

LES CICATRIUS DE L'ART O LA LÒGICA

DEL DESIG

LAS CICATRICES DEL ARTE O LA LOGICA

DEL DESEO

■ **Manel CLOT**

**Critic d'art, col·labora
a: El País, Àrtics, Bal-
cón, Flash Art.**

**Crítico de arte. Cola-
bora en: El País, Àr-
tics, Balcón, Flash Art.**

Una mirada ràpida a alguns fenomens globals que han simptomatitzat l'escena artística a la dècada dels vuitanta ens permet constatar una mena de vertiginós canvi –tant en el vessant terminològic com en el pròpiament conceptual– en l'apreciació de nombrosos exemples de la producció artística: per una banda, una notable sotragada de les estrictes categories definidores de les activitats ha fet que es requalifiquessin certs treballs, de tal manera que els noms que rebien als anys setanta han estat substituïts per d'altres de més actuals, en funció dels successos que s'han produït en aquests darrers anys; en segon lloc, aquesta sotragada s'ha manifestat igualment en els propis exemples de la producció, donant lloc a un intens joc d'interrelacions que ha permès singulars transvassaments lingüístics i sintàctics, a més d'altres de caire estrictament formal: el camp d'operacions objectuals i escultòriques ha irromput amb força també dins l'àmbit de la pintura, i aquesta, per la seva banda, ha contagiat alguns dels seus principis colorístics i lletrístics a l'esfera del tridimensional, sense que per això hagin perdut les seves respectives característiques essencials. Però aquest gust accelerat per les tres dimensions ha anat contaminant bona part de l'obra dels artistes i ha provocat un desmesurat interès i una general afeció a la inclusió *real* de molt del que anteriorment havia estat representat.

Aquesta situació, molt evident en l'àmbit de l'escena artística contemporània més propera a nosaltres –que s'ha vist tan notablement influïda per l'auge que ha experimentat la pràctica de l'escultura en els temps recents–, ha comportat una mena de trasbalsos terminològico-semàntics tan aparatosos que, en ocasions, ens ha permès

Una mirada rápida a algunos fenómenos globales que han sintomatizado la escena artística de los ochenta nos permite constatar una especie de vertiginoso cambio –tanto en la vertiente terminológica como en la propiamente conceptual– en la apreciación de numerosos ejemplos de la producción artística: por un lado, un notable sacudimiento de las estrictas categorías definidoras de las actividades ha hecho que se recalificaran ciertos trabajos, de tal manera que los nombres que recibían en los años setenta han sido sustituidos por otros más actuales, en función de los sucesos que se han producido estos últimos años; en segundo lugar, este sacudimiento se ha manifestado igualmente en los propios ejemplos de la producción, dando lugar a un intenso juego de interrelaciones que ha permitido singulares trasvases lingüísticos y sintácticos, amén de los demás de carácter estrictamente formal: el campo de operaciones objectuales y escultóricas ha irrumpido con fuerza también en el ámbito de la pintura, y ésta, por su lado, ha contagiado algunos de sus principios colorísticos y letrísticos en la esfera de lo tridimensional, sin que por ello hayan perdido sus respectivas características esenciales. Pero este gusto acelerado por las tres dimensiones ha ido contaminando buena parte de la obra de los artistas y ha provocado un desmesurado interés y una general afición a la inclusión *real* de mucho de lo que anteriormente había sido representado.

Esta situación, muy evidente en el ámbito de la escena artística contemporánea más próxima a nosotros –que se ha visto tan notablemente influída por el auge que ha experimentado la práctica de la escultura en los tiempos recientes–, ha comportado una especie de trastornos

parlar, llicenciosament, de *nous comportaments escultòrics*, de la mateixa manera que les requalificacions i les reconsideracions estèticocategòriques han permès parlar d'escultura quan, amb les recances i prejudicis habituals al nostre context, es tractava d'encaixar-se amb treballs la definició exacta dels quals s'escapava als termes que s'hi usaven amb més freqüència: la simple equiparació formalista amb d'altres obres procedents d'àmbits geogràfics exteriors ha ajudat molt sovint a legitimar aquestes noves consideracions terminològiques aplicades a les obres que neixien sota el signe d'un incipient canvi.

Tanmateix, en una escena encara ben poc normalitzada i del tot reàcia, tradicionalment, a desvincular-se de les parques herències postminimalistes, a acceptar, per exemple, concepcions com ara la de Beuys referida a l'escultura social i totes les seves implicacions d'ordre vital i ideològic, i una escena desprovista de contactes en profunditat i sobretot mancada d'oportunitats de contrast efectiu amb el que s'esdevenia més enllà de les fronteres immediates, en aquest context, doncs, l'assumpció de noves iniciatives i de lectures igualment noves però aplicades a treballs la procedència dels quals arrancava de moments situats més o menys lluny en el temps, ha comportat un dificultós procés de lluita, un procés que ha esdevingut generacional i cronològic, i que ha assentat les seves bases en el fet de la contemporaneïtat i, més enllà de problemàtiques conjunturals, un procés que va participant, quasi per primera vegada, del debat estètic internacional, encara que sovint ho hagi fet d'una manera més o menys esporàdica i tangencial, un debat que en els darrers anys ha pres un cos sòlid en la qüestió de la postmodernitat i les seves diferents aportacions i diversificacions temàtiques.

Pel que fa a uns quants aspectes de la seva dilatada trajectòria, i sobretot en la seva activitat d'aquests darrers anys, l'obra de Jordi Benito ha participat, de vegades potser *malgré lui*, dels dos aspectes assenyalats al principi: una requalificació en base a canvis d'apreciació, bàsicament terminològics, i una reconsideració en fun-

terminològico-semànticos tan aparatosos que, en ocasions, nos ha permitido hablar, licenciosamente, de *nuevos comportamientos escultóricos*, de la misma forma que las recalificaciones y las reconsideraciones estéticocategóricas han permitido hablar de escultura cuando, con los pesares y prejuicios habituales en nuestro contexto, se trataba de enfrentarse a trabajos cuya definición exacta se escapaba de los términos que se usaban con más frecuencia: la simple equiparación formalista con otras obras procedentes de ámbitos geográficos exteriores ha ayudado muy a menudo a legitimar estas nuevas consideraciones terminológicas aplicadas a las obras que nacían bajo el signo de un cambio incipiente.

De todos modos, en una escena todavía muy poco normalizada y totalmente reacia, tradicionalmente, a desvincularse de las parcas herencias postminimalistas, a aceptar, por ejemplo, concepciones como la de Beuys referida a la escultura social y todas sus implicaciones de orden vital e ideológico, y una escena desprovista de contactos en profundidad y sobre todo falta de oportunidades de contraste efectivo con lo que ocurría más allá de las fronteras inmediatas, en este contexto, pues, la asunción de nuevas iniciativas y de lecturas igualmente nuevas pero aplicadas a trabajos cuya procedencia arranca de momentos situados más o menos lejos en el tiempo ha comportado un dificultoso proceso de lucha, un proceso que se ha convertido en generacional y cronológico, y que ha asentado sus bases en el hecho de la contemporaneidad y, más allá de problemáticas coyunturales, un proceso que va participando, casi por primera vez, del debate estético internacional, aunque a menudo lo haya hecho de un modo más o menos esporádico y tangencial, un debate que en los últimos años ha tomado un cuerpo sólido en la cuestión de la postmodernidad y sus diferentes aportaciones y diversificaciones temáticas.

Respecto a unos cuantos aspectos de su dilatada trayectoria, y sobre todo en su actividad de estos últimos años, la obra de Jordi Benito ha participado, a veces quizás *malgré lui*, de los dos aspectos señalados al principio: una recalificación en base a cambios de apreciación, bási-



«Acció reacció». Grano-llers, 1972.

ció dels nous esdeveniments produïts en l'àmbit artístic. Paradoxalment, a més, els seus treballs de mitjans dels anys setanta ja havien estat adscrits al que aleshores es denominà "nous comportaments artístics", terme matrìu que després ha permès de fer-ne les oportunes reintegracions: tant en un cas com en l'altre, es tenen en compte no solament els aspectes diferencials referits a l'àmbit estètic sinó també, com es lògic i imprescindible, tota la càrrega conceptual que girava entorn de la idea de l'artista i la seva manera de portar-la —o no— a terme, tot i que la crítica ideològica i cultural a la qual cosa i la seva revisió històrica —que ja comença a urgir, després de quasi vint anys de pràctiques més o menys vinculades amb l'*art conceptual*— no ens sembla ara el moment prou oportú de fer-la. Per altra banda, la darreria dels anys vuitanta ha vist, també, la reutilització de l'etiqueta *conceptual* aplicada de manera inevitablement paradoxal a certes pràctiques nascudes dins del camp de la pintura, en el que sembla un, més que lloable, intent de fugir dels paradigmes i formularis imposats per l'allau neoexpressionista centreeuropeu. Tot i que parlar de "pintura conceptual" és un veritable contrasentit, afegeix com a mínim un nou capítol i proporciona més informació a tot el procés de canvis que en els anys noranta s'hauran d'assumir en el camp de la producció artística.

On quedarà, però, l'essència del debat, i on quedarà, sobretot, el vincle de l'artista amb la societat, amb l'entorn i amb el context, de manera que la relació mediàtica es mantingui, de manera que la contemporaneitat no sigui sinònim de conjunturalitat, però de manera també que l'atemporalitat resti sempre com a antònim d'acronicitat? On quedarà la trajectòria d'un artista vista no només com a poètica sinó també com a política? On quedaran, en suma, "les dues llengües donades al gat"? L'aproximació habitual al treball de Jordi Benito sempre ha constituit un assaig d'obligat caràcter oblicu, tangencial i molt fragmentari. En algun sentit, aquesta és la característica que defineix el seu propi treball: una complexa estètica del fragment i de l'episodi, que encara els temes de manera no massa fron-

camente terminològicos, y una reconsideración en función de los nuevos acontecimientos producidos en el ámbito artístico. Paradójicamente, además, sus trabajos de mediados de los años setenta ya habían sido adscritos a lo que entonces se denominó "nuevos comportamientos artísticos", término matriz que después ha permitido hacer las oportunas reinterpretaciones: tanto en un caso como en el otro, se tenían en cuenta no solamente los aspectos diferenciales referidos al ámbito estético sino también, como es lógico e imprescindible, toda la carga conceptual que giraba en torno a la idea del artista y a su manera de llevarla —o no— a cabo, a pesar de que la crítica ideológica y cultural a lo cual y a su revisión histórica —que ya empieza a urgir, después de casi veinte años de prácticas más o menos vinculadas con el arte *conceptual*— no nos parece ahora el momento suficientemente oportuno para hacerla. Por otro lado, los finales de los años ochenta han visto, también, la reutilización de la etiqueta *conceptual* aplicada de modo inevitablemente paradójico a determinadas prácticas nacidas en el campo de la pintura, en lo que parece un, más que loable, intento de huir de los paradigmas y formularios impuestos por el alud neoexpresionista centroeuropeo. Aunque hablar de "pintura conceptual" es un verdadero contrasentido, añade como mínimo un nuevo capítulo y proporciona más información a todo el proceso de cambios que en los años noventa se tendrán que asumir en el campo de la producción artística.

¿Dónde quedará, empero, la esencia del debate, y dónde quedará, sobre todo, el vínculo del artista con la sociedad, con el entorno y con el contexto, de modo que la relación mediática se mantenga, de modo que la contemporaneidad no sea sinónimo de coyunturalidad, pero de modo también que la atemporalidad permanezca siempre como antónimo de acronicidad? ¿Dónde quedará la trayectoria de un artista vista no sólo como poética sino también como política? ¿Dónde quedarán, en suma, "las dos lenguas dadas al gato"?

La aproximación habitual al trabajo de Jordi Benito siempre ha constituido un ensayo de obligado carácter oblicuo, tangencial y muy frag-

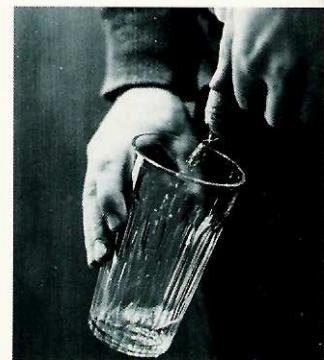
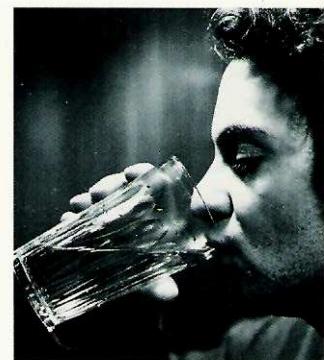
tal, és a dir, que no hi entra per la porta gran sinó que es refugia en els indrets laterals, concedint menys importància als continguts que a la realització, centrant-se en les qualitats *presentacionals* de l'obra abans que en la seva funció de discurs vinculat a algun element narratiu, primant la cosa per damunt del concepte i assimilant cosa i acte. Paradoxalment, i sobretot pel que fa a aquest aspecte de la presentació de l'obra, Jordi Benito ja s'havia anticipat a tots els corrents actuals que han fet d'aquesta idea l'eix dels seus treballs.

La diferència, però, radica en la senyalització de quin és el motor que engega, no sols les idees, sinó el sistema idoni per portar-les a terme, tenint present que un aparent principi de contradicció sol plantejar-se des d'alguns dels seus treballs més aparatosos i complexos: l'espectacularitat de les posades en escena, la implicació de nombrosíssims elements de tota mena –musicals, escenogràfics, literaris, històrics, vivencials, emotius, catàrtics, sensitius, eròtics, sagrats, dramàtics, poètics i polítics– i les referències més o menys evidents a episodis de la cultura passats pel tamís de la pròpia vida i de la pròpia seducció contrasten amb el seu volgut caràcter fragmentari i residual, com intentant d'aconseguir una particular *Gesamtkunstwerk* a base de la desmembració dels seus components, traspasant els límits de la seva pròpria presentació per arribar a desvirtuar la seva obvietat, ensenyant els signes de la seva referencialitat per aconseguir la seva interpretació, i intuint que els aspectes de la contemporaneïtat com a esdeveniment cronològic d'actualitat però, a la vegada, sense temps figurat, fan que la retòrica apparent es canviï pel seu propi excés, com un assaig de guariment per sobreinformació, o per sobreabundància. Com el mateix artista ha assenyalat en ocasions, un proverbí àrab diu: "ha correut la sang; el perill, doncs, ja ha passat", una idea que il·lustra la seva voluntat de lluitar de manera quasi homeopàtica, la sobreinformació contra la informació, el perill contra el perill, el dolor per guarir el dolor.

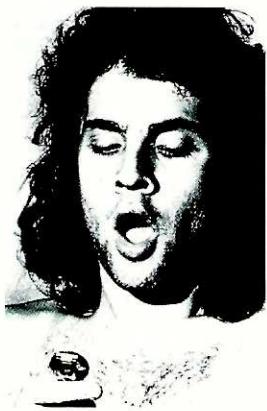
Tant l'obra en conjunt de Jordi Benito –extensíssima– com els seus diversos episodis que

mentario. En algún sentido, ésta es la característica que define su propio trabajo: una compleja estética del fragmento y del episodio, que encara los temas de forma no demasiado frontal, es decir, que no entra en ellos por la puerta grande sino que se refugia en los lugares laterales, como concediendo menos importancia a los contenidos que a la realización, centrándose en las cualidades *presentacionales* de la obra más que en su función de discurso vinculado a algún elemento narrativo, primando la cosa por encima del concepto y asimilando cosa y acto. Paradójicamente, y sobre todo respecto a este aspecto de la presentación de la obra, Jordi Benito ya se había anticipado a todas las corrientes actuales que han hecho de esta idea el eje de sus trabajos.

La diferencia, pero, radica en la señalización de cual es el motor que pone en marcha, no sólo las ideas sino el sistema idóneo para llevarlas a cabo, teniendo presente que un aparente principio de contradicción suele plantearse desde algunos de sus trabajos más aparatosos y complejos: la espectacularidad de las puestas en escena, la implicación de numerosísimos elementos de todo tipo –musicales, escenográficos, literarios, históricos, vivenciales, emotivos, catárticos, sensitivos, eróticos, sagrados, dramáticos, poéticos y políticos– y las referencias más o menos evidentes a episodios de la cultura pasados por el tamiz de la propia vida y de la propia seducción contrastan con su propuesto carácter fragmentario y residual, como intentando conseguir una particular *Gesamtkunstwerk* a base de la desmembración de sus componentes, traspasando los límites de su propia presentación para llegar a desvirtuar su obviedad, enseñando los signos de su referencialidad para conseguir su interpretación, e intuyendo que los aspectos de la contemporaneidad como acontecimiento cronológico de actualidad pero, a la vez, sin tiempo figurado, hacen que la retórica apparente se cambie por su propio exceso, como un ensayo de curación por sobreinformación, o por sobreabundancia. Como el propio artista ha señalado en ocasiones, un proverbio árabe dice: "ha corrido la sangre; el peligro, pues, ya ha pasado", una idea que ilustra su voluntad de luchar de manera



«Acció transformació». Barcelona, 1972.



han anat esdevenint-se al llarg de més de quinze anys constitueixen una clara explicitació de la idea i de la teoria del fragment, un fragment que es relaciona amb l'estadi que el precedeix i que n'anticipa el futur, amb tota la implicació del factor temporal que això suposa –una idea molt propera a l'abolició del propi temps–, i una cadena de fragments que, agrupats en sèries més o menys explícites, es constitueixen en una seqüència global de la qual és difícil assenyalar-ne el primer estadi i de la qual mai no pot imaginar-se quina en serà l'etapa final, constituint, així, un segment aïllat en el temps i sense una continuïtat narrativa excessiva.

En un recorregut un xic apressat i molt lineal, la suma dels múltiples fragments ofereix la possibilitat d'efectuar un recorregut grupal per la seva trajectòria, un recorregut –pràcticament un itinerari– que gira entorn de diversos eixos consecutius, que s'inician aproximadament pels volts de 1969-1970 i que arriben, de moment, fins avui mateix: les pintures i els objectes (1969-1971), les accions (1971-75), els esdeveniments (1976-78), les performances [agrupades en tres grans sèries en les quals es combinen el que pròpiament podem anomenar performances juntament amb unes quantes instal·lacions relacionades de manera directa, com a testimoni, com a vestigis o bé com a detritus, amb algunes d'elles: *TRASA V=B.P.L.W.B.78.79.* (1978-79), *B.B.P.* (1980-81) i la llarga sèrie dels *ASSAIGS PER A L'ÒPERA EUROPA* (1982-84) i, en darrer terme, les instal·lacions específiques (1986-89), en què, a part de la recurrència a materials i formes molt connotants i simbòliques, l'element musical actua com si es tractés d'un fil que les relacionés entre si, a més del fort component teatral, escenogràfic, que desprenden, caràcter intensificat per la insistència en una llum molt artificial, provocada per mitjà de l'ús de focus d'origen justament teatral.

Aquesta espècie d'enumeració correlativa –i només així s'ha de llegir– posa de manifest no solament la continuïtat i l'encadenament del treball de l'artista sinó que evidencia, a part del seu fort caràcter seqüencial abans esmentat, un procés interior en les obres segons el qual uns

casi homeopàtica, la sobreinformació contra la informació, el perill contra el perill, el dolor para curar el dolor.

Tanto la obra en conjunto de Jordi Benito –extensísima– como sus diversos episodios que han ido sucediéndose a lo largo de más de quince años constituyen una clara explicitación de la idea y de la teoría del fragmento, un fragmento que se relaciona con el estadio que le precede y cuyo futuro anticipa, con toda la implicación del factor temporal que ello supone –una idea muy próxima a la abolición del tiempo mismo–, y una cadena de fragmentos que, agrupados en series más o menos explícitas, se constituyen en una secuencia global cuyo primer estadio es muy difícil de señalar y cuya etapa final nunca puede imaginarse cuál será, constituyendo, así, un segmento aislado en el tiempo y sin una continuidad narrativa excesiva.

En un recorrido un tanto apresurado y muy lineal, la suma de los múltiples fragmentos ofrece la posibilidad de efectuar un recorrido grupal por su trayectoria, un recorrido –prácticamente un itinerario– que gira en torno a diversos ejes consecutivos, que se inician aproximadamente alrededor de 1960-1970 y que llegan, de momento, hasta hoy mismo: las pinturas y los objetos (1969-1971), las acciones (1971-1975), los acontecimientos (1976-1978), las performances, [agrupadas en tres grandes series en las que se combinan lo que propiamente podemos llamar performance junto a unas cuantas instalaciones relacionadas de modo directo, como testigo, como vestigios o bien como detritus, con algunas de ellas: *TRASA V=B.P.L.W.B.78.79.* (1978-1979), *B.B.P.* (1980-1981) y la larga serie de los *ASSAIGS PER A L'ÒPERA EUROPA* (1982-1984)] y, en último término, las instalaciones específicas (1986-1989), en las que aparte de la recurrencia a materiales y formas muy connotantes y simbólicas, el elemento musical actúa como si se tratara de un hilo que las relacionara entre sí, además del fuerte componente teatral, escenográfico, que desprenden, carácter intensificado por la insistencia en una luz muy artificial, provocada por medio del uso de focos de origen precisamente teatral.

elements apareixen i desapareixen anunciant-ne de nous i establint alhora una cadena evolutiva del tot reveladora de la seva pròpia activitat processual, encara que cal remarcar que per sota de l'evolució formal, o escènica, una mateixa idea perviu i es manté constant, manifestant-se, això sí, de maneres canviants. Les primeres accions i esdeveniments de principi dels anys setanta, en les quals el cos de l'artista com a vehicle i com a substància significant l'emparentaven directament amb el concepte de *body art* –en una indiscutible identificació entre objecte i cos–, acaben per desembocar en una progressiva complexitat, tant d'ordre conceptual com pel que fa a la posada en escena en la qual intervenen aspectes manlevats d'altres àmbits i en què la simbologia dels materials i dels instruments utilitzats comencen a anunciar el que després serà el nucli de les seves més conegudes performances: el ritual, el sacrifici, el misteri, el dolor, el fetitxisme i una mena d'apel·lació a l'inconscient col·lectiu per tal de provocar la participació anímica, més enllà de la repulsa, posant en evidència que la imaginació de l'artista, com havia remarcat tantes vegades Mapplethorpe, realment no és més bruta que la de qualsevol altra persona. La intenció última de l'artista era apropiar-se de la vida a través d'una acció, intervenint sobre l'espectador més enllà del pla de la ficció, precipitant imatges de tota mena i esdevenint, com remarcà Cirici, “l'artista com a instrument de la mort”.

Si les primeres accions l'acaben portant a les performances –d'índole molt més complexa–, aquestes, quasi paral·lelament, el porten a les instal·lacions, recuperant pràctiques que ja havia desenvolupat amb anterioritat però que a final dels anys setanta i principi dels vuitanta acaben per cobrar carta de naturalesa més pròpia. Sovint, les instal·lacions corrien paral·leles a les performances perquè es nodrien dels materials emprats en aquelles, n'eren el seu vestigi, les seves restes, els seus detritus i les seves ruïnes, companyades d'altra documentació gràfica, com podien ser els vídeos i les col·leccions fotogràfiques; per altra banda, també cal recordar que moltes de les seves obres d'aquests mo-

Esta especie de enumeración correlativa pone de manifiesto no sólo la continuidad y el encadenamiento del trabajo del artista sino que evidencia, un proceso interior en las obras, según el cual unos elementos aparecen y desaparecen anunciando otros nuevos y estableciendo a la vez una cadena evolutiva totalmente reveladora de su propia actividad procesual, aunque se tiene que señalar que por debajo de la evolución formal, o escénica, una misma idea pervive y se mantiene constante, manifestándose, no obstante, de formas cambiantes. Las primeras acciones y acontecimientos de principios de los años setenta, en los cuales el cuerpo del artista como vehículo y como sustancia significante lo emparentaban directamente con el concepto de *body art*, acaban por desembocar en una progresiva complejidad, tanto de orden conceptual como en lo que respecta a la puesta en escena, en la cual intervienen aspectos prestados por otros ámbitos y en que la simbología de los materiales y de los instrumentos utilizados comienzan a anunciar lo que después será el núcleo de sus más conocidas performances: el ritual, el sacrificio, el misterio, el dolor, el fetichismo y una especie de apelación al inconsciente colectivo a fin de provocar la participación anímica, más allá de la repulsa, poniendo en evidencia que la imaginación del artista, realmente no es más sucia que la de cualquier otra persona. La intención última del artista era apropiarse de la vida a través de una acción, interviniendo sobre el espectador más allá del plan de la ficción, precipitando imágenes de todo tipo y convirtiéndose, como señaló Cirici, en “el artista como instrumento de la muerte”.

Si las primeras acciones acaban llevándole a las performances –de índole mucho más compleja–, éstas, casi paralelamente, le llevan a las instalaciones, recuperando prácticas que ya había desarrollado con anterioridad pero que a principios de los ochenta acaban por cobrar carta de naturaleza más propia. Frecuentemente, las instalaciones corrían paralelas a las performances porque se nutrían de los materiales utilizados en aquéllas, eran su vestigio, sus restos, sus detritus y sus ruinas, acompañadas de otra documentación



«135 segons». Barcelona, 1972.

ments apareixien titulades com "acció-instal·lació", fent referència a la posterior reconsideració de les restes materials de l'acció.

Les instal·lacions, podríem dir-ne independents, primer es vinculaven amb una o altra performance feta amb anterioritat, com en el cas de les que realitzà a partir d'episodis significatius de la sèrie *Barcelona Brutal Performance* (B.B.P.), sèrie en què el sacrifici real esdevenia la metàfora del sacrifici personal, en una idea paral·lela a la de Goethe quan *suïcidava* els seus protagonistes, o abonant la idea de Camus en parlar del mite de Sísif, quan deduïa de l'absurd tres conseqüències, la rebel·lió, la llibertat i la passió. "Amb l'únic mitjà de la consciència, convertir en norma de vida allò que era invitació a la mort, i refusar el suïcidi", comenta Blanchot de la idea de l'escriptor. Les dues o tres instal·lacions que amb materials procedents d'obres d'aquesta sèrie realitzà tenien ja un funcionament força independent però encara recorrien a la idea del vestigi d'un esdeveniment que s'havia produït en un temps anterior i en un lloc diferent.

També caldria afegir, aquí, una situació en certa manera inèdita i que només es produí en molt comptades ocasions: la presència en diverses d'aquestes obres d'una sèrie de pintures amb grans creus negres (la idea del sacrifici transmutada en la simbologia de la crucifixió: de forma que remet a l'Home sacrificat, al bou escorxat de Rembrandt, a la imatgeria religiosa, a la planta d'algunes esglésies, però també la creu que apareix en Malevitx i en Beuys, en Nitsch, en Rainer i en Tàpies) o amb plantes d'església romànica, o amb traços i pinzellades de gran intensitat expressionista i utilitzades simplement com una mena de teló de fons que envoltava l'espai on es desenvolupava l'acció. A part de la mistificació que d'aquest espai en resultava, a part del seu valor emblemàtic, tampoc resultaria excloent parlar d'aquestes grans telles com d'una connexió, encara que un xic estranya i certament aïllacionista, amb els corrents neoexpressionistes que assolaren Europa a principi dels vuitanta, l'ingredient germànic i centreeuropeu dels quals era prou notori. En el cas de Jordi Benito, aquestes singulars concomitànies podrien venir per la

gràfica, como podían ser los videos y las colecciones fotográficas; por otro lado, hay que recordar también que muchas de sus obras de estos momentos aparecen tituladas como "acción-instalación", haciendo referencia a la posterior reconsideración de los restos materiales de la acción.

Las instalaciones, que podríamos llamar independientes, primero se vinculaban como una u otra performance hecha con anterioridad, como en el caso de las que realizó a partir de episodios significativos de la serie *Barcelona Brutal Performance* (B.B.P.), serie en la que el sacrificio personal, en una idea paralela a la de Goethe cuando *suicidaba* a sus protagonistas o, apoyando la idea de Camus al hablar del mito de Sísifo, cuando deducía del absurdo tres consecuencias, la rebelión, la libertad y la pasión. "Con el único medio de la conciencia, convertir en norma de vida lo que era invitación a la muerte, y rechazar el suicidio", comenta Blanchot de la idea del escritor. Las dos o tres instalaciones que realizó con materiales procedentes de obras de esta serie tenían ya un funcionamiento bastante independiente, pero todavía recurrían a la idea del vestigio de un acontecimiento que se había producido en un tiempo anterior y en un lugar diferente.

También se tendría que añadir, aquí, una situación un tanto inédita y que sólo se produjo en muy contadas ocasiones: la presencia en diversas de estas obras de una serie de pinturas con grandes cruces negras (la idea del sacrificio transmutada en la simbología de la crucifixión: la forma que remite al Hombre sacrificado, al buey sacrificado de Rembrandt, a la imaginería religiosa, a la planta de algunas iglesias, pero también la cruz que aparece en Malevitx y en Beuys, en Nitsch, en Rainer y en Tàpies) o con plantas de iglesia románica, o con trazos y pinzelladas de gran intensidad expresionista y utilizadas simplemente como una especie de telón de fondo que envolvía el espacio donde se desarrollaba la acción. Aparte de la mistificación que resultaba de este espacio, aparte de su valor emblemático, tampoco resultaría excluyente hablar de estas grandes telas como de una conexión, aunque un tanto extraña y ciertamente

banda de la seva particular fascinació germanista mostrada en les accions d'aquell moment: els boscos, Wagner, una certa poètica de la foscor vegetal i una clara necessitat expressiva susceptible de ser realitzada de manera violenta, maldestra i terrible, i un altre exemple de la qual cosa pot constituir-lo la gran tela que l'artista pintà amb motiu de l'exposició *Sis Pintures* (1982), totalment desproveïda de referències a performances i un dels pocs casos susceptibles de considerar una obra de l'artista només com una pintura totalment desproveïda d'altres referents espacials.

Però en la sèrie dels *Assaigs per a l'Òpera Europa* comencen a aparèixer instal·lacions que tot i vincular-se amb el discurs general de la totalitat ja no provenen de cap performance en concret i tenen, per tant, un funcionament i una vida autònoma. En aquest moment, una etapa terminal del procés, un nou ingredient ve a integrar-se en les anàlisis del seu treball. Concebre una instal·lació sense cap vincle amb l'acció significa assumir que n'existeix un de sol, de vincle: el que manté amb l'espai, amb la disposició dels diferents elements considerant les seves característiques específiques i les del marc que els ha d'acollir, i donant per suposada la càrrega significant que suporten tots els que s'hi inclouen. Apareix, doncs, una noció de l'obra clarament vinculada amb el discurs escultòric, que tant connecta amb abundants exemples de l'*arte povera* com s'insereix dins del context dels fenòmens escultòrics que han dinamitzat l'escena artística dels anys vuitanta, mantenint, però, una desvinculació total amb els problemes de caire formalista i assumint el propòsit i la lectura que donava Bernard Marcadé en parlar d'"*Histoires de sculpture*": "girar entorn de la *idea d'escultura*". Ens trobem, així, davant de la reconsideració i la requalificació esmentades al principi.

En ocasions anteriors havíem parlat de l'obra de Jordi Benito –sobretot pel que feia a alguna instal·lació realitzada a mitjans de la dècada, com *Murmuris del bosc* (1984)– en termes de natura morta i de paisatge; ara ja no és aquell "paisatge després de la batalla" susceptible de ser reconegut després de la reordenació i re-

aislacionista, con las corrientes neoexpresionistas que asolaron Europa a principios de los ochenta, cuyo ingrediente germánico y centroeuropeo era lo suficientemente notorio. En el caso de Jordi Benito, estas singulares concomitancias podrían venir por el lado de su particular fascinación germanista mostrada en las acciones de aquel momento: los bosques, Wagner, una cierta poética de la oscuridad vegetal y una clara necesidad expresiva susceptible de ser realizada de manera violenta, torpe y terrible, y otro ejemplo de lo cual puede constituirlo la gran tela que el artista pintó con motivo de la exposición *Sis Pintures* (1982), totalmente desprovista de referencias a performances y uno de los pocos casos susceptibles de considerar una obra del artista sólo como una pintura totalmente desprovista de otras referencias espaciales.

Pero en la serie de los *Assaigs per a l'Òpera Europa* empiezan a aparecer instalaciones que a pesar de vincularse con el discurso general de la totalidad ya no provienen de ninguna performance en concreto y tienen, por tanto, un funcionamiento y una vida autónoma. En este momento, una etapa terminal del proceso, un nuevo ingrediente viene a reintegrarse en los análisis de su trabajo. Concebir una instalación sin ningún vínculo con la acción significa asumir que existe un solo vínculo: el que mantiene con el espacio, con la disposición de los diferentes elementos considerando sus características específicas y las del marco que los tiene que acoger, y dando por supuesta la carga significante que soportan todos los que se incluyen en ella. Aparece, pues, una noción de la obra claramente vinculada al discurso escultórico, que tanto conecta

con abundantes ejemplos del *arte povera* como se inserta en el contexto de los fenómenos escultóricos que han dinamizado la escena artística de los años ochenta, manteniendo, empero, una desvinculación total con los problemas de tipo formalista y asumiendo el propósito y la lectura que daba Bernard Marcadé al hablar de "Histoires de sculpture": "girar en torno a la *idea de escultura*". Nos encontramos, así, delante de la reconsideración y la recalificación mencionadas al principio.

presentació dels elements utilitzats ni una mena de paisatge de la crualetat d'arrel artaudiana sinó que la seva autonomia fa pensar més en un paisatge mental, una particular disposició de les idees, "un pensament que emet signes", per dir-ho amb Blanchot, que participa de la referència a la natura per les seves propietats horizontals i de la recurrència a la cultura en tant que indret on tenen lloc uns esdeveniments presentats més com a síntoma d'ells mateixos que com a configuració estrictament física, a la qual cosa cal sumar la gran quantitat de materials metafòrics i d'objectes i elements simbòlics presents en les peces, connexió ideològica i cultural amb la seva poètica i amb les concepcions dels objectes com a portadors de missatges, tot immers en una particular lògica del desig en la qual el subjecte s'erigeix en centre d'un sistema entès com a lloc de producció de l'esdeveniment, un sistema espès però que atorga les seves claus interpretatives a les interaccions i a la necessitat de cicatrització que té el món operatiu de l'artista.

D'alguna manera, els continguts temporals que de les obres de Jordi Benito es desprenden varien segons que es tracti d'un tipus de treball o d'un altre. En el cas de les performances, es produeix un fenòmen certament remarcable: en aquestes té lloc una particular noció del temps, gairebé en sintonia amb les tres unitats (acció, temps i espai) que reclamava el teatre clàssic, com en una estranya actualització de la sincronització del mateix esdeveniment; la superposició del temps real que dura l'acte amb el temps fictici dóna lloc a una singular "intuïció de l'instant", per dir-ho amb Bachelard, un èmfasi en la contemporaneïtat d'aquest acte i, per extensió, de la performance en general: com ho ha assenyalat recentment Germano Celant, "és una temptativa de fer coincidir el present amb ell mateix, amb la seva actualitat". Aquesta primera idea de temps real es complementa amb el temps metafòric, imaginat, present en les instal·lacions, un temps que, tanmateix, fa gala de la seva absència cronològica i que es refugia en els llindars del mite, donant pas a una situació estètica i emotiva la ubicació temporal de la qual sembla restar sempre en un inquietant i inesperat suspens.

En ocasiones anteriores habíamos hablado de la obra de Jordi Benito –sobre todo con referencia a alguna instalación realizada a mediados de la década, como *Murmuris del bosc* (1984)– en términos de naturaleza muerta y de paisaje; ahora ya no es aquel "paisaje después de la batalla" susceptible de ser reconocido después de la reordenación y re-presentación de los elementos utilizados, ni una especie de paisaje de la cruedad de raíz artaudiana, sino que su autonomía sugiere más un paisaje mental, una particular disposición de las ideas, "un pensamiento que emite signos", por decirlo con Blanchot, que participa de la referencia a la naturaleza por sus propiedades horizontales y de la recurrencia a la cultura en tanto que paraje donde tienen lugar unos acontecimientos presentados más como síntoma de ellos mismos que como configuración estrictamente física, a lo cual se tiene que sumar la gran cantidad de materiales metafóricos y de objetos y elementos simbólicos presentes en las piezas, conexión ideológica y cultural con su poética y con las concepciones de los objetos como portadores de mensajes, todo inmerso en una particular lógica del deseo en la que el sujeto se erige en centro de un sistema espeso pero que otorga sus claves interpretativas a las interacciones y a la necesidad de cicatrización que tiene el mundo operativo del artista.

En cierta manera, los contenidos temporales que de las obras de Jordi Benito se desprenden varían según se trate de un tipo de trabajo o de otro. En el caso de las performances, se produce un fenómeno ciertamente notable: en ellas tiene lugar una particular noción del tiempo, casi en sintonía con las tres unidades (acción, tiempo y espacio) que reclamaba el teatro clásico, como en una extraña actualización de la sincronización del propio acontecimiento; la superposición del tiempo real que dura el acto con el tiempo ficticio da lugar a una singular "intuición del instante", por decirlo con Bachelard, un énfasis en la contemporaneidad de este acto y, por extensión, de la performance en general: como lo ha señalado recientemente Germano Celant, "es una tentativa de hacer coincidir el presente con él mismo, con la actualidad". Esta primera idea de tiempo real

Si a partir d'ara podem considerar l'obra de Jordi Benito com una particular extensió de la idea d'escultura —per l'eliminació de totes les referències accionistes, corporals i d'ordre místic i sagrat— serà, en part, gràcies a la definició de l'expansió del camp escultòric que formulà Rossalind Krauss ja fa deu anys. A la vegada, però, i mantenint aquesta hipòtesi com a vàlida, no oblidem quins han estat els estadis pels quals ha passat el seu treball global, en la mesura que tota cosa feta aporta no sols informació de cara a la comprensió dels estats actuals sinó que també constitueix una indubtable penetració d'alguns trets, infiltrats durant el transcurs dels anys. La peculiar configuració de la nostra escena artística ha fet que nombrosos autors veiessin relegada la seva obra en favor de la progressiva importància atorgada en un moment determinat a la dedicació exclusivament pictòrica. Tot i que encara manca, com dèiem abans, una revisió en profunditat del que significa el fenomen conceptual a Catalunya, del qual Benito fou un dels integrants més actius i, a la vegada, més intuïtius —sinònim de solitari i antònim de documentat—, vinculat al famós *Grup de Treball*, el cert és que les recuperacions apressades que s'estan produint en els dos o tres darrers anys poc contribueixen a la clarificació, ans a la confusió més desbaratada. El que importa, tanmateix, és, de moment, mostrar com res no surt del no-res, i com quinze anys d'una indubtable coherència i d'una notable progresió han anat passant per poder arribar inexorablement al punt en què ara ens trobem, sense reconversions forçades però també sense continuïsmes de significació redundànt.

se complementa con el tiempo metafórico, imaginado, presente en las instalaciones, un tiempo que, sin embargo, hace gala de su ausencia cronológica y que se refugia en los umbrales del mito, dando paso a una situación estética y emotiva cuya ubicación temporal parece mantenerse siempre en un inquietante e inesperado suspenso.

Si a partir de ahora podemos considerar la obra de Jordi Benito como una particular extensión de la idea de escultura —por la eliminación de todas las referencias accionistas, corporales y de orden místico y sagrado—, será, en parte, gracias a la definición de la expansión del campo escultórico que formuló Rossalind Krauss hace ya diez años. A la vez, pero, y manteniendo esta hipótesis como válida, no olvidemos cuáles han sido los estados por los que ha pasado su trabajo global, en la medida en que toda cosa hecha aporta no sólo información de cara a la comprensión de los estados actuales sino que también constituye una indudable penetración de algunos rasgos, infiltrados en el transcurso de los años. La peculiar configuración de nuestra escena artística ha hecho que numerosos autores viesen relegada su obra a favor de la progresiva importancia otorgada en un momento determinado a la dedicación exclusivamente pictórica. A pesar de que todavía falta, como decíamos antes, una revisión en profundidad de lo que significa el fenómeno conceptual en Catalunya, del cual Benito fue uno de los integrantes más activos y, a la vez, más intuitivos —sinónimo de solitario y antónimo de documentado—, vinculado al famoso *Grup de Treball*, lo cierto es que las recuperaciones apresuradas que se están produciendo en los dos o tres últimos años poco contribuyen a la clarificación, antes bien a la confusión más desbaratada. Lo que importa, no obstante, es, de momento, mostrar como nada sale de la nada, y como quince años de una indudable coherencia y de una notable progresión han ido pasando para poder llegar inexorablemente al punto en que ahora nos encontramos, sin reconversiones forzadas pero también sin continuismos de significación redundante.



«Acció ocupació». Grano-llers, 1973.

