientras esperábamos el autobús Greyhound que nos tenía que llevar al funeral. A veces Frank parecía ser un sacerdote que se había dedicado a otro negocio. Incluso cuando iba por su sexto martini, su segundo paquete de cigarrillos y llamaba a un amigo "saco de mierda" en una noche loca. El oficio de Frank consistía en ser un intelectual activo. Su misión era mejorar nuestro mundo, nos gustara o no. Aunque yo pudiera cuestionar sus afirmaciones, siempre encontraba difícil resistirme a sus razonamientos. La enorme cantidad de energía que dedicaba a nuestro arte y nuestras vidas me hacía sentir como un avaro. La difícil calidad de Frank es su sentido del estilo. Decir que se interesaba por aquello que era correcto y por lo que no lo era no le haría diferente de un montón de gente. En cambio, para Frank lo correcto era lo que se obtiene con la máxima vitalidad. Y vitalidad es lo que emana de la superficie; las formas y las intenciones carecen de significado Las chanquetas y los bronceadores son el vestuario exótico del que sale de la ciudad según un neoyorquino.

Había más caos, más fiestas y más llamadas telefónicas. Ahora nuestras vidas son más ordenadas, pero menos interesantes. (“Memoir (1967)” en *Homage to Frank O’Hara*)

Poco después de la muerte de O’Hara, Katz y algunos artistas amigos –Guston, Hartigan, Held, Blaine, Bluhm, Brainard, Freilicher, Rivers, Nakian (sobre el que O’Hara había escrito un ensayo monográfico que, según Katz, comprendía brillantemente las principales dificultades de la obra)– ilustraron una selección de su poesía, editada por Bill Berkson y publicada por el MoMA. Katz eligió un poema dedicado a Jane Freilicher llamado “Cerca 1951, Jane Awake” (como hizo Marisol, quien eligió “Chez Jane”). Katz se centra en una de las imágenes de las primeras y últimas líneas que sugieren el azafrán de invierno. Crea un elegante dibujo de flores y hojas que extienden el encarte a dos páginas y sitúa fragmentos a cada lado del poema para sugerir una infinita banda horizontal. Es sencillo, directo y nada pretencioso:

Pero

es el santo guardián del día
ese policía, y asomándote
por tu ventana le preguntas
qué vestido te pones y cómo
te peinas con modestia
porque ahora ése es tu estilo.
Sólo por casualidad, subiendo la escalera
repites el baile, y entonces,
en la perfecta variedad de
atenuado, impecablemente disfrazado
azafrán blanco negro rosa y azul
y en el ambiente dorado, encontramos
al salvaje nocturno, en trance.
(en *Memory of my Feelings*)

Freilicher, que con tanta frecuencia fue la musa de su poesía y a quien tanto le gustaba hacerle bromas con referencias a las películas de Hollywood, recuerda que O’Hara se convertía en tu amigo en unos seis segundos. A Katz también le hubiera gustado este don de “intimidad instantánea”.

Denby también asistió, por supuesto, al funeral de O’Hara. Hizo el viaje en autobús con Katz y su esposa. Denby, al igual que O’Hara, también fue un catalizador de estos años. Su amigo de toda la vida, Rudy Burckhardt, descendiente del historiador Jacob Burckhardt, recuerda que en los años treinta conoció a este dinámico hombre de mundo– un hombre que había fumado opio con Cocteau, había intercambiado frases amables con Meyerhold, había conocido a Diaghilev y hablado con Freud. Denby era, realmente, una figura extraordinaria, un amigo íntimo de De Kooning y autor de una pieza de un surrealismo demente, una adaptación libre de “Un chapeau de paule d’Italie” de Eugène Labiche para una producción del WPA Theatre de Orson Welles llamada *Horse Eats Hat!* Denby regresó a Nueva York a principios de los cincuenta, atraído por la explosión de energía creativa y la seductora presencia de la ciudad: “No me esperaba un placer tan intenso, volver a ver Nueva York, con la intensa luz blanca del sol de febrero”. Y gran parte de su placer provenía, como he señalado, del New York City Ballet. “También surgieron nuevos amigos. Conocí a estos cuatro muchachos –Frank O’Hara, John

Ashbery, Kenneth Koch y Jimmy Schuyler (a quien ya me había encontrado en el extranjero)— en el Cedar Bar en el 52 ó el 53” (Denby 31). Estos cuatro poetas se convirtieron en sus compañeros inseparables y pasaron horas y horas discutiendo a propósito de la danza en la Carnegie Tavern justo enfrente del City Center. En especial, estaban prendados del New York City Ballet de Balanchine. O’Hara comenta: “Uno de los más grandes logros de Balanchine es hacer que los bailarines sean la danza, sean humanos y que, no obstante, posean la grandeza teatral de la situación de cada danza específica” (“Notes from row L”). Katz bien podría haberlos acompañado en algunas de estas excursiones; seguro que estaba al tanto de las críticas de Denby. Lo que dice sobre *Agon* en la *Evergreen Review* en 1959 no deja de ser relevante para ciertos modos y preocupaciones de la propia obra de Katz:

La revelación ardiente es la de una gracia surgiendo de un limbo . . . El primer movimiento de los bailarines es un contrapunto a la partitura. Frase a frase, los bailarines crean un ritmo paralelo al ritmo de la música. Cada ritmo es igualmente decisivo y sorprendente, igualmente espontáneo. Lo inusual de sus recursos es lo suntuoso, como un magnífico peso imaginativo. Uno sigue el movimiento de ambos con la luz fantástica que uno siente. La fragancia de ímpetu de Balanchine nos mantiene abiertos ante la cambiante y vivaz presión del pulso de Stravinsky y de su ímpetu. La emoción es la del tamaño. Contra un enorme fondo vemos separada, durante un instante, la gracia oculta del movimiento individual del bailarín, un hecho casual que pasa por siempre a la nada con una pequeña sonrisa y un sonido musical. (Denby 465)

Katz, de hecho, entra en la vida de Denby como bailarín y no como pintor, enseñándole nuevos fandangos en el piso del viejo Palladium. (Denby le devuelve el favor presentándole al escenógrafo Katz a su futuro colaborador Paul Taylor). Durante estos años, el centro de Manhattan es como un pequeño pueblo, y Denby pronto entabla contacto con Franz Kline, Red Grooms y Larry Rivers. MacKay nos cuenta en su introducción a *Dance Writings* que a “esta figura frágil, de cabello blanco” se la podía ver relacionándose “con Lenny Bernstein, W. H. Auden y ese individuo que se llama Kerouac” (W. Mackay en Denby 31). El mismo O’Hara señala que Denby “ve y oye más y mejor que cualquier otra persona que haya conocido,” y Katz añade lacónicamente: “Éste nunca para” (en Denby 33).

Denby era extraordinariamente sensible ante la poesía y la pintura, “el destello que llamamos belleza”. Podría decirse que las enigmáticas obras pictóricas de Katz de los cincuenta perseguían este mismo fin, y que lo consiguieron a través de su sorprendente mezcla de lo misterioso y lo directo. Denby también explicaba las concepciones estéticas e intelectuales con mayor claridad que cualquier otro que Katz conociera: las despojaba de sentimentalismo en una época en la que la retórica del mundo del arte estaba preñada del mismo. Por ejemplo, para Denby, la postura de De Kooning como pintor “no significaba ser uno de los muchachos, que simulara liderar el movimiento: significaba adoptar en su plenitud el nivel profesional que marcaron los grandes pintores occidentales. No era ingenuo, carecía de malicia” (“My friend De Kooning”, en Berkson y Sandler 92). Katz asimiló ésta y otras visiones de Denby. Denby, en su magnífico *Snoring in New York* hace mención específica de Katz. Es una obra que, como escritura, está más cercana a la obra de Katz que la de O’Hara. Me refiero a que insiste en una superficie sin nada de fragilidad:

Alex Katz pinta su ventana norte
 una cama a través de la calle, mira
 la ciudad de día que conozco de dentro
 amplia como alta, cerca como lejana
 amigos de la escuela de Nueva York, pintáis la gloria
 que se acerca más
 perdéis vuestro mármol haciéndola
 Qué hay en un nombre — lo reúne
 desde dentro. El silencio de una pintura
 resplandece, el compañero silencioso
 obsérvalo, no es una mascota, escúchalo
 antes de la gloria, el latido de piedra
 cuando se ha pintado desde el mismo
 De Kooning dice que ha acabado su pintura.
 (*Snoring in New York s/n*)

Katz ama a los bailarines porque representan el estilo consciente en grado extremo. Muestran una forma de confrontar el mundo con un sentido de gracia. En los sesenta hizo decorados para el coreógrafo Paul Taylor:

Para él trabajar con Taylor era tan satisfactorio que lo hizo en ocho coreografías más; la última se estrenó en la primavera de 1977. Katz no se ocupaba tanto de los fondos o de los telones como de crear entornos por los que se movieran los bailarines. Taylor le daba completa libertad; él, como Katz contó en una ocasión, estaba dispuesto a intentar cualquier cosa, tan grande era su confianza en sí mismo, pero asimismo era capaz de desechar todo un decorado en la misma noche del estreno. Katz se mostró más arriesgado que nunca en su colaboración con Taylor. Para una danza llenó el escenario de rocas; para otra colocó el decorado delante de los bailarines, a los que sólo se les podía ver parcialmente a través de tres aperturas. (Sandler, en Berkson y Sandler 45)

Katz sólo tuvo que ampliar su propio sentido de gusto y decoro al propio estilo de Taylor. Así consiguió un marco ideal.

“Elegante”, “sofisticado”, “sin forzar”, “lírico”, “con clase”, “impersonal”, son algunos de los adjetivos favoritos de Katz. En una entrevista señalaba:

Básicamente, mi obra es un espejo. Está en armonía con la de ciertos poetas, es lírica en cierta forma impersonal, independiente. Esta independencia es lo que me gusta del bebop, Stan Getz, John Ashbery, Paul Taylor. Todo eso es impersonal —unido a una técnica fantástica. Recuerdo un día que estaba hablando con Paul Taylor y yo le decía que el estilo ha de ser contenido y no tener contenido. Paul dijo, “¡Sí!, ¡sí! Eso es lo primero que tuve claro, hacer arte sin contenido, sin expresión y, sobre todo, sin forma!” Los expresionistas abstractos eran todo forma y contenido. Un gran lastre. Cuando escuchas bebop, a Stan Getz, es cool. Pero es sereno. (Entrevista con Alana Heiss 29)

O’Hara nos cuenta que: “en 1959 Katz dio un paso hacia un engrandecimiento de la imagen, separándose de las características personales en la manipulación de la pintura, para enfatizar la abstracción del tema y los valores inherentes que poseía y que él liberaba. Warhol, más tarde, consiguió mediante el uso de pantallas de seda, métodos que acabarían siendo muy influyentes” (*Art Chronicles* 143). Posteriormente, Katz eliminó

incluso el “vacío” y pintó figuras que había recortado de piezas de conglomerado para eliminar cualquier posibilidad de espacio pictórico o entorno. Doquiera que se alzarán, éste era su entorno. Uno se pregunta si se habrán convertido en parte del no-entorno de De Kooning y si pertenecerán a cualquier lugar de un anónimo paisaje urbano... Las figuras recortadas parecen sencillas y, sin embargo, son complejas y se presentan desde unos ángulos altamente particularizados. Poseen su propia luz y funcionan, así, de forma independiente de cualquier cosa que las rodee, por ejemplo, nosotros, los espectadores y el espacio de la galería en que se expongan. Carter Ratcliff señala:

Katz entiende, mejor que cualquier otro pintor de la época, los procesos que empleamos para dar sentido al devenir de la vida urbana. Conoce la naturaleza de los signos de percepción inmediata que nos hacen reconocer a la gente. Sabe ver cómo los signos de la identidad personal aparecen elaborados en esfuerzos personales gracias a los matices de expresión, gesto y ropa. (s/n)

Algunos de ellos son blancos por el “otro” lado y nunca puede conectarse fácilmente la parte delantera y la posterior. Nunca son sólo el reverso. Katz juega constantemente con nuestras expectativas, se ríe de nosotros ofreciéndonos imágenes dobles que sólo aumentan el sentido de lo impersonal. Como si dijera que la representación social del yo es siempre impersonal. ¿Cuál es el lugar, preguntamos, de la persona en todo esto? ¿Acaso, como mucho, una mera percepción de un instante?

Sus temas –amigos, poetas, artistas, la familia– interactúan en un escenario generalizado. Ya se ha contado muchas veces cómo Katz empezó con sus figuras recortadas en 1959, casi por accidente. Estaba trabajando en una pintura y se sentía insatisfecho de la forma en que la figura se relacionaba con su fondo. Decidió conservar la figura, y así la recortó y la pegó en otro lienzo. No obstante, cuando lo hacía se percató de que la figura poseía su propia vida independiente, una vez libre de los confines del lienzo.

En 1962 Katz hace algunas figuras recortadas para una obra de Koch, *George Washington Crossing the Delaware*, estrenada en el Maidman Playhouse. Ésta es una de la serie de obras que Koch escribió en los sesenta en colaboración con algunos artistas – Rivers, Rauschenberg, Leslie, Niki de St Phalle, Tinguely– y en las que solía usar a los poetas y a los pintores como actores, por ejemplo, Elmslie, Freilicher, Rivers, Ashbery, Brainard y Lima. Estas obras están llenas de líneas irónicas, plagadas de clichés y tópicos que conforman un humor sofisticado, lleno de pastiches o apartes kitsch. Es como si miráramos una película de la serie B o escucháramos la cara B de un single.

Katz hace retratos de muchos de sus amigos poetas, aunque no deja de tener ciertas dudas: “Me parecía cuestionable si un retrato podía ser una pintura válida —una pintura moderna, en otras palabras” (en Coffey 7). Kitaj señaló en cierta ocasión que cada generación necesita conocer su propio rostro, una observación que implica que el artista tiene siempre cierta responsabilidad en cuanto al retrato. Katz es muy consciente del significado de esta afirmación y nos ofrece expresiones blandas, pulidas que llenan los sesenta. A veces inteligentes, a veces tontas, invariablemente cómodas en su franqueza. Constituyen un inquietante, agudo, alegre y, sobre todo, conciso documento social de los sesenta; muestran una imagen de la psicología social de la época, igual que hizo Hopper en los años treinta, o Fischl en los ochenta. Al ocuparse de estos retratos todos hablan de psicología, o de la ausencia de ésta, y también de la esencial preocupación de Katz por el

estilo, la manipulación de la pintura y la luz. Poco más hay que decir a este respecto. No obstante, hay que decir que estos rostros retratan claramente la parte social que nosotros exhibimos como fachada pública y que muestra y esconde cosas. Es un rostro que podemos adoptar en un acto social y que no se pregunta sobre lo que está ocurriendo, un rostro que sabe cómo mantener las apariencias. Es la guisa social con la que nos proyectamos y protegemos. Algunos críticos, como Donald Kuspit, aducen que implican subliminalmente “algo que la superficie, un todo instantáneo, no puede hacer” y que su “seductora claridad nos arroja su esencia” (Entr. D. Kuspit 7). También señala que Katz prefiere a las mujeres porque son maestras de la superficie. Esta superficie es una concha, una protección, y Katz no deja de mostrarnos indicios de lo que hay detrás. Katz sondea profundidades que no parecen muy grandes, parece sugerir que no hay nada más. Esto no quiere decir que sea poco complejo, sólo significa que es menos introspectivo, menos denso y profundo. Katz visualiza el silencio y, bien sea a solas o en la vorágine de la charla social, se ve inmerso en él. Sus obras, pues, optan por la sugerencia, la conjetura, algo que como mucho llega a ser una sospecha. Está próximo a la manera que tiene de leer a la gente en situaciones sociales, rápidas instantáneas psíquicas que tienen tantas posibilidades de ser correctas como de no serlo. Sus sujetos saben que resultan amables al ojo público, no tienen por qué ser muy conocidos, pero sí lo suficiente para que mañana la gente hable de ellos. Katz nos repite en muchas entrevistas que quiere tratar de lo consciente y del inconsciente porque estos enriquecen, hacen más fascinantes y remachan la pintura. Algunas de sus obras son retratos directos, en otras hemos de identificar el “reparto”. *The Black Dress* (1960) incluye un retrato dentro de un retrato de James Schuyler, *Marine and Sailor* (1961) muestra a Berkson y a O'Hara y Katz recuerda que sus modelos hicieron una pausa para ir a por tabaco y no pudieron evitar buscar ligar; *August Late Afternoon* (1973) muestra a Denby seguido de Burckhardt.

Mediante movimientos y posturas diferentes, Katz pretende desvelar al personaje y lo dice bien claro:

se trata de reconocer el hecho de que la forma del retrato es la razón de pintar retratos. Para alguien que se haya educado en los buenos principios del arte moderno esto puede resultarle muy difícil de aceptar. Es muy fácil decir, “oh, no hay parecido, es una composición abstracta”. Pero si yo hubiera querido hacer una composición abstracta la hubiera hecho El retrato ha de tener su reconocimiento como forma. (“Ten Portraitists” 37)

Desde finales de los cincuenta en adelante Katz tiende a alisar las superficies, suavizando su pintura desigual, en beneficio de la fluidez. Aquí es evidente la influencia del pop. Perreault dice que los retratos de Katz son “parecidos, y cabría esperar que tuvieran un contenido humanista. Pero no lo tienen. Son peculiares, distantes y neutros . . . independientes, impersonales” (10-11). Sus amigos le son útiles porque son modelos simpáticos y buena compañía. Los retratos de finales de los cincuenta son más íntimos que las obras posteriores:

Muestran la tendencia del mundo artístico de los cincuenta, que era muy diferente de la de la década posterior; entonces el mundo del arte era más pequeño, sus miembros estaban más unidos, eran más sencillos y más pobres. Necesariamente era más bohemio. Las pinturas de Katz tienen una cualidad hogareña y casera (la antítesis de lo acicalado), el pigmento un poco manchado, aunque no sucio –no tenía los ‘tobillos

sucios', en palabras de Katz– sino gastado, como los áticos y los vecindarios en los que se podían permitir vivir. (Sandler 22)

En los sesenta “estos modelos son actores en un teatro diseñado por él” (Entr. Hunter 24). Se convierten en elementos formales y “nunca sabemos lo que están pensando, lo que están haciendo” (25). Dados los contextos en que Katz los presenta, esto apenas resulta sorprendente. Son socialmente conscientes, en público están ligeramente en guardia. Pueden resultar en apariencia simples aunque “afables”. Katz le cuenta a Hunter: “Sobre todo me interesa la apariencia de las cosas, y si captas la apariencia creo que lo demás ya vendrá” (26). Por lo que a él respecta, la gente es como objetos, sólo planos sobre los que distribuir el color, áreas que contrastar con otras áreas. Su trabajo es crear algo que resista visualmente y no sucumba al bombardeo de todo lo demás.

Katz es el único que crea retratos dobles. Larry Rivers también los hacía, pero los suyos no poseen la suave agresión objetiva de los de Katz. Éste señala: “Un doble retrato psicológico: mucho más difícil que uno sencillo y mucho más difícil que uno triple” (en Berkson y Sandler 1). Ashbery corrobora esta opinión en su lectura de un doble retrato de Denby:

Y la doble versión, casi duplicada del poeta y crítico Edwin Denby coexistiendo en una obra (Edwin y Edwin) es mucho más que una mera multiplicación, es una forma muy inteligente de proyectar la fuerza de la presencia del modelo. Primero Katz muestra el cuerpo como una arquitectura y después, por extensión, como música, pero la música es una canción sin palabras que nos devuelve invariablemente (y correctamente) a las realidades del color y el volumen. (en Berkson y Sandler 20).

El gesto en los retratos es más importante que las características de un rostro. Sin embargo, el gesto es mínimo, contenido y frío. Katz nunca cae en los tópicos, pero juega con ellos como una posibilidad irónica. Berkson analiza dos de las pinturas de grupos y sugiere que los personajes muestran sus respuestas ante distintos contextos:

En dos de las nuevas pinturas de gran tamaño, *Cocktail Party* y *Lawn Party*, vemos a los amigos del artista, primero por la noche en su estudio, y después de día, en el jardín de una casa alquilada de Maine. En la primera, las figuras están juntas, las vemos en una relación íntima y parecen bastante severas. En la segunda, están más separadas, caminan o gesticulan y se miran de buen humor. (en Berkson y Sandler 24)

One Flight Up, un grupo de figuras recortadas, está preparado en el segundo piso de su estudio –a los modelos se les dijo que caminaran “un piso más arriba”. Los bustos están pintados y después recortados y situados en una relación mutua que no ha sido diseñada previamente, y así el elemento psicológico resulta gratuito y también poderoso. Katz tan sólo traslada la situación de la realidad a sus obras. Katz usa los primeros planos y la técnica de los carteles de cine porque le gusta su “forma deslumbrante y directa de representar cosas reconocibles” (Berkson, “Alex Katz’s surprise image” 24). Le impresionaba su repentino impacto, o lo que Denby denominaba “el destello óptico asociado a la publicidad”. En otras palabras, su inmediatez directa. Katz busca una imagen que surja poderosa, que comunique en un estallido aunque deje un posterior gusto ambiguo. Él mismo nos dice:

los símbolos visuales hoy en día están complicados por las películas, la TV, los carteles, las reproducciones de los libros, etc. Ejercen una presión continua y, en algunos casos, han usurpado el lugar de la pintura porque han dominado nuestra visión Los medios de comunicación también han ejercido su influencia en la mayoría del arte figurativo y, a su vez, se han visto influidos por las bellas artes. (“Talk, Signs, and Symbols” 26)

Éste es el banco de imágenes más evidente de la América auténtica, y a Katz le encanta usarlo como modo de quebrar la superficie.

Katz señala:

La idea es tomar los rápidos esbozos y lograr la misma sensación de abertura en una gran pintura sin trasladar de forma mecánica el estudio a una versión más grande. Edwin Denby escribió que la pintura debería surgir más rápidamente que el pensamiento y desaparecer más lentamente de lo que podamos recordar, refiriéndose principalmente a mis collages. Ésa es la idea —verdadera alta velocidad, muy rápido. Más rápido que el pensamiento.” (Entrevista con Alana Heiss 27).

En otras palabras, Katz busca hacer la obra tan rápida y directa como una flecha para que deje su marca sin importar qué ocurra después. La ilustración de moda tiene esta velocidad, por eso Katz la usa. Pertenece “por naturaleza” a nuestra época. Su premisa es “que las apariencias físicas están en constante cambio y que es correcto tener un nuevo tema en un nuevo estilo. El foco del nuevo tema (vuelto a ser visto) y el nuevo estilo hacen que el mundo sea parte de una época específica y que sea fácil de identificar temporalmente. Esto es arte de estilo elevado” (“Talk, Signs and Symbols” 23).

En un clima de intercambio y colaboración existe siempre un toque de promiscuidad e incesto y tonos de comedia de dormitorio. Sin embargo, estas colaboraciones pueden verse ahora como ataques al mito del genio creativo desde un lenguaje individual, desde la soledad y desde una autoridad incuestionable. El Artists Theater, bajo la dirección de Herbert Machiz, abre sus puertas desde principios de los cincuenta. O’Hara, Koch y Ashbery ya están en contacto con Rivers, Freilicher y Nellie Blaine, y al mismo tiempo trabaja en la realización de una película cómica con Rudy Burckhardt. Estas productivas colaboraciones incluyen *Try! Try!* de O’Hara y Rivers, *Red Riding Hood* de Kenneth Koch y Grace Hartigan, y Schuyler escribió *Presenting Jane* cuyo decorado pintó Elaine de Kooning. En la siguiente temporada (1954) Nellie Blaine diseña y pinta los decorados para *The Heroes* de Ashbery.

La amistad, el compartir intereses y actitudes, el estimulante clima de cambio, todo facilita el fluido ambiente de colaboración. John Bernard Myers en la Tibor de Nagy Gallery comienza a publicar, bajo el sello de Tiber Press, obras de Goldberg, Leslie, Hartigan y poemas de Schuyler, Ashbery, O’Hara y Koch. O’Hara y Rivers trabajan juntos en un conjunto de litografías llamado, apropiadamente, *Stones* para Tanya Grosman Limited Art Editions. Myers también publica *Semicolon*, un folleto de cuatro páginas que incluye poemas encadenados de O’Hara y Koch o elegantes sextinas de Fairfield Porter. Esta pasión colaboradora continúa e incluso gana vigor entre el grupo de poetas que se formó alrededor de Berrigan.

La colaboración de Katz con Paul Taylor provoca que muchos amigos que escriben y producen obras le soliciten decorados. Ocasionalmente Katz acepta, y es que le gusta

escapar de la rutina y la soledad de su estudio. En 1962 diseña el decorado para la producción de Kenneth Koch que ya he mencionado, *George Washington Crossing the Delaware*. Consiste en unas veinte figuras de madera recortada de tamaño casi natural, entre las que aparece Washington cruzando el río helado en su bote, hay soldados británicos y americanos, la Union Jack y la Oíd Glory e incluso un cerezo. Las figuras recortadas aportaron el entorno perfecto para líneas como la siguiente del padre de nuestro patria:

Estoy cansado y necesito dormir. Buenas noches, América”. La colaboración de Katz y Koch fue muy feliz, ya que ambos compartían una forma sofisticada de hacer que lo banal pareciera fresco mediante sutiles sombras de lenguaje, por un lado, y de línea y color por el otro. Los recortes de Katz para la obra de Koch oponen, como siempre lo hacen, la ilusión a la realidad. Sus soldados de madera parecen actores de verdad, y plantean preguntas provocativas sobre las relaciones entre los actores “reales” y sus dobles “falsos”. (Sandler 36-37)

Katz se refiere a las intenciones detrás de sus obras en colaboración con los siguientes términos: “No creo que los decorados o los disfraces deban ‘decorar’ una obra o un ballet. En realidad deberían interpretar su espíritu y presentarlo con tanta fuerza como la misma obra, danza o la interpretación” (Sandler, en Berkson y Sandler 45). Los resultados de su colaboración con Koch se expusieron en la Jackson Gallery. Las piezas de Katz dominaban la exposición y en la pared, como fondo a las mismas, aparecían los fotostatos ampliados del texto mecanografiado de Koch. Este cambio total de las funciones teatrales parece algo completamente natural y es prueba del éxito del decorado de Katz. Koch, en un artículo a propósito de O’Hara, habla de “una inspirada irrelevancia que resulta ser relevante” (33). ¡Katz está dispuesto a hacer de esto una norma!

Sus colaboraciones con los poetas en sus textos también tienden a seguir este modelo de “inspirada irrelevancia”. Pienso, en particular, en *Fragment* con Ashbery; en *Interlocking Lives* (Kulchur Press, 1970) con Koch; en *Selected Declarations of Independence* (Z Press, 1977) con Harry Mathews. No se trata sólo de meras ilustraciones del texto. Las imágenes de Katz crean un clima paralelo en lugar de ampliar meramente una imagen. Katz sabe captar un tono de placeres juveniles, de verano perezoso, de desenvuelta identidad grupal, de un estilo muy elevado. Katz hace la portada de *Shining Leaves* de Berkson, en la que aparece el propio Berkson como un cruce entre un anuncio de pasta de dientes y un primer plano de una película romántica y en blanco y negro de Hollywood:

Duna.
 Guijarro húmedo.
 Madera flotante.
 Pequeños pies que corren por la arena.
 Huellas
 Ruido de las olas.
 Un barco.
 Otro barco.
 Un bote, pequeña tripulación.
 Luz del bote.
 El rostro de la joven.
 Sonrisa.

La joven saluda.
(*Shining Leaves* s/n)

Katz hace, también, un dibujo de sí mismo para la portada del *World*, n. 28, de Anne Waldman.

Su colaboración con Kenneth Koch en *Interlocking Lives* resulta especialmente interesante. Berrigan cuenta la siguiente historia:

Alex no quería que Kenneth escribiera sobre sus pinturas, pero hizo un montón de dibujos con bocadillos y luego Kenneth –que posiblemente se sorprendiera en un principio de que Alex no le dejara escribir sobre las pinturas– tuvo una idea que resultó ser algo muy creativo. No escribió en los bocadillos de las imágenes, sino que escribió diversos párrafos para que aparecieran en una página que acompañara a los dibujos; Alex realizó una historia completa de quince o dieciséis dibujos y Kenneth escribió cuatro historias diferentes para los mismos. Así, en el libro, los dibujos aparecen repetidos cuatro veces seguidas y cada vez hay una historia diferente, con un párrafo de Kenneth por página. (*Talking in Tranquility* 109)

Katz, asimismo, hace algunas ilustraciones para “In Love with You”, uno de los poemas de Koch que se incluyeron en *The Poets of the New York School* de John Bernard Myers. Consiste en dos dibujos de un hombre y una mujer hablando, y en apariencia declarándose, por teléfono. Veloces y elegantes como el mismo poema, surgen sin esfuerzo:

¡Qué efecto físico me provoca
sumergirme para siempre en el leve mar azul
de tu persona! Ah, pero amigos más queridos,
como las formas, acaban, como termina la vida. Sin embargo,
es hermoso, cuando octubre
acaba, y febrero acaba,
sentarse en el almidón de mi camisa, y soñar en tus dulces
modos. Como si el mundo fuera un taxi, y tú entraras y
dijeras (a nadie) “Sigamos cuatro o cinco calles”.
(en Myers 27)

Moverse fácilmente, pensar con rapidez, vestirse para los placeres del día. No bajes los ojos, el mundo acecha.

Jimmy Schuyler, otro poeta del círculo de Katz, vivió durante muchos años en casa de Fairfield Porter y trabajó como crítico ocasional para *Art News*. Ha sido modelo de varias obras de Katz. Su artículo “The Painting of Jane Freilicher” reúne las preocupaciones de los tres artistas sin resultar forzado. “Parecía que había un cambio”, dice ella, “cuando empecé a pintar paisajes. Empecé a pensar en el color en términos de ‘¿Cuánta pintura aguanta un cuadro?’ Alex Katz y Fairfield Porter piensan igual, y esto puede resultar en una pintura muy luminosa. Muchos pintores parecen considerarla como una materia de peso. Eso funciona, supongo, pero me interesa mucho más la luz” (“The Painting of Jane Freilicher”). La flexibilidad de estilo de Schuyler y su visión límpida no resultan nada ajenas al propio estilo de Katz. Son auténticos aunque románticos en sus percepciones.

Schuyler conjura el “ambiente” de una habitación en casa de Katz –los interiores eran temas favoritos de los tres pintores y amigos:

“Yo” reflexionaba, “sí, yo” y me volví a los ventanales de la noche más allá de una de las ventanas de Ada y Alex Katz. Al fondo de Prince Street, acechan leves vapores hoscos de verde París; unos gran daneses moteados van de habitación en habitación, moviendo sus colas con amabilidad y con las bocas llenas de astucia (rosas). Las velas sobre macetas de cristal rojo, diferentes de las flores, una mancha de luz que saltaba (“No te desgastes”) sobre una moldura, la típica moldura que revela una vivienda de clase baja. No me interesa la distinción entre amateurs y profesionales, aunque de los últimos cada vez queden menos. La mancha de luz que se reflejaba de una taza de café no iba a ningún sitio, pero no se quedaba quieta. (*The Crystal Lithium* 20)

Deliciosa intimidad de tono ligero, una conciencia risueña de sí misma, un tema de artificio y situación correcta. Lo que los dos artistas comparten no es su manera de leer ni tampoco sus pensamientos pero sí su forma de pensar.

A Katz le interesa la obra lírica, lo que él define como “realidad poetizada” (Entr. D. Kuspit 60), a menudo situada en lo que denomina un contexto dislocado. Mientras pinta, en el mundo pueden ocurrir cosas extrañas y la obra puede escaparse de su control: “Las obras de arte complicadas nunca se ajustan a una explicación simple, siempre hay algo que queda fuera... algo que ninguna explicación puede explicar satisfactoriamente” (“Talk, Signs, and Symbols” 24). “El tipo de realismo de Katz se ha calificado como ‘blandengue’, pero en su caso más que blando podría decirse que está dispuesto a golpear” (Ashbery, *Reported Sightings* 232).

En Katz prima el estilo sobre el tema, caracterizado por una composición organizada conceptualmente, un juego con planos de colores superpuestos, una lisura sin modular, y un complejo subtexto de comentario cultural. Hace dos observaciones clave en una conversación con Sam Hunter: una, “la luz parece ser la forma en que tomo una idea, una idea literaria y la hago menos obvia y me sumerjo en su interior”; y, dos, “el contenido es una interacción entre la pintura y el espectador” (25). A lo largo del tiempo no ha cambiado demasiado, aparte del hecho de que Katz continuamente cambia la luz y el ángulo de visión para hacernos percibir lo que considera que son nuevas relaciones – literalmente en el aire, podría decirse– entre el hombre y su mundo: el espíritu de nuestro tiempo.

Bibliografía:

- Ashbery, John. *The Mooring of Starting Out: The First Five Books of Poetry*. New York: The Ecco Press, 1997.
- . *Reported Sightings: Art chronicles 57-58*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- . “John Ashbery: An Interview by Ross Labrie”. *The American Poetry Review*, vol.13, nº 3, 1984.
- . “An interview with John Ashbery”. Entr. John Koethe. *Substance*, vol. 11-12, 1983.
- . “Fairfield Porter: Realist Painter in an Age of Abstraction”. New York: Graphics Society, 1982.
- . “An Interview with John Ashbery”. Entr. Sue Gangel. *San Francisco Review of Books*, vol. 3, nº 7, 1977.
- . “Interview”. *San Francisco Review of Books*, 7, November, 1977.

- . “How to be a Difficult Poet”. Entr. Richard Kostelanetz. *New York Times Magazine*, 23 de mayo, 1976.
- . *Self-portrait in a Convex Mirror*. New York: Viking Press, 1975.
- . “The Craft of John Ashbery”. Entr. Louis Osti. *Confrontation*, n° 9, 1974.
- . “Craft Interview with John Ashbery”. *The Craft of Poetry*. Ed. W. Packhard. New York: Doubleday, 1974.
- . “Interview with David Shapiro”, *The Field*, n°5, autumn 1971.
- . *Fragment*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1969.
- . *Rivers and Mountains*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- . *The Tennis Court Oath*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1962.
- y F. Moramarco. “John Ashbery and Frank O’Hara: The Painterly Poets”. *Journal of Modern Literature*, vol. 5, n.º 3, 1976.
- Berkson, Bill. *Shining Leaves*. New York: Angel Hair Books, 1969.
- . “Alex Katz’s surprise image”. *Arts Magazine*, diciembre 1965.
- e Irving Sandler (eds.). *Alex Katz*. New York: Praeger, 1971.
- Berrigan, Ted. *Talking in Tranquility: Interviews*. New York: Avenue B/O Books, 1991.
- . *The Sonnets*. New York: Grove Press, 1964.
- Bloom, Harold. “The Charity of Hard Moments”. *Salamagundi*, Spring-Summer 1973.
- Brainard, Joe. *Joe Brainard: A Retrospective*. Berkeley: Berkeley Art Museum, 2001.
- . “An Interview with Joe Brainard”. Entr. Anne Waldman. *Rocky Ledge* 3, Nov. 1979.
- . *I remember Christmas*. New York: MoMA, 1973.
- . “Tuesday, December 28th, 1971”. New York. Los Angeles: Black Sparrow, 1973.
- Cage, John. *Silence*. Cambridge: M.I.T. Press, 1961.
- Coffey, J. W. *Making Faces*. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1990.
- Coolidge, Clark. “F. O’ H. notes”. *Homage to Frank O’Hara*. Bolinas: Big Sky, 1978.
- Denby, Edwin. *Dance Writings*. New York: Knopf, 1986.
- . *Snoring in New York*. New York: Angel Hair / Adventures in Poetry, 1974.
- Gooch, Brad. *City Poet: The Life and Times of Frank O’Hara*. New York: Harper Perennial, 1994
- Greenwald, Ted. *Her*. Bolinas: Big Sky, 1976.
- Hess, Tom. “Alex Katz’s Sign of the times”. *New York Magazine*, 3 de octubre, 1977.
- Howard, Richard. *Alone in America*. New York: Atheneum, 1971.
- Katz, Alex. Entrevista con Alanna Heiss. *Alex Katz Under the Stars: American Landscapes 1951-1995*. Long Island City: Institute for Contemporary Art/PS1 Museum, 1996.
- . Entrevista. Entr. Sam Hunter. *Alex Katz*. New York: Rizzoli, 1992.
- . Entrevista con Alex Katz. Entr. R. Prince. *Journal of Contemporary Art*, 4, n° 2, otoño/invierno 1991.
- . Entrevista con Alex Katz. Entr. D. Kuspit. *Alex Katz, Night Paintings*. New York: Harry N. Abrams, 1991.
- . “Memoir (1967)”. *Homage to Frank O’Hara*. Bolinas: Big Sky, 1978.
- . “Talk, Signs, and Symbols”. ZZZZZZ. Ed. Kenward Elmslie. Calais Vermont: Z Press, 1977.
- . “Ten Portraitists: interviews/statements”. Ed. G. Henry. *Art in America*, enero-febrero 1975.
- y Francesco Clemente. “Manners Entice: A Discussion between Alex Katz and Francesco Clemente”. *Parkett*, n° 21, September 1989.
- Kermani, David. *John Ashbery: A Comprehensive Bibliography*. New York: Garland, 1976.

- Koch, Kenneth. "A Note on Frank O'Hara in the early fifties". *Audit*, 4, 1964.
- Kramer, Hilton. "The world of Alex Katz: Big Numbers, Fast Moves". *The New York Times*, 16 de diciembre, 1976.
- Lehman, David, "O'Hara: artful life", *Art in America*, Feb. 2000.
- Lesueur, Joe, "We remember Joe Brainard". *The Poetry Project*, 1994-95.
- Myers, John Bernard (ed.). *The Poets of the New York School*. New York: Graduate School of Fine Arts, 1969.
- O'Hara, Frank. *Standing Still and Walking in New York*. Ed. D. Alien. Berkeley: Grey Fox, 1975.
- . *Art Chronicles 1954-1966*. New York: Braziller, 1975.
- . *The Collected Poems of Frank O'Hara*. New York: Knopf, 1971.
- . *In Memory of my Feelings*. New York: MoMa, 1967.
- . "Alex Katz". *Art and Literature*, verano 1966.
- . "Notes from row L". Escrito por encargo para el New York City Ballet, 1961.
- Padgett, Ron (ed.). *Painter Among Poets*. New York: Granary Books, 2004.
- y D. Shapiro (eds.). *An Anthology of New York Poets*. New York: Vintage, 1970.
- Perreault, John, "Poets and Painters". *Village Voice*, April 1967.
- . "Cut Outs". *Village Voice*, 26 de enero, 1967.
- Porter, Fairfield. *Art in its Own Terms*. Ed. Rackstraw Downes. New York: Taplinger, 1979.
- . Carta a Claire Nicholas White. *Parenthese* n° 4.
- Poulin, J. R. "The Experience of Experience". *Michigan Quarterly Review*, vol. 20, n.º 3, 1981.
- Ratcliff, Carter. *Alex Katz: Cutouts*. New York: Robert Miller Gallery, 1979.
- Ricard, René. "Alex Katz Paints a Picture". New York: Houghton Gallery, 1985.
- Rivers, Larry. *What Did I Do*. New York: A. Weinstein, Harper Collins, 1992
- Schuyler, James. *The Morning of the Poem*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.
- . *Art News* 6, n° 2, April 1967.
- Sandler, Irving. *Alex Katz*. New York: H. Abrams, 1979.
- Schuyler, James. "The Painting of Jane Freilicher". *Poets on Painters*. Ed. J. D. McClatchy. Berkeley: University of California Press, 1988.
- . *The Crystal Lithium*. New York: Random House, 1972.
- Sommer, P. "John Ashbery in Warsaw". *Quarto*, n.º 17, 1981.
- Stein, Gertrude. "Composition as Explanation", *Look at me now and Here I am: Writing and Lectures, 1911-1945*. London: Peter Owen, London, 1967.
- Towle, T. *After dinner we take a drive into the night*. New York: Tibor de Nagy, 1968.
- Waldman, Anne. Paráfrasis de Edwin Denby hablando de la escuela de Nueva York. *Homage to Frank O'Hara*. Bolinas: Big Sky, 1978.

Fecha de recepción: 4/4/11

Fecha de aceptación: 9/1/11

1 Kevin Power es Catedrático de Literatura Norteamericana de la Universidad de Alicante, y ha sido profesor visitante en universidades de Estados Unidos, Cuba, Colombia y Argentina. Como crítico y ensayista ha publicado una serie de libros sobre arte contemporáneo, y también sobre poesía (entre los que destaca Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX). Paralelamente ha desarrollado una amplia trayectoria como curador, y fue Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid. Ha publicado, además, numerosos libros de poesía, y preparó junto al compositor Michael Nyman el ciclo de canciones "Pessoa's Disquietude".

2 La mayoría de estos poetas obtuvieron su reconocimiento "oficial" con la publicación en 1970 de *The Anthology of New York School of*

Poets, cuyos editores fueron Ron Padgett y David Shapiro.

3 La traducción de esta cita y las siguientes son del autor.

4 Éstas son las referencias: Ashbery, J., *Some Trees*, Corinth, 1970; Berrigan, T., *Many happy returns*, Corinth, 1969; Berrigan, T., and Patchett, R., *Bean Spasms*, Kulchur Press 1969; Denby, E., *Mrs W's Last Sandwich*, Horizon Press 1972; Elmslie, K., *Album*, Kulchur Press 199; Fagin, L., *Brain Damage*, Sand Project Press, 1970; Harwood, L., *The Man with Blue Eyes*, Angel Hair Books, 1966; Mathews, H., *The Ring*, Julliard editions, Leeds, 1970; Padgett, R., *Great Balls of Fire*, Holt, Rinehart and Winston, 1969; Veitch, T., *Literary Days*, C Press, 1964; Warsh, L., *Dreaming as One*, Corinth Books, 1971.

5 Quisiera aclarar que Ashbery no formaba parte de la escena de Nueva York entre 1955-65, y de ningún modo estaba tan vinculado a Pollock, Kline y Guston como O'Hara. A decir verdad, le atraía especialmente el clima neutral de París y albergaba dudas sobre si el arte contemporáneo estaba alejándose de la tradición. Tenía muchas reservas y argumentaba que: "La pintura gestual y automática de Pollock, Kline y sus contemporáneos es distinta de la técnica minuciosa y paciente de Tanguy, similar a la de los grandes maestros" (Reported Sightings 27). Ashbery prefiere a éste último, más en consonancia con el autorretrato que pretende construir.

6 Muchos de los pintores que se han mencionado –gente como Guston, Goldberg, Bluhm, Leslie– se hallan estrechamente relacionados con la poesía contemporánea. También cabría destacar, sobre este punto, el íntimo contacto entre Kitaj y algunos poetas como Creeley, Duncan, Olson y Dorn; o las series "miniatura" y deliciosas de Clement de los libros *Hanuman*, publicados en Madras con textos de Ashbery, Creeley, De Kooning, Weiners, Ginsberg. A Clemente, de hecho, se le podría considerar un miembro tardío del "grupo" ya que también ha publicado un libro con Harry Mathews, *Singular Pleasures* (Dalkey Archive, 1993).