

## JORDI BENITO

Granollers 1951

### L'ABISME MÍSTIC (L'ÀNGEL EXTERMINADOR)

El *Llibre dels ritus* afirma que els sacrificis, la música, els càstigs i les lleis tenen un únic i mateix fi: unir els cors i establir l'ordre.

Des dels seus principis al començament dels anys setanta i pràcticament fins a l'actualitat, al llarg de més de vint anys, doncs, un dels trets fonamentals de l'obra de Jordi Benito ha estat precisament aquest, és a dir, el de constituir-se com una sola obra, com un únic corpus, i no pas com un seguit d'obres diferents i canviants, més o menys relacionades: l'Òpera de Jordi Benito es defineix, des d'una perspectiva actual, com una sèrie de treballs, realitzada en les més diverses matèries i amb les més diverses formes, sempre escapant-se de qualsevol adscripció formal excessiva o directa, i sempre, però, mantenint una mateixa línia de treball, una mateixa i única línia argumental que la fa convertir-se gairebé en l'explicitació continuada d'una obsessió, transgressora en alguns moments, profanadora en d'altres, sempre laica, però, i sempre, doncs, profana, atenent els aspectes d'allò terrible i propiciant lectures sovint megalomàniques. El jo laic de Jordi Benito emergeix i es capbussa en tota mena de suports i en qualsevol tipus de material, més enllà de la seva durabilitat i a risc, fins i tot, de possibles incidents, tan físics com conceptuals. La terribilitat profana de Jordi Benito, entestada en un conreu infatigable d'una peculiar noció de la posada en escena, a l'últim esdevé, pràcticament en la seva totalitat, un conreu, infatigable també, de la idea de la representació i de la imatge, és a dir, la idea de la separació entre el que la realitat pot ser i el que la representació hi pot aportar. Seria la idea, utilitzant terminologia del seu benvolgut Wagner, de *l'abisme místic*, és a dir, el forat per a l'orquestra -on tal vegada es col·loca ell mateix-, l'escenari, el pedestal, la ferida, la fissura sagrada, allò que separa i diferencia realitat i representació, vida i obra: en suma, la consecució d'una nova ruïna de la representació.

*Les pintures efímeres* de 1983 es creen en un moment molt específic, marcat pel potent influx dels corrents neoexpressionistes que sotraguegen de manera inclement l'escena artística europea: pintura com a mitjà específic, imatge sense context, expressió i realització maldestra, neoprimitivisme i repertoris icònics de tota mena producte de saqueigs historicistes eclèctics sense manies. Algunes coses quedaven molt clares ja aleshores: que el moment en qüestió era profundament retrògrad i involucionista -se'n veuran prou bé les conseqüències anys després-, i que Jordi Benito no sabia pintar ni ho havia fet gairebé mai, si exceptuem algun quadre, de notable regust metafísic, realitzat en la seva prehistòria artística.

Però la utilització d'elements icònics extrets de repertoris propers a la imatgeria romànica és un dels signes que l'artista més havia utilitzat en les *performances* d'anys anteriors i que tant de ressò havien aconseguit, tant per la seva especta-

cularitat formal i escènica com per la complexitat, la cruesa i, de vegades, el perill que en comportava l'execució. La utilització persistent i massiva de creus al·ludeix al romànic i a la seva arquitectura -la planta de les esglésies- però també a Beuys i Tàpies i a tota una simbologia no únicament cristiana, potser de caire més profà. L'ús d'ingredients religiosos -objectes i induments- té més a veure amb el seu caràcter figural i les seves possibilitats formals i cromàtiques que no amb les seves evidents reminiscències litúrgiques -tot i que, sovint, les seves accions han agafat precisament aquest caràcter-, i l'aparició de construccions icòniques que semblen extretes dels murals romànics fan més referència a la seva necessitat de pintar en aquell moment, que no a una possible transcendència significant o a una volguda referència devota al tema.

L'ambient del principi dels anys vuitanta, profundament convuls per la sobtada aparició exitosa dels neoexpressionistes, fa que la temptació de pintar s'estengui fins i tot cap a aquells que no ho han fet pràcticament mai. I Jordi Benito, el gran *performer*, l'artista conceptual, l'accionista per excel·lència, el creador d'una estètica violenta i sanguinària, complexa i rica, no se n'escapa: ho fa, però, a la seva manera, és a dir, sobretot continuant amb les seves particulars obsessions, d'una banda, i sense importar-li gens la transcendència o la perdurabilitat del producte, al contrari. Ho fa com un últim exercici d'humor corrosiu i irreverent, i com una mena d'experiment tècnic, com per provar que se sent sotmès a una mena de peremptorietat tan exagerada com la que aleshores neguitejava l'escena artística.

La relació de Jordi Benito amb la iconografia romànica apareix, però, força abans, i de manera ben contundent, en alguna de les seves *performances* més impressionants, com ara *BBP Romànic*, de 1980; *Baiard Jaç impacient, opus II*, de 1981; *Roent*, i *Assaigs per a l'òpera Europa (Romäni)*, de 1983. Igualment, a la peça feta *in situ* per a *6 Pintures* (1982), una mena d'estètica romànica dominava en una pintura feta de pressa en la qual una mena de sant de cap per avall era



*Pintura efimera*. 1983

© Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Foto: Pep Torra

*Detall de l'Infern de Santa Maria de Taüll*  
Segle XII, posterior al 1123

Museu Nacional d'Art de Catalunya

© Servei fotogràfic del MNAC (Calveras-Sagristà)



136 devorat per uns gossos, i en què jugava amb el nom del seu pare i el seu mateix, com si fos el del mestre autor de la pintura en qüestió.

Sigui com sigui, però, dues coses destaquen en les poques pintures romàniques que Jordi Benito realitza en el termini dels dos o tres anys esmentats: d'una banda, són obres fetes com si es tractés d'un altre suport i que, en alguns casos, no solament ho semblen a priori sinó que a l'últim formen part dels elements escenogràfics d'algunes de les seves accions. No són pròpiament, per tant, pintures autònomes, sinó que finalment tenen una funció més arquitectural, ambiental: proporcionen els ingredients figurals necessaris per crear un clima, una tensió i un ambient gairebé «moral» propici -tant pel que fa a ell mateix com per tot allò referit a l'espectador- en el qual es desenvolupen les *performances* pròpiament dites, creant un entorn específic superposat a les característiques arquitectòniques o espacials prèviament existents. I tenen, doncs, també aquesta voluntat de suggerir la lluita entre allò que comença com a mite i que acaba com a *logos*, la difícil relació entre la violència i el sagrat, la perpètua presència vigilant de l'àngel exterminador, la construcció incansable de l'escena del sagrat, l'escenari, una vegada més, de la representació, en el qual l'espectador té múltiples punts d'atenció amb què començar la seva vinculació a l'obra. I el sagrat, a l'obra de Jordi Benito, sabem que va sempre acompanyat de la idea de violència, com un binomi perenne, perpetu, que exemplifica quins són els fonaments d'aquesta òpera a la qual ens referíem abans: l'aparició immediata de la violència i del sagrat en els àmbits profans, fent baixar els àngels i els déus a la terra, i organitzant els elements per a un ritual i per a un procés sacrificial, com esperant-ne una mena de resultat catàrtic col·lectiu en el qual les propietats es van desplaçant d'un objecte a un altre, darrere de la rigidesa i la complexitat de tot l'aparell escènic.

En segon lloc, aquestes pintures segueixen fidelment els procediments que l'artista ha utilitzat en altres peces de naturalesa diferent: la manera en què han estat pintades introdueix els mateixos indicis rituals, processals, gairebé sacrificial, que caracteritzen les seves grans *performances* del principi dels anys vuitanta: no ens trobem amb l'obra d'un pintor, no és un treball de pintura sinó el resultat d'una acció, d'un gest, d'una altra *performance* -potser més privada- en la qual la violència i la desmesura desplegada aporten iguals quantitats d'energia i de producció significatives per elles mateixes. La implicació subjectiva, doncs, apareix amb una potència considerable, i la incorporació de l'artista a l'obra, dins de l'obra, és igualment remarcable. Però la reutilització d'aquesta imatgeria romànica és feta, posteriorment, des d'un prisma radicalment diferent, insistint en la presència insalvable d'allò que abans anomenàvem abisme místic. Les pintures, amb àngels apocalíptics, multituds enfollides, exèrcits embogits i escenes de tortura se'ns presenten directament a l'altra banda de la representació, fan col·locar l'espectador a una distància prudencial de tot el que hi passa, com si constituïssin, elles mateixes, la institució simbòlica que capitalitza una probable recerca de l'ordre i una apel·lació a les instàncies d'allò mític i sobrenatural; com si esdevingués, més enllà de la seva imatgeria moral, una reflexió sobre el paper de la profanació, una profanació profana.



29. **PINTURA EFÍMERA** 1983

(Pertanyent a l'acció *Assaig per a l'Òpera Europa. Nothing XI*, celebrada a Can Brustenga, Santa Eulàlia de Ronçana, Barcelona)

Acrílic sobre plàstic

214 x 265 cm

Museu de Granollers

© Foto: Ramon Sirvent