

# Els principis d'un muntatge actiu i perillós

Hubert Besacier

En diverses ocasions, com a introducció a conferències que tractaven de l'art corporal i de la *performance* dels anys seixanta i setanta, he fet l'experiment d'entrar al cor d'una qüestió amb un vídeo de l'acció que Jordi Benito executà el setembre de 1978 a París, en el centre Georges Pompidou, i que tenia per títol: *La desesperació de l'intèrpret de Ilaüt*.

Aquest enregistrament té l'interès de restituir-nos en una durada real la integritat d'una peça breu, *a priori* sense disseny estètic. Permet a un auditori poc avesat a aquesta forma d'art d'experimentar-ne els efectes sense reserves, de reaccionar-hi de manera totalment espontània i, en una segona etapa, en vista de les seves pròpies reaccions, de copsar-ne els principis essencials.

Deu anys després, el poder provocador d'aquesta peça resta intacte. L'acte encara molesta, fins i tot en pantalla, i suscita una gran incomoditat que l'auditori intenta de dissipar amb

un conjunt de manifestacions: rialles sorolloses, xiuladissa, aplaudiments intempestius.

S'hi veu Jordi Benito esforçant-se, amb l'ajut de l'instrument de música, a aplicar sobre una gran tela blanca estesa verticalment —com si fos un bastidor— el contingut de barrils de pintura negra.

I de fet, és una lluita a la qual nosaltres assistim, en la qual tot es resisteix, tot s'oposa a l'artista, el qual acaba xipollejant nu, relliscant i caient obstinadament en l'ungüent negre que taca el seu cos.

El malestar que experimenta cada un de nosaltres davant d'aquesta escena prové primerament d'un rebuig total, d'una incapacitat total, voluntàriament assumida, de salvar les aparències:

— ni la del resultat pictòric, que cap criteri, encara que fos manllevat al registre expressiionista més gestual, més informal, no sabria justificar estèticament;

— ni la d'un gest organitzat teatralment, que podria, amb la intenció de fer alguna cosa espectacular, enganyar-nos i justificar, per tant, aquest préstec.

La incomoditat prové primerament de la posició i de la funció que l'artista ens assigna, privant-nos de la saludable distància que estableixen generalment el *savoir-faire* i els codis culturals, i darrere la qual normalment ens podem parapetar, que ens protegeix i ens conforta en el nostre estatus d'espectadors. En aquest cas, ens trobem acarats, sense la seguretat dels nostres criteris artístics explícitament o tàcitament convinguts, a uns gestos ordinaris i banals.

L'artista ens apareix completament vulnerable, no com un acròbata, no com algú que dóna lliçons, i encara menys com un il·lusionista, sinó com el revelador de què ens parla Kafka,<sup>1</sup> que ha de ser necessàriament una mica menys hàbil que nosaltres per revelar-nos el contingut, l'essència dels nostres actes i dels nostres comportaments.

El cos nu de l'artista no interpreta: vacil·la i ensopega, a través d'una sèrie de malapteses i de fracassos, en la impossibilitat de perpetuar la tradició il·lusionista de l'artefacte. El que trobem de manera punyent a l'obra, sense èmfasi, d'una manera ben simple, és la total desempaïança de l'artista contemporani davant del fe-

nomen de la pintura, davant de la legitimitat de l'actitud pictòrica.

En aquesta concepció límit, l'obra raneja en l'exhibicionisme i ens col·loca, en conseqüència, en una situació difícil, pròxima al *voyeurisme*. És aquí on veiem la diferència fonamental entre el gest d'un artista i la interpretació d'un actor. L'aspecte visualment, emocionalment fort i memorable d'aquesta acció no fa sinó reforçar l'evidència paradoxal d'un rebuig d'allò espectacular.

Ens veiem convidats a assistir al desconcert real del creador que assumeix la mateixa realitat del contingut d'allò que històricament havien expressat els seus predecessors del modernisme català mitjançant la figuració surrealista, a través del desmembrament de la imatge o a través del recurs al material, a l'objecte de rebuig. Efectivament, el títol de l'acció i l'instrument que utilitza Benito per a acomplir-la fan referència explícita a Joan Miró.

Torna a partir del que havia estat, en el mestre català, un moment d'una violència almenys igual: la sèrie dels *Interiors holandesos* de 1928/1929, en què, en una fase iconoclasta, heretada de la lògica dadaista, Miró —que aleshores declarava voler «assassinar la pintura»— es dedicava a desmembrar la serenitat satisfeta d'un quadre clàssic holandès del segle XVII,<sup>2</sup> pertorbant, deformant, dislocant el seu model

fins al punt de fer, d'una plàcida escena d'interior, el teatre d'un combat desesperat entre l'interpret de Ilaüt i el seu instrument.

Així, amb aquesta acció, Jordi Benito oposa, a l'assassinat de la pintura per l'artista modernista, la situació crucial de l'artista contemporani assassinat pel problema de la pintura.

L'actitud artística dels anys seixanta i setanta se situa encara en una problemàtica límit de l'obra entre l'artifici i la vida, entre allò simulat i allò real, és a dir en la perllongació ideològica de les utopies modernistes, en la mateixa línia de les posicions de Nietzsche, i les de Thomas Mann. Aquest últim, al final de la segona guerra mundial, reformula clarament, amb el seu *Doctor Faust*, aquesta exigència de veritat<sup>3</sup> que retrobem en la pintura gestual dels anys cinquanta, concebuda com una expressió ontològica del jo, i que s'afirmarà, exacerbada per les lluites de societat en els grans països occidentals (crisis de descolonitzacions violentes, Guerra del Vietnam, lluita pel dret a la igualtat racial, a l'alliberament de la dona, etc.), fins a aquesta intrusió total d'allò literal en l'obra que seran el *land art*, el *minimal art* o el *body art*.

Aquesta actitud no es pot sostenir durant gaire temps, en la mesura que recolza sobre la noció d'inanitat o d'impossibilitat de l'obra, que

porta en ella mateixa la idea de la seva pròpia destrucció. Tanmateix —les evolucions recents i les peripècies del mercat ens ho han demostrat— la solució no resideix ni en un retorn a les fórmules del passat, ni en el recurs a l'artifici total i encara menys en el rebuig de l'obra al segon o tercer grau, en les tergiversacions crítiques del metallenguatge.

Però és sens dubte en la problemàtica d'aquesta alternativa que cal cercar el sentit dels passos de Jordi Benito i de l'evolució del seu treball des d'aquestes primeres accions; trobar el terreny de l'obra sobre el qual la vida pugui realment subsistir sense caure en la simple literalitat i sobre el qual l'obra pugui desenvolupar una força d'ordre general, sobre la qual sigui capaç d'abordar allò arquetípic o allò simbòlic, o fins i tot d'interrogar la història de les tradicions populars i la història de l'art a la qual aporta alhora els seus propis relleus.

Això és, efectivament, el que passa en *La desesperació de l'intèrpret de Ilaüt*, i és aquí on rau l'interès d'aquesta peça: en una transcripció prou ambigua per ser alhora al més a prop possible d'allò literal, sense deixar de reflectir allò general, la condició crucial de l'artista —sia pictòrica sia musical, ja que aquesta és la dualitat que havia escollit Miró en l'obra que ha inspirat aquesta acció.

Per aquesta literalitat, per la introducció d'a-

llò vivent i, per tant, de la durada real i d'allò precari, l'obra d'art té al mateix temps la virtut de portar en ella mateixa la seva pròpia vacil·lació, el seu propi dubte. L'artista instal·la al cor de l'obra una falla essencial en rebutjar deliberadament de desplegar un ofici massa segur, una habilitat massa brillant que enganyarien en l'execució de l'acte, en l'execució de la pintura, en una escenificació qualsevol de la condició de l'artista.

L'artista ha comprès que la força de l'obra resideix menys en la proesa de la seva posada en imatges o en objectes, que en la seva capacitat per trobar el seu propi perill, el seu propi risc, i en el seu desenvolupament, en la seva manera de donar-li cos, en la seva col·locació en l'espai.

Paradoxalment, és la introducció d'allò vivent, d'allò fràgil i del perill real en l'obra el que permet també reintroduir una distància: la de la transcripció, del pas del símbol.

En les obres següents, sembla com si Benito s'esforcés a conciliar en el si d'una mateixa peça els dos punts més antinòmics que freqüenten la qüestió de l'obra d'art: el d'allò real i el de la transcripció simbòlica. Sembla com si anés a la recerca d'aquest punt nodal que seria al cor de la recerca artística i que faria d'enllaç entre l'abstracció i la vida.

És ben segur que aquí tenim una de les claus

que explica la relació privilegiada que l'artista manté, en la seva obra, amb la música.

Quan dos anys més tard, a Lió, Jordi Benito presenta «Bajard Jaç Impacient opus 1» —peça que coneixerà dues versions més l'any 1981, una en el Museu de Granollers i l'altra a la Sala Vinçon de Barcelona, i en la qual els elements del muntatge són tan importants com l'acció que s'hi desenvolupa —retrobem aquesta identitat establerta entre la música i la pintura.

Aquí, el tema, sempre lligat a la història de l'art espanyol, el forneixen les tauromàquies de Goya.

Aquesta temàtica permet de superposar en la mateixa obra la idea d'execució musical, en el transcurs de la qual l'artista afronta el seu instrument, i la noció de tauromàquia.

Es tracta alhora de revisar Goya i de jugar, en el si d'una acció viva, amb les referències i les connotacions culturals i populars, amb els llocs comuns de la tradició sobre els quals s'han fonamentat les obres històriques més importants.

Pel que fa al cos, encara és immers en una lluita sense sortida, però amb un increment de violència. Ens trobem, més que mai, atrapats en el joc de les realitats i de les transposicions, entre aquest compromís físic i el símbol. És així com en la superposició tauromàquia/concert el lloc del toro és ocupat per una carcassa de pia-



no suspesa que l'artista ataca violentament amb la dextral i contra la qual xoca, fins al punt de perdre el coneixement. Sempre hi ha, per tant, un desfasament entre el risc de l'acció i la transposició metafòrica de l'obra, entre allò cultural i l'element extret d'allò real (el foc, la cal de les marques a la sorra i aquestes famoses gualdrapes que esdevindran un objecte familiar en tots els muntatges i les escultures ulteriors), entre allò referencial i allò orgànic: especialment la sang del toro que inunda la carcassa del piano i reemplaça en la tela —de primer col·locada al terra i després estesa en l'espai al final de l'acció— la pintura de les peces precedents. D'ara endavant, serà l'element pictòric recurrent de l'obra.<sup>4</sup>

Aquesta circulació, aquesta relació d'equivalència entre la pintura, la *corrida* i la música s'anirà reforçant i es farà encara més precisa quan, a partir de 1982, l'artista utilitzarà regularment per a les seves accions i els seus muntatges el terme «d'òpera».<sup>5</sup>

És potser per aquesta dualitat dels extrems que s'ajunten en un tipus ben particular d'obra d'art —l'artifici extrem del ritu en la tradició popular i el compromís del cos afrontant el risc real— que cal comprendre el recurs de Benito a aquests dos models singularment convocats en el camp de les arts plàstiques: la *corrida* i l'òpera.

No repetirem pas aquí els arguments que fan de la *corrida* un art de ple dret. Això ja ho ha demostrat més d'un autor i nosaltres ens acontentarem a remetren's especialment al magistral *Miroir de la tauromachie*, publicat el 1937 per Michel Leiris.<sup>6</sup>

L'òpera i la *corrida* tenen en comú aquest distanciament extrem entre la ritualització més estereotipada i la precarietat vital més dramàtica.

La mateixa naturalesa de la música porta aquest distanciament: és sens dubte la branca de l'art en què s'ajunten l'abstracció i l'emoció més pures. Perque l'abstracció hi comunica i s'hi comunica mitjançant allò concret més immediat i més incongruent: el soroll, el fet de rascar l'arc sobre la tripa i també la fricció carnal, el contacte íntim de la veu.

Amb la veu és una abstracció que circula directament de sentit a sentit, entre dos sentits físics, d'òrgan a òrgan.

L'òpera sovint és presentada com les esposalles del teatre i de la música. Però ningú no es deixa enganyar. La fórmula és massa senzilla i no respon en cap cas a aquesta realitat específica de l'òpera.

La veu és un element essencial del teatre. Però la interpretació escapa a la veu de la cantatriu. Des del moment en què emet el primer so, es lliura a la seva realitat corporal, allò orgànic preval sobre la interpretació, sobre la ficció

d'un personatge i d'una situació. La realitat de l'esdeveniment sensual vocal preval sobre la convenció artística. En aquest instant, ni la sintaxi, ni la lògica, ni el significat dels mots no aconsegueixen amagar la naturalesa carnal de l'acte físic que és el cant.

L'oscil·lació resideix aquí: la distància de l'artefacte és suprimida de sobte en benefici de la confrontació directa; hem d'afrontar la realitat crua i nua d'aquesta acció.

L'òpera fascina —i, de vegades, molesta— perquè la convenció teatral, sovint primària, no fa sinó subratllar el caràcter viu i precari de l'exhibició.

La convenció teatral assumeix simplement la part del ritu. En la *performance*, en l'òpera o en la *corrida*, el ritu no és un veritable distanciament; és, per contra i simplement, l'execució, l'acompliment de gestos convinguts que condueixen socialment a la imparabile cruesa de l'acte, que ens col·loquen en presència directa d'allò inoït, d'allò innomenable, que obren un accés legítim a la indecència: la de la nuesa —del cos o de la veu—, la de la sang, la de l'acoblament o de l'homicidi.

Pel que fa a la música, la relació que manté Jordi Benito amb Carles Santos és determinant. Són gairebé vint anys d'intercanvis creatius.

Des del 1973, sobre la base d'afinitats polítiques i estètiques, es constitueix de manera informal un grup de treball en el qual participen els dos artistes. En el si d'aquest grup, però, les seves relacions de col·laboració són clares. No cauen mai en la ingenuïtat del moment a la qual se sacrifiquen aleshores tants grups de creadors que redescobreixen la utopia wagneriana de «l'obra d'art total» (*Gesamtkunstwerk*) i els esquers de l'obra *multimedia*.

Per temperament, els dos creadors tenen força punts en comú en la manera de treballar —presa d'elements de la realitat, tècnica del *collage*—, i les seves temàtiques també es retroben, encara que només sigui pel recurs a la tradició popular per a la composició d'obres d'absoluta modernitat. Remarquem de passada que els estrets lligams entre la música i la taumàquia preocupen també Carles Santos, com ho demostra la seva última obra simfònica dedicada a Belmonte.

Però en cadascuna de les peces que reuneixen els dos creadors, el caràcter específic de l'obra, sia musical sia visual, és respectat. Tan aviat és el music que intervé a propòsit d'una escultura o d'un muntatge —i la música esdevé aleshores l'element constitutiu de l'obra—: *Nits* (Caixa de Pensions de Barcelona, 1985), *Escena per a capvespre* (Barcelona i Perpinyà, 1987) o fins i tot *Les portes de Linares* (Barcelona, 1989;

València i Saragossa, 1990), com és l'artista plàstic qui crea els elements escenogràfics per a l'obra musical i es posa al servei del compositor.

El pas endavant que s'ha fet últimament en aquesta col·laboració exemplar, amb el muntatge a la galeria Taché del *Piano track*, és totalment aclaridor pel que fa a l'evolució de l'obra de Jordi Benito, ja que el treball de l'escultor és concebut i lliurat, pel material i per la forma, com un instrument del qual el compositor i els músics, intervenint i tornant a intervenir en l'objecte, trauran realment la matèria sonora.

Així retrobem en la pràctica del muntatge l'estil de les primeres accions, aquesta preocupació d'anar sempre en el sentit d'una obra estretament lligada a la vida, sense deixar de multiplicar el joc de les transcripcions.

El piano, que substitueix el toro, és reemplaçat també per la seva pròpia imatge, per la seva pròpia duplicació de la qual només subsisteix el volum. Al principi carregat de materials, amb el llast i la molèstia de blocs de pedres o de gualdrapes, de vestigis de la història o d'elements tel·lúrics, però ara també forma pura i monolítica, sortida del motlle o de la forja de l'escultor. És d'ell que emana la nova realitat dels sons.

En un moment en què es multipliquen les

pràctiques —sovint inspirades en actituds conceptualistes— que intenten legitimar-se en el joc retòric o en l'ostentació freda de l'objecte escenificat, si el muntatge de Jordi Benito conserva encara tot el seu sentit, és perquè no li han tallat mai les arrels: l'acció.

L'acció es desprèn de la seva lògica interna. D'aquesta experiència física ha sabut preservar el sentit tàctil del material, essencial en la pràctica tan singular de l'escultura. D'ella obté també aquest sentit de l'espai que dóna i confereix tot el valor teatral de l'esdeveniment i aquesta atenció tan especial a la circulació visual i física del visitant en el camp del dispositiu. I sobretot, malgrat les necessàries evolucions, no ha perdut gens la seva exigència de veracitat de l'obra.

En introduir-hi i mantenir-hi la presència perillosa d'allò vivent i la densitat real del temps, continua assumint la fragilitat i la precarietat del gest creador.

Així, Michel Leiris, en la seva indefectible exigència, buscava, perquè la seva literatura fos art, «encara que només fos l'ombra d'una banya de toro».<sup>7</sup>

Aquest risc, en Jordi Benito, és la condició mateixa de l'obra.

## Notes

- (1) Franz Kafka, *Josefina, la cantatriu*.
- (2) *L'interprète de l'aüt*, de Hendrick Martensz Sorgh, pintat el 1661.
- (3) «L'obra d'art? Un esquer. Una cosa que el burgès voldria que encara existís. Va en contra d'allò autèntic i d'allò seriós.»  
«L'aparença i el joc xoquen en la consciència de l'art. L'art vol deixar de ser una aparença i un joc, vol esdevenir una aparença lúcida.» Thomas Mann, *Doctor Faust*, 1949.
- (4) Quan només es tracta de muntatges, les grans teles que hi figuren seran realitzades prèviament a les places de toros, com va ser el cas a Barcelona de *Les portes de Linares* de Metrònom el 1989, o fins i tot a la plaça de toros de Nimes, per al muntatge d'Arles *Enterrat a la sorra* el 1990.
- (5) Vegeu especialment la sèrie de peces intitolades *Assaigs per a l'òpera Europa* de 1982 a 1984.
- (6) Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, il·lustrat per André Masson i reeditat per Fata Morgana el 1981.
- (7) Michel Leiris, *L'âge d'homme*, prefaci de 1946: «De la littérature considérée comme une tauromachie». Gallimard.