

Víctor Ramírez Tur

RECLAMANT ELS CONTINGUTS POLÍTICS DE LES ACCIONS RITUALS DE JORDI BENITO: LIMINARITAT, ABJECCIÓ I TRANSICIÓ DEMOCRÀTICA

1. Introducció

El 1979 Jordi Benito —Granollers, 1951, Barcelona, 2008— es va tancar tres dies amb una vaca a la Fundació Joan Miró de Barcelona; l'animal va ser sacrificat perquè la sang li banyés tot el cos; un any després, una altra vaca va ser sacrificada en una església romànica en ruïnes mentre el creador apareixia crucificat enmig d'unes perilloses flames; rebia a la natja la marca en forma de creu d'una barra que havia estat ardent al foc; el mateix any, als baixos del Museu de Granollers, un metge li treia sang per deixar-la caure en un pòdium i que formés tota mena de creus; Benito defallia a causa de la sang perduda i el seu cos era apartat de la vista dels espectadors.

S'han apuntat múltiples exemples artístics com a documents capaços d'explicar la pervivència de la violència i d'altres malestars en el context de la transició espanyola. Davant les retòriques triomfants, celebratòries i amnèsiques, es van generar tota mena de peces lliurades a seguir traient el pus romanent de les quatre dècades de feixisme viscudes. Així ho recullen de manera exemplar l'assaig de Teresa Vilarós *El mono del desencanto* (1998), l'assaig de Maite Garbayo amb perspectiva crítica de gènere *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo* (2016)¹, la recerca de Marta Echaves sobre la «hauntología ibèrica» o els articles recents de Juan Albarrán², centrats en el vincle entre la persistència de la tortura i l'art espanyol en democràcia.

Aquest article defensa la hipòtesi segons la qual, mitjançant una lectura original i exhaustiva de la trajectòria de Benito, el seu corpus d'obra portat a terme entre el 1976 i el 1984 es constitueix com un dels exemples més contundents i repulsius en la representació i corporització dels malestars viscuts en el context de la transició democràtica espanyola. En la part dels escrits

MATÈRIA, NÚM. 20, 2022
ISSN 1579-2641, p. 117-130

Recepció: 14-7-2021
Acceptació: 23-3-2022

¹ M. GARBAYO, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016.

² J. ALBARRÁN, «Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(2), 2006, p. 303-317.

³ É. DURKHEIM, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza, 2014.

sobre l'art de la transició, la possibilitat de llegir les seves accions com documents encarnats d'un context polític convuls se'ns presenta com una absència a revisar. Gràcies a la consulta detallada de l'arxiu de l'artista, dipositat al Museu d'Art Contemporani de Barcelona per part del Museu de Granollers el 2015, i la possibilitat d'accedir, no només a les imatges, de les quals n'incorporem dues d'inèdites, sinó als documents videogràfics de les seves accions, consultats en aquesta darrera institució, es pretén oferir una interpretació profunda de la primera de les accions d'explícita violència sacrificial que va dur a terme l'artista després de la mort del dictador. En aquest sentit, és necessari remarcar que aquesta interpretació exhaustiva és possible gràcies a un enfocament metodològic original i interdisciplinari: l'ús d'eines teòriques provinents tant dels discursos de l'abjecció (Julia Kristeva) com de l'Antropologia cultural, filosòfica i religiosa (d'Émile Durkheim³ a Victor Turner passant per René Girard), permetrà projectar noves capes de lectura sobre el corpus d'obra assenyalat, que reforcin en la seva trajectòria l'encadenament entre ritu, liminarietat, abjecció i transició per reclamar els continguts polítics de l'artista des del seu ús heterodox de l'esquema sacrificial.

2. Les transicions són abjectes i performatives

Malgrat les ànsies amnèsiques de bona part dels discursos polítics i de les estratègies institucionals després de la mort de Franco, sabem que les angoixes sentides, les empremtes de la violència i l'estupor generalitzat no van desaparèixer amb l'absència del dictador. És evident, especialment si tenim en compte les filiacions polítiques de Jordi Benito i la seva integració al Grup de Treball —els membres principals del qual estaven vinculats al PSUC i a la lluita antifranquista—, que l'artista no només durà enganxat a la pell el record de la violència viscuda, sinó també la inestabilitat i la desorientació «transicionals».

És més, per esmentar algunes dades rellevants, cal recordar que tot just després de la mort del dictador es va produir un cas de tortura col·lectiva d'especial impacte mediàtic, especialment al territori català. Ens referim al Cas Téllez, relacionat amb la detenció a Badalona i Santa Coloma de Gramenet l'11 de desembre del 1975 de quatre militants del PSUC o membres de CCOO, en una jornada de piquets. Acusats de desordres públics van ser torturats durant tres dies a la caserna de la Guàrdia Civil de Badalona amb la intenció que assenyalessin dirigents d'aquestes organitzacions i confessessin on es trobaven els aparells de propaganda des dels que s'estampaven als fulls de mà de protesta que circulaven aquelles setmanes. Si el cas va adoptar el nom de Téllez és pel fet que el detingut Francisco Téllez va ser el que

va patir un procés de tortura més cru i va ser finalment traslladat a l'Hospital Clínic en un estat de salut al caire de la mort. Les tortures s'estenien així des dels inicis de la dictadura fins a inclús després de la mort del dictador, a la qual cosa podríem afegir a més a més la futura amenaça colpista o les 242 víctimes per terrorisme que ja havia ocasionat ETA el 1980⁴.

En aquest sentit, és fonamental per al desenvolupament d'algunes de les nostres hipòtesis entendre que aquell context liminar —la transició— en què es van desenvolupar les accions més abjectes de Jordi Benito era encara clarament un àmbit de violència latent i patent, d'impunitat, d'aparells legals i policials corruptes i de pervivència de càrrecs de poder associats a l'execució del terror descrit.

Tot i que Franco havia mort les estructures repressives sobre les quals s'havia mantingut la seva dictadura continuaven intactes, i així continuarien durant l'anomenada transició democràtica. Els antics torturadors van seguir als seus càrrecs i als que s'havia sancionat "per cobrir les aparences" van ser amnistiats, amb la qual cosa se'ls posava al mateix nivell que aquells que havien arriscat les seves vides contra la dictadura. Alguns dels antics torturadors van seguir ocupant llocs de gran importància. [...] Mentre això succeeix al règim que va substituir el franquisme, moltes de les seves víctimes arrosseguen seqüeles que s'allarguen durant anys i han tingut enormes dificultats per portar una vida digna⁵.

Al seu assaig *El mono del desencanto*, Teresa Vilarós es refereix a la transició com un període que podria estendre's fins ben entrada la dècada dels noranta, amb la signatura del tractat de Maastricht el 1993 com a cirereta del pastís de la celebració de la integració europeïsta. Aquesta franja és descrita com un quist cancerós i invasiu que s'instal·la al cos de la ciutadania, com un àmbit sinistre (*unheimlich*) en el qual la repressió del pare violent no deixa de tornar i supurar una vegada i una altra. Segons l'autora, «el que s'ha reprimit retorna perquè s'havia, en primer lloc, enquistat, encriptat i malgrat que no podem evitar els quists, sí que podem —parcialment— pensar-los»⁶. L'assaig de la historiadora, farcit de metàfores repulsives, permet pensar efectivament aquell quist des de múltiples textos, alguns fins i tot emparentats amb el llenguatge performatiu. Tanmateix, és curiós que no aparegui ni un sol cop esmentat l'autor que desitgem presentar com a paradigmàtic de la corporització del quist transicional.

L'obra produïda per Benito després de la mort del dictador s'instal·la en un llenguatge triplement liminar, i reforça així aquell context històric ja per si mateix transicional. La primera faceta d'aquest trident liminar es troba al llenguatge performatiu utilitzat per l'artista⁷. En aquest sentit,

⁴ Es poden ampliar les informacions específiques sobre la persistència de la violència al context de transició democràtica a partir de la consulta del complet assaig de Sophie BABY, *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, publicat al 2018.

⁵ J. GALLARDO (ed.), *Contra Franco. Testimonios y reflexiones*, Madrid, VOSA; Badalona, CEDALL, 2006, p. 231-232.

⁶ T. VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española —1973-1993—*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1998, p. 13.

⁷ Recordem a més que Benito no només va ser un dels pioners en el desenvolupament d'aquest llenguatge a l'estat espanyol, sinó també un dels pocs creadors capaços de sostenir un corpus d'obra prou complex en relació amb aquest nou comportament creatiu.

⁸ E. FISCHER-LICHTE, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 50.

⁹ V. TURNER, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York City, PAJ Publications, 1982, p. 27.

¹⁰ J. KRISTEVA, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.

¹¹ T. VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española —1973-1993—*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1998, p. 136-137. Tot i que fem servir aquesta cita amb relació al treball de Benito, l'autora es refereix realment al llenguatge audiovisual utilitzat pel cineasta Manuel Gutiérrez Aragón a la seva trilogia *Camada negra* (1977), *Sonámbulos* (1978) i *El corazón del bosque* (1979).

¹² Segons el primer volum dels catàlegs sobre l'artista editats pel Museu de Granollers, les sigles farien referència a un neologisme (*trasa*) que procediria del vocable castellà *trazado*. La idea de recorregut es completa amb la referència a *BPLWB 78 79*, sigles corresponents a les ciutats en què l'artista va dur a terme aquest corpus d'accions en les quals ja s'aposta de manera contundent per les formes i funcions del ritual de sacrifici: Barcelona —repetida—, París, Lió i Varsòvia. (MUSEU DE GRANOLLERS, *Jordi Benito: ideas com a imatges, documents com a obres d'art: 1971-1984*, Granollers, Museu de Granollers; Barcelona, Comanegra, 2015).

¹³ P. PARCERISAS, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, i P.

escau emmarcar la performativitat com un llenguatge la idiosincràsia del qual és precisament liminar. En la seva *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte defineix la performativitat com allò «que posa en marxa una dinàmica que condueix a la desestabilització de la idea mateixa de l'esquema conceptual dicotòmic»⁸, i s'obre en lloc seu a una experiència lliandar capaç de provocar una transformació en qui l'experimenten. La teòrica de la performance es remet a més al concepte de liminaritat de Victor Turner en el qual aquesta noció apareix com a condició, tant del ritual com d'allò performatiu (*social drama*), la qual cosa ens porta a la segona faceta liminar. L'antropòleg defineix el concepte de lliandar en relació amb contextos socials que trontollen, ja que en allò liminar «les relacions socials profanes poden ser discontinües, els drets i les obligacions anteriors se suspenden, l'ordre social pot semblar que s'ha posat de cap per avall»⁹. En efecte, tal com ara ampliarem, les accions de Benito s'instal·len plenament en formes i funcions de reminiscències rituals que semblen traduir estadis socials en lliandars trencats i que han de ser interpretades en tota la seva complexitat. La tercera faceta l'afegeixen els components abjectes integrats per Benito. I és que, segons les definicions d'aquest concepte per part de Julia Kristeva, l'abjecció es presenta com una categoria viscosa i performativa que problematitza aquelles vivències en què els tranquil·litzadors processos de construcció identitària i d'aprehensió del món, basats en la distinció entre objecte i subjecte o el jo i l'altre, s'ha desplomat. Segons l'autora, allò abjecte, que també implica la desestabilització de la llei social, pot finalment ser sublimat mitjançant modalitats de purificació religioses o artístiques —com a substitutes seculars del ritual¹⁰.

Com hem avançat, l'obra de Benito corporitza aquest conjunt de retroalimentacions teòriques al voltant de la liminaritat. La seva trajectòria desenvolupada durant la transició democràtica és performativa, ritual i abjecta, i per tant, contundentment paradigmàtica d'aquesta repulsió transicional ja que «si és el període transicional abans de tot i sobretot una fissura en y de la història, aleshores tan sols des d'un llenguatge trencat podrem —en part— accedir-hi»¹¹.

3. Una anàlisi des de l'Antropologia religiosa i les teories de l'abjecció de les *Sessions de Treball Performance. TRASA V=BPLWP 78 79*¹²

Tot i que el treball de Benito anterior a la mort del dictador ha estat emmarcat des de l'exploració corporal de problemàtiques físiques o poètiques (Pilar Parcerisas¹³) o fins i tot des d'un cert accionisme polític (Pilar Parcerisas, Sonia Lombao¹⁴), el cert és que podrien trobar-se fàcilment ele-

ments rituals des dels inicis de la seva trajectòria. Si bé aquesta hipòtesi mereixeria ser ampliada en un altre text, s'observa com, des de les intervencions escultòriques en espais eclesiàstics (*Església-paisatge*, 1972) fins a les performances que defensem com a proves de resistència en heterodoxa sintonia amb els càstigs autoimposats per part dels ascetes (*Esgotament. Acció d'esgotar*, 1972), la seva trajectòria sembla fundar-se i sostenir-se sempre en formes i funcions de reminiscències rituals.

Ara bé, assenyalar el component ritual de les seves obres és dir-ho tot i no res alhora, per la qual cosa reclamem ser tan precisos i complexos com sigui possible. Així, defensem que la primera acció duta a terme després de la mort del dictador suposa una frontissa en les funcions «rituals» assumides per l'artista. En la performance *Destrucció de la pròpia imatge* (Museu de Mataró, 1976), l'artista dispara quinze trets contra un desdoblament d'ell mateix. Benito explicitava així, no només una sinistra identitat desdoblada que havia de ser confrontada, sinó realment la necessitat d'anihilar i deixar quelcom enrere. Aquesta peça, a manera de frontissa, aparcarà l'artista asceta per llançar-lo durant la transició democràtica al paper del *performer* sacrificant. Així, després d'encarnar aquest rol de manera breu i menys concreta a *L'anihilament com a esdeveniment* (1978), *La desesperació del tocador de llaüt* (1978) i *De poder a poder* (1979), els tres dies d'accions de *Sessions de Treball Performance* es consoliden com l'exercici més estès i contundent per assajar i arrelar l'esquema sacrificial en la seva trajectòria¹⁵.

Les *Sessions de Treball Performance* es configuren com un *tour de force* performatiu que va tenir lloc a l'Espai 10 de la Fundació Joan Miró de Barcelona del 13 al 15 de juny del 1979. A la que seria l'obra de duració temporal més dilatada de l'artista, Benito va decidir plantejar tres «sessions de treball» d'entre una i dues hores de durada aproximada cadascuna, en les quals va assajar una gramàtica performativa de connotacions religioses que acabaria per mantenir-se durant la resta de la seva trajectòria¹⁶.

I utilitzem emfàticament el terme *gramàtica* per dos motius. D'una banda, per replantejar aquells comentaris que presenten Benito com un artista que treballa des d'una mena d'atzar primitivista o salvatge. De l'altra, per possibilitar una lectura complexa de les seves accions que vagin més enllà del simple apunt «performance ritual» i demostrin la seva flexible adscripció a les dinàmiques i els protocols dels ritus de sacrifici. Per a això serà necessari rescatar les aportacions de textos fonamentals de l'Antropologia religiosa —de vessant sociològic— i cultural, i centrar-se especialment en aquells moments de l'acció ritual que supuren amb més forta intensitat la pestilència contextual.

Així doncs, gràcies al registre videogràfic consultat s'observa que hi ha un interès per respectar el protocol de «l'entrada» al ritual, del qual ens

PARCERISAS, «Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después. A propósito de la exposición y el catálogo "Ideas i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980..."», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, p. 235-264.

¹⁴ S. LOMBAO, *El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto* (Tesis de doctorat), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015. Recuperat de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/286730>.

¹⁵ En aquest sentit cal emfasitzar també el caràcter de llindar que suposen les «Sessions de treball» en la trajectòria de l'artista, afegint-hi una capa més de liminaritat a les que aquí defensem. Fixem-nos de fet en el terme mateix de «sessions de treball», que ens acosta a un Benito conscient del caràcter d'assaig d'aquestes accions durant tres dies, ubicades justament a manera de frontissa entre unes accions en què comença a albirar l'esquema sacrificial i aquelles que continuarien ja instal·lades plenament als imaginaris de la corrida de toros com a ritu sacrificial. Esmen-tem a més a més que, a mesura que anem entrant a la segona meitat de la dècada dels vuitanta i ens acostem a l'anunci de Barcelona com a futura seu olímpica i a la preparació de l'Espanya europeista i festiva-lera dels noranta, la seva obra s'anirà "higienitzant" i metamorfosant en un treball més escenogràfic, postmodern i, en definitiva, molt més mans. Benito sembla haver enterrat el cadàver (*Nits. Concert a -4º per a piano, cavall i la mort de Màrius Palmés*, 1985, *Götterdämmerung/Crepuscle Flux III*,

1896) i sublimat l'abjecció transicional.

¹⁶ Els tres dies de treball a manera d'accions rituals van generar diversos documents o registres: un vídeo editat que sintetitza en un metratge d'una hora i tretze minuts tot el que va succeir a la Fundació Joan Miró i que hem pogut consultar a l'arxiu videogràfic de l'artista que conserva el Museu de Granollers; un conjunt de fotografies realitzades per Eduard Olivella que hem pogut consultar a la biblioteca del MACBA en estar incorporades a l'Arxiu Benito cedit; una sèrie de vint-i-cinc plafons a manera de relat fotogràfic organitzat per l'artista i que es va mostrar per primera vegada a l'exposició *Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar-se*, comissariada per Manuel Segade a la Fundació Joan Miró de Barcelona del 13 de març al 25 de maig del 2014, que també vam visitar; i finalment una altra sèrie similar cedida al Museu de Granollers el desembre del 1992.

parlen Mauss i Hubert al seu *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici* (1899), segons el qual, aquell sacrificant que gestionarà els beneficis assolits ha de preparar-se i executar diversos protocols que li permetin introduir la vaca a l'espai juntament amb els seus col·laboradors —un d'ells, un matancer—, i encara sense la presència d'espectadors, ja que el sacrificant acostuma a separar-se en un primer moment de les persones pertanyents al món profà; vestit amb una granota blanca comprova la corda des de la qual es penjarà minuts més tard; la sala apareix completament coberta per llençols blancs i vidres tintats del mateix color que contribueixen a generar una atmosfera de puresa.

Les accions següents que es documenten, ja amb públic a la sala, continuen respectant els protocols de l'esquema sacrificial segons els quals el sacrificant ha d'exposar-se a un conjunt de privacions doloroses que li atorguen un nou caràcter de santedat: Benito és lligat al sostre des d'una de les cames, penjant al costat de la vaca, com si ambdós estiguessin a punt de ser sacrificats; mentrestant, una parella sembla mantenir un contacte sexual a terra, tapats per un llençol blanc; tot seguit, el creador és ruixat amb sang animal juntament amb la parella; després intenta enfilar-se a la vaca, no ho aconsegueix i cau; el reguen i ell sembla rebutjar el raig d'aigua purificadora com si d'un exorcisme es tractés; els ajudants aplaquen Benito i aquest cau a terra abatut després d'haver realitzat la mateixa acció amb l'animal; l'artista és lligat amb cordes i arrossegat. El segon dia els ajudants, un d'ells carregant una dalla, li talla la granota blanca per la zona del darrer; després li nuen el cos amb uns llençols amb la forma d'una soga al coll i el connecten així de nou a l'animal; és banyat un altre cop amb sang; li tallen els cabells amb escales en una mena de pòdium blanc; un dels assistents s'ubica a sobre seu i l'atrapa de nou com si es tractés d'un exorcisme i de fet, mentre és rapat i regat de nou, l'artista comença a convulsionar; finalment és despul·lat de forma violenta, agafat en braços i tret de l'espai, amb un rifle lligat al cos. Després d'aquestes accions, el tercer dia l'artista considerarà que ja es pot procedir a la mort de l'animal.



Fig. 1. Jordi Benito, sessions de treball per a la *performance TRASA V=BPLWP 78 79*, 1979. Fotografies d'Eduard Olivella. Font: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito

Arribats en aquest punt i abans de passar a l'anàlisi del darrer dia cal aturar-se per plantejar dues qüestions fonamentals que ens permeten reclamar aquells continguts polítics en les accions de Benito.

En primer lloc, reprenent algunes qüestions plantejades per René Girard a *La violencia y lo sagrado* (1972) és necessari confirmar una constant en aquestes sessions de treball, així com a d'altres accions precedents de Benito com *L'anihilament com a esdeveniment* i *La desesperació del tocador de Ilaüt: l'ús d'una violència que tot ho esquitxa i tot ho confon*, especialment quan tant l'espai com els protagonistes implicats —Benito, la parella que es magreja a terra i la vaca— es veuen homogeneïtzats mitjançant el bany de sang animal.

Girard afirma que «allà on manca la indiferència, amenaça la violència»¹⁷. I en efecte, les seves consideracions sobre les motivacions i els protocols del ritual de sacrifici projecten llum cap a dues direccions fonamentals. D'una banda, presenta el ritu de sacrifici mitjançant el mecanisme de la víctima propiciatòria com un esquema per a la prevenció de la violència que amenaça la comunitat o la identitat. De l'altra, explica que, perquè el ritual sacrificial assoleixi la seva funció, i abans de donar-li una sortida mitjançant l'anihilament del boc expiatori, aquest sempre ha de començar mimetitzant aquesta càdica crisi sistèmica ja que

quan es descompon el fet religiós, no és únicament, o immediatament, la seguretat física el que es veu amenaçat, és l'ordre cultural mateix. Les institucions perden la vitalitat; la carcassa de la societat s'ensorra i es dissol; lenta al començament, l'erosió de tots els valors es precipita; la totalitat de la cultura amenaça d'enfonsar-se i s'enfonsa un dia o l'altre com un castell de cartes. Si la violència inicialment oculca de la crisi sacrificial destrueix les diferències, aquesta destrucció al seu torn fa progressar la violència. No es pot tocar el sacrifici, tot comptat, sense amenaçar els principis fonamentals de què depenen l'equilibri i l'harmonia de la comunitat¹⁸.

Així, s'observa com tot el que es va esdevenir a les sessions de treball recrea aquella indiferenciació de la violència mitjançant la conversa de tots els antagonistes —sacrificant, víctima i sacerdot— en dobles. Partint de la noció dels dobles intercanviables per propiciar la substitució sacrificial observem que durant els dos primers dies de les seves sessions de treball, es produeixen múltiples duplicacions: l'artista apareix penjat davant el públic cap per avall amb una corda a les mans i al costat de la vaca, com si tots dos haguessin de ser sacrificats; després de deixar-se caure a terra s'acosta a l'animal i ajunten els seus caps; més endavant quan la vaca és aplacada i estirada a terra, procedeixen al mateix exercici

¹⁷ R. GIRARD, *La violencia...*, p. 65.
¹⁸ R. GIRARD, *La violencia*

amb Benito, qui a més a més apareix lligat de mans i peus; el segon dia la vaca i l'artista són enllaçats per un conjunt de llençols blancs que els ajudants lliguen entre ells dos; tots ells, com ja hem indicat, es veuran banyats per sang i es confondran fins i tot amb l'espai, també esquitxat; la parella a terra sembla lliurar-se a aquell defalliment —*petit mort*— de l'orgasme que, segons Georges Bataille, permetia la fusió de continuïtats en el frenesí del sexe i que insisteix a més en la catarsi assolida al ritual de sacrifici; recordem que mentre la parella es magreja a terra, Benito penja des del sostre amb una corda lligada als peus i que al cap de pocs minuts tots acabaran banyats en sang.

En segon lloc, hem d'aturar-nos en un altre d'aquests recursos al voltant dels avatars del doble, ja que permet seguir demostrant les hipòtesis plantejades a l'article. Ens referim a aquell moment del forcejament amb l'animal en què es dona una duplicació amb una altra obra artística: gràcies a la consulta del registre videogràfic en el qual es pot observar aquest detall, es para atenció a la manera com la càmera enfoca una de les parets de l'Espai 10 on apareix el gravat *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apañani en la de Madrid* (c. 1814-1816) de la sèrie *Tauromaquia* de Goya, en què el torero esquiva la bèstia amb una espècia de perxa. En un altre moment posterior s'observarà que també ha penjat un altre gravat d'aquesta sèrie en la qual el protagonista esquiva àgilment la bèstia: *Otra locura suya [de Martincho] en la misma plaza* (1815). Cap dels dos gravats sembla escollit a l'atzar, ja que, de fet, tots dos comparteixen escenes en què famosos toreros del segle XIX defugen el toro amb agilitat i estratègies arriscades. Tanmateix, les interpretacions del vincle entre la selecció d'aquestes peces de Goya i la violència contextual recollida a les accions de Benito poden apuntar-se des de dos llocs als quals no s'ha dirigit prou atenció i esforç interpretatiu.

En primer lloc, sembla evident la fascinació de Benito per la *Tauromaquia* de Goya, ja que aquesta també s'instal·la en les formes de convulsa violència, recull formes atàviques que remeten als orígens rituals del toreo i regresa una vegada i una altra un combat de mort. A més a més, no oblidem que algunes de les lectures dels complexos perquès de la sèrie de Goya coincideixen amb els de Benito: la possibilitat que les imatges taurines neixin d'una crisi personal davant el desagradable context circumdant —la cruenta Guerra del Francès i la restauració del dèspota Ferran VII—, els anhels d'aprehendre la corrida com acte catàrtic o com refugi davant el nou i asfixiant règim, i l'expressió de tota la violència implícita en la societat del seu temps.

En segon lloc, si pogués semblar forçada aquesta comparativa, una obra anterior de l'artista que gairebé sempre passa desapercebuda segueix

reforçant la lectura proposada. Ens referim a la instal·lació *Mal-son* (Sala Tres de Sabadell, 1977) en què Benito va projectar un espai ombrívol, semi arrasat i dividit per puntals, dues imatges concretes: el gravat *Las camas de la muerte* (1811-1814) de la sèrie *Los desastres de la guerra*¹⁹ de Goya i una imatge de Robert Capa publicada en un reportatge titulat «This is War» (*Picture Post*, 3 de desembre del 1938), en la qual veiem un soldat d'esquenes davant l'explosió d'un obús al Segre. Sense necessitat d'estendre'ns en la interpretació d'aquesta instal·lació, es fa evident la insistència de Benito d'aprehendre el seu context des d'una mobilització d'imatges supervivents de la cruenta història espanyola dels darrers segles, en què ja és possible posar el focus de manera innovadora en «el que fins ara havia pogut ser marginal: el patiment de la població civil»²⁰.

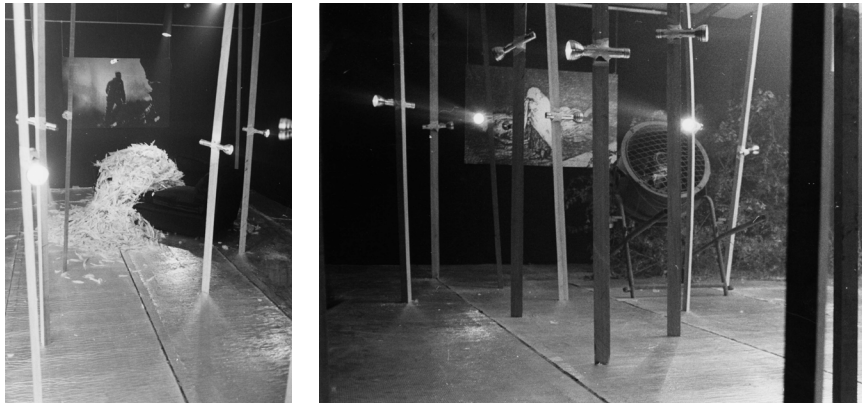


Fig. 2 i 3. Jordi Benito, *Mal-son*, 1977. Font: Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Jordi Benito

De fet, encara que hi consti un gravat d'una altra sèrie diferent de la *Tauromaquia*, hem d'assenyalar que els principals estudiosos de Goya han confirmat precisament el vincle entre ambdues sèries, paral·leles en la seva visibilització de la violència contextual des del patetisme tràgic.

Des de l'anterior perspectiva, la distància entre la *Tauromaquia* i els *Desastres de la guerra* queda reduïda gairebé al no-res. I això és així no perquè en ambdues sèries pretengui l'artista representar el valor i la intel·ligència del poble espanyol davant un enemic brutal, sinó perquè en tots dos cicles de gravat exerceix el seu domini la categoria d'allò patètic. Quina és la diferència estètica entre les cruentes matances dels *Desastres* i els mortals impactes de cavall, el picador i el toro a les estampes 26, 28 o 32 de la *Tauromaquia*?²¹.

y lo sagrado, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 65.

¹⁹ Si bé les relacions entre Benito i Goya, de les quals no existeixen referències en profunditat, donarien lloc a un altre article, cal esmentar alguns apunts generals que acaben d'engrossir el punt plantejat. D'entrada, a la carpeta consultada a l'Arxiu Benito relativa a l'acció *De poder a poder*. TRASA V=BPLWB 78 79, duta a terme el 24 d'abril del 1979 a Lió, es troba també l'avantprojecte de *Baiard, jaç impacient-Las camas de la muerte*, nom que utilitzarà de fet per a unes futures accions dutes a terme entre el 1980 i el 1981. A les pàgines d'aquest esbós l'artista es refereix explícitament al fet que el títol parteix del gravat de Goya. En aquestes carpetes de l'arxiu també es recullen diverses fotocòpies de l'*Enciclopedia taurina*. En aquestes reconeixem informació textual que explica les diferents rutines de la corrida —*recortes de capote, faroles, quites, muletas, pares*— acompanyades d'imatges il·lustratives, algunes de les quals tornen a remetre's a la *Tauromaquia* de Goya com ara *Un caballero español quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos* (c. 1814-1816) o *Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo* (c. 1815-1816). Als mateixos documents s'observa a més a més que l'artista sembla voler desdoblar-se en la figura de Goya, perquè sota el títol esmentat escriu *Benito-Goya-Lyon* (vegeu la Carpeta 71, *Lyon 79.42*, de l'Arxiu Benito: Arxiu Benito, Centre d'Estudis i Documentació MACBA, 1979.). El joc de dobles acaba de confirmar-se i

expandir-se en la documentació dels esborranys preparatoris de l'acció que devia dur a terme a Varsòvia (S.CH.N. / P.T.P. TRASA=BPLWB 78 79) i que mai han estat reproduïts en una publicació; en un dels fulls podem llegir «Performance Mort / Piece // Manolete / Benito / Goya / la angustia me mata» (vegeu la Subcarpeta *De poder a poder. Polonia 15 de abril*, incorporada a la Carpeta 27 de l'Arxiu Benito). En una altra de les carpetes de l'Arxiu Benito consultades al MACBA es troba un altre projecte que mai es va dur a terme, previst per a la temporada entre el 1978 i el 1980: *Trazado G.O.Y.A.* Segons l'esquema patat per l'artista sabem que pretenia portar a terme divuit accions, inspirades en gravats de la *Tauromaquia* i realitzades a divuit ciutats europees, el recorregut de les quals formaria sobre la geografia del continent el nom del pintor.

²⁰ V. BOZAL, «La deshumanización y la violencia en los Desastres de la guerra de Goya», BOZAL, V. (Ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2006, p. 69-105: 76.

²¹ J. BLAS BENITO, «Prólogo. La Tauromaquia de Goya», J. M. MATILLA y J. M. MEDRANO, (eds.), *El libro de la Tauromaquia. Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2001, p.111-113.

²² M. DELGADO, *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*, Barcelona, Península, 1986, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 32.

²⁴ C. HAC MOR, *Accions paraparèmicament ic tòpiques de*

En tercer lloc, podem recollir aquelles definicions de la festa dels braus com la «tragèdia popular d'Espanya». A l'assaig *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular* (1986), de Manuel Delgado, l'antropòleg rastreja la seqüència en què els ritus taurins es van transformar en festa nacional, i configura una imatge arquetípica del país «tremendista i radical, molt més propera en les seves imatges a una realitat sociohistòrica freqüentment tràgica i convulsa»²². I és cert que aquí es poden recuperar poemes tant de falangistes com de comunistes on es confirma aquesta insistència d'entendre Espanya com «una colossal arena on es desenvolupava una sagnant i insensata festa. [...] Espanya era ja la *piel de toro*, el *ruedo ibérico*, la *fiesta nacional* en un sentit gens alegre. La corrida parlava eloqüentment de la història i dels seus estralls i l'animal sacrificat era, parafrasejant Lévi-Strauss, "immillorable per pensar"²³.

A *La violencia y lo sagrado*, Girard indicava a més a més que el pensament ritual desitjava sacrificar una víctima que s'assemblés tant com fos possible al *dobles monstruós*. En aquest cas la víctima és una vaca/toro i defensem que duplicaria, tal com ja hauria fet Goya, una Espanya violenta i convulsa que no només amenaça de destruir la comunitat o, almenys, la identitat abjectada de l'artista, sinó que ja ho ha aconseguit en els darrers quaranta anys d'història del país. En aquest sentit sí que podríem associar el toro usat per Benito a la bestialitat hipermasculina, a la crueltat amenaçant del Franquisme. El mateix autor ha confirmat que s'enfronta a aquest animal com a símbol de poder: «és que dels catorze als dinou anys vaig viure a Andalusia, i d'aquí la introducció d'elements de la cultura andalusa en les meves peces; a més, el toro és un símbol de força, de poder, i m'hi enfronto, com ho faig amb el piano, que és un objecte revestit de magnificència, un símbol cultural, i com a tal signe el maltracto, el cremo, el tapo, li poso pedres a sobre: són accions i reaccions entorn de la cultura»²⁴.

Apuntada tota aquesta repulsió contextual que es filtra en el marc de l'esquema sacrificial que mimetitzava la violència circumdant tan sols ens queda observar com la resol el *performer*. Això ens porta al tercer dia d'aquelles sessions de treball en què, respectant de nou tots els protocols del ritual de sacrifici, la violència és canalitzada contra una víctima propiciatòria ja que, segons la gran majoria de textos sobre els mecanismes del ritual de sacrifici, aquesta és capaç de desviar la violència social, canalitzant-la mitjançant el seu holocaust. Tal com apunta Girard, «només és possible enganyar la violència en la mesura que no se la privi de qualsevol sortida, o se li ofereixi quelcom per distreure la gana»²⁵.

Així doncs, el tercer dia de les sessions de treball, la vaca, en tant que boc expiatori, és regada per purificar-se abans de la immolació. Benito, que ha estat rebolcant-se en un pòdium ple de sorra, comença a llançar-se violenta-

ment contra la vaca, rebota histèricament per l'espai i corre al voltant de la bèstia. Amb l'ajut dels seus col·laboradors, entre els quals un matancer, s'utilitza una pistola de sacrifici de ramat i s'anihila l'animal. Mort l'animal, aquest és penjat i més endavant serà també escorxat. L'artista de Granollers es col·loca a sota perquè l'animal sigui esbaconat i vessi part de la sang i les entranyes sobre l'artista, en plena sintonia amb els cultes mitraics. Gràcies al registre videogràfic observem com Benito comença a tenir arcades i a semblar marejat, eructa de manera constant i escup. L'arcada, problematitzada com a espasme protector davant l'amenaçadora abjecció circumdant, insisteix d'aquesta manera en una visibilització performativa del fàstic romanent durant la transició. De la mateixa manera, la persistència de la sang vessada en un context postdictatorial insisteix en la violència com a romanent, en el fluid resultat de la brutalitat com a sinistre fantasma, símbol d'un malestar enganxat a la pell que s'intenta higienitzar a cop de desmemòria, doncs

cal recordar una vegada i una altra, tanmateix, que el forat en què la mort s'estableix aquests anys no queda del tot tancat ni buit. A cada moviment d'esquinçada, i abans que la sutura tingui lloc, l'agulla deixa la seva càrrega de tinta vermella al costat dels cadàvers del passat, líquid que quedarà encriptat i inundarà subterràniament, i molt a desgrat nostre, l'interior del cos social en aquests llargs i festius vint anys posteriors. Aquesta tinta vermella, desatesa a la gran festa de la postdictadura, és la que ens ha al·lucinat, la que ens ha marejat fins al vòmit i la que en part ens continua destrossant el cos²⁶.

En aquesta cadena de vivències i estats liminars propis del ritual hem d'esmentar també, respectant totes les interpretacions del ritu de sacrifici, des de Mauss i Hubert fins a Girard, aquella transformació de la sang de l'animal sacrificat, no ja com a símbol o doble de la violència, sinó com a matèria purificadora. Així, la sang, protagonista indiscutible d'aquest conjunt d'accions, s'alça també com un més dels àmbits liminars que no deixen de reforçar-se i retroalimentar-se; el líquid, ambivalent, abjecte, passa d'amenaçar, contaminar i confondre a sublimar i amansir. El registre videogràfic confirma aquesta funció perquè documenta que, després del bany de sang de la vaca sacrificada, el públic és apartat de l'espai fins a l'exterior per procedir a la regada, ara ja amb aigua, de l'artista, de manera que es respecta la normativa que els sacrificadors siguin purificats després del sacrifici. Benito apareix com en trànsit, balucejant «bah, bah, bah» i eructant encara amb molta potència. La música, que ha sonat amb especial contundència en aquesta tercera sessió, s'ha aturat per primera vegada. Més endavant, després d'haver espedaçat l'animal i de tallar-li el cap, tornen a llençar aigua per l'espai, aixequen l'animal i la *performance* acaba.

Jordi Benito, Granollers, Museu de Granollers, Ajuntament de Granollers, Nau Còclea, 2011, p. 52.

²⁵ R. GIRARD, *La violència...*, p. 11-12.

²⁶ T. VILARÓS, *El mono...*, p. 119. Vilarós concreta la cita tot indicant que aquella sang, tot i haver-ho volgut obviar, es va embassar amb els actes terroristes d'ETA, les accions repressives dels GAL i les morts per sobredosi o pel virus del VIH/sida.

²⁷ J. BENITO, (ed.), *Sacrifici*, Barcelona, Centre de Documentació d'Art Actual, Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro, 1987, s. p.

²⁸ En una de les converses filmades per Pere Portabella per al film *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), sentim com

González afirma literalment: «fins i tot en l'àmbit popular Franco no existeix ja, no existeix; en la memòria popular ha desaparegut el Franquisme, aquell terme. La gent viu molt més de cara al futur que de cara al passat. Crec que seria un error parlar del Franquisme sense Franco» (P. PORTABELLA, *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* [cinta cinematogràfica], Espanya, Films 59, 1977).

²⁹ M. MAUSS i H. HUBERT, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Barcelona, Icaria, 1995, p. 17.

³⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

³¹ L'obra de Benito farà una deriva habitual a moltes trajectòries performatives per a fer un salt cap al llenguatge de la instal·lació. D'aquesta manera, podríem afirmar que els elements més incontrolables i de transformació física

4. Conclusions: il·lusions de protecció de la comunitat o document històric d'abjecció personal i contextual?

En obres com aquesta és sempre temptador creure, de manera un pèl il·lusiva, que les accions de reminiscències rituals contribueixen a una sort de catarsi comunitària, ja sigui la del públic assistent com la d'aquells futurs espectadors que accedeixin als registres videogràfics o fotogràfics. Tanmateix, desitgem plantejar dues capes de lectura a manera de conclusió que reforcen aquestes sessions de treball com documents d'aquella pestilència contextual que ha generat identitats abjectes i que, ara sí, haurien d'inserir Benito en aquella genealogia lliscadissa d'artistes capaços de confrontar, documentar i, si escau, encarnar l'abjecció transicional.

Des d'aquella «destrucció de la pròpia imatge», Benito confirma una experiència identitària abjecta, desdoblada, en conflicte. En diversos documents consultats a l'Arxiu Benito aquest es refereix a l'enfrontament amb si mateix en el marc performatiu i, de fet, moltes de les accions que desenvolupa el creador abans i després de les sessions de treball a la Fundació Joan Miró són obres sense públic. Una de les raons que expliquen el perquè de la soledat d'aquestes performances es troba en una de les respostes per al catàleg del Simposi Internacional de Performance de Lió que hem pogut rescatar de l'Arxiu Benito i que mai abans no hem vist reproduïdes en una publicació i en la qual l'artista es refereix en aquests termes a la presència del públic:

El públic em fa molta por, respecte i em provoca encara més inseguretat. D'altra banda, aquests enfrontaments amb el públic no deixen de ser un enfrontament amb mi mateix. L'enfrontament amb mi mateix no és més que la base del meu treball. [...] D'una banda el públic és el verificador d'un fet en un moment i un lloc determinant. D'altra, és un receptor amb una lectura determinada. Hi queda establerta una relació de complicitat. I entenem com còmplice aquell que ajuda algú a cometre un delict²⁷.

D'aquesta manera comprovem que el creador amplia el delict sacrificial al públic, que se'ns mostra còmplice de tal holocaust. Tanmateix, es confirma que la major part del comentari gira al voltant de l'enfrontament amb si mateix —com a base del seu treball, a més—, i es reforça així una necessitat, més personal que col·lectiva, de purificació d'allò abjecte.

Al marge d'aquesta qüestió hem volgut anar un pas més enllà per comprovar com el seu ús de formes i funcions de reminiscències rituals és capaç de corporitzar segurament com pocs artistes del moment l'abjecta liminàritat viscuda durant la transició democràtica. Davant un exercici contunent de desmemòria, i revisant aquelles apreciacions segons les quals el conceptualisme sembla despolititzar-se de manera immediata després de la

mort del dictador, Benito configura durant els anys d'aquella transició oblidada un tram de la seva trajectòria que ha de reclamar-se com un potent i convuls exercici d'abjecció documental. Mentre Felipe González afirma el 1976 que en l'àmbit popular Franco ja no existeix a la consciència popular i que el Franquisme ha desaparegut²⁸, el performer insisteix en l'ús heterodox de formes i funcions sacrificials que filtren una Espanya tràgica i repulsiva, on sobreviuen els fantasmes de la guerra (Goya), els combats violents contra un poder brutal (la corrida de toros), els homuncles, les tortures i, en definitiva, les vivències inestables i vulnerables.

En aquesta seqüència es poden donar la mà diversos territoris liminars sobre els quals sobrevola l'halo de l'abjecció: un context històric liminar, de pas, en què encara no es confia en la seguretat personal ni en l'enrobustiment de la comunitat, sobretot si tenim en compte la pervivència de les tortures i la impunitat dels seus executors, que seguiran ocupant càrrecs de poder, o l'oblit immediat de les víctimes, sepultades per anhels d'eufòria i de festa; un context transfigurat des d'un llenguatge liminar, el performatiu, farcit de desplaçaments, on l'artista assumeix funcions que no se n'esperen, embruta llocs que no han de ser embrutats, transporta el públic a llocs que no esperava; un llenguatge liminar que multiplica aquest caràcter en emparar-se amb formes, com ara protocols provinents del ritual religiós, un altre àmbit fundat precisament en els canvis d'estat, en les transicions, en les transformacions. Recordem de nou aquella aportació de Mauss i Hubert de la qual Girard serà hereu, segons la qual s'assumeix «la capacitat que el ritual ha d'assolir, amb la complicitat d'un consens social que no admet desacataments ni desmentiments, de substituir coses o estats substancials per a imatges»²⁹.

En efecte, aquelles sessions de treball de Benito, també paradigmàticament transicionals en la seva trajectòria, s'alcen com aquelles imatges *malgrat tot* de què ens parlava Georges Didi-Huberman³⁰. Abans que la seva obra es torni molt més manejable a partir de la segona meitat de la dècada dels vuitanta coincidint amb l'anunci de la celebració olímpica a la ciutat comtal³¹, hem demostrat gràcies a l'ús d'una metodologia interdisciplinària i a un treball exhaustiu amb el seu arxiu personal, que l'artista va ser capaç d'arrabassar, durant tres dies i des d'una gramàtica performativa triplement liminar, l'imaginari d'una Espanya corrupta en què molts dels ciutadans encara senten una vivència identitària profundament abjecta.

propis de l'art d'acció ritual es veuran domesticats i manllevats de les potències més salvatges de l'abjecció performativa. En aquest sentit, confirmem com, a mesura que ens allunyem del Franquisme i l'Estat Espanyol emfatitza la seva festa de la desmemòria, l'obra de Benito deixa d'erigir-se com un dels principals documents artístics de convulsió històrica postdictatorial. A més a més, en un context com el de Barcelona que des de 1986 prepara la celebració olímpica, els motius de Benito persisteixen —el bou, els símbols religiosos, la destrucció—, però ara dissecats i congelats com a imatge escenogràfica. Algunes de les instal·lacions més aplaudides del moment, com *Las puertas de Linares* (1989, Sala Metrònom) ens confirmen el pas del seu corpus performatiu com a paradigma d'una abjecció transicional, a una mena d'aparador estàtic, d'imatge neta del que sembla haver-se reduït a simulacre de la tragèdia. En efecte, aquesta instal·lació s'ha tornat a reproduir al 2021, com una mena de *remix* postmodern, a la reoberta Sala Metrònom, al marc de la mostra *En temps real. La Col·lecció Rafael Tous d'art conceptual*, organitzada pel MACBA del 14 de maig del 2021 al 6 de juny del 2022.

Víctor Ramírez Tur
Universitat de Barcelona
victorramirez@ub.edu
[https://orcid.org/
0000-0001-7410-5516](https://orcid.org/0000-0001-7410-5516)

RECLAMANT ELS CONTINGUTS POLÍTICS DE LES ACCIONS RITUALS DE JORDI BENITO: LIMINARITAT, ABJECCIÓ I TRANSICIÓ DEMOCRÀTICA

Jordi Benito va realitzar del 13 de juny del 1979 a la Fundació Joan Miró de Barcelona un conjunt d'accions que va reagrupar sota el nom de *Sessions de Treball Performance*. TRASA V=BPLWP 78 79. L'intens contingut violent d'aquestes performances ha estat apuntat anteriorment en relació amb estratègies rituals. Tanmateix, el present article, després d'una consulta exhaustiva de l'arxiu de l'artista —dipositat al Museu d'Art Contemporani de Barcelona per part del Museu de Granollers el 2015— i de l'ús d'una metodologia interdisciplinària que fa dialogar les teories de l'abjecció amb les de la performance i certes aproximacions de l'Antropologia religiosa d'arrel sociològica, persegueix reclamar els continguts polítics d'aquesta obra. D'aquesta manera, es pretén demostrar com les *Sessions de Treball*s'alcen com un document excepcional per a la visibilització i corporització del record i de la persistència de la violència en el context de la transició democràtica espanyola. L'obra de Benito d'aquest període permetrà, per això, confrontar tots aquells discursos que van apostar per una transició molt més amnèsica o celebratòria.

Paraules clau: Jordi Benito, transició democràtica, abjecció, art d'acció, liminarietat, performance, ritual, violència

RECLAMANDO LOS CONTENIDOS POLÍTICOS DE LAS ACCIONES RITUALES DE JORDI BENITO: LIMINARIDAD, ABYECCIÓN Y TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

Jordi Benito realizó del 13 de junio del 1979 a la Fundación Joan Miró de Barcelona un conjunto de acciones que reagrupó bajo el nombre de *Sesiones de Trabajo Performance*. TRASA V=BPLWP 78 79. El intenso contenido violento de estas *performances* ha sido apuntado anteriormente en relación con estrategias rituales. Aun así, el presente artículo, después de una consulta exhaustiva del archivo del artista —depositado al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona por parte del Museo de Granollers el 2015— y del uso de una metodología interdisciplinaria que hace dialogar las teorías de la abyección con las de la *performance* y ciertas aproximaciones de la Antropología religiosa de raíz sociológica, persigue reclamar los contenidos políticos de esta obra. De este modo, se pretende demostrar como las Sesiones de Trabajo se levantan como un documento excepcional para la visibilización y corporización del recuerdo y de la persistencia de la violencia en el contexto de la transición democrática española. La obra de Benito de este periodo permitirá, por eso, confrontar todos aquellos discursos que apostaron por una transición mucho más amnèsica o celebratoria.

Palabras clave: Jordi Benito, transición democrática, abyección, arte de acción, liminarietat, *performance*, ritual, violencia

CLAIMING THE POLITICAL CONTENT OF JORDI BENITO'S RITUAL ACTIONS: LIMINALITY, ABJECTION AND DEMOCRATIC TRANSITION

Jordi Benito carried out a series of actions from June 13 to 15, 1979 at the Joan Miró Foundation in Barcelona, which he regrouped under the name *Sessions de Treball Performance*. TRASA V = BPLWP 78 79. The intense violent content of these performances has been pointed out previously in relation to ritual strategies. However, this article, after an exhaustive consultation of the artist's archive, —deposit in the Museum of Contemporary Art of Barcelona by the Museum of Granollers in 2015—, and the use of an interdisciplinary methodology that links the theories of abjection with those of performance and certain approaches of religious anthropology of sociological roots, seeks to claim the political content of this work. In this way, it is intended to demonstrate how the *Sessions de Treball* stand as an exceptional document for the visibility and embodiment of memory and the persistence of violence in the context of the Spanish democratic transition. The work of Benito of this period will allow, therefore, to confront all those discourses that were installed on a much more amnesiac or celebratory transition.

Keywords: Jordi Benito, democratic transition, abjection, action art, liminality, performance, ritual, violence

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

