

ARRELANT-SE ARRELAT

Cierro los ojos,

oigo en mi cráneo

los pasos de mi sangre,

oigo

pasar el tiempo por mis sienes.

Todavía estoy vivo,

OCTAVIO PAZ

No cal insistir, a aquestes alçades, en com el transcurs del temps —dels temps, sobretot— incideix inexorablement en el transcurs de l'estètica i, en conseqüència, en el de les trajectòries individuals dels artistes. Ininterrompudament des de l'any 1971 fins ara, l'obra de Jordi Benito —considerable, ell mateix, probablement, com una de les darreres *mitologies individuals* que encara queden, malgrat les seves fidelitats i remissions a personatges als quals els ha calgut un bon nombre d'anys per ser més o menys coneguts en la nostra escena, com ara Nitsch, Brush o el mateix Beuys— ha acusat també aquesta acció del pas del temps però en un sentit un tant diferent de l'habitual, motivat, en

certa mesura, per les peculiars característiques no solament del seu propi treball sinó també, i en gran part, pels canvis que la consideració i l'anàlisi d'aquest han anat experimentant en el context socio-artístic. En una ràpida i sintètica enumeració —i tot passant per aquests vint anys d'activitat—, l'obra de J.B. ha inclòs treballs de body art, esdeveniments, accions, performances, instal·lacions, ambients i objectes de recent consideració escultòrica, a part de valoracions estrictament residuals de la fotografia i la documentació gràfica, escrita i visual. Per una banda, i des d'una òptica potser un tant darwinista, el possible concepte d'*evolució* aplicable a la seva trajectòria fa que aquesta se'ns presenti, justament, com ben poc evolucionista, és a dir, allunyada de la idea tradicional segons la qual els actes es desencadenen en funció de semblances i diferencialitats formals i conceptuals, i es relacionen en virtut de concomitàncies de passat o de futur. Ben al contrari, i assumint la seva essencial vocació de romandre al marge dels grans discursos estètics i dels grans sistemes d'homologació, l'obra de J.B. ha anat sempre tendint cap al marge, en una invariable progressió en tangent que ha defugit la linealitat recta per esdevenir un discurs que una vegada i una altra tomba sobre si mateix, recuperant-se i recuperant elements passats, autoesmenant-se o autodesmentint-se, en algunes ocasions, i autoafirmant-se, en d'altres, per tal de tornar sempre a l'eix de l'espiral que en constitueix l'essència primera i darrera: un treball sobre el jo i fet només des del jo, una egolatria certament productiva que s'emparenta amb rars exemples de discursos estètics preocupats i centrats en la dinàmica subjectiva més directa,

en l'exhibició no ja de les pròpies metàfores sinó en l'obscenitat del propi ésser, desvalgut, inguarible, insalvable, irredimible, transmutant-se en les àrees del sacrifici i del sofriment per mitjà de mèdiums —o d'ell mateix— que ja no suposen una catarsi més o menys còsmica sinó una exhibició i una presentació impúdica del subjecte, o també derivant cap als productes resultants de l'acció, els objectes al·lusius que deixen el rastre de la mateixa fragmentació, de la mateixa desmembració orgànica, de la mateixa pèrdua d'un centre d'equilibri que obliga a les seves *peces* a comportar-se més com una mena d'esdeveniment del record, una mica a la manera de *Show your Wounds* de Beuys, més que no pas com una mera constatació física, empírica i comprovable.

En segon terme, aquest pas inexorable del temps ha comportat també l'aparició de tota una complexa fenomenologia social, política i econòmica —de la qual n'hem de defugir ara l'anàlisi profunda— que ha motivat als anys vuitanta la revisió de determinades postures procedents de segments cronològics anteriors, de tal manera que una notòria reconsideració d'aquests plantejaments sumada a una eclosió interdisciplinària promoguda per tesis concretes de la posmodernitat han suscitat la requalificació de diversos artistes i, en conseqüència, també, una estranya operació consistent en mirar les seves obres —les anteriors i les actuals— des d'òptiques radicalment diferents, ja sigui com a testimoni de discursos clarament inaugurals o bé com a representació de directrius més actuals. Fins a quin punt aquesta

situació influeix en la mirada del propi artista, o fins a quin punt les suposicions d'una encara no estrenada expectativa comercial vénen a modificar els plantejaments i les resolucions formals del treball, són qüestions que només amb més temps podran acabar de dirimir-se del tot. Tanmateix, però, algunes de les darreres actuacions de J.B. permeten pensar, a la llum dels nous esdeveniments estètics i socials, en la seva inclusió en un cert corrent escultòric no tradicionalista que a Catalunya ha gaudit d'un indubtable i abonat terreny de conreu i que, per altra banda, exemplifica ben a les clares alguna de les tesis centrals de Rosalind Krauss en referir-se a l'*expansió* del camp escultòric: en aquest sentit, ja sigui per recuperació o per innovació, l'explosió provocada per la dinàmica tridimensional ha vingut a dinamitar una escena artística dominada per un notable conformisme estètic i per unes arts essencialment comercialitzables sense vocació rupturista, ampliant-ne els horitzons i expandint, en realitat, uns quants marges de la pròpia dedicació artística.

Però si volguéssim mirar de més aprop —i de manera potser un tant linealista— els esdeveniments que en la trajectòria de J.B. fan pensar en canvis d'alguna mena, aquesta hauria de ser una mirada basada en el desplaçament, i no de les idees sinó de les formes, no dels propòsits finals sinó de les intencions: comportament i fisicitat, doncs, n'esdevindrien els dos eixos fonamentals, interrelacionant-se i fusionant-se com una sola operació i una sola condició que suma l'esperit i la matèria, la vocació i la resolució. Per una banda, i en l'àmbit de les actituds i del comportament,

hem vist com en els darrers temps s'ha operat una lenta modificació que no és més que una translació, com una espècie de funcionament metonímic que actúa per contagi: els principis inherents a la idea del sofriment, de la lesió, de l'autopunició, del sacrifici i del ritu, principis essencialment subjectivistes i que requereixen quasi de manera ineludible l'actuació del propi cos de l'artista —presentat com a vehicle, com a superfície o com a matèria, sense que per això s'hagi de parlar només des de l'òptica d'un body art més o menys acceptat— o la presència d'intermediaris —de mèdiums— animals o objectuals que en substitueixen la funcionalitat, s'han desplaçat substancialment cap a l'esfera de la ruïna, el vestigi, el fragment, el tros i la part, gairebé l'empremta, quasi com un record de les pròpies empremtes que l'artista s'havia autoinflingit amb ferros roents, en algunes performances anteriors. En segon lloc, i ja en l'àrea de la fisicitat suscitada per la presència objectual i per l'ús d'un repertori material esdevingut progressivament com una *pell de l'ablusió*, es constata el desplaçament de l'interés transformador: es passa del cos a l'animal, i de l'animal a l'objecte, en una mena de seqüència temporal que va descendint cap a la foscor de les remissions, cap a l'obscuritat metafòrica, cap a l'espessor del flux d'imatges i referències i de les confluències disciplinàries que provenen de molts indrets diferents, i que s'estableixen alhora en la zona de creuament que suposen les peces de l'artista, enteses ja directament com a dispositius estètics d'indubtable espectacularitat. Des d'aquesta doble òptica —comportament i fisicitat—, els darrers treballs de J.B. es veuen no ja com a

símptomes d'una evolució encadenada o com a manifestacions d'un progrés excessivament modernista, sinó com la translació, com el desplaçament d'una sèrie d'esquemes inalterables, invariables i fixos que s'adapten a pells mutants, uns esquemes que cada vegada requereixen la presència de nous vehicles que els donguin corporeïtat, fisicitat, discurs material. Si no, probablement J.B. podria ser l'equivalent d'un escriptor àgraf: el missatger —o l'emissor— d'un discurs sense veu, amb paraula però silencios. Callat. I mut.

La inclusió del món objectual en les seves darreres obres respon sempre a una doble presència interrelacionada i interafectiva: la tauromàquia i la música —l'essència de la qual sol ser, quasi sempre, un incert record de la presència de Wagner—, confrontades i dialogants, oposades i paral·leles, simètriques i diagonals. La metamorfosi formal a la qual sotmet els elements integrants de les obres, sempre fragmentaris, sempre residuals, sempre *antics*, provoca un doble factor descontextualitzador —el que poseeixen els objectes ja de bell antuvi i el que adquireixen després de la seva posada en escena i estructuració comunes— i deixa oberta una via de comprensió mai evident i sempre situada més enllà dels ulls de l'espectador, personatge que ha d'acabar, en algun sentit, la significança de l'obra. La inclusió resultant, doncs, suscita els interrogants propis de la creació i fomenta la idea segons la qual s'estableix una dinàmica de xoc entre els elements utilitzats per tal de produir un determinat tipus de sensació situada més enllà de la mera percepció estètica. En definitiva, la

construcció de les seves obres implica el reconeixement d'aquell flux creador, d'aquell eslleivament de les significances l'origen dels quals és una operació que es duu a terme en la memòria: el resultat és un creuament productiu entre el record i la realitat, entre la manca i la petja. Aquí s'estableix el centre que sovint es desplaça. L'ull de l'espiral que sempre tomba sobre si mateixa. La *infiltració homogènia* que prové dels estadis anteriors. L'acció continuada d'una història mestissa que li és pròpia. La seva.

L'obra de J.B. s'estableix més sobre la idea de *condició* que no pas sobre la de *situació*, terme aquest, al cap i a la fi, pràcticament irrellevant per al propi artista. Les seves peces recents, ja siguin les grans transformacions objectuals o les petites ordenacions horitzontals —dualitat aquesta, allò vertical/allò horitzontal, procedent de l'atàvica simbologia de la creu, que tan profusament ell mateix ha utilitzat durant tants anys—, evidencien una momentània clausura dels camps de la representació i de la narratologia, tal i com les havíem enteses fins ara, per donar pas a la intuïció de la suggerència metafòrica. En la seva evidència autopresentativa, objectes, fragments i suports obren el coneixement al terreny de l'especulació a posteriori més que donar claus interpretatives exactes, i es situen en una franja de la pràctica artística que destaca per la hibridesa i el mestissatge, tot i participar de notòries condicions que l'apropen a l'objectualisme d'índole escultòrica que s'ha fet tan simptomàtic en aquests darrers anys. Tant en les reinterpretacions de grans obres anteriors com en les breus intervencions fragmentàries —constituint, totes elles, una

sola cosa—, l'artista configura una mena de singular paisatge objectual que participa de moltes operacions mentals, estètiques i experiencials, de tal manera que ofereix allò que Joan Brossa, referint-se al llibre fet amb Tàpies, *Novel·la*, qualificà d'«òpera gràfica», és a dir, una conjunció d'elements tals que s'assimila a la posta en escena d'un esdeveniment, fins a cert punt efímer i transitori, pròxim a una concepció certament totalitzadora de l'obra d'art. Ara, potser, òperes objectuals, escenificacions físiques, escenes de capvespre, murmuris incerts. Lletra i música, Jordi Benito.

MANEL CLOT