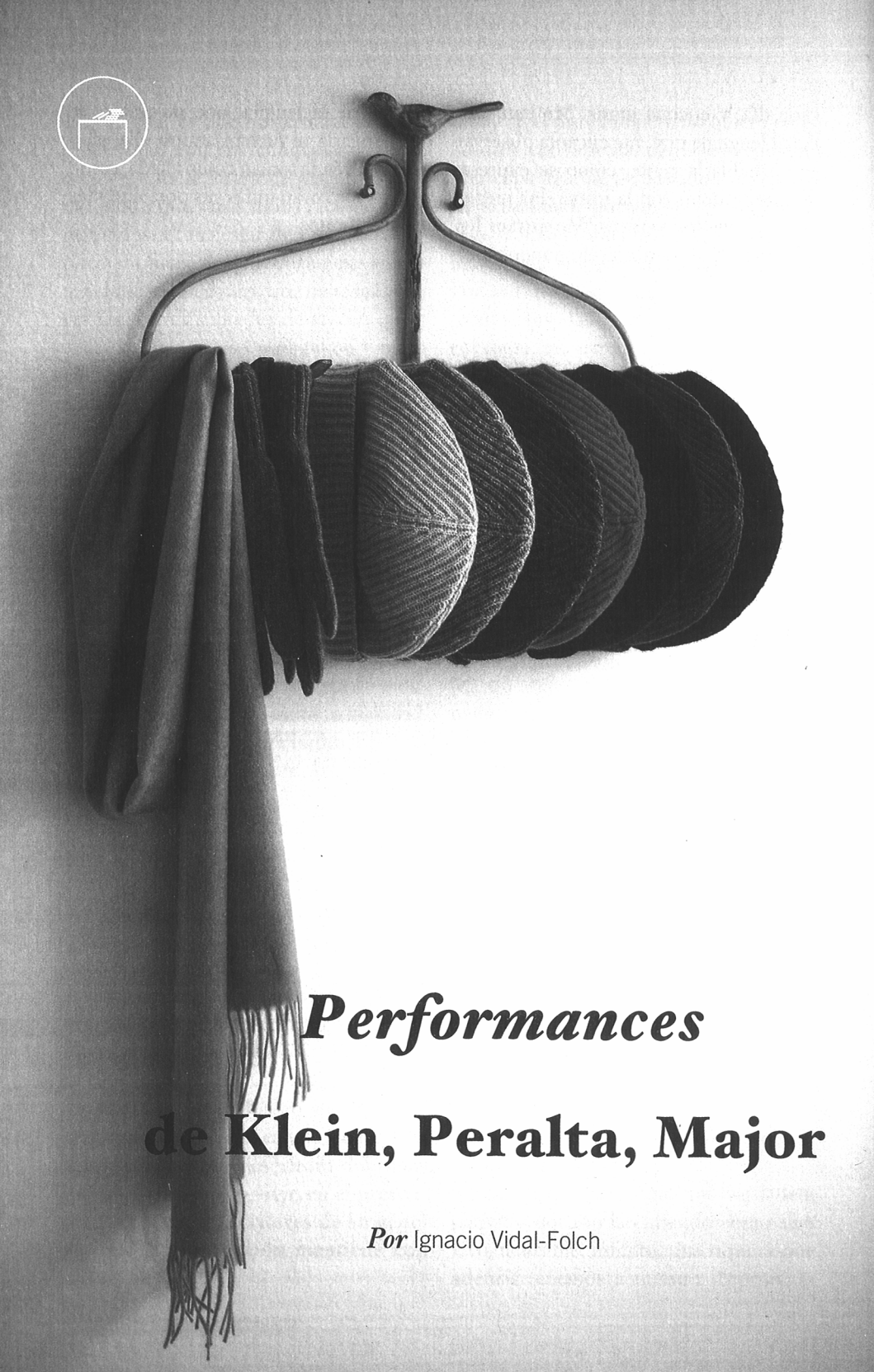

Performances de Klein, Peralta, Major

Por Ignacio Vidal-Folch

Esta mañana, venciendo la fuerte resistencia interior, había tomado la firme determinación de salir de casa. Pero en el acto de sacar el abrigo del armario se me quitó toda la determinación, toda la voluntad, recordando el verso de Yeats: «Catorce apariciones he visto. La peor, un abrigo en la percha». Al poeta le parecía la peor posible, y eso que fue pródigo en visiones de fantasmas y aparecidos.

Pero pensándolo bien, no sólo por el verso de Yeats, el mero acto de descolgar el abrigo se me hace muy cuesta arriba, sino, sobre todo, porque recuerdo «El abrigo de János Major», una instalación colectiva en la que junto con otros jóvenes artistas de su generación participó este olvidado húngaro, en una galería clandestina de un pueblo a las orillas del lago Balatón, que fue clausurada por la policía al cabo de dos meses. De la obra de János Major sólo se conserva una foto, algunos dibujos y el recuerdo de un *happening* o *performance.*

El *happening* fue un *happening* secreto. Y es parte sustancial de su encanto el hecho de que fuese secreto. Porque se diría que, en correspondencia con su propio nombre de «suceso» o «acontecimiento», está en la naturaleza de esta práctica artística, nacida a mitad del siglo xx, ser por lo menos pública, y mejor si llamativa, y mejor aún si escandalosa. En efecto, ¿quién se molestaría en asistir a un acontecimiento artístico sabiendo por adelantado que se trata de un acontecimiento banal y qué puede tener de artístico un suceso insignificante e incluso invisible? Por el contrario, estas acciones procuran estremecer a la asistencia con emociones fuertes y violentas de la máxima teatralidad. Cuanto más espectaculares, mejor. En algunos casos el recurso a la violencia contribuye a hacerlas perdurables.

Así, por ejemplo, Jordi Benito practicaba un arte de la acción masoquista y salvaje, que empezó arrojándose violentamente contra una pared, y, más adelante, clavándose con un martillo la mano izquierda contra la tapa de un piano, y, más adelante todavía, subía la apuesta para espanto del público –entre el que yo figuraba, boquiabierto y electrizado–, al introducirse en el cadáver aún caliente de un buey recién ejecutado, cuya sangre aún corría humeando por el pavimento, no sé si el de la sala Metrònom de Barcelona o el pavimento de una pesadilla, abriéndose paso con codos y rodillas en las entrañas aún palpitantes y quedarse allí dentro, encogido, fetal y supongo que horrorizado de asco y compasión, mientras los altavoces difundían por el recinto «La cabalgata de las valkirias» a toda estridencia, todo esto supon-

go que con el propósito de experimentar y hacernos contemplar, hacernos intuir, alguna vivencia telúrica, extrema y desesperada, próxima a la muerte y en las antípodas de la rutina, de los disgustos y placeres convencionales propios de esta ciudad ordenada, de pasiones templadas y sensatas, que a espíritus como el suyo debía de parecerles un tibio aburrimiento.

Jordi Benito murió prematuramente en el año 2008, pero de vez en cuando, no con mucha frecuencia, veo alguna de sus obras aquí y allá, pianos de cola en compañía de burros o de caballos disecados, abrigados con una manta militar, y le recuerdo con respeto porque si bien aquellos *happenings* eran desagradables, por lo menos tenía coraje y era consecuente con su idea sacrificial, ritual y estentórea del arte. Los descuartizamientos de animales y transformación de una *kunsthalle* en un matadero y otras cosas extravagantes que hacía eran manifestaciones tardías de un romanticismo torturado y signos de la búsqueda de un lugar, entre efluvios de sangre derramada y crepúsculo de los dioses, de una posición inaccesible al *kitsch*.

Ese arte de la crueldad era consecuencia del magisterio perverso del artista vienés Hermann Nitsch, que ha pasado como un pionero a la historia del *happening*, cuando a lo mejor hubiera debido pasar a los anales del crimen, como profeta barbudo de una secta que orquestaba aquelarres en el transcurso de los cuales duchaba a sus jovencísimos discípulos –niños de papá descarriados, vestidos, al igual que el barbudo maestro, con las túnicas blancas de la inocencia sacrificial–, los duchaba, digo, literalmente con cubos de sangre de animales sacrificados, durante unas ceremonias de resonancias atávicas y religiosas que humillaban el individualismo de los chicos y chicas, reforzaban la sacerdotal autoridad de Nitsch y seguramente servirían también para desinhibirles de todo pudor y persuadirles con toda naturalidad a participar en orgías repugnantes orquestadas por el sacerdote Nitsch, de las que años más adelante, convertidos todos –salvo algún que otro suicida y algún que otro descarriado para la vida– en buenos burgueses vieneses, padres de familia y pilares de la sociedad, recordaban el olor y la viscosidad de la sangre y la res degollada colgada de un gancho en mitad del taller de Nitsch, y se avergonzaban en silencio.

Una mañana, años atrás, tuve ocasión de visitar en Nápoles la Fundación a su nombre, y de inmediato olfateé la naturaleza perversa, propiamente demoniaca, de aquel llamado «teatro del misterio orgiástico». Al cabo de unos minutos, tuve que salir a

respirar a la terraza. Se veía el golfo de Sorrento… Se veían en el mar algunos barcos y la estela de una hélice y, sobre el acantilado, en otra terraza lejana, al Caruso de la canción de Dalla abrazado a una muchacha. En la brisa me llegaba el eco tenue de su canto… Pobre Jordi, qué maestros te buscabas.

Una vez le preguntaron a Marcel Duchamp por qué, siendo como era un buen pintor al óleo, había renunciado al lienzo y los pinceles, y respondió: «El óleo es una herramienta estupenda, de una prodigiosa plasticidad, pero llevamos con él trescientos años, quizá sea ya hora de pasar a otra cosa, ¿no?».

Entiendo y valoro la forma del *happening,* el arte de la acción, la *performance,* por lo que tiene de efímero acontecimiento en sintonía con un discurso contestatario en el espíritu de un momento que rechazaba las ideas tradicionales y, entre ellas, la institución del museo con su culpable, vanidosa, jerarquizante, reaccionaria ilusión de suspender el tiempo, e incluso la palabra misma de «museo» como contracción de «mausoleo». La *performance* expresamente renuncia a la duración (salvo por el hecho de que el artífice suele cuidarse mucho de preservarla en fotografías y filmaciones) y confía su sentido al momento presente, un momento fugaz, fugaz, alternativo a la lógica de la permanencia característica del arte plástico tradicional y de la causa-efecto propios de la vida corriente y consuetudinaria, así cruza el silencio glacial de las constelaciones muertas un cohete centelleante en la permanente noche universal. Sí, pero acción por acción prefiero, antes que tan exagerado expresionismo y antes que ver cómo Jordi, contumaz en el error, en el doloroso error, se arroja contra una pared, otras que como el disco de Coltrane, como los ensayos de Casavella, estuvieron llenas de «Elevación, elegancia y entusiasmo».

Durante algún tiempo admiré sobre todas las cosas, las de Yves Klein, vinculadas a las «obras invisibles» que vendía en la exposición «Le vide» en la galería Colette Allendy de París, a cuyas puertas el público hacía largas colas para acceder a la contemplación de las blancas paredes desnudas. Mayo de 1957. Un precursor. Por entonces ya había obtenido celebridad por sus lienzos monocromos azules –campos de un color azul particular, muy intenso y saturado, que ahora se conoce como «azul Klein»–, y por los *happenings* en que embadurnaba a unas modelos desnudas con pintura azul y las invitaba a cruzar la sala para ir gentilmente a pegarse contra la pared, donde dejaban la imprenta de sus «Antropometrías», la huella de las partes conve-

xas de su cuerpo en sugestivas manchas azules: huellas de muslos, vientres y pechos que eran tan alusivas a las imágenes de la femineidad ancestral, atávica, troglodita, como un juego ultramoderno, un juego de erotismo espectral, ultraligero, instantáneo, por completo desdramatizado.

Al margen de su jovialidad y alegría, que eran notorias y una bendición para sus amigos y para todos los que se relacionaban con él, Klein tenía conocimientos de budismo zen, y sus *performances* junto al Sena eran contrarias, opuestas al sentimiento materialista y funcional de la vida ligado al valor del dinero y al fetichismo de las cosas, que él conculcaba sistemáticamente.

Klein citaba junto al Sena al coleccionista que quería comprar una obra o una experiencia o algo del artista del momento, y se presentaba en el muelle en compañía de un fotógrafo para que documentase la acción, y de un notario para que diese fe de que no se cometía allí fraude alguno. El coleccionista le entregaba a Klein el estuche aterciopelado con los pesados lingotes o las láminas de oro puro, Klein le daba a cambio un documento por el que le transfería «sensibilidad pictórica inmaterial» y que era lo único material que le quedaba y, a renglón seguido, tomaba en sus manos las láminas de oro y, mientras el notario escrituraba y el fotógrafo fotografiaba, él febril, determinado y gesticulante, arrojaba el oro al agua.

Y eso era todo, así termina el instante, la obra está concluida, el vacío creado. Imagino a Klein de regreso a su casa por las calles de París, bajo los grandes castaños, junto al río, pasando junto a las terrazas, riéndose a carcajadas, y es muy plausible que el coleccionista se iba también satisfecho: aliviado con su vacío y contento con su sensibilidad artística recién adquirida tan mágicamente, que, si no era tonto, le comprometía en lo más íntimo a ser mejor para el resto de su vida.

Como digo, estas acciones me parecieron insuperables hasta que tuve noticia de Federico Manuel Peralta Ramos, artista argentino que quería romper la distancia entre mundo y ser, la contradicción entre vida y arte, propuso que el artista fuese su propia obra y predicó con el ejemplo. De manera que tras obtener en el año 1970 una sustanciosa beca Guggenheim, escribió la carta en la que estaba obligado, por las normas de la Fundación, a justificar detalladamente cómo y en qué había invertido y gastado el monto de la beca como un poema en prosa y una verdadera obra de arte de la desfachatez, y como tal se expone y pude verla tiempo atrás en el MALBA. La carta va dirigida a Mr. James F. Mathias

de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, fechada en Buenos Aires, el 14 de junio de 1971, y dice así:

Dear Mr. Mathias:

En respuesta a su carta del 23 de mayo de 1971, quiero manifestarle algunos aspectos del modo en que encaré la beca que obtuve de vuestra Fundación.

En cuanto recibí el primer aporte de la beca y anticipándome a lo que es hoy un movimiento internacional, consistente en un señalamiento artístico real, invité a un grupo de amigos (veinticinco personas) a una comida en el Alvear Palace Hotel, invitándolos después a bailar a la boite Africa, costó u$s 300.

Una de las razones que me impulsaron a este tipo de manifestaciones es la convicción de que «la vida es una obra de arte», por lo que en vez de «pintar» una comida, di una comida. Mi filosofía consiste en la frase: «Siendo en el mundo». Creo que la aventura del artista es el desarrollo de su personalidad, para obtener la «constitución» del yo.

En una palabra: vivir.

Siguiendo con esta actitud filosófica me mandé hacer tres trajes (costo $ 500). Asimismo pagué las deudas de una exposición que había realizado en la Galería Arte Nuevo, Maipú 971, en octubre de 1968. Exposición realizada al enterarme de que había obtenido la beca y cuyo costo fue de u$s 1000.

Como ustedes recordarán al haberles manifestado que no viajaría a Estados Unidos y que ustedes dispusieron el envío de u$s 3500 a Buenos Aires, quiero manifestarles lo que hice con esa cantidad.

Invertí ese dinero en una financiera a interés mensual, cobré los intereses durante diez meses y luego hice lo que yo llamo mi última expresión artística con esta beca.

La beca se me había otorgado como pintor, entonces provoqué una serie de situaciones con este dinero (u$s 3500).

En primer lugar compré un cuadro de Josefina Robirosa en m$n 400.000 y se lo regalé a mi padre, después compré un cuadro de Ernesto Deira en m$s 200.000, se lo regalé a mi madre, y para terminar compré un cuadro de Jorge de la Vega para mí en m$s 300.000. Lo que importa el total.

Espero que estas líneas sean comprendidas en su debida forma y con ellas acompaño el certificado que me enviaron.

Saluda a Ud. afectuosamente

Federico Manuel Peralta Ramos

Si tuviera que elegir entre el gesto de Klein y el de Peralta Ramos, me quedaría dudando un rato, pero al final seguramente pronunciaría este veredicto: «Lo lamento, Yves, pero me quedo con Peralta. Peralta Ramos y su sostenida *actitud filosófica*». Me parece de una calidad conceptual ligeramente superior porque a la inteligencia juguetona de Klein le suma benevolencia y la calidez de la generosidad, invita a parientes, amigos y otros artistas a participar en su área de benéfica influencia, celebra fiestas y no transforma el valor monetario en nada –con ser esto ya mucho–, sino que lo disuelve en algo que quizá sea aún mejor, que es disfrutar con los amigos y regalar. Me encanta también ese punto de premeditada y divertida arrogancia de pícaro que se percibe entre las pretendidamente ponderadas, informativas líneas de su carta que, so pretexto de inventario factual, da fe de un gesto propio de un príncipe del arte.

Klein, Peralta Ramos... Pero entonces yo no conocía la acción saboteadora de János Major, el hombre del abrigo, en la fiesta de inauguración de la primera exposición de Victor Vasarely que se celebró en Hungría. Fue una gran exposición retrospectiva del jefe de filas del movimiento del arte óptico o cinético u *op art* en el centro Mücsarnok, el gran centro de exposiciones oficial de Budapest. Vasarely era húngaro, en 1930 había emigrado a París donde hizo una formidable carrera a partir de la galería de Denise René. Junto con Picasso, era el militante más conocido en la división de arte del partido comunista francés.

En 1969 Hungría estaba sometida a la dictadura de János Kádár. La estética nacional impuesta a las artes plásticas era el realismo socialista, pero al régimen comunista le convenía dar muestras de cierto aperturismo cultural hacia Occidente, incluso de una relativa independencia de los dictados de Moscú, siquiera en el plano cultural, y así fue como el 18 de octubre se pudo inaugurar aquella gran retrospectiva de Vasarely, todo un acontecimiento al que acudió la crema y nata de la sociedad artística húngara, animada por sentimientos contradictorios.

Los invitados estaban llenos de curiosidad, ávidos de conocimiento y encantados de asistir por primera vez a una gran muestra de arte abstracto internacional; no obstante también se sentían agraviados de que a ellos se les impidiera tomarse las libertades artísticas que el régimen, en cambio, apoyaba y financiaba generosamente en Vasarely, a quien admiraban y al mismo tiempo reprochaban su notoria sintonía con la autoridad. En efecto, aquella retrospectiva sería el primer paso de una estrecha

colaboración entre el régimen comunista y el talentoso hijo pródigo, al que dedicaría museos y fundaciones y los más distinguidos espacios públicos.

En ninguna de las fotos que dan fe de la inauguración en el Mücsarnok, en las fotos en blanco y negro donde se ve a tanta gente joven, la «gente guapa» de entonces en Budapest, vestida con las mejores galas sesenteras, contemplando las telas de Vasarely, sus asombrosas redes, tramas, ilusiones ópticas de espacios rígidos con perspectivas inestables, aquella abstracción impersonal, no figura János Major, no aparece, es como si no hubiera estado. Pero estuvo.

Qué pasó allí lo supe hará unos diez años, cuando por pura casualidad contemplé una estupenda, pequeña, inolvidable exposición del comisario Andreas Fogarasi, repartida en dos salitas laterales del Reina Sofía. En la primera de las dos salitas se mostraban en paredes y vitrinas unas cuantas fotografías en blanco y negro de la juventud húngara visitando aquella retrospectiva de Vasarely. Por un arco se accedía a la sala contigua, aún más pequeña, donde había cuatro pantallas de vídeo. En cada pantalla algunos de los jóvenes asistentes a la inauguración de 1969, ahora ya entrados en años y convertidos en figuras veteranas y prominentes del estamento cultural de Budapest, explicaban a todo color lo que pasó, el *happening* imperceptible de quien el distinguido artista húngaro Tamás St. Auby, vehemente y convencido, califica como «uno de los mejores artistas de la historia universal»: János Major se pasea silencioso entre la multitud y cuando se cruza con algún amigo de confianza extrae de la chaqueta una diminuta pancarta donde dice: «VASARELY GO HOME». Este encuentro produce en el otro una inmediata reacción de sorpresa, entendimiento, complicidad e hilaridad. Pero sin darle tiempo a decir nada, ya János se había vuelto a guardar la pancartita y seguía, invisible, su camino entre las obras de Vasarely hacia algún otro amigo al que encantar con su ocurrencia. Fenomenal irradiación de una travesura que atraviesa las décadas, alegre como un logro de la inteligencia y triste como una tumba vacía o un abrigo colgado de una percha.