

El arte conceptual español en el contexto internacional

Por Victoria Combalía

En España, el arte conceptual surgió en 1971 en la llamada *Muestra de Arte Joven de Granollers* (una pequeña ciudad cercana a Barcelona) en donde se pudieron ver obras de García Sevilla, Carlos Pazos, Angel Jové, Jordi Benito o Francesc Abad. No eran todas específicamente conceptuales, sino lo que en 1968 la crítica norteamericana Lucy Lippard calificó de arte “desmaterializado” (1), es decir, realizado con materiales pobres o efímeros. Nuestro país sufría un atraso cultural de muchos años debido al aislamiento impuesto por la dictadura franquista; si el arte conceptual en Estados Unidos, Inglaterra y Alemania surgió entre 1965 y 1975, en España apareció, como hemos visto, con varios años de retraso (deben mencionarse, sin embargo, los precedentes de Tàpies, el grupo ZAJ y el grupo del Jardí del Maduixer – Jardín del Cerezo – de Jordi Galí, Angel Jové, Toni Llena y Sílvia Gubern).

En este texto, abordaremos la posición del arte conceptual español, entendiéndolo por ello no sólo el que se basaba en las ideas y en el lenguaje, sino también el que utilizaba los entonces llamados “nuevos medios” o “medios alternativos” – como el vídeo o las fotocopias –, el body art y las acciones, en relación al arte de premisas similares realizado en el resto del mundo. Nuestras conclusiones son el fruto de haber conocido este arte cuando se creó, y de haber sido su compañera teórica de ruta – junto con Simón Marchán – divulgando la estética conceptual desde 1972 hasta la actualidad.(2)

Mi seguimiento de la mayoría de estos artistas no mitiga el problema de que, por regla general, muchos artistas entrevistados son reacios a explicitar influencias externas. España era, a principios de los años setenta, un país aislado culturalmente aunque no completamente desprovisto de información, especialmente en Cataluña. La España de entonces no era la España de

internet (aunque todos sabemos que la información global es indiscriminada y sin criterio); entonces, la información llegaba básicamente vía las revistas *Artforum*, *Art International* y *Art in America* y a través de los viajes que cada uno de nosotros podíamos hacer. En este sentido, es fundamental la información pasada por los artistas que se habían “exilado”, artística o políticamente, en el extranjero: Muntadas, Miralda, Francesc Torres y Angels Ribé, Francesc Abad, Beni Rosell, Jaume Xifra... En Cataluña Ferràn García Sevilla hacía de auténtica correa de transmisión ya que estudiaba Historia del Arte con Cirici Pellicer en la Universidad de Barcelona (recuerdo que yo escribí que las revistas *Artforum* y *Artpress* eran sus “hojas dominicales”) y no hay que olvidar que en casi todas las participaciones del llamado Grup de Treball, éste desplegaba un sinfín de catálogos y otro material conceptual nacional e internacional, que podía fotocopiar o comprarse (especialmente a partir de la exposición *Informació d'Art Concepte* en Banyoles, en 1973). Resulta interesante señalar aquí que, puesto que casi toda la información provenía de fotografías en blanco y negro, los conceptuales españoles tendieron a interpretar como aún más “pobres” y más “desmaterializados” los trabajos conceptuales foráneos.

Es imposible, en un artículo, explicar todas las obras realizadas en este fecundísimo período de la historia del arte de nuestro país. Vamos a escoger unas cuantas obras clave del arte conceptual español que creemos significativas en el seno del arte conceptual internacional y mencionar también las influencias más importantes que nuestro arte sufrió. Creemos que, si bien por un lado nadie ha puesto en contacto ciertos trabajos conceptuales españoles con sus coetáneos (y, en general, anteriores) extranjeros, también es cierto que contemplamos la cuestión de la innovación hoy en día con ojos diferentes a los de los años setenta. A pesar de que la originalidad es un valor evidente, también es cierto que más de un artista piensa lo mismo en lugares distintos, ya que las ideas están “en todas partes” en un contexto determinado en un momento histórico determinado: la asunción de que el artista es un mero “transmisor”, manifestada por los románticos pero también por artistas del siglo

XX como por ejemplo Klee, es bastante cierta. El propio arte conceptual internacional es deudor en primer lugar de Duchamp, padre y origen no sólo de la primacía otorgada a la idea, sino de multitud de ideas que otros, veinte, cuarenta o sesenta años más tarde, explotarán. De alguna manera, pues, el arte conceptual español estuvo en una situación periférica similar a la del cubofuturismo ruso respecto al cubismo francés y al futurismo italiano: no por llegar unos años más tarde negamos la profunda calidad, intensidad e originalidad de obras como la de un Tatlin o una Popova. Lo mismo podríamos decir de las obras de Francesc Torres, Fina Miralles, Jordi Pablo o Ferràn García Sevilla: producidas dos, cinco o siete años más tarde (que entonces a mí personalmente me parecían muchos) hoy aguantan por sí mismas.

Al situar el arte conceptual español en el contexto internacional llegamos a varias conclusiones. Por ejemplo, hemos de reconocer que hubo un “estilo conceptual”, nos guste o no el término, como anteriormente había habido un estilo informalista o pop. Los jóvenes artistas conceptuales españoles, así, trasladaban tierra o piedras de un lugar a otro, medían el espacio circundante con su cuerpo (influidos por Dan Graham), o el espacio tal cual (influidos por Mel Bochner), trabajaban con los cuatro elementos naturales (incluso hubo proyectos colectivos para ello, por ejemplo, *1279 m2* en Vilanova de la Roca, en 1972 y el proyecto *Tierra, aire, agua y fuego* en el Colegio de Arquitectos de Valencia en 1973) o con imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas, hacían fotografías de sus desplazamientos diarios (influidos por Vito Acconci)... y esto lo hicieron casi todos en un principio. Cabe decir que esta multiplicidad de temas y soportes también la vemos en algunos artistas extranjeros (Vito Acconci, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim) ya que constituye uno de los rasgos típicos del arte conceptual. Porque, si lo que importaba era la idea, cada una de ellas podía ser “materializada” con soportes distintos. La lucha contra “el estilo” calificado de burgués o académico, estaba a la orden del día.

Más tarde, una serie de artistas encontraron una temática propia que configuró su trabajo posterior: así, por ejemplo, la obra de Muntadas y su análisis de los medios de comunicación de masas; Francesc Torres y su estudio sobre la territorialidad, la agresión y ciertos comportamientos rituales; Carlos Pazos y la nostalgia; Jordi Benito y las acciones sacrificiales; Pere Noguera y el material de la arcilla... otros, en cambio, no fueron más allá de experimentos puntuales realizados durante tres o cuatro años (Miquel Cunyat, Silvia Fingerhut...).

Algo semejante ha sucedido con el arte conceptual foráneo: para algunos tan sólo fue una experimentación puntual y el resto derivaron a otros soportes: es como si la idea pura fuera excesivamente difícil de ser proseguida durante toda una vida, como muy bien demostró Marcel Duchamp. La mayoría de los grandes conceptuales evolucionaron hacia otra cosa: Sol le Witt hacia la pintura (en algunos casos, directamente decorativa), Vito Acconci hacia unas muy interesantes máquinas para vivir y piezas en entornos urbanos ; Art & Language también hacia la pintura (bien es cierto que bastante conceptual); Chris Burden ha acabado construyendo barcos, submarinos como tema recurrente en su obra... La mayoría han pasado de la precariedad y simplicidad del soporte a una vuelta a los soportes antaño calificados como “nobles” y, por tanto, “académicos” o “trasnochados”. El arte conceptual, en definitiva, se ha integrado en museos, kunsthalls, colecciones privadas y proyectos públicos.

Dicho esto, ¿qué tiene de original y, por el contrario, de mimético, el arte conceptual español? Visto ahora, por ejemplo, el Grup de Treball catalán, fue, junto a Hans Haacke, el CAYC argentino y algunos otros artistas aislados como la norteamericana Martha Rosler o la británica Mary Kelly, uno de los pocos ejemplos de arte conceptual politizado o fuertemente crítico con la realidad política o social de su país. Pero sucede sin embargo, que el Grup de Treball no se insertó apenas, debido a su precariedad de medios y a la dictadura reinante en nuestro país, en ningún circuito internacional. Tan sólo participaron

en 1975 en la XIX Bienal de París con su “Trabajo sobre la prensa ilegal en los Países Catalanes”, que volvieron a exponer en la Bienal de Venecia de 1976. En las dos “biblias” del arte conceptual del momento, el *Conceptual Art* de Ursula Meyer (1972) y en el *Six Years: The dematerialization of the art object* (1973) de Lucy Lippard aparecen tan sólo Hans Haacke y el Guerrilla Art Action como artistas políticamente implicados (y tan sólo Hans Haacke en el primero).

Es un hecho que la información que se tenía a principios de los años setenta de arte conceptual concernía primordialmente al arte conceptual “lingüístico” o bien al body art y al land art y que apenas se hablaba de un arte conceptual politizado, a excepción de Haacke. El CAYC argentino, apoyado por el crítico Jorge Glusberg tampoco aparece en ninguna de ambas “biblias” del arte conceptual; en cuanto a Martha Rosler exponía tan sólo en el circuito universitario norteamericano y nadie conocía su obra en Europa; algo muy similar sucedía con Mary Kelly. Lo mismo sucedió con el Grup de Treball, por más que algunos de sus miembros, como Muntadas y Torres, vivieran en el extranjero.

Con los treinta años transcurridos, hoy podemos afirmar que, aunque algunas de sus obras fueran excesivamente miméticas respecto a los lenguajes inventados fuera (por ejemplo la palabra “Repressió” y su definición en el diccionario, para un cartel clandestino de 1973, copiando directamente de la idea de Joseph Kosuth), las hay que siguen siendo significativas e interesantes. Entre ellas, destacaríamos dos: *Anunciamos* y *113* (junio y julio de 1973). En *Anunciamos*, se pidió inventar anuncios como los aparecidos en *La Vanguardia*. El de Antoni Muntadas resultó el mejor, en el que leemos: “POR TEMPORAL ausencia del país interesa información directa sobre el mismo. Visitas de 5 a 7 o escribir Muntadas Comercio 64 Barcelona 3 . T.3190930”. Por un lado, está lleno de sentido del humor el que un artista exilado políticamente pida referencias sobre el estado de su país; por otro, y por ello mismo, es imposible una respuesta verdaderamente informada, dado el clima de falta de libertad de expresión que existía en España. El *113* era la

clasificación por profesiones de los 113 detenidos por la policía en la iglesia Sta. María Medianera de Barcelona en agosto de 1973, en una reunión antifranquista y por tanto, ilegal. La obra sigue el esquema de varias piezas de Dan Graham, que enuncian y clasifican los componentes de un texto (1 adjetivo, 3 adverbios, 363 letras de alfabeto...; otra, titulada *Poem Schema* de 1966 constaba, según el artista, de 1 adjetivo, 3 adverbios (...) 1 columna, 0 conjunciones, 0 gerundios...; es decir, se trataba de una afirmación por la ausencia y también de una irónica clasificación gramatical). El amor por la clasificación era uno de los rasgos más típicos del arte conceptual, derivado de su fascinación por la filosofía analítica.

De sus componentes, uno de los más importantes con el paso del tiempo ha sido Muntadas. Este hizo, en Vilanova de la Roca – en donde tenía una casa familiar – tan pronto como en 1971 sus llamadas *Acciones táctiles*: la acción consistía en él mismo, con una venda sobre los ojos que se sacaba al finalizar la acción, en contacto con texturas y materiales tan diversos como troncos, hojas, plumas, papeles de periódico, tierra, plástico, ropa y metal . Las acciones *El yo y el tú: serie ropa-cuerpo-ropa* de Lygia Clark y sus llamadas *Máscaras sensoriales* son de 1967 y nos impresionaron a todos los que leímos el libro *Vita e arte* de Udo Kultermann, publicado por primera vez en 1970 por Ernst Wasmuth en Alemania y que dio a conocer los happenings de Kaprow, el accionismo vienés, las acciones de Manzoni, el grupo Gutai, Beuys, Charlotte Moorman, Tetsumi Kudo...

Lygia Clark cubría a una pareja con capuchas y con unos monos de plástico con cremalleras para que así pudieran tocar el cuerpo del otro participante, a fin de que “éste encontrara una energía sensorial voluntariamente adormecida por los hábitos sociales”. Casi todos los happenings , recordémoslo, y ya desde el primero de Allan Kaprow en 1958, implicaban un uso manipulativo de los materiales no convencionales: papel, cartón, ruedas, hilos... Es en este contexto que se inscriben las primeras acciones de Antoni Muntadas, que más tarde realizó en la Universidad

Catalana de Verano de Prada de Conflent de 1973. Lluís Utrilla hizo una acción similar en la que yo misma participé (*Tra. Reconocimiento táctil del público de una exposición*, sala de la Asociación del Personal de la Caixa de Pensions, Barcelona, abril 1973). Todos hacían de Lygia Clark, sabiéndolo o no.

De Francesc Torres, hay que señalar que antes de sus instalaciones conceptuales fue un artista minimal cuyas obras son especialmente relevantes en el seno del escuálido arte minimal español. Su *Escultura con estría lateral* de 1968 es interesante, y puede ser comparada a la *Pila de papers* (Pila de papeles) de Antoni Llena del mismo año 1968, varias pilas de hojas en blanco firmadas por el artista (“A. Llena”) lateralmente. La pila de Torres estaba considerada por él mismo como una escultura; la de Llena era mucho más procesual, al tener los espectadores que llevarse una hoja de papel. En 1968, Torres se consideraba a sí mismo escultor (trabajaba de asistente de P. Kowalksi en París) pero lo que lo distingue de otros escultores de la época es lo inusual de sus materiales: no sólo papel, sino por ejemplo, helio (un gas) contenido en un recipiente tubular paralelo a la fachada de una casa (obra desaparecida), o agua sobre un espejo... es decir, obras a medio camino entre el minimal y el arte povera italiano. Minimal por la presencia de elementos industriales como el acero o el vidrio y *povera* por su carácter efímero (el gas y el agua, como el hielo, acaban evaporándose o fundiéndose). Del minimalismo (Larry Bell) tuvo conocimiento en París, como él mismo nos ha señalado.

De entre sus instalaciones de los años conceptuales, hay que señalar una que sobresale por encima de las demás: *Almost like sleeping* (Casi como durmiendo, 1975) en donde la yuxtaposición de las imágenes de su abuelo, de él mismo comiéndose las uñas y de Franco constituía todo un hallazgo visual. En realidad y como ya ha sido dicho en otros lugares, el arte conceptual catalán se dividió en tres grandes subgrupos, que manifestaron sus diferencias en los encuentros titulados *Informació d'Art Concepte de Banyoles* (Información de Arte de Concepto de Banyoles) en 1973. Allí Ferràn García Sevilla y Ramón Herreros exteriorizaron su interés por la semiótica y la

lingüística, acercándose al conceptual “analítico” que en el extranjero representaban artistas como Art & Language, Lawrence Wiener o Robert Barry. Y el tercer “grupo” fue el integrado por Carlos Pazos, Olga Pijuan (que fue su compañera entonces y que murió muy prematuramente), Luis Utrilla, Miquel Cunyat, Fina Miralles y Jordi Pablo. Estos dos últimos – que se habían conocido en las ponencias del Instituto Alemán de Barcelona en 1974 – realizaron una serie de trabajos en común en relación con el libro *Costumari català* (Costumbrario catalán) de Joan Amades, que cristalizó en la exposición *Valors actuals del Costumari Català en les Arts Plàstiques* (Valores actuales del Costumbrario Catalán en las artes plásticas) en la Asociación del Personal de la Caixa en 1976. Entonces casi nadie conocía el libro de Amades, hoy convertido casi en bestseller, pero ellos encontraron ya, como otros artistas experimentales habían hecho antes en Europa y Estados Unidos – similitudes entre el folclor y los ritos y ceremonias populares y ciertas manifestaciones del arte de vanguardia –.

Lo que caracterizaba a estos dos – o tres – grupos respecto al Grup de Treball es que su trabajo no tenía una intención primordialmente política, a pesar de que algunos de ellos, llevados por las circunstancias del momento, realizaran obras que denunciaban la represión directa o indirecta (por ejemplo la obra *Patrius, patria, patrium* de F. García Sevilla o varias de las obras de Fina Miralles). Tan solo un poco más tarde apareció Eulàlia (Eulalia Grau) cuyo arte visto hoy en día resulta precozmente feminista (su primera exposición individual – en la galería Vinçon – es de 1974). Estos grupos opinaban que la ideología del Grup de Treball estaba directamente vinculada al PSUC (Partido Socialista Unificado de Catalunya, partido comunista) y, en cierto modo, se sentían manipulados en las reuniones. Por decirlo con otras palabras, defendían su independencia y una mayor pluralidad de contenidos. El “suc”, según Arcadi Espada (que hace un juego de palabras retirando la P de las siglas PSCUC, ya que suc en catalán significa “jugo”) “es una autoridad a la que se debe culto” (...) “es una colocación segura: en la Administración, en la Universidad” (...) “es la estupefacción ante la disidencia”⁽³⁾, es decir, era un

lobbyismo antifranquista políticamente correcto. Nada más lejos del espíritu individualista y original de los artistas experimentales.

Fina Miralles realizó una serie de obras muy importantes para el momento en que fueron hechas, especialmente si las ponemos en relación con la obra, paralela o un poco posterior, de Ana Mendieta. “Hice conceptual sin saber que hacía conceptual” explicó Fina Miralles en 1992⁽⁴⁾ y realmente creo que en este caso su relativo “aislamiento” es verídico. Fina Miralles estudió Bellas Artes en Barcelona de 1968 a 1973; en la biblioteca de la Universidad se podía encontrar la revista *Art International* y quizás la francesa *Opus* pero poca cosa más. Ayudaba al grupo teatral *Els Comediants*, entonces en sus inicios, y un ayudante de Robert Llimós le habló de la muestra de Arte de L’Hospitalet (1972): allí presentó su particular versión de una Naturaleza Muerta (un género clásico en la enseñanza de las Bellas Artes): puso sobre una mesa pechinas, un bote con agua, otro con algas, arena, leña, hierba, piedras y hojas con el nombre escrito (en catalán) abajo; hoy diríamos que era como un Broodthaers de “estar por casa” – aunque nadie sabía casi quien era Broodthaers en 1972 –. Un concepto similar pudo verse en la exposición titulada *Naturalezas muertas* en la Sala Vinçon en Octubre de 1973. Pero sobre todo, en 1973 realizó una serie de obras en las que ella misma se metamorfoseaba en relación al medio natural: en *Dona Arbre* (Mujer árbol) de 1973 se plantaba en la tierra como un árbol (no sabemos si conocía una obra casi idéntica de Keith Arnath de 1969, *Self-Burial*, es decir, Autoentierro; en *Recobriment amb pedres* se cubría de piedras; en *Recobriment del cos amb palla* (1974) se cubría con paja hasta convertirse en una suerte de espantapájaros; en *Recobriment amb sorra* se cubría de arena hasta formar un túmulo; en *Recobriment amb terra*, hacía lo mismo con tierra y en el último de estos trabajos se metía en el mar hasta perderse en la lejanía. Es decir, una fusión total con la naturaleza. En sus propias palabras, que me escribió en 1975: “Con la realización de estas acciones concretas se quiere poner en evidencia la relación del hombre con las materias naturales, con la finalidad de profundizar en las acciones primitivas del hombre en el medio, sin ejercer sobre él ningún

dominio, sino interviniendo de forma natural como un elemento más”(5). Para ella, su fuente de inspiración fue también el libro de Joan Amades, *Costumari català*. Ella misma publicó su *Cubrimiento con paja* (1974) junto a un dibujo en el que se ve a un demonio de la Patum de Berga, un danzante cubierto de hierba, en el pequeño folleto que presentaba una exposición de ella misma, con Jordi Pablo y Josep Domènech en la Associació del Personal de la Caixa de Pensions (del 14 al 26 de junio de 1976). La fiesta de la Patum es una de las más tradicionales de Cataluña, en donde los danzantes se visten de diablos y llevan petardos en el sombrero.

También en el trabajo de Ana Mendieta encontramos una relación con los ritos ancestrales (en su caso, por ser cubana, con los de la santería de su país de origen) y una fusión de su cuerpo (el suyo o una huella que simboliza el cuerpo arquetípico femenino) con la naturaleza. Ana Mendieta cubrió, en 1972, el cuerpo de una joven con plumas de pájaro. Como Fina Miralles, también creía que “las culturas primitivas y también su arte estaban más cercanas de lo que están ahora de la naturaleza, lo cual unía sus emociones a un conocimiento interior y ocasionaba que ese conocimiento esencial y en paz con el entorno se transmitiera a las imágenes y a los objetos que creaban”(6). En 1973 inició su serie *Siluetas*: en una de ellas la propia artista, desnuda, yace en una tumba y de su cuerpo parecen brotar flores, creando así una aureola de mística fusión entre la mujer y la naturaleza, un concepto ancestral. Entre sus ideas encontramos: *Paja, pelo, raíces saliendo de la tierra* y también una que muestra una extraordinaria similitud con una obra de Fina Miralles:

“Hacer la isla silueta de *foam* (espuma) con hierbas encima.

Hacerla flotar en una laguna “(7)

Fina Miralles, en 1973, en su obra *Translacions*, llevó un rectángulo de hierba al mar. El resultado de estas acciones son una serie de fotografías y la obra *Mar de hierba*, de 1973. Las similitudes son, por tanto, sorprendentes.

Jordi Pablo (Barcelona, 1950) realizó una serie de objetos que se encuentran entre las producciones artísticas más interesantes de estos años en todo el arte español. Pésimamente conocidos por el público amplio por el hecho de que su autor ha abandonado prácticamente la carrera artística, son ejemplos de objetos más neosurrealistas que conceptuales, en una vena post-Man Ray. Muy afines a la poética brossiana, cabe decir que Jordi Pablo admiraba profundamente a Brossa pero que, en aquellas épocas, no se veían de Brossa más que unos pocos objetos poema, con suerte, en su casa o estudio. La primera gran tanda de objetos del gran poeta catalán es de 1967 (La suela con la palabra “Camino”; la bombilla con la palabra “Poema”...), la segunda es de 1969 y su producción “masiva” no llega hasta 1986. Jordi Pablo nos recuerda que a él le impactó, en la exposición *Objecte* de la Fundació Miró (1976), el martillo con dos cartas cortadas de Brossa, que es de 1951, pero que no había visto nada más. Cuando Jordi Pablo formó el grupo de la calle Mayor de Gracia (en alusión al estudio donde se reunían, que estaba en dicha calle haciendo esquina con la Travessera de Gràcia, en Barcelona), en 1970 (con Xavier Franquesa, Santi Pau, Carles Camps, Francesc Torres y Salvador Saura), fundamentalmente orientado hacia la poesía visual, le publicaron a Brossa su libro *Pluja* (Lluvia, 1970) en que se ven unas páginas en blanco y arrugadas como si les hubiera caído la lluvia encima. Es evidente que hubo afinidad entre ambos y miradas cruzadas, es decir, en ambas direcciones puesto que Brossa tenía, lo recuerdo perfectamente, una gran capacidad para tratar y descubrir a los jóvenes valores (él, por ejemplo, me presentó a Perejaume en 1972). Por otro lado, los de Brossa son objetos más directamente poéticos y asociados al mundo de la magia, mientras que los de Pablo están más unidos al concepto de morfología, variaciones y deformaciones de objetos cotidianos. Preguntado sobre lo que le influyó o interesó en estos años, Pablo nos ha citado evidentemente a Duchamp, a Octavio Paz y el Surrealismo en general y, entre los libros que le impactaron, el *Medusa y Cia* de Roger Caillois, *El mundo del objeto* de Cirlot y todo lo relativo al mundo de la publicidad.

Jordi Benito, por su parte, se inspiró sobre todo en Vito Acconci y Chris Burden, además del accionismo vienés, para sus acciones. Las obras de Vito Acconci fueron referentes fundamentales también para F. Torres, aunque recuerdo perfectamente que era Ferràn García Sevilla quien, con su locuacidad habitual, las comentaba.

Varias fueron las piezas de Vito Acconci que impactaron a los artistas catalanes: *Trademarks* (1970) en donde el artista, sentado en el suelo y desnudo, se mordía varias partes de su cuerpo; y sobre todo *Seedbed*, de enero de 1972, en la que el artista se masturbaba bajo una rampa construida en la galería Sonnabend de Nueva York. F. Torres se inspiró directamente en ella para su obra *Under the Kitchen Table* (Bajo la mesa de la cocina, 1975), en la que lo vemos a él masturbándose bajo la mesa. Estas acciones de Acconci casi siempre trataban del límite de su resistencia física (otra consistía en que una vela que iluminaba una película le quemaba el vello de su pecho): lo mismo que pretendía Jordi Benito con su heroica resistencia. Una de las primeras acciones de Jordi Benito, por ejemplo, fue cubrirse el rostro con barro hasta casi ahogarse, en la *Informació Art Concepte* de la Llotja del Tint de Banyoles en 1973: recuerdo que todos conteníamos la respiración. En 1976, en el Museo de Mataró, disparó sobre su imagen, una metáfora de que cada cual es su propio verdugo (La obra se llamaba *Per matar-ho*, Para matarlo). Más tarde realizó numerosas performances asociadas a la sangre y a la muerte. “De hecho” – dijo a Pilar Parcerissas – “no me considero suficientemente inteligente para inventarme cosas y necesito chuparlas de aquí y de allá... Tengo muchos padres”⁽⁸⁾. Por más que fuera deudor de muchos, lo que él mismo explicita con esta mezcla de honestidad y candor que lo caracteriza, no quita que la valentía de Benito nos dejaba a todos, entonces, con la boca abierta. No llegaba al masoquismo de Chris Burden, que se había colocado, el 15 de noviembre de 1973 dos cables de alta tensión en su pecho que se cruzaron, explotando (el artista, milagrosamente, no se electrocutó) y que, para su pieza titulada *Shoot*, había hecho que le dispararan en un brazo. Claro que esto no es nada, según se mire, con el proyecto que tenía Jordi Benito para la

exposición de arte catalán titulada *Seny i rauxa. 11 catalans* (Sentido común y arrebatamiento. 11 catalanes) que tuvo lugar en el Centro Pompidou de París en 1978. Allí Jordi envió a un muerto, a un auténtico cadáver que llegó empaquetado junto al resto de las obras. Lo había ido a buscar a la fosa común y estaba ya en estado de momificación: una pierna aún llevaba puesta una media. La performance, claro está, no se pudo realizar.

-
- 1- Lucy Lippard, "The Dematerialization of Art", *Art International*, febrero, 1968.
 - 2- Especialmente con la publicación de *La poética de lo neutro*, Anagrama, Barcelona, 1975, que ha sido reeditada en De Bolsillo, Barcelona, 2005, es decir, exactamente treinta años después.
 - 3- Arcadi Espada, *Contra Catalunya*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 103 - 104.
 - 4- Pilar Parcerisas, *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*. Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1992, pág. 168.
 - 5- Texto mecanografiado, fechado "mayo 1975"; texto inédito.
 - 6- Ana Mendieta, en *Ana Mendieta*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, pp. 32 - 33.
 - 7- Ídem, pág. 201 y pág. 189.
 - 8- Jordi Benito en *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964 - 1980...*, op. cit., pág. 120.