

Jordi Benito. Assaigs per a l'Opera Europa. Murmuris del Bosc. 1984





Foto portada: Josep Nogués  
Fotos interior: Eduard Olivella  
Impres a: Instant Copy - Granollers  
Diposit legal: B-8.440-84  
Disseny: Vivenc Viaplana

## NATURA MORTA I TESI SACRIFICIAL

En aquests temps de folia que ens ha tocat viure, sembla ser que un bon nombre de postulats teòrico-artístics van caient com si d'un fràgil castell de naips es tractés. Hom diu que res no és al seu lloc i que el vertigen i la velocitat evolutiva creen una dinàmica que ningú no recorda haver vist mai. Igualment, tot un seguit d'aspectes artístics comencen —d'una banda— a ésser replantejats i, a darrera hora, van involucrant-se els uns amb els altres, s'insereixen alhora en tota una sèrie de nous conceptes. La dècada dels vuitanta ha portat el vol, de nou, de les idees de l'art total. El sotragament indubtable que sofreix l'actual escena, tota la hipervaloració de l'expressió que ara es fa —sovint ratllant involuntàriament les repeticions hipostàtiques—, tot segueix les pistes a la inversa per a aconseguir-nos cap a viaranyssos essencialment romàntics. No en va som a finals de segle i, de passada, de mil·lenni. Sembla com si, en un situació d'allò més negra i poc esperançadora, fins i tot els moviments passats els veiéssim sota una òptica personalista, com si —fins i tot— les aventures artístiques més analítiques de la seva condició i status estiguessin també en comunió amb aquest sentit de l'expressió, amb aquesta mena d'antropomorfisme egòlatra característics dels moments més crítics. Vull dir amb això que, i en alguns casos em sembla claríssim, àdhuc determinades experiències del conceptual d'anys enrera ara podem gosar mirar-nos-les com el fruit violent d'una posició personal extrema, d'una concepció mental —encara que pretesament racionalista— extrema i límit.

Era en aquestes coordenades pretèrites on rastrejàvem les pistes inicials de Jordi Benito amb tota una sèrie d'accions, de nous comportaments, d'adscripció al body art i al povera, ja deu fer gairebé els seus quinze anys. Això significa que tampoc podem posar-nos a descobrir noves coses ni a inventar-nos-en noves lectures. Són molts anys al peu del canó, contra tot i contra tots, sempre contracorrent, potser l'únic exemple —en aquestes i «aquelles» contrades— d'una pràctica artística que mai ha estat considerada en la seva complexa totalitat, potser sorgida en un moment poc propici i que, de sortir hores d'ara, probablement seria un dels espectacles visuals i conceptuals més valorats, l'experiència més completa i interrelacionant que hom podria trobar en l'escena artística actual tot i que, de fet, aquestes darreres qualitats segueix conservant-les indiscutiblement. I no parlo de teatre malgrat les inevitables però hipotètiques deduccions a fer al respecte, malgrat Artaud i Grotowski. Parlo, més aviat, de Leonardo, Paracels, Goethe, Friedrich, Wagner, Nietzsche o Bataille, i tota la resta que hom troba endinsant-se per l'umbral del segle vint. Parlo d'un incert coneixement, d'un intent com més va més reeixit d'abastar la noció d'art total, de vegades «malgré lui», d'un treball interdisciplinari que, és clar, comporta una mise-en-scène molt aparatosa escenogràficament, molt «teatral», però aquest és un aspecte que esdevé un element més, i potser no dels més transcendents o definitoris, un element indefugible des del moment que parlem d'un art o d'una pràctica tridimensional, amb aportacions vivencials i presències vives, personatges que di-simulen llur veritable condició i aparença sota màscares, símbols i rituals, que re-presenten situacions estrictament personals: en suma, un autoretrat.



Amb la desaparició de la figuració tradicional, del realisme a la pintura, l'empenta dels nous postulats comportà la desaparició, com a tals, de dos gèneres que havien estat clàssics a Occident, com són l'autoretrat i la natura morta, el bodegó, tot i que alguna avantguarda històrica n'hagués fet una utilització molt particular al seu moment. I definitivament, l'empenta abstracta i «la desmaterialització de l'art» acabaren d'arrel amb aquests dos gèneres.

Fins aleshores, la natura morta significava pintar/reproduir una sèrie convencional d'objectes domèstics, fruites i algun animal col·locats simètricament i determinada damunt d'una taula o d'un aparador simulat. Amb les successives sotragades sofertes per la pintura al llarg del nostre segle, aquesta idea del bodegó canvia; els objectes són diferents, també ho és llur ubicació física però, fonamentalment, varia d'una forma radical el sentit del gènere: l'escena no cal compondre-la, es troba a l'atzar en la taula de la cuina, un prestatge, la taula de l'artista amb la finestra o un racó del menjador, les situacions de natura morta no es busquen sinó que es troben en l'indret més inesperat, bons exemples de la qual cosa poden ser esplèndides peces de Bonnard o de Matisse.

Quan veiem les performances de Jordi Benito, però sobretot les seves restes, o les seves instal·lacions, som davant d'un fenòmen que podríem qualificar —amb por d'ésser excessivament reduccionistes— com el de la reconversió del bodegó. Per descomptat que la voluntat de l'artista és molt una altra, però cada objecte, cada element ocupa únicament el lloc que li pertoca de bell antuvi, no es deixa marge a l'atzar total, tots els components de les seves instal·lacions o de les seves «post performances» estan acuradament estudiats en quant a ubicació, composició amb la resta, relació i, naturalment, càrrega simbòlica i significant. Hi ha una diferència amb els casos abans esmentats: Benito no representa un bodegó determinat sinó que el «presenta». No en va ho realitza amb el mateix amor i aplicació que un pintor usaria per a disposar armònicament el gerro, la caça i la fruita damunt d'un tauler. Ens trobem, de nou, en la vella idea, tan nostrada, de la feina ben feta, de l'amor pel treball acurat i ben acabat, símptoma —malgrat tot— que l'artista segueix vinculat a alguna cosa terrestre i ben pròxima. El resultat, l'escena final és la materialització d'una idea, fer tridimensional una imatge mental, un suggeriment visual, noció —tot plegat— que entronca violentament amb l'expressió i l'egolatria, l'utilitzar els objectes i els símbols com a extensió física de l'home i la seva voluntat, com a parts successives i complementàries d'un únic autoretrat que fa quinze anys que s'està perfilant. En definitiva, és la coherència vital inamobible. Tal com ell diu, «la meua història és sempre la mateixa, només que apareix en fascicles» Cada part d'aquesta història (acció, instal·lació, vídeo, un fragment que, per si sol, té una fortíssima càrrega connotativa i simbòlica —tot i que semblava que el seu cos i els objectes es «presentessin»— i que, ajuntat amb més fragments, en un sentit altament sincrònic, conforma una seqüència d'una durada determinada, suma de fragments que provoca un altre sentit, diferent i múltiple, cada vegada més complex, basat en la noció de re-presentació com a fet global.

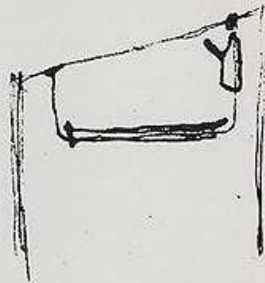




Davant del treball de Jordi Benito, ens trobem amb una pràctica, amb un accionisme, rar en el nostre país, que s'ha de pensar i veure en un moment en què l'auge de la pintura i les altres figuracions en general desplaça qualsevol altre tipus d'obra. A més, aquest auge és l'hereu directe de la profunda i sobtada crisi dels «nous comportaments artístics», als quals encara els manca, però, una seriosa revisió i anàlisi crítiques. Aquesta crisi, però, no ha impedit que alguns dels seus representants cuegin encara amb plantejaments i propostes gairebé obsoletes, bé per manca de força, qualitat i raó de ser, bé per poc idonis hores d'ara o bé per l'entossudiment en restar ancorats en postulats pretèrits que els han impedit de replantejar-se i de situar-se en l'actual moment. Alguns, també, han pres l'opció pictòrica com a mètode —en uns pocs, absolutament lícit— d'escapolir-se de l'enderrocament, de l'agonia de la proposta conceptual.

Les performances/instal·lacions de Jordi Benito han començat a esdevenir el fruit saborós de l'evolució i progressiva complexitat conceptual d'un comportament per mitjà de la seva representació i execució materials i físiques. En aquest sentit, l'aspecte més «body» del seu treball suposa la utilització del cos com a objecte artístic —gairebé ready made— i paradigmàtic, la categorització artística del propi cos de l'autor, el cos i les seves extensions, una sort de no-jo fichteà que completa i limita l'abisme del seu pensament, una felix conjunció i intersecció de l'eterna qüestió de la dualitat —de tan forta tradició— que acaba materialitzant-se definitivament i sintètica en l'ús del seu element/símbol predilecte: la creu. No la creu de l'origen, però sí la de Malevitx, Beuys, Nitsch, Brown, Tàpies, el patíbul original, que és el medi de la redempció, la intersecció dels dos plans, vertical i horitzontal (trascendència/comunicació) que engendra un centre, a partir del qual hi ha una projecció cap enfora, cap a l'univers, el camp del no-jo, el símbol de la creu que suggerirà la davallada i la mort, la funció última del sacrifici com a catarsi, la dualitat com a contradicció però també, bàsicament, com a síntesi.

Però a més, la utilització d'aquest símbol, tan car a l'artista, hom el rastreja, analògicament, en tot un seguit d'altres elements que conformen tot un món peculiaríssim i que ens donarà peu a ulteriors anotacions. En principi, aquest propi text havia d'intitular-se «Planta de creu» perquè aquesta és la forma que pren la part central de la instal·lació «Murmuris del bosc», de tantes ressonàncies wagnerianes, com les grans teles pintades, col·locades a manera d'absis laterals, amb formes de plantes d'església de creu llatina, com les múltiples representacions del santerist, ell mateix adoptant aquesta postura; aquesta és, també, la forma que pren l'animal escorxat i obert en canal, igual que la figura d'un home amb els braços oberts estirat damunt d'un tauler el qual està subjectat, troços de roba tenen aquesta forma enganxats damunt d'una fusta, com la roba estripada, també la creu de sobre el copó o les de la casulla, les grans teles-decorat en forma de creu o amb aquest signe gegantí pintat, el signe obsessivament pintat i dibuixat present en la sèrie de pintures «romàniques» vistes l'any passat, la tortura del sant cap per avall de la peça de «Sis pintures», el dibuix de la planta de creu de l'església de «BBP-R», els tampons utilitzats fa



uns anys per l'artista, els ferros roents deixant empremta damunt del seu propi cos i, en definitiva, els elements de la crucifixió i les postures preses en determinades accions. És en aquest punt que les obres de Jordi Benito adquireixen el seu punt més sintètic, punt de partida i conclusió definitiva del seu treball actualment: la creu, el cos, el sacrifici.

El sacrifici —real o fictici, explícit o intuït— no deixa mai d'ésser el nus central dels seus treballs, en torn del qual gira la resta d'elements: objectes, postures, foc, colors, cendra i carbó, sofre, ferros, ferides, participants. L'eterna dualitat present a la seva obra —per tant, al seu pensament— s'exhibeix sense ambatges en la qüestió sacrificial: Benito usa per als seus rituals, per al seu «teatre» —i també a les seves restes— un animal, un símbol, que no té semblança directa amb l'home, però que sí que el representa; quan es posava el cap del brau escorxat damunt del seu propi, apareixia el mite, la tradició, la història tota d'occident: el brau és la nostra cultura, des de Creta o els ibers fins a Picasso. El brau és el subjecte i l'objecte del sacrifici, és —en si— el sacrifici. Aquest contingut tan signífic que té l'animal —i no un qualsevol—, tan inequívoc, és el que l'artista utilitza fonamentalment com a element crític, com a objecte per a destruir mitificant-lo, com destruint la història de la nostra cultura glorificant-la. Al fons del fons, la postura és respectuosa: fa morir per a renéixer, sacrifica per a purificar, violenta per a sacrilitzar. L'artista critica l'entorn, usa la violència, lluita contra l'estatus, es rebel·la enfront d'un determinat ordre, remou aspectes amagats —i no pas per això inexistents, sinó ben latents— de la sensibilitat aliena i de la seva pròpia, allibera els trets animals del fons de les consciències, provoca i incita, dóna peu al crit, al refús i a l'acceptació sense condicions, a la comunió, les seqüències mítiques ocultes de la nostra condició, potser víctima del seu propi ritual, bruixot guaridor coneixedor d'obscuras fórmules redemptòries per a les immolacions.

El sacrifici és una institució eminentment simbòlica, una activitat significant que, d'entrada, denota alguns dels seus diversos elements però que, al capdavall, connota la resta i més important. No es tracta de purgar cap mena de culpa sinó d'utilitzar una víctima, la immolació de la qual comporta una mena d'efecte catàrtic o si més no, es tracta de desviar-hi un impuls col·lectiu que amenaça amb malferir algú. De fet, doncs, en aquest cas que ens ocupa, víctima i botxí coincideixen quan és l'artista qui s'ofereix davant d'un públic que el veu nu i ferint-se, marcant-se, autolesionant-se, extraient-se sang que li raja pel braç o per sota l'orella, purificant-se de tot allò que el sacrifici —que, segons Lévi Strauss, no serveix per a res i, per tant, és fals— no ha aconseguit de resoldre. Aquest sacrifici, la música, les autolesions, els entorns, obceixen a un únic fi, establir un ordre nou i provocar la comunió. Es posen al mateix nivell la víctima humana i la animal, amb la diferència que la primera mai no mor i amb l'elecció a priori de la víctima com a símptoma fatídic, de disseny del destí, amb fortes ressonàncies de tragèdia grega o de peça wagneriana. I és molt clara a més, la impossibilitat de confusió tant entre víctima i botxí com d'entre quina d'ambdues en serà la definitiva.



300

Seguint René Girard, la violència i el sagrat són indestriables, van íntimament units, com les dues cares d'una mateixa moneda. D'aquí ve l'alt sentit ritual de les performances i instal·lacions que ens ocupen.

Així, l'ús subjectivitzant de la violència, dissimulada sota l'aparató muntatge sacrificial i escenogràfic, es va desplaçant d'objecte en objecte sense minvar-ne, però, el sentit ni la força ni la seva qualitat

sensibilitzadora de la consciència. Ans al contrari, tot l'aparell objectual ve a convertir-se en un nou element a considerar. Restes d'anteriors accions, presències conegudes per allò que tenen d'habitual en l'artista, objectes nous, imageria, pintures, tot enriqueix la visió que d'aquesta instal·lació actual, «Murmuris del bosc», se'n pot concloure: uns elements tanquen definitivament cicles explotats amb anterioritat;

d'altres, n'insinuen i n'apunten de nous, com avenços d'ulteriors performances, inèdites encara. Tot el món objectual de Benito té una fortíssima connotació, més que simbòlica, fetitxista, i concretament els objectes d'extracció més clarament religiosa: tota la cosa sumptuària de les casulles, els calzes, les creus, les patenes, les esglésies, les seves plantes. No res pretén d'afiançar-los aquest valor originari sinó que, més aviat, es re-contextualitzen oferint-se en un nou especte i amb noves connotacions. De fet, l'ús que en fa l'artista —d'aquests elements i de tota la resta— és gairebé duchampià, podem incloure'ls amb tota probabilitat dins de la categoria de «ready made». Alguns els construeix ell, d'altres ja els troba fets i així els utilitza i, bàsicament, els

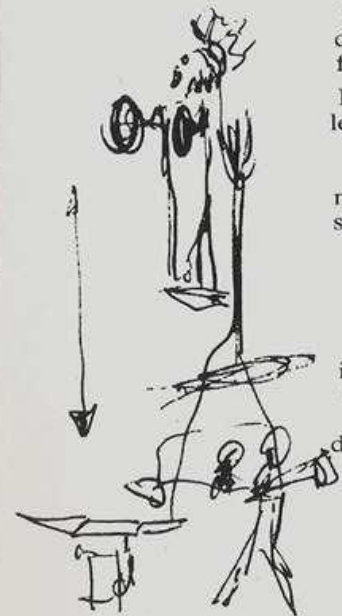
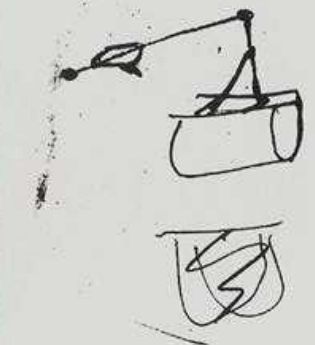
recontextualitza. On hi havia una roda de bicicleta, una campana o una au dissecada; on un portabotelles, una enclusa o un mosaic romà.

Presenten, per tant, una visió i un suggeriment diferents en tant que hom els ha extret d'un àmbit concret per a situar-los en un de nou i fortament carregat de símbols i de signes. No és, doncs, una presència deguda a l'atzar sinó que només aquells objectes poden complir aquesta funció. La tria és deliberada, conscient i volguda, i llur ubicació també.

D'entre una llarguíssima sèrie d'objectes trobables a les performances, a les seves restes o a les instal·lacions, n'hi ha un que apareix escassament

—perquè és molt recent— però que d'una manera particular té un interès em sembla que força destacat: parlo de les màscares, tant la màscara per al rostre com les carcasses de fibra de vidre pintades per al seu tors. La utilització que de la màscara fa Benito té, al meu entendre, una doble significació: d'entrada, l'aspecte ritual, teatral, de bruixots, que suposa el fet de dur-la. Però l'altra, la més definitòria, estaria basada en la voluntat no pas d'ocultar estrictament el rostre sinó que seria una qüestió a cavall entre el simulacre de persona/personatge, ambigu, i una lleu noció de distanciament provocada d'una forma

inconscient pel fet de portar el rostre enmascarat, teòricament, amagant la veritable cara d'una persona que no sabem qui és: la força brutal de la connotació, en el sentit més metafòric —és a dir, literari—, per damunt de la denotació, el rostre/màscara de Jordi Benito.



Hi ha una voluntat final ben clara en tota la seva obra, en les seves accions —progressivament esdevingudes més complexes—, en les seves instal·lacions, en les performances i en la creació objectual, una voluntat última a part de tots els aspectes suara esmentats: la temptació de l'obra definitiva, l'obra total, a la manera wagneriana. Elements interdisciplinats formen el corpus compacte de tots els seus treballs, preferentment els més recents: cos —fent-ne ús com un darrer graó de l'antropomorfisme renaixentista passat pel sedàs del romanticisme—, música —reiterada i grandiosa—, escenes, aspectes parateatral, plàstica i colors, pintura, decorats, vestuari, tots els components dels seus «Assaigs per a l'òpera Europa» sintonitzen en aquesta freqüència, que es materialitza fins i tot en un aspecte tan secundari com podria ser el de les publicacions. Al principi esmentava una frase seva que es referia a la qüestió dels «fascicles»; els seus darrers catàlegs en són una mostra més fefaent: una successió d'elements i seqüències que van afegint-se i sumant-se els uns amb els altres, donant cos a una història personal i artística cada vegada més complexa i compacta. La suma dels fragments ens donarà la clau del seu pensament total. Jordi Benito, una incerta noció de totalitat.

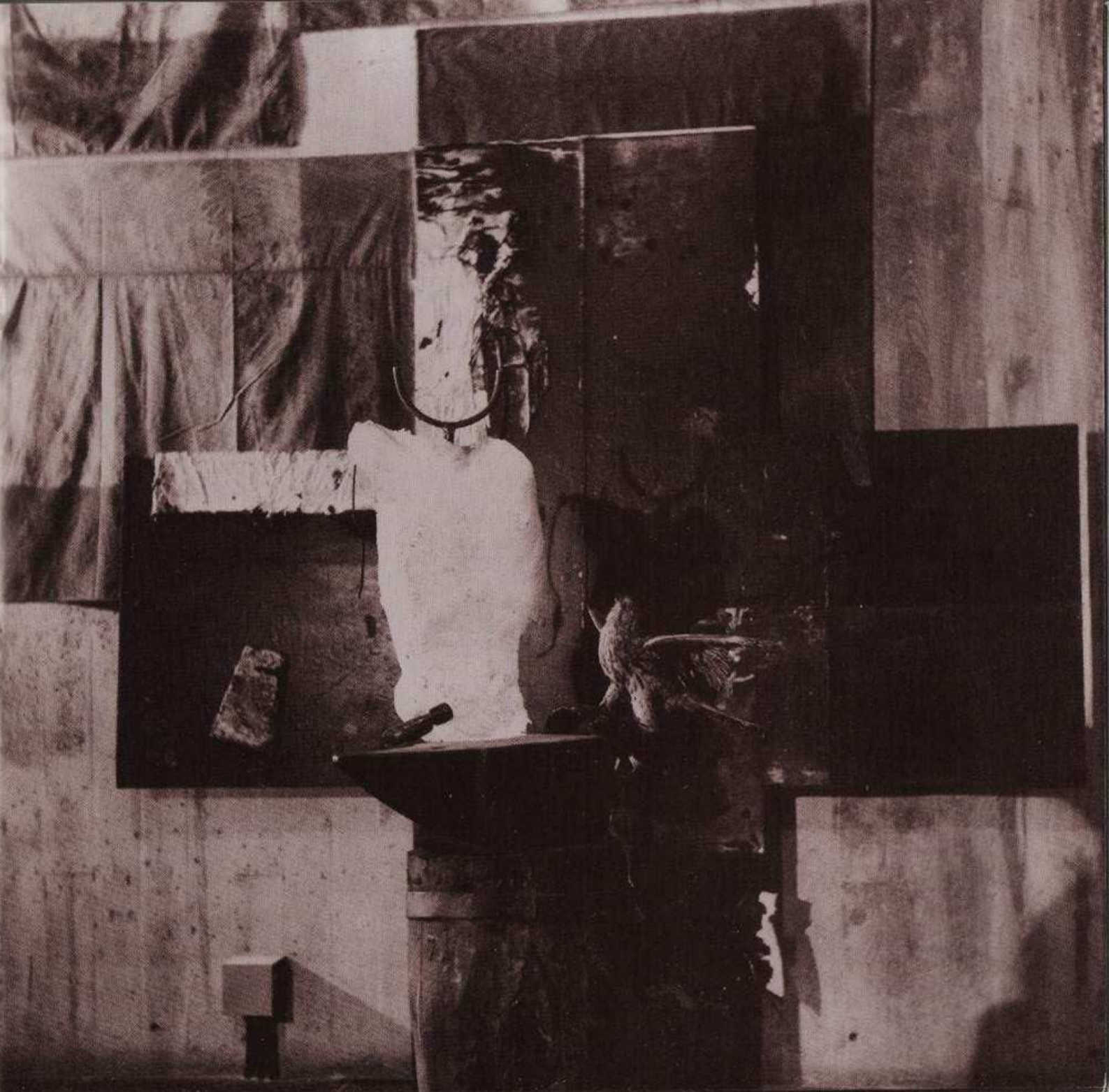
**Manel Clot**







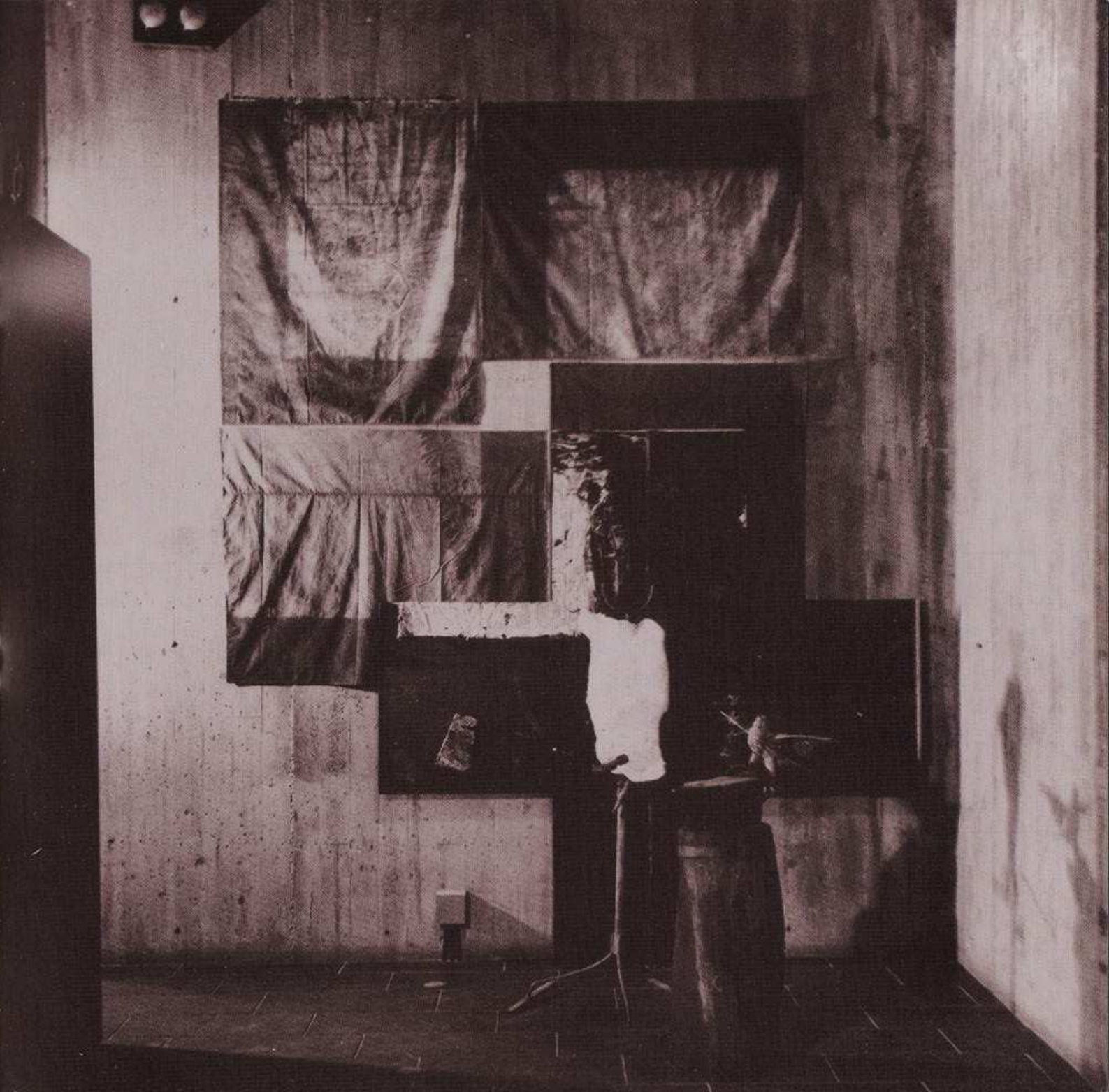






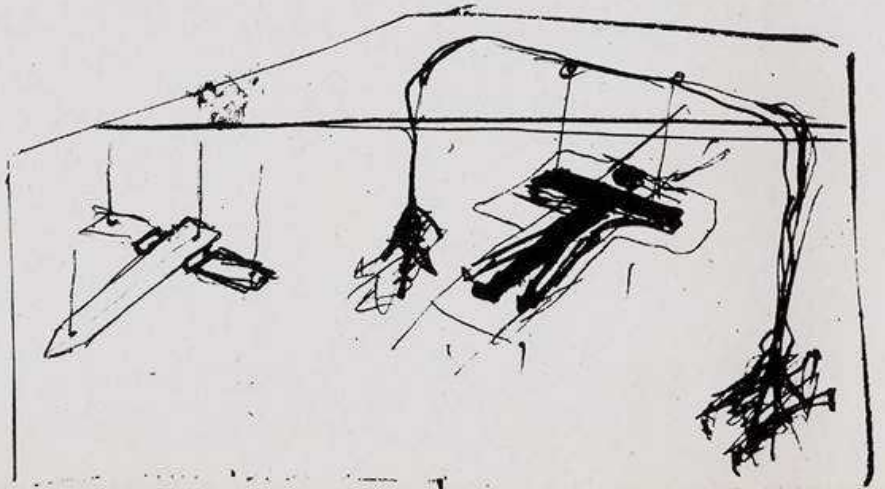




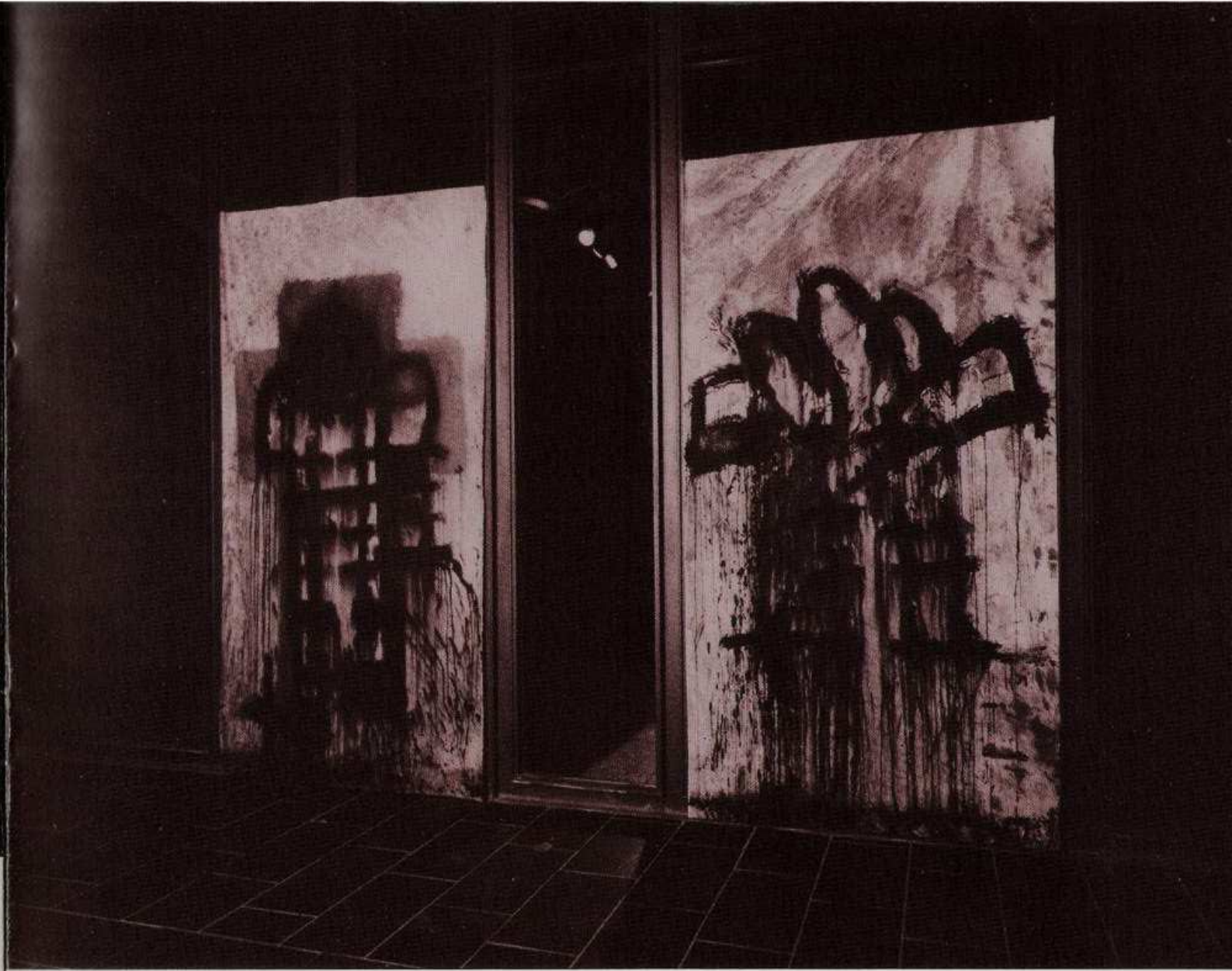


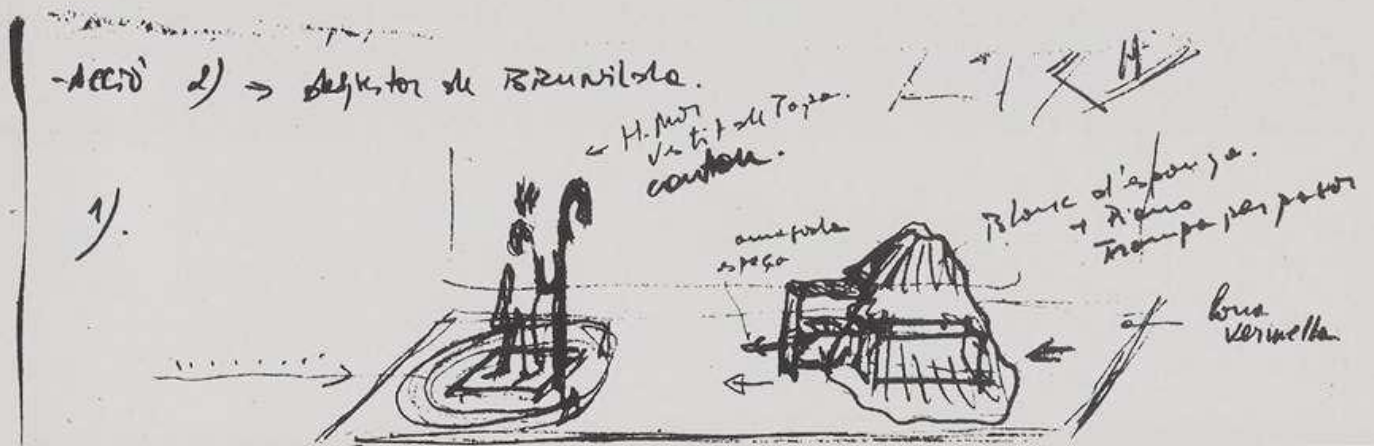
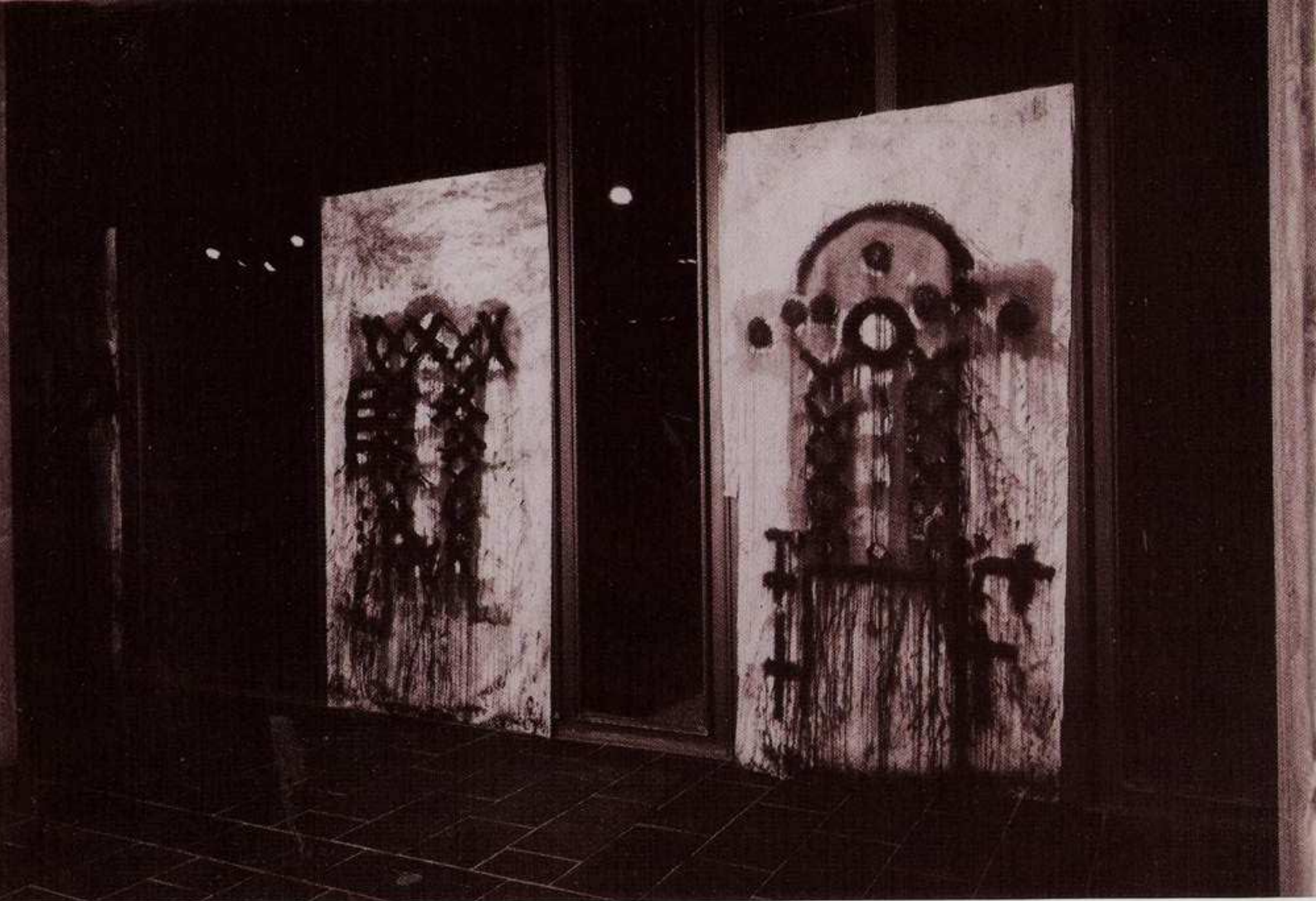


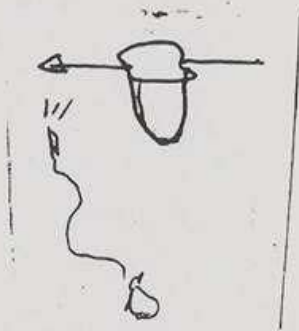
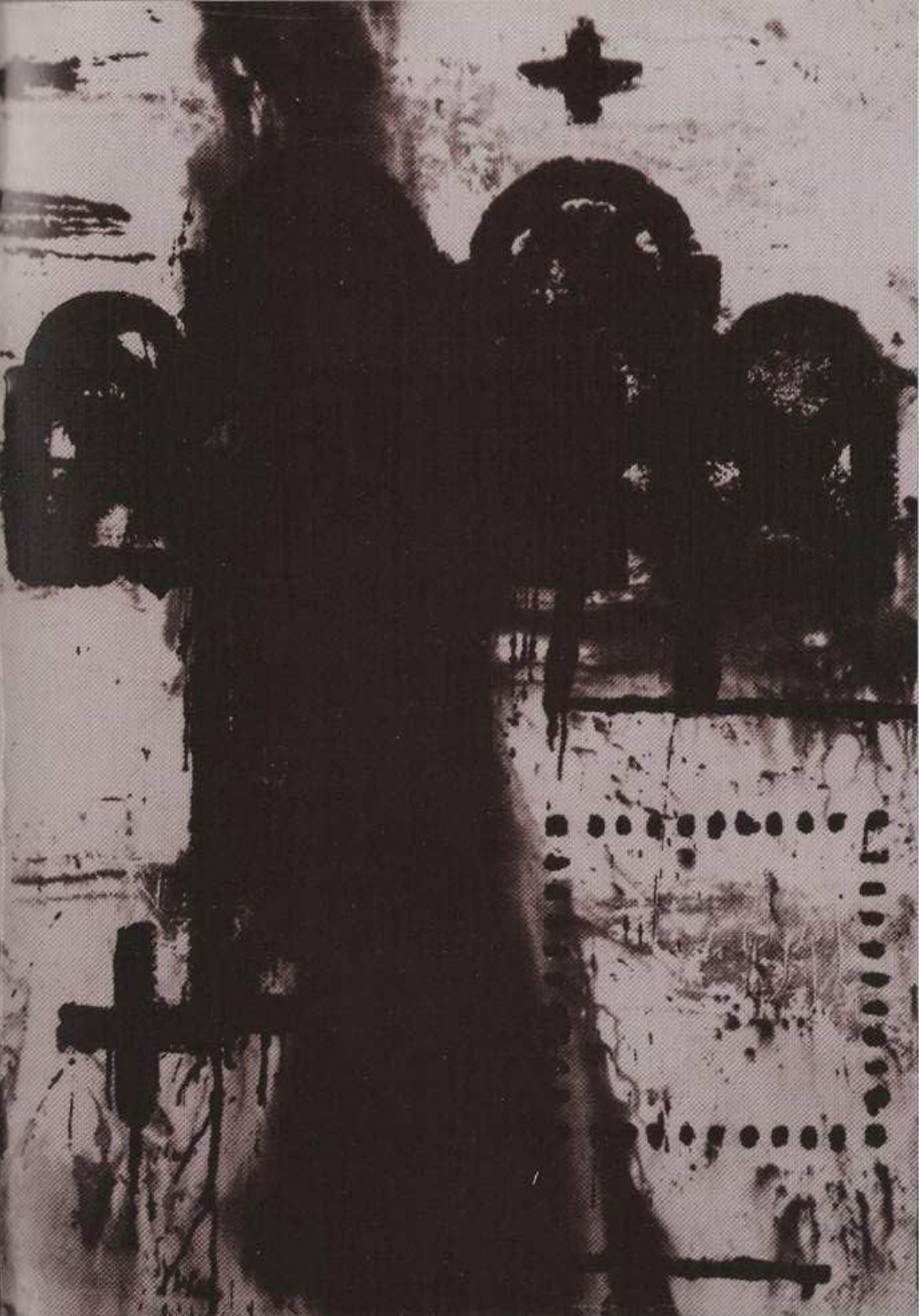




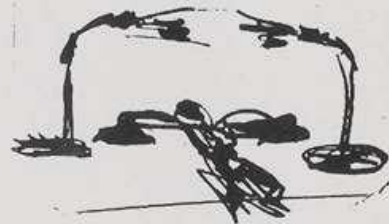








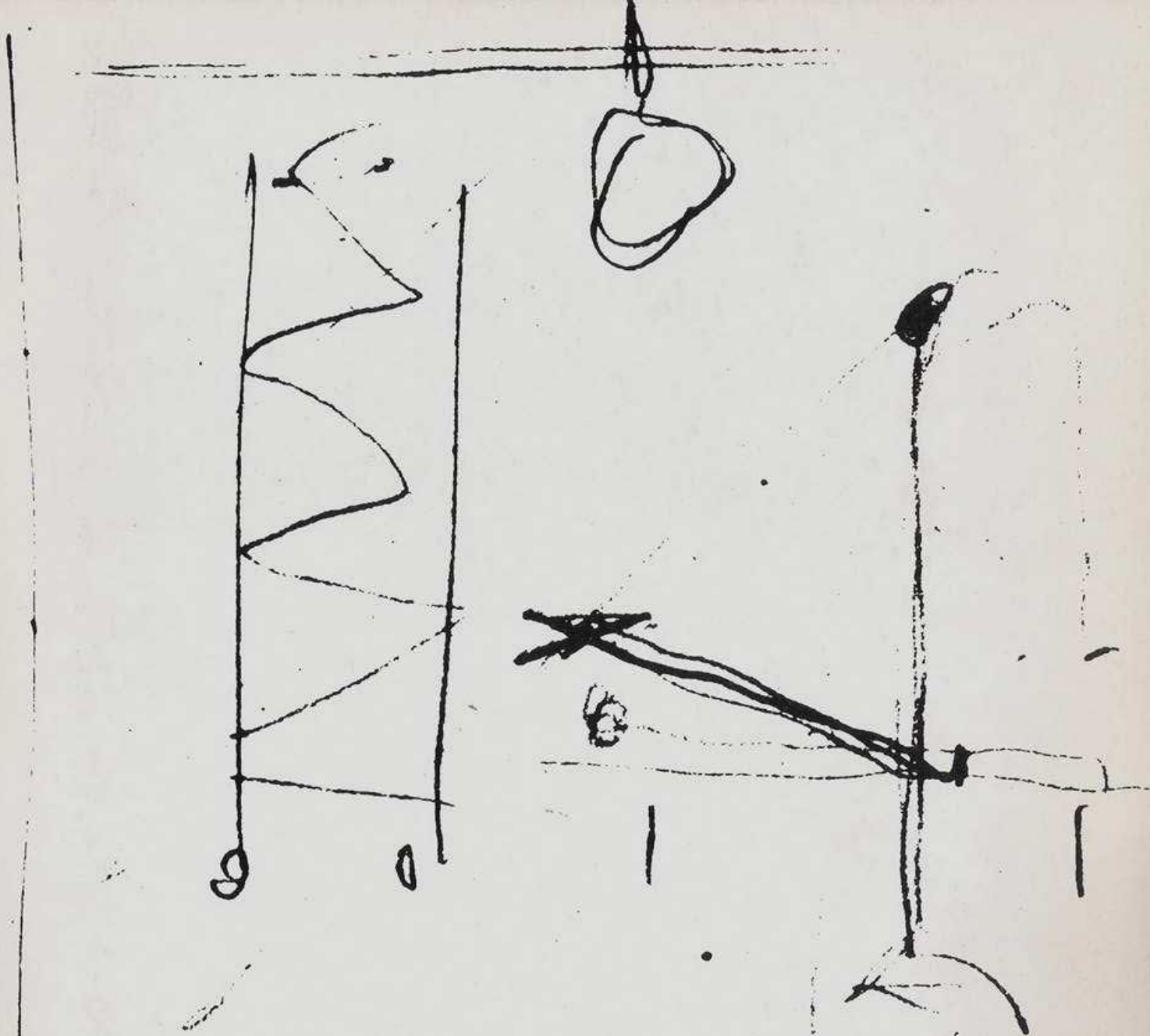
Wels goyrets.





## ASSAIGS PER A L'OPERA EUROPA

- "ROMĂNI" - La Caixa - Granollers - 1982 Performança
- "NOTHUNG" - Brustenga - Sta. Eulàlia - 1983 Performança
- "LA WALLA" - La Caixa - Barcelona - 1983 Performança
- "MURMURIS DEL BOSC" - Museu de Granollers - 1984 Instal.lació
- "L'AVANÇADA DE NOTHUNG"  
Fundació Miró - Barcelona - 1984 Performança
- "EPIFANIA APOTEÒSICA DEL MEGALOMÀRTIR SANT JORDI"  
Palau Marc - Barcelona - 1984 Performança



JORDI BENITO  
ASSAIGS PER A L'OPERA EUROPA  
MUSEU DE GRANOLLERS  
FEBRER DEL 1984