

ELS CONFINS DE L'EFÍMER EN LA PRÀCTICA ARTÍSTICA DE JAUME XIFRA

JOSEP ALGANS COLLS
TUTORA: LLUÏSA FAXEDAS
GRAU EN HISTÒRIA DE L'ART
FEBRER DE 2018



“The medium is the message”

Marshall McLuhan

Pel seu suport i paciència, el meu agraïment a la professora Lluïsa Faxedas, i amb ella a tots els professors d’Història de l’Art de l’UdG amb els qui he pogut somniar que la vida em donava una altra oportunitat.

A les companyes de viatge, Emma Bagshaw, Neus Dàvila, Lia Pou i Anna Soler, i amb elles a tots els altres companys.

A Sandra Casas per la seva confiança.

Als qui estimo i sempre tinc aprop.

Índex

1. Introducció.....	4
1.1 Motivació.....	5
1.2 Hipòtesi i objectius.....	6
1.3 Metodologia.....	7
2. Reflexos d'una trajectòria artística radical.....	10
2.1 Atribucions històriques d'art efímer. El <i>happening</i>	13
2.2 Salt a París. L'arribada a la capital mundial de l'art.....	18
2.3 Xifra i el retorn al cerimonial (1970).....	21
2.4 Revolució Duchamp. Canvi de paradigma (1969-1973).....	24
3. Accions performàtiques, rituals i festes.....	28
3.1 L'acció ritual: <i>Memorial</i> (1969).....	31
3.2 La celebració: <i>Festa en Blanc</i> (1970).....	32
3.3 L'acció performativa: <i>Implication</i> (1976).....	33
4. Tres vèrtexs teòrics en els confins d'una pràctica artística efímera.....	41
4.1 La tensió historicofilosòfica. La mort de l'autor.....	42
4.2 Participació. La teoria de la recepció.....	44
4.3 La importància de la percepció del cos segons Merleau-Ponty.....	44
5. Conclusions.....	46
6. Bibliografia.....	49
7. Annexos.....	55

1. Introducció

Encara sota l'impacte de les manifestacions del *Maig del 68* del qual va ser-ne particip, i de tornada a París després d'una estada a Huaquén (Xile) on va desenvolupar tasques d'organització d'un taller comunal, Jaume Xifra (Salt, 1934 – París, 2014) va agafar les regnes del seu devenir d'artista organitzant a partir de 1969 tota una sèrie de festes i rituals que sota el nom genèric de *Cerimonials* posava l'accent en la participació del públics.

De la mà de l'anomenat grup de *Els Catalans de París* format per Antoni Miralda, Joan Rabascall, Dorothée Selz i Benet Rossell i des de París, llavors la capital mundial de l'art, on tots s'hi havien aplegat a la recerca d'experiències, Xifra liderarà aquesta sèrie de pràctiques performatives on s'experimentarà la trobada i el compartir amb un públic que esdevindrà creador i còmplice necessari, i que conjuntament amb el color, la música i l'escenografia es convertiran en els esperats protagonistes d'uns moments agradables e insòlits, plens de sensibilitat, poesia i tranquil·litat.

Com a resultat del que es va esdevenir en el marc del seu propi temps i espai, aquestes pràctiques artístiques resten dins la memòria dels qui encara són vius, però també en queda el testimoni d'imatges, documents gràfics, cròniques i escrits que ens permeten entendre la seva naturalesa temporal i efimera. Com a primers interessats, és lloable la consciència i la cura que van tenir en el seu moment tots els artistes implicats en aquestes accions, per a permetre i estimular que fotògrafs i cineastes com Benet Rossell *Beni* —el vídeo tot just estava en la seva fase emergent— en recollissin les imatges que constitueixen la prova eficaç per a poder seguir copsant tot el seu valor i poder explorar-ne els confins i la seva transcendència.

Tanmateix, el fons personal de Jaume Xifra dipositat a l'arxiu Salt des de l'any 2016, en preserva bona part de tot aquest arsenal. Com artista representatiu del temps que li va tocar viure, marcat a foc pel ressò de l'incendi anti-artístic provocat per Duchamp, el conjunt d'obra que Xifra va acumular durant els més de cinquanta anys que va estar en actiu, s'inscriu, cronològicament i per força, en el calaix de sastre anomenat art conceptual, i travessa períodes de la contemporaneïtat renovadora i de trencament amb els canons establerts. Per tant, a més d'una nodrida biblioteca personal, i documentació extensa, tot aquest fons eclèctic està conformat per obres de tota mena i formats, majoritàriament concebudes per a reivindicar, transmetre idees i, en conseqüència, obertes també a la reflexió filosòfica.

Així doncs, més enllà de la seva forma i del seu gaudi estètic, aquestes obres són el resultat d'aquelles pràctiques artístiques considerades com a poètiques pobres, efímeres i conceptuals que van proliferar per impugnar de socarrel l'*establishment* artístic de mitjans del segle passat, ancorat en l'informalisme i l'expressionisme abstracte i que actualment s'ofereixen com un veritable laboratori experimental a explorar i com un repte ineludible que demana ser revisat. Això és, precisament, el que la Biennal de Venècia, en forma d'homenatge, acaba de fer aquest mes de maig de 2017. I això és el que aquest treball també explora a través de tres d'aquestes experiències: *Memorial*, *La festa en blanc* i *Implication*.

Afortunadament, si avui podem parlar d'aquests esdeveniments és, també, gràcies a crítics com Alexandre Cirici, sempre per davant amb els seus articles a la revista *Serra d'Or*, així com Maria Lluïsa Borràs o Pierre Restany que des de París mateix van ser els primers en fixar l'atenció en aquest artistes, i més enllà de la complicitat, van saber posar els mitjans que tenien a l'abast per impedir que tot aquest complex i problemàtic univers artístic quedés al marge del context de la història de l'art. De manera rellevant, seran aquests personatges els que intentaran reflectir la significació política, social i estètica d'aquestes pràctiques anomenades, inicialment, accions rituals.

1.1 Motivació

Com el títol suggereix, l'objecte d'aquest treball és l'estudi i la reflexió sobre algunes de les pràctiques artístiques performatives, recollides genèricament sota el nom de *Cerimonials*, que es van desenvolupar per l'artista Jaume Xifra en el període comprès entre els anys 1969 i 1976. L'interès per aquest artista sorgirà a partir de les pràctiques remunerades que, com estudiant d'història de l'art a l'UdG, vaig poder realitzar a durant sis mesos, i que van consistir en la revisió, documentació i arxivat del seu fons personal acabat d'arribar de París —on Xifra s'havia instal·lat des de l'any 1962 després del seu exili voluntari— i cedit, finalment, pels seus hereus, a l'ajuntament de Salt a finals de l'any 2015.

Així doncs, el contacte de primera mà amb tot aquest voluminós arsenal íntim i personal de fotografies, filmacions, esbossos preparatius, esquemes, retalls de premsa, llibres i catàlegs i, en definitiva, amb tot un volum d'informació exhaustiu, referent i testimonial de les accions rituals que Xifra havia tingut cura de preservar com a documentació, van ser l'estímul per

emprendre aquest treball sobre la base d'intentar reflectir aquelles proves que, al meu parer, i en una primera impressió, qüestionaven aquesta condició volgudament efímera dels rituals.

Possiblement, aquest primer impuls i reacció no anava més enllà que d'un matís de caire etimològic respecte el terme "efímer", però només per això, ja valia la pena intentar començar aquest viatge per endinsar-se en el coneixement d'un tipus de propostes que, precisament, per pròpia definició i coherents amb el context en el que s'estaven desenvolupant, caracteritzen una bona part de les pràctiques que concerneixen l'art contemporani. D'altra banda, no deixa de ser un bon motiu per explorar un àmbit de l'art que s'esdevé com una forma de representació essencialment fugissera, bastant difícil de copsar-ne la seva intencionalitat en primera instància, però, paradoxalment, respecte al públic implicat amb la seva participació —i al que *de facto* se li ha canviat el rol de mer espectador— eficaç amb el seus objectius, profunda en el seu sentit i d'efectes permanents en la memòria. Així doncs, el repte estava servit.

Tanmateix, d'entre les moltes possibilitats que l'obra de Xifra ofería, la motivació principal per la tria d'aquest tema de les accions s'ha fet considerant com a contribució més representativa, la manera com Xifra va poder fer un gir copernicà en el seu ideari artístic amb les seves accions rituals pensades per a un públic nombrós, trobant una nova variable personal per trencar la separació tradicional entre creador i receptor i la fórmula que va permetre la participació dels públics sota la batuta d'una acurada mediació.

1.2 Hipòtesi i objectius

L'estudi concret de les pràctiques performatives —festes, rituals, *happenings*— que Jaume Xifra va promoure juntament amb els seus companys de *Els Catalans de París*, que sota el nom genèric de *Cerimonials* es van esdevenir durant l'interval que va dels anys 1969 al 1976, permeten explorar el confins del terme efímer que les qualifica. Gràcies a l'extensa documentació que, a consciència, es van procurar de recollir aquests mateixos artistes, als estudis d'historiadors i crítics de l'art —i, sobretot, a algun dels posicionaments dels teòrics de l'art i de l'estètica que han deixat les seves reflexions sobre aquell moment tant paradigmàtic— i que conformen el gruix d'aquest treball, queda oberta la pregunta que justifica l'abast de l'amplia hipòtesi que presentem i que, en part, qüestionava aquesta condició d'efímer en si mateixa tan particular que, paradoxalment, permet que aquestes pràctiques

radicals encara avui ressonin, puguin ser explorades a cinquanta anys vista i tinguin nombroses rèpliques.

És, doncs, l'èfimer la condició perquè aquestes pràctiques, extrapolables alhora a altres pràctiques que en aquest mateix període es varen prodigar extensament, encara avui puguin tenir algun pes específic dins la història de l'art? És coherent el treball d'aquests artistes catalans i d'aquestes pràctiques en concret de Xifra en contrast amb els condicionaments històrics generalistes i socials que els teòrics —en particular els de “la mort de l'autor”— posen sobre la taula i que van definir com un canvi de paradigma revolucionari? I tanmateix, capgirant-ne el sentit, fan justícia el arguments de la història amb les pràctiques artístiques proposades per Xifra? I, potser, com a qüestió més definitiva, podria una festa o un ritual de Xifra ser representativa d'aquest moment en el que l'èmfasi recau en el treball participatiu dels públics i espectadors i en el que, definitivament, es posa en joc el rol de l'artista com a *medium* o mediador?

La meva hipòtesi és que aquests rituals i festes que Xifra va proposar juntament amb *Els Catalans de París* podrien exemplificar a la perfecció la suma de tots aquest requeriments que defineixen aquest període de la contemporaneïtat en el precís moment en el qual, aferrant-se als preceptes que Duchamp va formular en el moment just i, més enllà de l'estancament que l'informalisme i l'expressionisme abstracte havien portat la pintura, noves generacions d'artistes van saber trobar la forma d'agafar el timó i d'obrir l'art a la participació de tothom, transgredint la tradició en connexió amb les teories estètiques més progressistes d'aquell moment.

1.3 Metodologia

Un cop definit l'objectiu d'aquest treball de contextualitzar una part molt concreta de les pràctiques artístiques de Xifra compreses entre els anys 1969 i 1976 i fer-ne una anàlisi dels seus confins, vaig començar la recerca bibliogràfica dins el seu propi fons a l'arxiu de Salt. Entremig dels centenars de llibres d'autor que el fons preserva —afegit a la condició de professor d'art, Xifra era un gran lector— vaig recollir textos inclosos, sobretot, en catàlegs d'exposicions col·lectives que com un símptoma d'aquesta època que parlem es prodigaven arreu, i on sempre, també simptomàticament i per qüestions d'ordre alfabètic, Xifra apareix sempre al final de tot.

D'entre els retalls de premsa, allà on calia posar especial atenció és on trobava expressada la seva opinió personal i les sintètiques reflexions que Xifra feia obre el sentit de la seva obra. Malauradament, Dorothee Selz ja expressa que Xifra va ser, per un costat, un home inquiet i preparat, intel·lectualment capaç, de tarannà obert i benhumorat, engrescador i encomanadís, empàtic com pocs, absolutament al dia i al corrent dels esdeveniments socials, polítics i artístics de la seva època, però hermètic, secret i, “elegantment” silenciós, respecte a la seva obra¹.

D'altra banda, en veure que la Biennial de Venècia 2017 havia reprogramat una revisió dels *Cerimonials* —l'objecte d'aquest treball— com un reconeixement als seus protagonistes em va quedar clar que un altre dels recursos que havia de gestionar era l'intent de comunicar-me amb aquests artistes i companys de viatge de Xifra encara vius. A través de Josep Maria Joan, director del Museu del Joguet de Catalunya-Figueres, també artista conceptual en el seu moment i íntim de tots ells, vaig aconseguir enviar via correu mail un qüestionari a Joan Rabascall, que va contestar amb precisió i d'on n'he pogut extraure les idees més sintètiques referents als cerimonials. També em va adjuntar un document intern, amb informació molt valuosa que havien preparat conjuntament aquests artistes per a la Biennial, a modus de carta d'intencions i com a resum de les seves accions passades².

L'altre qüestionari enviat igualment a Dorothee Selz, àmpliament respost, detallat, profundament reflexionat i emocional, ha estat, finalment, la clau i el desllorigador d'aquest treball, allà on he trobat les certeses que cercava i la distància justa per a poder, crec jo, poder fer unes conclusions serenes, talment com es van esdevenir les accions i cerimonials i en connexió a un ideari conceptual i meticulós que admetia com un joc els prejudicis —que Xifra ja va empaquetar fa cinquanta anys—, i que jo no pretenc sobredimensionar.

D'Antoni Miralda, directe i en primera persona he pogut recollir i transcriure les opinions sobre el *Cerimonials* que han quedat gravades de la *Tavola Aperta*³, el dinar que es va esdevenir amb estudiants de comissariat durant la Biennial de Venècia de 2017, on els tres artistes, amb la maduresa que atorga la experiència, van poder esplaiar-se lliurement sobre les idees i les circumstàncies en les qual es van esdevenir aquestes pràctiques.

¹ Annex 2

² Annex 4

³ Annex 5

D'altra banda, Xifra es cartejava sovint i directament amb Brossa. Els unia un lligam creatiu i d'amistat autèntic, gairebé com germans bessons —de tant que s'assemblen algunes de les seves obres—, i també amb Pepa Llòpis, el puntal on Brossa es recolzava, amb Bru de Sala, Jordi Coca, etc. L'estudi de Xifra a l'Impasse Bourdonnais va servir de pis franc de tota aquesta intel·lectualitat catalana quan anava a París cercant complicitats i escapolint-se de l'ofec franquista, i on podien gaudir de la llibertat emocional per poder tirar endavant o per compartir qualsevol projecte, amb catalans o amb francesos, però sense traves polítiques.

D'aquest conjunt de relacions —una comunitat immensa d'artistes i personalitats— el fons Xifra en preserva molta correspondència manuscrita i documents de tota mena, com dedicatòries dins els llibres, felicitacions de nadal, correus mail, retalls, agendes, etc, que també m'han servit de coixí que copsar la dimensió artística i humana de Xifra com una vessant absolutament lligada a la de professor d'art que va desenvolupar alhora, amb un pes específic prou important en el seu entorn més immediat, que aviat va traspasar fronteres captant l'atenció de crítics de prestigi com Pierre Restany o Alexandre Cirici. Com a fonts primàries, properes en el temps, els seus textos i el seu olfacte per copsar l'esperit de l'època han estat de referència obligada.

Només quedava ja doncs, la consulta i la cerca de la bibliografia més genèrica sobre art contemporani com “El cuerpo del artista”, “Arte desde 1900” o “Arte en España ideas, pràcticas, políticas”, etc, entre altres referències més concretes sobre art conceptual. Llibres que tenen una visió global i una perspectiva transversal i moderna de tota aquesta fenomenologia historicofilosòfica de l'art conceptual i efímer, i on, cada cop més, hi apareixen tot aquest estol d'artistes que van inundar d'idees, de reflexions —i d'obres— les galeries que van proliferar a partir dels anys 60 del segle passat, com la Galeria Zunini, principal impulsora dels artistes del grup de catalans, on tots s'hi van reconèixer.

Així doncs, l'estructura d'aquest treball, després de l'exposició d'aquests primers trets essencials, continua amb una primera mirada del precedents i del context històric en el que es van desenvolupar els *Cerimonials*, un breu relat descriptiu dels mateixos amb imatges incloses per, finalment, deixar entreveure el marc teòric en el qual haurien d'encaixar aquestes experiències de naturalesa efímera, que no per escorredissa —que no s'atrapa fàcilment— no va desmerèixer l'atenció i el gaudi dels qui, en els seu moment, ho van poder compartir.

2. Reflexos d'una trajectòria artística radical

Per Antoni Miralda, més carismàtic, no és que trobessin res en particular a faltar, perquè, senzillament, durant aquells anys no passava res. No sabien gaire, però si sabien que volien fer alguna cosa fora del context habitual de l'art i treballar en espais que els permetessin treballar amb persones. Per contra, més sensible, Dorothée Selz creu que es van sentir commoguts per les lluites d'estudiants contra la guerra del Vietnam, o el fet del *Maig del 68*, i que això obligava als artistes a tenir una nova actitud. Si que, de fet, llavors ni existien les paraules per a definir el que feien, per això ho van anomenar "rituals". Per Joan Rabascall, més tècnic, treballaven sobre la idea d'espai-temps. A partir de la característica del lloc triat pensaven el desenvolupament de cada acció.

Centrades en els *Cerimonials*, aquestes són algunes de les opinions extremes de la conversa que es va desenvolupar al voltant de la *Tavola Aperta*⁴—organitzada a la Biennial de Venècia 2017— entre estudiants d'una escola internacional de comissaris d'art i els tres components vius de l'anomenat grup de *Els Catalans de París*⁵ a qui s'estava homenatjant i que intentaven discernir sobre el sentit i la forma d'aquells *happenings* que es van esdevenir entre els anys 1969-1976 i que venen a reflectir de primera mà, alguns aspectes essencials i específics del plantejament d'aquest tipus de pràctiques.

El que *Tavola Aperta* revela és que, després de gairebé 50 anys, no és ben bé que la unitat de criteri sigui la norma entre aquests artistes als que els uneixen antics i estrets vincles d'amistat i respecte, i que durant tot aquest temps han sabut mantenir el seu ideari artístic personal i diferenciat—sense cap manifest pel mig—, però si que aquesta mirada serveix per il·lustrar la complementarietat necessària en la que van haver d'exercitar-se mentre van organitzar aquests actes dins una geometria variable—no sempre eren els mateixos components i col·laboradors— i la riquesa que suposa pel resultat final l'aportació de cadascun respecte les seves possibilitats i la seva personalitat artística.

⁴ Annex 5

⁵ D'aquest grup hi faltaven al dinar Jaume Xifra i Benet Rossell, desapareguts els anys 2014 i 2016 respectivament.

Certament, es troba a faltar en aquest esdeveniment en concret, l'opinió de Jaume Xifra, desaparegut l'any 2014, en certa manera, de tots ells —i reconegut per la majoria de gent que el va conèixer— el que tenia més facilitat pel liderar⁶ una empresa d'aquest tipus, i del qual tothom en destaca ell com una virtut ben viva l'empatia que li permetia relacionar-se amb tothom i dirigir grups amb naturalitat. En aquest sentit, Jaume Xifra, més enllà de la faceta d'artista, va poder desenvolupar una doble carrera en paral·lel com a pedagog, a més d'organitzar innumbrables tallers com a forma habitual d'exposició del seu treball. Una de les reflexions de pròpia collita de Xifra valora les festes que organitzaven com “un suport plàstic, un espai iconogràfic popular i un lloc on poder portar les reflexions —objectes— proposades a un altre tipus de públic i dins un altre marc”⁷.

En quan a Benet Rossell, el cinquè membre del grup en “discòrdia” avui també desaparegut, la seva aportació ha esdevingut essencial en el temps, perquè són seves les gravacions en cinema 16 mm que preserven la memòria documental d'aquells cerimonials que possibiliten la seva projecció i el seu estudi. D'aquest recurs que té en dipòsit el Macba se'n pot extreure una breu opinió sobre els *Cerimonials* en la qual Rossell deixa clara la seva posició com a col·laborador del grup, i on, apart de filmar, integrava algun dels seus objectes artístics: “No va haver-hi cap manifest⁸ i els treballs eren molt dispers. Cadascú feia coses completament diferents i es podria ubicar en les corrents performatiques que es portaven en aquell temps. Es tractava de ser amic i d'ajudar a resoldre dificultats o plantejaments artístics més que la voluntat de definir una cosa fixa”⁹.

⁶ Carme Sais, organitzadora de l'exposició *Criptus: L'art d'ocultar missatges* de Jaume Xifra a les Sales Municipals de Girona, l'any 2003, destaca l'empatia i la capacitat de lideratge com a qualitats inherents d'aquest artista saltenc.

⁷ Entrevista a Jaume Xifra dins el catàleg d'exposició: Parcerisas, P.(coord.) (1992). *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Centre d'Art santa Mònica. Pàg. 222

⁸ Rossell es refereix a la no identificació de *Els Catalans de Paris* amb cap dogmatisme unificador present en manifestos anteriors, habituals en col·lectius d'artistes com el més immediat a Paris dels Nou Realistes, amb Ives Klein o Pierre Restany de protagonistes o els ja històrics manifestos dels surrealistes i futuristes.

⁹ Rossell, B. (1974). *Cerimonials* [vídeo]. Barcelona: MACBA.
Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=3Zmu7X4D8Ew>

Respecte la qüestió de la gravació, *Tavola aperta* va servir també per obrir un altre debat —un altre front molt present encara en l'univers de l'art contemporani— quan davant la pregunta que ressaltava el fet que gràcies al vídeo ara tothom pot veure avui els *Cerimonials*, Dorothee Selz va reivindicar la importància de la memòria i el record d'allò viscut de part dels participants als rituals. Per ella, en principi, és més important la memòria que la gravació i creu que l'arxiu no era la primera idea, en clara discordança amb Antoni Miralda —col·leccionista impenitent i compulsiu que ho guarda tot— pel qual havien procurat-se documents, sinó no quedava res, i calia comunicar algunes coses.

En definitiva, però, si allò més important era sentir, viure el moment, el fet és que tampoc es van oblidar de recollir de forma exhaustiva el màxim d'informació tan de l'abans, la preparació, com de tot el que es va esdevenir després. Es podria dir que en això *Els catalans de París* van ser uns pioners, perquè, precisament, abans que la irrupció del vídeo vingués a solventar aquesta problemàtica, sovint els crítics i historiadors es lamentaven de la impossibilitat de trobar gravacions de moltes de les pràctiques performatives que es van prodigar durant aquest període.

D'altra banda, formulat cadascun a la seva manera i en diferents altaveus, tots plegats eren perfectament conscients de que amb els *Cerimonials* no feien res de nou, de que no van inventar-se res. Dorothee Selz ho especifica clarament:

“Estàvem totalment influenciats pels canvis de la societat, el bulliment dels diferents moviments dels estudiants a USA, a França, amb el *Maig del 68* que havíem viscut realment vivint aprop del barri universitari de la Sorbonne, i els canvis en el món de l'art. És a dir, no solament les idees post-dadaistes, es veien performances de *Fluxus* a París a l'American Center, Pop art a Londres on anaven, Beuys es sentia parlar d'ell i una vegada amb Miralda havíem vist una conferència d'ell a Frankfurt”.¹⁰

Dorothee Selz recorda com havien viscut un canvi d'actitud dels artistes, per tot arreu es formaven grups d'artistes, cooperatives, col·laboracions de molts tipus. La idea era llavors de posar en comú les idees artístiques, idees socials i polítiques, les idees del “modus de viure”, i a França la dona posava en marxa un nou paper en la societat. Ella mateixa coneixia

¹⁰ Annex 2

perfectament els llibres de Simone de Beauvoir i tot el moviment feminista tan a França com a fora. Rabascall i Xifra estaven totalment assabentats dels escrits i les idees i seguien tot el possible les informacions de tot arreu. Selz emfasitza que això era molt important, perquè Xifra estava vivint completament aquesta època

En tot cas, l'opinió de Rabascall, definitivament sintètic i sense diferir massa sobre les influències que varen rebre: “Beuys no, Fluxus si per allò de la recerca de l'art total...El nostre treball, però, volia integrar l'espectador dintre de l'obra, fent-lo participar en l'acció proposada”.¹¹

2.1 Atribucions històriques d'art efímer. El *happening*

Cap on ens porta el sentit i la semàntica del terme efímer quan el relacionem amb art no és tan objectiu com podria semblar, perquè que sota el concepte d'art efímer i la seva aparentment fràgil condició s'ha vingut rescatat tot un conjunt d'experiències que, simbòlicament, han aconseguit transcendir històricament els fets i els personatges que les van promoure, entre moltes altres que avui es vincularien al patrimoni immaterial. Una bona expressió d'aquest fet és l'atribució d'art efímer que des del nostre present s'està fent als esdeveniments qualificats genèricament com a celebracions, cerimònies i processons que formen part de l'antiguitat o de l'edat medieval.

Tanmateix, reculant dins la història i substantivat com a art, l'art efímer permet agrupar un munt d'esdeveniments dels quals se'n té coneixement des de principi dels temps a través dels vestigis que l'antiguitat ha preservat de les gestes dels grans emperadors¹² o dels primerencs esportistes olímpics representades en els relleus i escultures dels millors monuments aixecats

¹¹ Annex 3

¹² El text de referència d'Andrew Erskine “Desfilades Hel·lenístiques i Triomfs Romans” (2013) basat en el “Deipnosofistes” d'Ateneu de Naucratis (s.II-III), que conté el testimoniatge presencial i el relat d'aquestes manifestacions sumptuoses del reis hel·lenístics sentència que “ El poder del rei transmès per aquestes processons té les seves arrels en allò etern, el mite i el cosmos, els herois i els déus”. En aquest sentit, jugant amb l'ostentació, els promotors d'aquestes processons ja s'encarregaven que s'evidenciés aquest poder reial en els seus carruatges engalanats amb representacions de tots aquests elements tant importants i simbòlics en les magnífiques desfilades amb enginys mecànics i amb animals exòtics del tot sorprenents per l'època. Erskine, A. (2013). *Hellenistic Paredes and Roman Triumphs*. En Armstrong, J; Spalinger, A. *Rituals of Triumph in the Mediterranean World*. (p. 43). Leiden-Boston: Brill

en el seu honor i en els textos que ho testimonien. Amb un lapse de temps considerable, i sota aquesta mateixa denominació, les abundants cròniques medievals farcides de gestes de reis i pares de l'església i els edificis commemoratius corresponents han permès preservar també la memòria dels poderosos i s'han fet el seu lloc dins la història de l'art.

D'altra banda, en època moderna, més enllà de l'àmbit personalista, malgrat que s'hi promouran personalitats de la talla de Le Corbusier, les exposicions universals commemoratives, i les seves monumentals edificacions, han deixat el seu rastre com a esdeveniments efímers capaços de mostrar els grans canvis estructurals de cada època, expressat tan en l'evolució dels materials —ferro, vidre, acer, formigó, etc— com en el progrés tecnològic que finalment ens ha portat de la revolució electrònica a la digital. Paradoxalment, no pocs edificis construïts només per a ser representatius d'aquestes exposicions, posteriorment s'han preservat per la seva potencial força icònica i el temps els ha donat la raó: la torre Eiffel de París, l'Atomium de Brussel·les, l'actual MNAC a la muntanya de Montjuïc de Barcelona, etc.

Tanmateix, amb l'entrada a la contemporaneïtat, es podrà començar a constatar tot un altre corpus de caire artístic dins l'àmbit d'allò delectable i fugaç basat principalment en la presència del cos que, tot i que entra dins d'aquesta terminologia de l'art efímer, quedarà ja fora d'aquell àmbit que abasta i recupera vestigis monumentals. Tanmateix, les noves pràctiques s'esdevindran sota les consignes i les formes de signe transgressor —necessari, inevitable—i contrari a la tradició, amb les que una bona part de les primeres avantguardes bolcaran amb força la seva potencialitat i la seva creativitat. El futurisme o els primers constructivismes¹³ encetaran la febre de les accions performatives precisament en un marc i un context de canvi. Tot el que vindrà després, marcat principalment pel trauma deshumanitzador de les dues guerres mundials i transportat als signes del seu temps, heretarà tan les formes com les idees d'aquestes pioneres i radicals experiències de les primeres avantguardes.

¹³ A partir de 1920, anys després del manifest futurista de 1909 publicat al diari *Le Figaro*, els futuristes establiran la pràctica performativa com una experiència que fusiona totes les arts i com a mitjà d'expressió dels seus manifestos, protestant contra el culte a la tradició i a la comercialització de l'art. Així mateix, els constructivistes russos també protestaran contra l'art del passat a partir de les experiències dels artistes futuristes.

Maria Lluïsa Borràs, per poder arribar als primers *happenings* retroba l'efímer a partir l'any 50 del segle XX en els hereus del surrealisme —dessacralitzador de l'art— i del Dadà i en estreta vinculació amb Duchamp:

“Una altre dels aspectes més revolucionaris de l'aventura Dadà va ser l'ús de l'escàndol, a la vegada com a revulsiu i com a temptativa de reunir art i vida, d'assimilar-los en un moment determinat del temps. Els anys cinquanta reviuem aquesta aspiració, però els artistes es proposaran fer una passa més enllà i cercaran no ja produir un impacte en l'espectador, sinó integrar-lo en l'experiència de manera més viva, autèntica i profunda. D'aquesta manera naixerà el *happening*, una forma d'art col·lectiu que implica la presència dominant de l'artista que es considera d'alguna manera el seu “autor” i que a modus de nou *xaman* passarà a ser protagonista i director”¹⁴

Borràs recull i sintetitza els pioners i principals protagonistes d'aquest període de trencament amb l'expressionisme abstracte i l'informalisme que normalitzarà les noves maneres de fer arribar l'art als espectadors on, aquests, precisament, tindran també un paper protagonista:

“Es considera que els primers *happenings* —encara que aquestes actuacions no s'anomenaven pròpiament com a tal— van tenir lloc a Osaka, organitzats a partir de 1955 pel grup *Gutai* que, va començar les seves activitats dins un atrotinat magatzem a les afores de la ciutat, estenent-les posteriorment arreu a tot tipus d'espais oberts, com un bosc, o tancats, com un teatre. Malgrat això, van haver-hi alguna altra actuació que es podria considerar com a *happenings avant la lettre*, o precursora, com la que va reunir Cage, Cunningham i Rauchenberg en el Black Mountain College l'any 1952, o les *Accions Espectacle* del Joan Brossa, amb uns primers guions datat l'any 1948. Però, sobretot, es considera a Allan Kaprov com inventor del terme *happening* i el seu iniciador a partir de les actuacions col·lectives de 1958, que van interessar a la Reubern Gallery de Nova York i on Kaprov l'any 1959 hi presentarà *Divuit happenings en sis parts*. Aquest mateix

¹⁴ Borràs, M. (1985-1986). Els catalans de París. En Parcerisas, P. (coord.). (1985-1986). *Barcelona, París, New York: El camí dels dotze artistes catalans 1960-1980*. (p.35). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

espai també acollirà l'any 1960 *Car Crash* de Jim Dine, o les primeres aproximacions al tema del carrer de Claes Oldenburg, que materialment pretenia englobar l'espectador dins l'obra"¹⁵

En línies generals, els *happenings* de Kaprov es varen caracteritzar per integrar tots els elements de la vida en l'art, i viceversa, sense passar a un marc extraordinari, sinó apreciament el sentit de la quotidianitat. La repetició d'aquestes accions permetia una aproximació més evident a la percepció, a la consciència i a la reflexió sobre la presència. Entre altres premisses, aquestes experiències es distingien de l'art tradicional perquè no es necessitaven nocions precises sobre art.

Europa, segons Borràs, no es quedarà enrere i serà a Alemanya, en aquell moment a primera fila de les tendències i en connexió amb els treballs que Kaprov estava desenvolupant, on naixerà l'any 1962 el grup Fluxus¹⁶ que comptarà amb les aportacions de Joseph Beuys, Georges Brecht, La Monte Young, Robert Filou i Wolf Vostell. Progressivament, el format del *happening* s'estendrà arreu, a tots els països, amb actuacions, en general, més pacífiques que la que protagonitzaven els americans.

Així doncs, en la mateixa línia, segons la historiadora de l'art Antonia Maria Perelló, aquests seran els principals actors del canvi que s'estava prodigant i, ben aviat, quedaran assenyalats els confins i els discursos d'aquestes noves pràctiques que protagonitzaran el devenir de les dècades següents sota la premissa i el vincle precís de l'art amb la vida. Sota les consignes de Lucy Lippard, (1937) de qui extrau la idea de la desmaterialització de l'art conceptual, expressa que :

“L'herència del Dadà, la defensa de la unitat de la vida i l'art que preconitzava Fluxus, juntament amb la persecució de la seva desmaterialització, porta a la trobada de diferents vies que, si no eren confluents, si tingueren un

¹⁵ Ibid p.15

¹⁶ “El movimiento Fluxus consideraba el arte como un juego. Era necesario sacar el arte de su estado de aburrimiento, de letargo, ya que estaba moribundo. En su manifiesto, el artista George Maciunas definía a Fluxus como «a fusion of Spike Jones, gags, games, Vaudeville, Cage and Duchamp». Arropado bajo esta fusión, Fluxus empezó a acentuar el binomio «arte-vida» y a renunciar, a su vez, a los academicismos que había propuesto una sociedad burguesa que se encontraba en plena crisis de valores después de la Segunda Guerra Mundial”. Polo, M. (2014). El accionismo musical y fluxos. De Heráclito a Spike Jones. En. Alba, T; Ciurans, E; Polo, M. *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani* (p. 45- 61). Barcelona: Universitat de Barcelona.

desenvolupament paral·lel al llarg dels anys que precediren la instauració decidida de les pràctiques que han rebut el nom de conceptuals”¹⁷

El mateix text d'Antonia Maria Perelló a *Més enllà del l'objecte* també parla de esdeveniments clau l'any 1968 amb la *Documenta 4* de Kassel i la 34ena Biennal de Venècia, tot just acabat de passar l'escalfament del maig francès o les manifestacions americanes contra la guerra del Vietnam, i que foren escenaris de les manifestacions artístiques i intel·lectuals que es posicionaren en contra la conversió de l'art en objecte d'especulació i com a símbol d'estatus social promovent pràctiques antimercantilistes i antimuseístiques. Dominada fins a les hores per als qui preconitzaven el valor formal de l'obra, com Clement Greenberg i Michael Fried la noció més estesa es basava en la concepció universalista i autònoma de la visió de l'obra. El MoMA, inaugurat a finals dels anys 20' havia imposat el model de gust col·lectiu a través de l'abstracció, que simbolitzarà la puresa absoluta rere la qual s'amagarà una crida a l'ordre polititzat des del mateix poder per dissimular la seva problemàtica. Aquesta noció centrada en la visualitat no permetia incorporar altres aproximacions de l'art al discurs, text, acció performativa o concepte. Fins que això, en els seixanta, saltarà pels aires:

“En aquesta nova línia de recerca que s'inicia a mitjan dècada dels seixanta, van prendre cos les relacions entre obra, espai i espectador; i les confluències entre art i poesia portaran a la consolidació dels aspectes poètico-relacionals en moltes de les obres que es realitzaren. Aquest canvi en la de nova manera d'afrontar l'art, però que no és sinó el reconeixement dels seus continguts i capacitats plenes, a més de la seva estructura lingüística, va permetre introduir-hi aspectes fins aleshores relegats, com la figuració i la narració, que havien quedat exclosos del discurs de l'art modern. Aquest ja no era entès com a “objecte” per ser contemplat, sinó com “agent” generador de discurs artístic, però també social i polític, amb el qual l'espectador es relaciona”¹⁸

En aquest àmbit, i sota aquesta influència és on es poden inscriure les pràctiques que *Els Catalans de Paris* promouran amb èxit —sobretot la festa funerària, *Memorial* (1969) i

¹⁷ Perelló, M. (2008). *Més enllà de l'objecte: obres de la col·lecció MACBA* (2008). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. (p. 14)

¹⁸ *Ibid* (p.17).

la d'unió, *Festa en Blanc* (1970), les dues a Verderonne— on el color tenyirà no només les túniques, capes i màscares que els participants vestiran, sinó també els aliments que ingeriran. Segons Borràs, amb aquestes pràctiques no s'assistirà a una provocació, sinó que els participants seran convidats a una cerimònia pacífica, propícia per a gaudir d'una sèrie d'activitats artístiques que s'esdevindran alhora: art i vida.

2.2 Salt a París. L'arribada a la capital mundial de l'art

Dues exposicions històriques, *Barcelona – París - New York*, exposició promoguda per la generalitat de Catalunya l'any 1985, i *París por supuesto...* gestionada per la Casa de España l'any 1989, posaran l'èmfasi en els artistes ja consagrats que van desenvolupar la major part del seva carrera a la capital francesa. Els seus catàlegs, especialment del català, amb textos molt complets de Pierre Restany, Maria Lluïsa Borràs o Patrick le Nouène, centren la seva atenció en els artistes del grup de *Els Catalans de París* i molt especialment en Jaume Xifra. Des d'una distància justa i amb prou perspectiva, el seu discurs històric, proper als fets i als artistes, i la seva anàlisi, permeten endinsar-se de manera precisa en el context en el que es va desenvolupar la seva vida i la seva obra.

Així doncs, històricament, de manera progressiva des de l'impressionisme, les recurrents onades d'artistes que en diferents períodes van aterrar a París, més enllà de la seva condició d'emigrants o exiliats, voluntaris o forçats, ho van fer, essencialment perquè van desitjar residir-hi. A la recerca de formació o per conquerir la glòria, Casas, Russiñol, Picasso, Gris, González, Miró o Dalí en el seu moment, fugint de la guerra civil o perseguint les avantguardes, més aprop o més lluny en el temps, fins arribar a la de la generació de Xifra, Rabascall o Miralda, abandonaran el país cansats del pes del franquisme i la manca de llibertat, en la mateixa proporció que l'innegable atracció que sentiran per la capital mundial de l'art.

Joan Rabascall explica¹⁹ que quan va arribar a París, en etapa de creixement i aprenentatge, va tenir accés sense traves a la veritable història de l'art del segle XX, en contacte amb les teories i les obres, amb exposicions i publicacions de les

¹⁹ “*París, por supuesto...*”(1989). Madrid: Casa de España, Centre Culturel Espagnol. (p. 72)

avantguardes que van ser clau en la reconsideració de molt valors. Les galeries de París dels anys seixanta arrebossaven d'informalisme, que és el que tenia més mercat. Es veia Pop americà, de nou realisme encara poc, i el pes de l'Escola de París encara era important. Però, inclús el Nou Realisme, també important, ja li quedava lluny, ja era un grup històric, amb el seu manifest del 1960 i amb la figura de Pierre Restany que va tenir en compte el conjunt d'accions que van emprendre el grup dels catalans. Per Restany, allò important és que un artista fos autèntic, més enllà que modern, realista o nou.

En aquest ambient i en aquell moment, segons Rabascall, es donaran les circumstàncies propícies a partir de les quals, progressivament, els artistes —catalans inclosos— podran activar el seu treball compromès amb el temps que els havia tocat viure, impugnant la història de l'art presentada com una acció narrativa, en la qual els personatges eren per un costat els artistes i per l'altra prínceps, marxants i funcionaris, segons èpoques, amb interessos que convergien més enllà de l'estètica.

Serà doncs la inquietud artística la que portarà Jaume Xifra (Salt, 1934- París, 2014) a París l'any 1962 després d'haver viscut a Perpinyà i a Ais de Provença i després de voltar el món enrolat en un vaixell. Coneixerà Benet Rossell l'any 1967 en un fòrum per a estudiants al Palais Royal i des d'aleshores compartiran estudi i allotjament a Pigalle. Com ajudant d'Apel·les Mestres i de César començarà a endinsar-se en l'ambient parisenc i es farà un nom al participar en la Biennial de París de 1967. De fet, *Une couronne pour la Grèce*, l'obra que hi enviarà denunciant el cop d'estat, serà rebutjada. Això cridarà l'atenció de Pierre Restany—descobridor dels Nou Realistes— en aquesta etapa en la que els objectes corrents es convertiran en matèria de les seves obres sota la influència del descobriment dels *ready-made* de Duchamp. Serà aquest crític el que propiciarà la trobada amb Joan Rabascall, Miralda i Dorothée Selz.

Però, a inicis dels anys seixanta, la polièdrica aventura formativa de Xifra tot just s'havia començat a desenvolupar, amb la pràctica de la pintura i amb una obra fortament influïda per l'expressionisme abstracte i el més pur informalisme parell al de Tàpies, per reinventar-se de nou a través dels vinils amb un llenguatge més proper al Pop americà. A Partir de 1966 començarà a experimentar amb tècniques de solarització i plantilles —*pochoirs*— on, paradoxalment, començarà a perfilar objectes i rostres, per

trencar el 1967 amb la pintura-pintura a partir dels primers actes i obres irreversibles. Radicalitzant el seu posicionament, fins i tot destruirà un dels seus primers quadres informals i certificarà el seu pacte amb Duchamp amb una sèrie d'obres que li serviran com un exercici d'exorcisme enfront la influència tant propera del artistes del Nou Realisme²⁰, amb *Le vide de Klein* —una maleta buida— o *Morceau d'Art Pas Encore Reconnu* —un tros de rajol penjat d'un fil— camí ja cap el reliquiari i objectes rituals.

Després d'una intensa estada a Xile retornà a París, on s'unirà en la realització dels cerimonials. A partir d'aquest moment, el fil conductor de l'obra de Xifra serà la voluntat d'involucrar l'espectador en el procés creatiu, quelcom que va culminar en les festes i cerimònies organitzades amb *Els Catalans de París* a principis dels anys 70' objecte d'aquest treball.²¹

Els rituals col·lectius constituïren, al marge de les produccions particulars de cada artista, una de les parts més significatives i originals del seu treball, però tots ells foren responsables de l'orquestració dels cerimonials definits per ells mateixos de la manera següent: “Un cerimonial consisteix en una sèrie d'intervencions múltiples articulades al voltant d'un tema central, el simbolisme visual del qual justifica i estimula la participació del públic. Aquest, espontàniament integrat al ritual, accepta sense objecció les instruccions i el seu desenvolupament”.²²

Així és que, des de l'informalisme a l'art de l'acció o des dels reivindicatius *pochoirs* amb esprai i els collages pictòrics als *happenings*, festes i rituals, fins a les més pures —i brossianes— formes i propostes conceptuals que portaran Xifra, finalment, i gairebé de manera exclusiva, els darrers 25 anys de la seva vida, a una relectura dels retrats i la representació de l'atzar en forma de els processos aleatoris mitjançant programes específicament elaborats d'ordinador. El tarannà artístic de Xifra, estarà

²⁰ Xifra, acabat d'arribar a París l'any 1962, va ser ajudant de César i va viure de prop les experiències dels artistes francesos del moviment Nou Realisme, com Ives Klein, Tinguely, Arman, Spoerri, etc.

²¹ Aquest breu biografia està reelaborada a base de confegir diferents informacions provinents de fonts diverses i textos anònims presents al fons Xifra de Salt al text central. *Més enllà de l'objecte: obres de la col·lecció MACBA* (2008). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

²² *Més enllà de l'objecte: obres de la col·lecció MACBA* (2008). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

marcat a cada moment per aquests elaborats processos de conscienciació i transformació en representacions de les seves inquietuds que qüestionaven el límits de l'art i per les solucions que trobava sota el mètode de treball reflexiu que el faran evolucionar fins assolir el seu propi ideari artístic vinculat irremissiblement a la participació dels públics.

2.3 Xifra i el retorn al cerimonial

La primera crònica que arribarà a Catalunya que farà referència als joves artistes catalans establerts a París, portarà la signatura del crític d'art Alexandre Cirici, que, encertadament, es farà ressò a la revista *Serra d'Or* del treball de Xifra i de la resta dels seus companys catalans. Tanmateix, serà Cirici, considerat com el més modern dels crítics —a Catalunya— el qui batejarà el grup d'artistes com *Els Catalans de Paris* i el que revelarà que, un cop instal·lats a la capital francesa, lliures i motivats per deixar anar la seva creativitat sense restriccions, aquests inquietos artistes estaven assolint una certa notorietat i també estaven aconseguint mobilitzar amb les seves accions un públic que els acompanyava, que estava entenent el nou paper que se'ls hi estava atorgant.

Sota el títol *de Xifra i el retorn al cerimonial*²³, la notícia s'articula a partir d'una breu biografia de Xifra, aquella que, posteriorment, es repetirà com un *karma* en tots els seus catàlegs d'exposicions, majoritàriament col·lectives, —com un dels símptomes de l'època— i continua amb el relat explicatiu sobre el conjunt d'obra, periodització i diferents formats artístics que fins aquest moment Xifra havia desenvolupat. Així doncs, en diferents apartats Cirici dissecciona qui és Xifra, les seves primeres obres amb *pochoirs* (plantilles) reivindicatius a l'esprai, l'experiència de l'estada d'un any a Huaquén (Xile) després del maig francès, i l'actualitat del cerimonial, els reliquiariis, el ritual fúnebre i el ritual blanc, una festa pacífica, a Verderonne, una petita comunitat, llavors, de 300 habitants a 70 kilòmetres de París.

D'aquesta valenta crònica, cal destacar dos fragments molt significatius que potser no estan tan distants entre si com en un primer moment semblaria, que permeten un combat dialèctic i que posen en relleu alguna de les preocupacions que remet, per un

²³ Cirici, A. (1970). Xifra i el retorn al cerimonial. *Serra d'or*, any XII, 132, (p.55-57).

costat, al vincle que Cirici manté amb les seves creences religioses —encara que progressistes, *Serra d'or* és una edició de l'abadia de Montserrat— i de l'altre, la voluntat d'anar més enllà i d'estar al dia de les tendències més en voga en aquell moment, com el punt de vista de Merleau-Ponty i la connexió de l'art amb les seves teories. Tanmateix, el més interessant és que aquesta obertura de mires en els dos àmbits permeten anar més enllà en la recerca dels confins de l'obra de Xifra:

“Des del seu retorn a Europa el 1969 Jaume Xifra es va vincular a un treball lligat a la redescoberta del cerimonial. El mateix moment, els conservadors més notables del cerimonial, ja sigui a Europa o Amèrica: l'església, l'abandona d'una manera que ens entristeix dintre de les seves assemblees, per raons pràctiques, tot i que a per tot arreu, en el món, es creu en la necessitat del cerimonial”²⁴

Aquest desencís que Cirici sembla patir en carn pròpia, justifica, aparentment, la novetat en les pràctiques artístiques més radicals del moment, com els *Cerimonials* de Xifra. Si l'església “per raons pràctiques” no fa els deures, de retruc, l'art li agafa l'esquena i s'apodera dels seus rituals més ancestrals. Alguna cosa de dissonant apareix amagat en aquest discurs acusador, a uns per desídia, i als altres per oportunistes. Si “arreu, per tot el món, es creu en la necessitat del cerimonial” aparentment, segons això, representa que Xifra i els seus companys estan seguint un camí encertat amb aquestes pràctiques?

Tanmateix, segons Rabascall i Dorothee Selz, que a la *Tavola Aperta* de la Biennial de Venècia 2017 es van trobar amb semblants qüestionaments, la seva resposta va ser que “com que hi havia un gran pes de l'església catòlica, el que volíem fer, precisament, eren rituals laics! Intentàvem fer actes fora del procés religiós. No tenia res a veure amb la religió [...] Els nostres rituals, els *Cerimonials*, eren inventats”²⁵ Per tant, el que si que queda obert i en suspens davant d'aquesta constatació de Cirici, és el lloc que passaran a ocupar aquest tipus d'experiències efímeres que pretenen portar l'art fora del seu context habitual.

D'altra banda, el que possiblement s'aproxima a la resposta més encertada, té a veure amb el segon dels aspectes destacats en el discurs de Cirici, que assenyala Merleau-

²⁴ Cirici, A. (1970). Xifra i el retorn al cerimonial. *Serra d'or*, any XII, 132, (p.55-57).

²⁵ Annex 5

Ponty, el considerat com a valedor més important de la integració del cos i l'ànima, i gran filòsof de la percepció, com interlocutor més adequat per a comprendre la dimensió real, entre altres, del fenomen global dels *happenings*, i per extensió dels *Cerimonials* que Xifra proposa:

“La dimensió espectacular de la vida, de la vestimenta-moda, de la dansa entre els joves, dels *happenings*, dels fenòmens col·lectius com la revolució de maig, l'espècie de representació de teatre colossal proclamant una sèrie on els estudis dels gestos cada cop més importants en són els testimonis. Merleau-Ponty l'any 1945 ja afirmava el caràcter transcendent de com l'home utilitzava el seu cos i assenyalava que les formes de comportament físic creaven les significacions. Ressaltava també el sistema de la gestualitat, de la proxèmica— la ciència de l'espai entre els homes— de la dansa i de tota la praxis de la dinàmica corporal fins els “sintagmes” de l'acrobàcia.”²⁶

Expert en fenomenologies, amb el cos sempre per davant, la filosofia de Merleau-Ponty apunta que el cos és el mitjà que ens permet la comunicació amb el món trencant radicalment amb vells preceptes de pensament dualista²⁷. És intel·ligent, doncs,—i atrevit també— que Cirici, malgrat les prerrogatives que sembla concedir a l'església en referència als cerimonials, s'atreveixi a destacar el treball i el pensament d'un considerat com existencialista que es presenta com un rival a batre en referència al tema que s'està posant en joc. Permet la dialèctica, però, tanmateix, París, després de les expectatives del *Maig del 68*, s'havia convertit llavors en un vedat privat.

2.4 Revelació Duchamp. Canvi de paradigma

Un primer document revelador que el fons Jaume Xifra de l'arxiu de Salt preserva, en aquest cas una fotografia, mostra Jaume Xifra (Salt 1934, París 2014), assegut, reflexiu, a la capçalera d'una tomba al terra del cementiri monumental de Rouen. La làpida de marbre amb nombroses inscripcions, revela que hi reposen les despulles de Marcel Duchamp. Sorprenentment, els únics pintors que hi consten com a tal són Suzanne, la

²⁶ Cirici, A. (1970). Xifra i el retorn al cerimonial. *Serra d'or*, any XII, 132, 55-57.

²⁷ Morales, E. (2017). *Merleau-Ponty*. Barcelona: RBA

seva estimada germana i el seu germà Jacques Villon. Pel més reconegut de tots, pensat per si mateix, a la seva altura, hi resa l'eloqüent epitafi: "D'aillers, c'est toujours les autres qui meurent" Marcel Duchamp (1887-1968)" a sobre del qual Xifra hi ha deixat un cigar havà...

Encertadíssima visió, sobretot, si es té en consideració l'ascendent mític i la poderosa influència que aquest artista tindrà com el gran desvetllador de l'esdevenir de l'art del segle XX, delimitant amb la seva obra i amb la seva actitud el punt de no-retorn. En aquest sentit, si que la mort física de Duchamp vindria a ser, gairebé, una anècdota, una gran mentida. Sense datar, doncs, la fotografia mostra un Xifra ja gran, proper en el temps a l'any 2014, moment en el qual Xifra traspasarà també aquesta barrera física per poder anar, per fi, a fer cua entre tots aquells que volen acabar de jugar la seva partida d'escacs —o fumar-se un cigar— amb el seu idolatrat mestre i referent absolut.

Precisament, la crítica Maria Lluïsa Borràs que ho té clar, en el magnífic text *Els jocs poètics de Jaume Xifra* retrata sintèticament al seu estimat amic del que li coneix tots els racons, i amb humor delata la seva passió per Duchamp:

“Jaume Xifra, català de París, amb un sentit equilibrat de l'humor, del joc, de la poesia, no sembla que tingui precisament una idea sublim de l'art guardat al museu i sí, en canvi, que pertany més aviat a aquella categoria d'artistes que tendeixen amb gust a posar-li bigotis a la Gioconda”²⁸

Així és que, l'estela de Duchamp en l'ideari artístic de Xifra, i possiblement en altres trets definitoris de la seva actitud vital —com una certa deixadesa i desinterès per la notorietat— quedarà fixat i perdurarà durant tot el seu períple artístic, com ell mateix revelarà en nombrosos escrits a partir d'un primer moment revelador i de descoberta en que el colpirà i el farà capgirar de socarrel el seu pensament sobre els sentit i sobretot, la funcionalitat que amarrarà l'esdevenir de la seva obra. Per Xifra, la llibertat creativa, la formulació d'un veritable ideari artístic li arribarà amb la descoberta de Duchamp:

²⁸ Borràs, M. L. (1976). *Els jocs poètics de Jaume Xifra*. Catàleg de l'exposició *Implicacions* (26 oct. - 20 nov. 1976). Barcelona: Galeria G.

“En 1965, cuando leí por primera vez *Marchand du sel*, me dejó perplejo una frase: “De hecho, el artista no es el único que desempeña el acto creativo pues el espectador es quien establece el contacto de la obra con el mundo exterior, al descifrar e interpretar sus calificaciones profundas y con ello aporta su propia contribución al proceso creativo” Paradójicamente, esta reflexión de Duchamp despertó en mi, por aquella época, un sentimiento de liberación: ya no me sentía totalmente responsable del significado de mi trabajo. La historia del arte podía basar las virtudes de una obra en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista. Sin embargo, aunque me sintiera libre de afirmar i actuar, siempre quedaba el espectador, aquel espectador que con el tiempo pasaría a ser la posteridad y por definición tendría la última palabra. Esta dualidad artista-espectador constituye desde siempre el eje de mi reflexión y de mi trabajo”²⁹

Aquesta és la resposta reveladora i en certa manera definitiva de Xifra inclosa en el text que el crític Pierre Restany³⁰ rescata del catàleg *Barcelona - París - Nova York* al referir-se precisament al caràcter votiu d’aquelles festes —els *Cerimonials*— basades en una espècie de ritual arquetípic i on el crític se n’adona que amb això Xifra pretén tornar a origen dels signes i del significat i aconseguir un estat de plena disponibilitat: una apertura màxima a la comunicació .

²⁹ Xifra es refereix al text original: “Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation; avec le changement de la matière inerte en oeuvre d’art, un véritable transsubstantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l’oeuvre sur la bascule esthétique. Somme toute, l’artiste n’est pas seul a accomplir l’acte de création car le spectateur établit les contact de l’oeuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses encore plus évidente lorsque la postérité prononce son verdict définitif et réhabilite des artistes oubliés”. Duchamp, M. (1957/1987). *Le processus créatif*. Paris: L’échoppe.

³⁰ *París, por supuesto...* (1989). Madrid: Casa de España, Centre Culturel Espagnol. Pàg 105

En aquest sentit, per Restany³¹ Duchamp ve a considerar *a priori* dos factors importants, els dos pols de tota creació d'ordre artística: d'un costat l'artista i de l'altre l'espectador que amb el temps esdevé posteritat. L'artista, com si fos un *medium*, es mou en un laberint entre el temps i l'espai cercant el camí de la claror. Per tant no esdevé conscient o responsable en el pla estètic d'allò que fa i perquè ho fa. Totes les decisions que pren sobre l'execució artística de l'obra es mouen en el terreny de la intuïció — ni parlat, ni escrit, ni pensat—, encriptades i difícils de descodificar.

Tanmateix, només pocs arriben a ser acceptats per l'espectador, i molt pocs són consagrats a la posteritat. Hi ha artistes que refusen aquest rol de *mèdium* i insisteixen en la consciència de l'acte de la creació, però la història de l'art en moltes ocasions basa les virtut d'una obra en consideracions totalment independents de les explicacions racionals dels artistes. Restany pensa que l'obra de l'artista impacta en l'espectador no per una consciència plena de l'artista sinó per un fenomen semblant a la de transferència de l'artista a l'espectador en forma d'osmosi estètica. L'art pot ser bo, dolent o indiferent, però segueix siguent art igualment que una mala emoció segueix sent una emoció. La lluita per la realització que s'esdevé en l'acte de creació, és una cadena de reaccions totalment subjectives que en el pla estètic no poden ni han de ser conscients, i el resultat de l'obra és la diferència —un coeficient aritmètic — entre la intenció i la realització.

D'altra banda, Restany expressa que el plantejament assumit per Marcel Duchamp des de 1913 amb els seus Ready-made era una opció que plantejava problemes de legitimitat:

“L'artista ens presenta una roda de bicicleta com a obra d'art: fa servir el poder sobirà que té com a artista, que és fer la llei en el món de l'Estètica. Però, té realment aquest poder? La condició moderna no ho va admetre el 1913 i els surrealistes, després de 1924, van fer dels *Ready-made* el punt des d'on ja no es pot tornar enrere en la creació artística”.³²

Duchamp es va desfer del tabú de “tot fet a mà” i els seus *Ready-made* el van convertir en el precursor de l'estètica industrial i pioner número 1 del disseny. Com a mèrit més gran,

³¹ *París, por supuesto...* (1989). Madrid: Casa de España, Centre Cultural Espanyol.

³² Parcerisas, P. (coord.) (1985-1986). *Barcelona, París, New York: El camí dels dotze artistes catalans 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. (p.32)

el seu gest legitimava un cert tipus d'activitat humana canviant per sempre més les regles del joc de l'art tal i com emprendre els nou realistes i a partir d'ells, els demés: "noves regles per al joc de la sensibilitat, el buit, el ple, la compressió, les mecàniques caracterials, els relleus-fító i els quadres parany, la natura empaquetada, l'esquinçat anònim. Cada regla de joc genera un dispositiu d'apropiació gestual que engendra una acció-espectacle"³³

Tanmateix, tot aquest ventall de pràctiques enteses com a poètiques que es prodigaran en aquest període, provindran, paradoxalment, d'una visió antipoètica, i sobretot d'un llenguatge que no és ben bé llenguatge en el sentit de Danto³⁴ —pel qual l'art ja s'ha separat de la història de la que ha estat principal protagonista i deutora— que esdevé profà, realista, materialista, quotidià, vulgar, banal, pedestre, trivial, groller, matusser, prosaic... Si se'ls atorga aquesta denominació de "poètiques", possiblement és per induir-los a ser entesos com a art —a ser pròpiament art— més enllà de la primera impressió que quelcom de la seva naturalesa efímera i conceptual podria arribar-se a entendre's.

En època contemporània, aquesta atribució que abraça nombroses expressions, formes i maneres, és farà acceptant *de facto* totes les dificultats implícites que suposen, gràcies a la pista d'aterratge que hi havia preparada per acollir a tots aquells que s'atrevisser a llançar-se i que legitimava qualsevol artista des de que Duchamp —segons el llenguatge brossià que li pertocaria— havia entrat a la història de l'art per la porta del darrera.

Així doncs, per davant o a la rereguarda de l'art, travessant les seqüeles del maig francès, el viatge que Xifra emprendre des d'un posicionament crític amb la realitat, incorporarà, a més de les seves inquietuds artístiques, tot aquest univers duchampia i tot el ventall de coneixements científics i tecnològiques que un món en perpetu canvi estava possibilitant.

³³ Parcerisas, P. (coord.) (1985-1886). *Barcelona, Paris, New York: El camí dels dotze artistes catalans 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. (p.32)

³⁴ Danto, A. (1995). *El final del arte*. El paseante n° 22-23

3. Accions performàtiques, rituals i festes

« Liste de cérémonials 1969-1976 :

Noir mauve et barbe à Papa, American Center, Paris 1969

Mémorial, Verderonne, 1969

Fête en blanc, Verderonne 1970

Cérémonie-rituel en quatre couleurs, Kürten, 1971

Rituel en 4 couleurs, Parc Floral de Vincennes, Biennale de Paris 1971

La fête en quatre couleurs, Chatillon, 1972

Fête de la dernière poutre, Centre Pompidou, Paris 1975

Situacio Color festa ritual, Casa Suñol, Barcelone, 1976

Hommage à Picabia, Paris 13^{ème} 1976”.³⁵

L'any 1969 serà crucial perquè marcarà l'inici d'una llarga col·laboració de *Els Catalans de Paris*. Després de la primera acció celebrada a l'American Center amb motiu de la V Biennal de París i a instancies de Caroline Corre, la filla dels propietaris del castell de Verderonne, un petit veïnat a seixanta kilòmetres al sur de París, el grup de Xifra tindrà l'oportunitat buscada d'organitzar una sèrie de celebracions en les quals posar en joc el rol de l'espectador. En un entorn espectacular atendran aquesta petició de convertir el castell en un centre d'art contemporani en forma de festa, tal i com Corre els havia suggerit.

El primer ritual batejat amb el nom de *Memorial* es celebrarà en dues fases, amb una setmana entremig, entre els dies 2 de novembre, dia dels difunts i el dia 9 de la següent setmana. La setmana de marge es considerarà com un “temps mort” necessari, i tindrà els colors funeraris del malva i el negre com a protagonistes, igualment com havia estat en l'acció de la biennal. Aquest ritual inaugurarà una gran sèrie de cerimonials concebuts conjuntament per tot el grup, en principi, sota un gran consens, amb cadascun dels artistes en el seu paper assignat.

³⁵ Annex 4. “Notes pour la presentation de *Cerimonials* a la Biennale de Venezia 23 juin 2017 par Miralda, Rabascall et Dorothée Selz »

Mig any més endavant, ja el 13 de maig de 1970, el mateix grup organitzarà en el mateix entorn la *Festa en Blanc* que tindrà un ressò molt gran i per la qual ja s'esmerçaran més mitjans i es comptarà amb la col·laboració de la compositora de música electrònica Eliane Radigue que crearà expressament la seva música per aquesta ocasió. El darrer ritual festiu, la darrera festa la faran Xifra i Miralda l'any 1973, encara que seguiran col·laborant fins l'any 1976. Si Joan Rabascall deixarà el grup l'endemà de la *Festa en Blanc* —que no l'amistat— Dorothee Selz es retirarà l'any 1970 havent contribuït sobremanera a la seva popularitat.

El teòric del grup, el que impulsarà aquestes pràctiques serà Xifra. La seva concepció de la festa, en tant que cerimònia ritual col·lectiva que interpel·la a la participació popular, serà una aportació ben seva que provindrà de les seves experiències anteriors a Xile, i del contacte amb la seva cultura popular. Faran servir mascaretes, capes, deixaran anar globus i oferiran pastissos amb un llenguatge poètic —que lliga l'art amb la vida— provinent de les pràctiques artístiques més en voga en aquell moment, amb els seus components principals, Cage, Kaprov, Christo o Klein experts en fer sortir l'art dels circuits tradicionals de distribució en galeries i museus. Miralda i Selz, posaran l'accent del color en els banquetes com a mestres de cerimònies (sobretot en el *Sopar de 4 colors* a París). Fins i tot, el juny de 1976, Xifra i Miralda tornaran a Barcelona a celebrar *Situació-Color* per inaugurar la casa del polític Josep Suñol que, pràcticament, tancarà aquest cicle conceptualitzat com a *Cerimonials*.

Per intentar copsar el sentit d'aquestes pràctiques artístiques s'ha escollit *Memorial* i *Festa en blanc*, les dues primeres que es van fer a Verderonne, i que van juntes perquè tant l'una com l'altra segueixen el mateix esquema i permeten també extraure'n una anàlisi i unes conclusions respecte a la dualitat que està molt present en el rerefons de la definició d'art, sobretot quan, en mans dels teòrics, s'endinsen més enllà del sentit últim i d'allò que amaga. Els dos rituals responen esquemàticament a una processó iniciàtica que fa participar els espectadors imposant un itinerari amb diferents actes per implicar-los activament.

D'aquesta manera, el participant, amb les seves robes cerimonials i amb el só d'una música catàrtica i embolcallant, es converteix amb un oficiant. Des del punt de vista antropològic, Xifra entén, entre altres coses, que les festes primer van ser paganes i

després van ser recuperades per la religió. Així, els dos rituals barregen allò profà amb allò sagrat, celebren l'hivern i la primavera, la mort i la resurrecció —la unió, la boda— el cicle de la vida...Però, serà Miralda i Selz que amb la seva aportació de colors convertiran aquests rituals en una veritable festa que transcendirà arreu per la seva originalitat estètica indubtable —com ho demostren les fotografies que acompanyen aquest capítol— per la seva dimensió poètica i, sobretot, per la seva vocació absoluta de ser compartida pels espectadors convertits en protagonistes, quelcom que segons el parer i testimoni de Dorothée Selz — i possiblement també pel desig de que així sigui— tindrà un ressò permanent i dilatat en les seves vides.

Les descripcions d'aquestes dues cerimònies estan traduïdes i sintetitzades de la memòria de màster que Vanessa de Mestier³⁶ va dedicar a Antoni Miralda l'any 1995, arxivada en el fons Jaume Xifra de Salt, amb la intenció de reflectir amb la màxima nitidesa i claredat la sobrietat i la mística d'aquests pacífics cerimonials viscuts harmònicament. Més enllà de qualsevol significació simbòlica que se li vulgui atorgar, van ser pensats per deixar que els fets s'esdevinguessin sota control, però deixant el marge suficient i necessari per a implicar l'espectador com a protagonista i co-autor de l'obra resultant, percentualment tan efímera com persistent en la memòria. Malgrat aquesta expectativa, l'endemà de la *Festa en Blanc*, Rabascall deixarà el grup en desacord en considerar que s'havia dirigit en excés als participants durant la festa³⁷.

En tercer lloc l'acció *Implication* està col·locada aquí a contrapèl, precisament per fer aquest paper de contrast, com una acció ja molt semblant a tot el conjunt d'accions performàtiques que es van esdevenir a partir de la dècada dels seixanta en endavant, conduïdes per l'artista a la manera d'un xaman, amb la finalitat ja molt més concreta de provocar en l'espectador una reacció que, molt possiblement, s'està reprimint i poder possibilitar la reflexió sobre aquest dilema tant present en una societat que suporta la coerció sistemàtica, en general, amb estoïcisme, sense reaccionar davant les injustícies del món global.

³⁶ De Mestier, V. (1995). *Antoni Miralda*. (Vol. I) (Mémoire de Maîtrise no publicada). Universitat de París IV Sorbonne.

³⁷ Aquest fet podria ser parell a la mítica desavinença fundacional entre Jonh Cage, per un costat, que considerava que el *happening* havia de ser fruit de l'atzar i el públic havia de moure's en llibertat —tal i com pensaria Rabascall— i per altra costat, Allan Kaprov que pensava que el *happening* també podia tenir una intenció—tal i com pensaria Xifra—. Kostelanetz, R. (2000). *Conversations avec Jonh Cage*. París: Éditions des Syrtes. p.162

3.1 L'acció ritual: “Memorial” 1969

El *Memorial* del 2 de novembre de 1969, dia dels difunts, al castell de Verderonne es va fer en realitat en dues fases, amb “un temps mort” d’una setmana fins el dia 9 de novembre. Sota convit directe de 50 persones —amb una invitació dissenyada per Jaume Xifra — el primer dia només va servir per convidar els participants a reconèixer el lloc tot menjant Barba à Papa (coto de sucre). El dia 9, l’acte ja es va desenvolupar de manera més teatral. Les dones es vestiren amb un saris —vestimenta tradicional hindú— malves, i els homes amb un jersei o fulards del mateix color. Fins i tot els gossos també portaven lligats en els seus collars una cinta violeta. Els participants anaven carregats de flors fins que les van posar sobre una barca que tenia la funció de taula. Després es van dirigir a una mena de recipient amb una flama en el que cadascú, quan hi passava per davant, hi tirava una mena de sal perquè continués encesa.

A l’entorn d’un recinte sonoritzat hi havia instal·lades deu tombes tapades amb roba de color malva. Als participants els varen donar pastissos negres que un cop provats van deixar sobre les tombes com si fos una ofrena. Després d’un minut de silenci tots junts desfilaren fins el llac. A dins d’un hivernacle, van signar en un rotlle de paper color malva i van continuar caminant fins a l’entrada on hi havia la flama. Un dels participants va encendre una gran torxa i així es dirigiren cap una catifa color malva rodejada de pedres negres on una bola negra que es va inflamar. La lenta combustió de la flama s’acompanyava d’una música. Després quatre participants al davant de la desfilada portaren la barca-taula on hi havien dipositat les flors, ara il·luminada amb quatre torxes.

Un cop acabada la música van tornar al llac i cadascun d’ells anava fent soroll amb una capça de mistos que acompanya la desfilada. Quan van arribar al llac van deixar la barca a l’aigua juntament amb espelmes que flotaven tot il·luminant l’escena. A partir de llavors va començar el festí malva i negre i el memorial va acabar amb la música popular que sortia d’uns d’altaveus i que donava per acabada la música que havia acompanyat el recorregut amb les diferents ofrenes.

3.2 La celebració: *Festa en Blanc*, 1970

La *Festa en Blanc* es celebrà el 13 de maig de 1970 i va convocar a 300 participants al Castell de Verderonne. La celebració va començar amb els participants caminant per un camí d'herba blanca fins que arribaren a un mirall, per després continuar i donar la volta al castell amb els braços carregats de flors (fig. 1). Lentament en un cantonada hi havia una cúpula inflable blanca i a l'interior els participants oferien les seves flors a una parella de coloms (fig. 2). Seguidament es deixaren anar coloms blancs que volaven per sobre del llac on hi havia cignes i on també hi flotaven globus blancs enganxats com raïms. A la sortida de la cúpula els donaven draps blancs als participants que tot fent una processó van travessar el poble guiats per un flautista (fig. 4)

Després d'un passeig lent a través dels camps es van retrobar amb 22 noies joves amb vestits de casament que el hi van servir un convit tot blanc (fig.3). En els plats els draps blancs es van fer servir com estovalles on hi van dipositar els aliments del sopar: llet, vi blanc, arròs, peix, nata i merenga. Quan es començava a fer de nit, centenars de globus blancs van ser alliberats al voltant d'una boira feta de fum blanc.³⁸ Les túniques blanques de la festa en blanc van ser dissenyades per Paco Rabanne i va fer que semblessin penitents. Rabascall va plegar l'endemà mateix de la festa en blanc perquè va considerar que el rituals es regien per un excés de normes i de litúrgia.

“La segona festa important *La Festa en Blanc* el 13 Juny 1970, era com un renaixement i igualment el mateix —que en *Memorial*—, cada acció tenia sensibilitat, poesia, tranquil·litat, moments agradables e insòlits...al final també un gran àpat, tot blanc. La finalitat era de provocar situacions atípiques, fora d'allò habitual, però a partir de accions molt banals, gairebé quotidianes: passejar junts, vestir-se amb un color (una capa de color), veure ocells o globus, o fum de colors...que van al aire, escoltar música o silenci, compartir begudes i comestibles (però de colors...). Compartir moments junts, com un ritual (no religiós) junts era la finalitat”.³⁹

³⁸ De Mestier, V. (1995). *Antoni Miralda*. (Vol. I) (Mémoire de Maîtrise no publicada). Universitat de Paris IV Sorbonne.

³⁹ Annex 2

Aquesta és l'expectativa que es tenia d'aquesta festa expressada per Dorothée Selz des d'una un posició molt distanciada en el temps. Selz creu de manera molt sintètica que van aconseguir crear coses extraordinàries a base de coses ordinàries perquè van aconseguir que l'espectador fos actiu en lloc d'estar passiu davant una obra artística. Tenien la realització molt controlada però també tenien imprevistos amb el temps o amb el nombre de participants. Tot i així, el resultat ple d'emocions intenses com a conseqüència de la participació humana, li va quedar imprès en la memòria.

3.3 L'acció performàtica : “Implication” 1976

Segons el relat de Vanessa de Mestier, a les 11 hores del matí del 20 de juny de 1976, Jaume Xifra surt de l'École acompanyat d'una persona. Van totalment vestits de blanc amb el rostre maquillat de blanc. Porten una capça de cartró blanc. Reparteixen entre els vianants pinces d'estendre la roba vermelles que es penjen al seus vestits. Somriure divertit dels vianants que es converteixen en públic. Xifra treu de la capça blanca un fil que posa a terra. Hi subjecta fulls de diari. Treu de la capça blanca un pollastre blanc i després un ganivet. Li talla el cap. La sang brolla i s'escampa per les fulles diari a terra. El fil és penjat llavors a l'aire El públic expressa diverses reaccions. Les fulles de diari s'assequen penjades al fil. El pollastre i la capça de cartró blanc segueixen a terra. Jaume i la persona que l'acompanya se'n van. (Fig.7)

Això doncs, aquest tipus d'accions representen la radicalització d'un artista que equilibra l'humor, el joc, la poesia, la crítica i la paròdia. Segons Parcerisas⁴⁰, possiblement la vertadera provocació de Xifra resideix en que l'espectador es confronti amb els seus mecanismes d'autorepressió davant l'efecte de provocació en dos sentits: la d'incitar-lo a l'acció i la de confrontar-lo amb la realitat d'una societat cada cop més dura per l'home. Vol que se senti incitat a reaccionar.

⁴⁰ Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(S) poéticos, políticos y periféricos / En torno al arte conceptual en España 1964-1980* . Madrid: Akal/Arte contemporaneo . (p. 153)



(Figura 1) Fotografies de la *Festa en Blanc*. 13 -VI - 1970 al castell de Verderonne
 Artistes: Jaume Xifra, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Dorothée Selz i Benet Rossell *Beni*.
 Música: Eliane Radigue.



(Figura 2) Fotografies de la *Festa en Blanc*. 13 -VI - 1970 al castell de Verderonne
Artistes: Jaume Xifra, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Dorothee Selz i Benet Rossell *Beni*.
Música: Eliane Radigue.



(Figura 3) Fotografies de la *Festa en Blanc*. 13 -VI - 1970 al castell de Verderonne
Artistes: Jaume Xifra, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Dorothee Selz i Benet Rossell *Beni*.
Música: Eliane Radigue.



(Figura 4) Fotografia de la *Festa en Blanc*. 13 -VI - 1970 al castell de Verderonne
Artistes: Jaume Xifra, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Dorothée Selz i Benet Rossell *Beni*.
Música: Eliane Radigue.



(Figura 5) Fotografia de la *Festa en Blanc*. 13 -VI - 1970 al castell de Verderonne
Artistes: Jaume Xifra, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Dorothée Selz i Benet Rossell *Beni*.
Música: Eliane Radigue.



(Figura 6) Fotografia de la *Festa en Blanc*. 13 -VI - 1970 al castell de Verderonne
Artistes: Jaume Xifra, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Dorothée Selz i Benet Rossell *Beni*.
Música: Eliane Radigue.



(Figura 7) Sèrie de contactes fotogràfics, de principi a final de l'acció *Implication* dins el marc de les manifestacions *Art i ideologia* organitzat per l'École d'art de Metz 1976

4. Tres vèrtexs teòrics en els confins d'una pràctica artística efímera

“Perquè no és un artista utòpic sinó un home que viu intensament la seva realitat política i social, ell sap que avui una elit imposa determinats circuits de l'art —com a classe dominant i rectora— en la matèria que, com artista, no li permet revocar. Però les peces que surten del seu taller —no podria ser altrament— tenen un esperit lúdic igual, una cara poètica. I, sobretot, tenen aquest caràcter enigmàtic del qual parlen d'Adorno i el filòsof i que el comparen a l'estructura de l'endevinalla que amaga i que conté, a la vegada, la seva resposta o solució en ella mateixa. En aquest sentit, les obres de Xifra són enigmes o reflexos d'una societat conflictiva, incomprendible i injusta, de la qual ell no vol deixar de donar testimoni”⁴¹

Aquest text que Glòria Picazo dedica a l'obra de Xifra—a les peces d'una exposició— reflecteix d'entrada quelcom que és extrapolable genèricament a qualsevol obra d'art, sobretot d'art conceptual, que qüestiona l'objecte jugant i conjuminant amb les idees que amaga. La referència al “filòsof” apunta a Nietzsche.

Tanmateix, descartada d'entrada la religió i el Déu preeminent que per si mateix dona sentit a tot, el buit existencial que amb la arribada de la modernitat la raó i la ciència sotmetran l'home —que des de sempre ha tingut dificultat de trobar resposta el sentit exacte de la vida— atorgaran a l'art un sentit i un valor extraordinari, sobretot a partir del moment en que Nietzsche en desvetllarà tot el seu potencial.

Nietzsche sotmet les circumstàncies en les que l'art és art, en el sentit de que l'art és l'instrument més adequat per expressar el sentit últim de la vida perquè dona veu i no rebutja tot allò d'irracional que li és inherent a l'home...Per Nietzsche, l'artista tindrà aquest paper de mediador entre allò visible, conceptualment apol·lini, i allò dionisiac que ho fonamenta i que esdevé més important perquè permet fer emergir la veritat a través del seu mirall transformador.

⁴¹ Borràs, M^a Ll. (1976). *Els jocs poètics de Jaume Xifra*. Catàleg de l'exposició *Implicacions* (26 oct. - 20 nov. 1976). Barcelona: Galeria G.

D'altra banda, el contrapès apol·lini permet visualitzar-la —ordenadament i refinada—, digerible per l'espectador que no podria suportar, una veritat no sempre amable, on hi està present les forces de natura hostil. Aquest maquillatge de la veritat és el que fa pensar Nietzsche que l'art serveix la vida, però mentint. L'art és coneixement d'allò que vol camuflar. Així doncs necessitem l'art perquè la pulsio artística està inscrita en la natura i arrelada en els instints més bàsics dels éssers vius. L'home sap elevar aquest instint a la consciència però necessita cuidar i refinar el llenguatge per a poder-lo copsar.

4.1 La tensió historicofilosòfica. La mort de l'autor

Xifra expressarà sovint que serà la literatura de Duchamp —i no tant l'obra— el que el farà capgirar el seu enfoc artístic, alliberar la seva responsabilitat com artista i començar a treballar sobre l'ideari absolutament rupturista i revolucionari d'atorgar el protagonisme —i per tant també una part de la responsabilitat— que li pertoca als públics, en especial a aquells no habituats a l'art ni al seu discurs conceptual.

D'aquesta manera començarà el treball de reflexió de com això es pot fer possible i d'aquesta reflexió sospesada i compartida amb els altres companys de *Els catalans de Paris* en sorgiran les primeres idees per a elaborar el que en principi anomenaran rituals. Però, aquest trencament paradigmàtic no només s'esdevindrà amb una forma de fer consubstancial al període del que parlem, a mitjans dels seixanta, ni tampoc contra l'obra d'altres artistes, sinó que s'esdevindrà, en bona mesura, contra si mateix, com a resultat de la reflexió sobre al seva pròpia obra, que en major part, almenys en aquest seus inicis, també havia transcorregut pels camins de l'informalisme obstinadament matèric i que ja començava a endinsar-se i evolucionar cap un nou realisme pop ben reconeixible.

Per tant, Xifra, es pot dir així, que s'estava deixant portar per la moda, es salvarà, també es pot dir així, per la seva condició de lector, per creure i donar-se temps a la reflexió i per ser prou obert i flexible tot just i precisament quan Duchamp morirà el 1968. Per tant ens trobem davant d'un procés de maduració personal que definirà el seu ideari artístic fins el final dels seus dies, concebut a base d'autodisciplina i coherència amb els seus principis amb una evolució ràpida imparabile i promogut des del mateix i influent centre de l'art, en contacte amb l'art d'avantguarda.

Ho farà després del viatge revelador a Huaquén (Xile) que li farà obrir els ulls motivat per el desfase entre la realitat de l'art i l'acadèmia, així com pel contrast tant evident que trobarà entre les vivències en un món rural i primitiu enfront la societat mecanitzada i de consum. Els rituals serviran de suport per portar un discurs a un públic que normalment no assistia a les galeries, poc avesat al nou llenguatge conceptual, en el que s'hi podia arribar, més que per la comprensió intel·lectual, per via de l'emoció i la experiència viscuda.

Així doncs, tal i com Oriol Fondevila ho exposa en el seu recent text “La tableau de Szeeman”, la mort de l'autor inundarà aviat l'àmbit de l'art:

“A finales del mismo año, Sol LeWitt planteó también la muerte del autor como una idea motor que estaría afectando al arte conceptual por entero, en un texto para *Artforum* que se ha considerado el primer texto que, de hecho, apareció mencionado el arte conceptual como tal.”⁴²

Tanmateix, aquell mateix any 1968 Roland Barthes havia escrit *La muerte del autor* on ja s'havia dictat la famosa sentència final que, extrapolant-la de la literatura, es podria aplicar també a la necessària desmitificació de l'art:

“Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito[...] La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino [...] El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”⁴³

Aquest text de Barthes, encàrrec de Brian O'Doherty —l'autor de l'imprescindible *Dentro del cubo blanco*— distingia i contrastava entre “l'autor-déu” o geni, i l'escriptor “mediador” el qual és descrit com un xaman, o un recitador, perquè és el llenguatge i no l'autor el que parla.

⁴² Fondevila, O. (2017), *La Tableau de Szeeman*. Sección Panorama

⁴³ Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. En Barthes, R. (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. (p. 65- 71). Barcelona: Paidós.

4.2 Participació. La teoria de la recepció

Malgrat que serà la figura Duchamp qui deixarà marcat el camí per a que aquests tipus d'experiències que impliquen tothom com a artista, sembla com si, aparentment, Xifra, Miralda, Selz...també fossin plenament conscients i participants del sentit primer que Hans Robert Jauss —deixeble d'H. G. Gadamer— havia deixat explicitat a la lliçó inaugural de la Universitat de Constança (Alemanya) el 13 d'abril de 1967, la data en que va presentat la teoria de l'estètica de la recepció que determinava aquesta nova consideració dels públics. Articulada i dirigida als lectors, es farà evident que el llibre és tant del qui el fa com de qui el llegeix, i que elaborar-lo particularment és el que li dona sentit. Ràpidament, aquesta teoria s'extrapolerà a l'àmbit de l'art.

Serà precisament a partir d'aquest moment en la dècada de 60-70 que aquesta atribució es podrà evidenciar i que els artistes faran propostes obertes a aquest tipus d'experimentació en els que els públics podran prendre part implícitament també gràcies a les estratègies de manipulació que Jauss també va deixar definides com a "llocs d'indeterminació" o moments que no són explicats que funcionen com estímuls imaginatius per deixar que el públic, el lector, l'espectador els completi.

Aquesta activació del públic, que ja no pot ser passiu, apart de modificar la recepció, modifica les obres, i condiona els espais d'exhibició artística. Amb la seva contribució es pot parlar de diferents maneres d'entendre una obra que ja no tindrà a veure amb el model formalista anterior que no deixava espai per a la participació de l'espectador i que entendrà aquestes noves experiències a partir de la seva "teatralitat". Aquest enfoc que voldria menystenir les noves propostes en el fons no fa més que reforçar el seu sentit com una experiència que s'obre i amplia transversalment hibridant-se amb altres experiències artístiques, però sobretot, vinculant l'art a la vida, com una mateixa cosa, de manera molt propera als que els gran referents, Cage, Kaprov, Beuys experimentaran per tots costats tot impugnant ja els vells paradigmes.

4.3 La importància de la percepció del cos segons Merleau-Ponty

La biblioteca personal de Xifra està farcida de llibres amb referències marcades on s'hi poden extraure cites extraordinàriament sintètiques que defineixen a la perfecció el

sentit últim de les pràctiques explorades en aquest treball. Un cop més, fins i tot sens ja ser-hi, Xifra fa de guia, de mediador. De Luc Lang, un dels seus amics, el més crític i fidel, una d'aquestes cites orienta pel camí ja recorregut amb la crònica d'Alexandre Cirici⁴⁴ que porta directament al pensament i l'obra de Merleau-Ponty:

“C'est en effet un corps qui semble parfaitement convenir à l'appréhension de l'art des années 1950, 60 et 70 qui sollicite une co-présence de l'oeuvre et de l'artiste ou encore de l'oeuvre et de spectateur, une nécessaire co-présence mise en scène comme telle puisque c'est dans cette confrontation que quelque chose a lieu, fort proche en cela du théâtre, qui devint souvent une référence obligée.”⁴⁵

Luc Lang, prenent el llenguatge de la fenomenologia de la percepció, entén que de la mateixa manera que els substantius distingeixen el cos, els verbs distingeixen les accions i els adjectius distingeixen les qualitats, també es possible d'anomenar i designar els diferents elements que constitueixen cadascuna de les situacions artístiques, i anomenar els elements de cada situació artística, descriure els contorns i les proximitats de l'experiència de les obres i finalment intentar definir el que es teixeix entre l'objecte i el subjecte donat que l'un i l'altre només es construeixen en l'instant en que es troben i es vinculen.

Segons això, més enllà del materials que són particularment importants en les instal·lacions, ens interpel·la amb força i insistència el subjecte que percep, que tant pot ser l'espectador o l'artista en espai-temps en quatre dimensions, perquè en les accions hi hem d'afegir el temps per a copsar-les. En tot cas, és tot el conjunt, l'espectador, l'artista, l'espai, el temps, el pensament que ancora el subjecte conscient, que percep i reacciona i dona unitat a l'acció, una sinergia del tot necessària per a completar el sentit i significació.

⁴⁴ Veure subcapítol 2.3 d'aquest treball

⁴⁵ És efectivament un cos que sembla perfectament convenir a la comprensió de l'art dels anys 1950, 60 i 70 que sol·licita una co-presència de l'obra i de l'artista o millor, de l'obra i de l'espectador, una necessària co-presència en una posada en escena com a aquesta, donat que és en aquesta confrontació que alguna cosa passa, bastant aprop en aquest aspecte del teatre, que sovint, moltes vegades esdevé una referència obligada. Lang, L. (2002). *Les invisibles: 12 récits sur l'art contemporain*. Paris: Editions du Regard. (p. 53)

5. Conclusions

Xifra trencarà amb l'informalisme perquè no li servirà per donar el seu missatge. Segons Restany “el seu deler pels coneixements és insaciable i a París podrà prendre consciència de la immensa xarxa de contradiccions sobre les qual s'assenta el món de l'art. D'amagat idolatra els seus ídols, però no ha anat a París a fer pintura, ja en hi ha massa de pintura!. Ha anat a París a trobar-se a si mateix, per enfrontar-se al món real, per trobar un estil de vida, les regles del joc”⁴⁶

En aquest sentit, una de les accions més importants que Jaume Xifra empenirà, que estarà present en el rerefons de totes les altres i que tindrà una expressió concreta en el trencament d'un dels seus primers quadres informals, serà precisament l'acció de passar a l'acció deixant de banda la pintura-pintura —tal i com ell mateix ho anomenava— agafant, per fi, les regnes del seu propi ideari artístic de la mà dels públics, a qui Xifra de manera conscient atorgarà el protagonisme amb un mateix nivell de responsabilitat que el del propi artista en el procés de culminació de les seves obres de caràcter efímer, i de totes les demés que s'esdevindran fins el darrer dia que estarà en actiu. Els *Cerimonials* seran una primera conseqüència d'aquest posicionament.

Potser no hi ha res tant polític com fer arribar l'art a tothom, a fer viure l'art dins mateix de l'art i les seves pròpies circumstàncies, dins les obres mateix, i fer que aquest art sigui entenedor. Les festes i els rituals no tenen, en aparença, una semblança política, sinó que es presenten d'una forma —formalment— molt innocent, però per contra, representen una manifestació d'art radicalment revolucionaria. Malgrat l'opinió de tots els membres de *Els Catalans de París* respecte a la seva llibertat d'acció i el rebuig a les consignes, els *Cerimonials* en general i *La Festa en Blanc* en concret, esdevenen, en un context convuls com aquell —post-*Maig del 68*—, un autèntic manifest a favor de la convivència en pau de la humanitat.

⁴⁶ Restany, P. (1985-1986). El París dels anys 1960-1980 i la nova generació catalana. En Parcerisas, P. (coord.). *Barcelona – París - New York: El camí dels dotze artistes catalans 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

Dos obres de signe contrari, “com el cicle de la vida”, *Memorial* un ritual de mort i *La Festa en Blanc* un d’unió, un enterrament i una boda, però lligats entre si per una mateixa voluntat dels artistes d’abordar amb tranquil·litat, ajuntat els cossos, de la manera més simple possible, amb la participació, com s’ha fet sempre i intentar explorar els límits de la relacions i del compartir. No és Merleau-Ponty qui uneix ànima i cos tot en un per potenciar la seva força? No és l’art una unió de contraris? Els artistes ho expressen planament i ho aborden amb unes experiències senzilles però la seva transcendència és d’origen ancestral. No és el mateix Nietzsche qui ens parla del que el que s’està jugant dins l’art no es una partida entre forces antagòniques d’allò apol·lini i d’allò dionisiac? No és Baudelaire qui creu que l’art es sosté a partir de la suma d’allò inherent i intemporal a la circumstancia de cada moment? L’art remet a la vida i viceversa.

Les obres canvien el seu significació amb el temps. Amb l’oportunitat de la reedició dels *Cerimonials* de Xifra a la Biennal Venècia s’ha pogut constatar com canvia la seva significació amb només 46 anys de diferència des de que es van fer per primera vegada. Ja en un altre context, amb un món més rodat i avesat a tot tipus de manifestacions artístiques, els artistes vius de *Els Catalans de Paris* consideren que els cerimonials rebuts des d’una perspectiva ja més distanciada encara conserven en part del seu encís i generen il·lusió. Però, en certa manera, el poder de interpel·lar el públic s’ha desactivat. Des del punt de vista de l’estètica de la producció i de la recepció, això és quelcom constatable i inherent a qualsevol obra d’art de tots els temps. Una altra qüestió diferent és si continua o no mantenint la seva qualitat purament estètica. Aquest panorama és, precisament, el camp de batalla dels historiadors de l’art.

Constatar també, que per als artistes, treballar sobre l’efímer és, doblement, un camí sense retorn, perquè els condiona per sempre més a rebre un cúmul d’estímuls difícils d’assolir amb la pràctica d’algun un altre tipus d’art més convencional. Aquesta transformació que cerquen de l’altre, i la proximitat que s’assoleix amb cada intervenció, es quelcom que psicològicament enganxa. Els artistes de l’efímer, d’una manera o altra, paradoxalment, continuen lligats a aquest parany de la memòria perquè, com encerta reflexionar Miralda, el seu treball és de base mental, i això el fa perdurable. Tanmateix, doncs, l’efímer, etimològicament parlant, perd tota la seva significació i de manera paradoxal adopta la màscara d’allò perdurable.

En aquest mateix sentit, Xifra com a promotor i principal responsable de la realització dels primers cerimonials, també jugarà les seves cartes per no deixar que, entre altres sensacions, el públic no oblidés mai més aquesta experiència emocional, gairebé calidoscòpica, amb una música catàrtica i amb uns materials de colors tan eficients que fins i tot eren comestibles. Tampoc cal oblidar, com diu Dorothee Selz⁴⁷, la proximitat en el temps de l'esperit *Pop* i el *Flower Power*..

En definitiva, totes aquestes premisses presentades, avalen i refermen en sentit positiu, la hipòtesi i les expectatives posades en les obres presentades en aquest treball, promogudes en el seu moment per *Els Catalans de París* amb Jaume Xifra al capdavant, com un exemple clar del canvi de paradigma esdevingut en la dècada compresa entre els anys 1960-1970 com a necessitat de despertar l'art del seu encasellament elitista, més enllà de l'abstracció i l'informalisme, en contra del mercantilisme de l'art i, feliçment vinculat a la novetat de la participació dels públics en sintonia total amb les teories estètiques que van començar a delimitar els nous confins de l'art.

Imprescindible per tancar aquestes conclusions, no se m'acut millor manera que subscriure els seus arguments i citar, sense afegir una coma, a Maria Lluïsa Borràs, crítica, col·laboradora i una de les persones més estimades per Jaume Xifra, de la qual en el seu arxiu de Salt hi resten innumbrables mostres de la seva mútua complicitat i amistat veritable. Com una de les persones que més va compartir, conèixer i comprendre la dimensió d'aquest artista "català de París" i, des d'una perspectiva profundament humanista —magistralment— totalment capaç de dissecar l'obra i retratar fidelment l'artista que, finalment, tots hauríem de portar dins:

“Xifra, *homo faber*, que reconeix el seu deute amb Duchamp que va saber eliminar, en l'artista, l'*homo faber* i d'aquesta manera llançar-lo a la vida. També trobem aquests elements en Marcel Duchamp —i que són fonamentals per a Xifra—, com ara l'humor, la dimensió lúdica de l'art, la poesia. Tres elements per basar una obra que es desitgi apreciada veritablement —compartida— pels homes. Una obra que hagi aconseguit d'una manera real i autèntica trobar un ressò i una continuïtat en llurs vides de cada dia”.⁴⁸

⁴⁷ Annex 2

⁴⁸ Borràs, M^a Ll. (1976). *Els jocs poètics de Jaume Xifra*. Catàleg de l'exposició *Implicacions*(26 oct. - 20 nov. 1976). Barcelona: Galeria G.

6. Bibliografia

Barthes, R. (1968). La muerte del autor. Dins R. Barthes (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. (p. 65- 71). Barcelona: Paidós.

Baudelaire, Ch. (Trad.1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba.

Benjamin, W. (1975). *El autor como productor* . Madrid: Taurus Ed.

Biennale Arte (2017). *Cerimonial 1969-1976*. [video]. Venecia.

Recuperat de https://www.youtube.com/watch?time_continue=290&v=uHAMXI7ZkX4

Bois, Y. , Bunchloh, B., Foster, H. , i Krauss, R. (2004). *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal

Borràs, M^a Ll. (1970). Últimas tendencias. Dins *Historia del Arte* (vol. 10, capítol 8, p. 236). Barcelona: Editorial Salvat.

Borràs, M^a Ll. (1976). *Els jocs poètics de Jaume Xifra*. Catàleg de l'exposició *Implicacions*(26 oct. - 20 nov. 1976). Barcelona: Galeria G.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Cirici, A. (1970). Xifra i el retorn al cerimonial. *Serra d'or, any XII, 132, 55-57*.

Combalia, V. (1975). *La poètica de lo neutro: Anàlisis y crítica del arte conceptual*.
Barcelona: editorial Anagrama.

Combalia, V. (dir.) (2002). *L'art conceptual espanyol en la col·lecció Rafael Tous*.
L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Tecla Sala.

Combalia, V. (2003). *Comprender el arte moderno*. Barcelona: bolsillo, Random
House Mondadori.

Combalia, V, Enrici, M., i Guigon, E. (2007). *Barcelone 1947-2007*. Saint-Paul:
Fondation Marguerite et Aimé Maeght.

Danto, A. (1995). *El final del arte*. El paseante nº 22-23

Daussà, B.(2014) Centre, perifèria i subalternitat de les arts formatives. Dins T. Alba, E.
Ciurans, i M. Polo (eds.) *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani* (p. 19- 28).
Barcelona: Universitat de Barcelona.

De Diego, E. (2011). *No soy yo: Autobiografía, performancey los nuevos espectadores*.
Madrid: El ojo del tiempo, Ediciones Siruela.

De Diego, E. (2015). *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*.
Madrid: Cátedra.

De Mestier, V. (1995). *Antoni Miralda*. (Vol. I) (Mémoire de Maîtrise no publicada).
Universitat de Paris IV Sorbonne.

Duchamp, M. (1957/1987). *Le processus créatif*. Paris: L'échoppe.

Du Vignal, Ph. (1975). D'abord amuser la rue. *Artitudes International. L'art vivant, les marginaux*, 24-26. 50-54.

Erskine, A. (2013). Hellenistic Paredes and Roman Triumphs. En Amstrong, J;
Spalinger, A. *Rituals of Triumph in the Mediterranean World*. P. Leiden-Boston: Brill

5e Forum d'Arts Plastiques, en Ile-de-France: L'objet recrée, les artistes, leurs rapports avec l'objet. (1998). Les Ulis: Centre Cultural Boris Vian.

Fragments/ Proposta per a una col·lecció d'art actual III (de la col·lecció de. Rafael
Tous.) (1994). Barcelona Palau de la Virreina

...fuera de formato (1983). Madrid: Centro Cultural de la Vila de Madrid.

Gadamer, H. (1977/1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona- Buenos Aires-Mejico: Ediciones Paidós, ICE de la UAB.

Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. New York: Phaidon.

Kostelanetz,R. (2000). *Conversations avec Jonh Cage*. Paris: Éditions des Syrtes

Lang, L. (2002). *Les invisibles: 12 récits sur l'art contemporain*. Paris: Editions du Regard.

Le Nouène, P. (1977). Jaume Xifra. Chalon-sur-Saône: Maison de la culture de *Chalon sur Saône*.

Marchán, S. (1997). *Del arte objectual al arte del concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna" (7ª ed.)*. Madrid: Arte y estética, ediciones Akal.

Marzo, J.L., i Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Morales, E. (2017). *Merleau- Ponty*. Barcelona: RBAColeccionables

Més enllà de l'objecte: obres de la col·lecció MACBA (2008). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

O'Doherty, B. (2000). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.

Parcerisas, P (coord.) (1992). *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Centre d'Art santa Mònica.

Parcerisas, P. (dir.) (2009). *Il·luminacions: Catalunya visionària*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Parcerisas, P. (coord.) (1985-1886). *Barcelona, Paris, New York: El camí dels dotze artistes catalans 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

“*Paris, por supuesto...*” (1989). Madrid: Casa de España, Centre Culturel Espagnol.

Polo, M. (2014). El accionismo musical y fluxos. De Heráclito a Spike Jones. Dins T. Alba, E. Ciurans, i M. Polo (eds.) *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani* (p. 45- 61). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Rekawek, J. (2014). La provincia que llevamos dentro: sobre los nòmades y el arte. Dins T. Alba, E. Ciurans, i M. Polo (eds.) *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani* (p. 29- 44). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Rella, F. (1998). *Confins: La visibilitat del món i l'enigma de l'autorepresentació*. València: Edicions 3 i 4.

Restany, P. (1968/1969). *Les nouveaux realistes*. Buenos Aires: Paidós.

Rossell, B. (1974). *Cerimonials* [video]. Barcelona: MACBA.

Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=3Zmu7X4D8Ew>

“70/80” *Una col·lecció d’art alternatiu.*(1984). Reus: centre de lectura de Reus.

Utrilla, Ll. (1974/1980). *Cròniques de l’era conceptual.* Mataró: Edicions Robrenyo.

WEBGRAFIA

Xifra, J [darrera consulta 15/07/2017]

<http://www.xifra.org/>

Radigue, E. Recuperat 22/07/2017 de

<http://www.soundohm.com/product/opus-17/pid/24892/>

Radrigue, E. Recuperat 22/07/2017 de

<https://boomkat.com/products/opus-17-gatefold-double-lp>

ARTICLES DIGITALS

Fondevila, O. (2017), *Le Tableau de Szeeman.* Recuperat el 19 febrer 2018

http://oriolfontdevila.net/wp-content/uploads/2017/11/Fontdevila_La-tableau-de-Szeemann_Sobre-n3.pdf

Bosco, R (2017). *Diario el País*, 14/05/2017. Recuperat el 15/07/2017 de

https://elpais.com/ccaa/2017/05/13/catalunya/1494704101_335249.html

7. Annexos

Annex 1

CD *Opus 17* d'Eliane Radigue editat l'any 2016 amb la música composta per a la *Festa en Blanc*.



Annex 2

(Comunicació personal. 15-07-2017) Entrevista a Dorothée Selz per correu electrònic.

Situats en l'època que us vàreu conèixer i compartir experiències, com recordeu Jaume Xifra, la seva personalitat, les seves inquietuds artístiques? Quins objectius creus que perseguia? Com va anar la relació entre tots?

Vaig conèixer Jaume Xifra perquè ell era amic de Joan Rabascall i Antoni Miralda. Miralda i jo vivíem junts en aquella època, des de 1966 fins 1974 o 75. Penso que vaig conèixer en Jaume l'any 1967. Ell tenia ja tot un recorregut interessant, viatjant i experimentant moltes coses, tan professionalment com personalment. Tornava de Xile i ja tenia més experiències viscudes, a tots nivells, que nosaltres. Has de pensar que l'any 1967, jo tenia només 21 anys.

Per mi, ell era més madur que jo i Miralda, en molts aspectes. Tenia un caràcter molt alegre, somreia molt fàcilment, i tenia un gran entusiasme al tema de « l'art », creació, invenció. Jaume tenia un dinamisme comunicatiu. Aquesta agilitat d'esperit, aquesta vitalitat es va acordar molt bé amb nosaltres tres, perquè sempre vivíem en una espècie de “bulliment mental”, degut al context general a París (a França, però també a Europa + tot el món...) i amb les nostres personalitats.

Estàvem totalment influenciats per els canvis de la societat, el bulliment dels moviments dels estudiants (USA , França), el maig 68 que hem viscut realment (vivint a prop del barri universitari de la Sorbonne) i els canvis el món de l'art. Es a dir, no solament les idees post-dadaistes, Fluxus (es veien performances Fluxus a París a l'American Center), Pop-art a Londres, on anaven), Beuys (se sentia parlar d'ell i una vegada amb Miralda hem vist una conferència d'ell a Frankfurt) però també hem viscut un canvi « d'actitud » dels artistes: per tot arreu es formaven grups d'artistes, cooperatives, col·laboracions de molts tipus.

La idea era llavors de posar en comú les idees artístiques, idees socials i polítiques, les idees de « modus de viure » i a França la dona posava en marxa un nou paper en la societat. Jo coneixia perfectament els llibres de Simone de Beauvoir i tot el moviment feminista tan a França com a fora. Rabascall i Xifra estaven super assabentats dels escrits i les idees i seguíem tot el possible les informacions de tot arreu. Això és molt important, perquè Jaume estava vivint completament aquesta època.

Per mi, Jaume tenia una mescla interessant de entusiasme i inquietud, també una gran sensibilitat i un sentit molt desenvolupat de l'estètica. Per exemple, el fet de fer participar la gent , el públic a accions, o performances, i el desig de participació de teníem nosaltres quatre, responia a aquesta inquietud (o intenció...) de canviar les relació entre artistes i públic, aproximar-se al públic, treballar fora del camp de una galeria etc..

Jaume era molt atent a la proximitat del públic, estar el més aprop de l'altre, de l'individu. Ell era molt humà i penso que la seva filosofia de l'humà passava per l'art per tornar a l'humà. Penso també que la seva trajectòria personal (familiar, geogràfica, política) l'havia marcat molt. Però, ell quasi mai parlava del seu context d'infància. Es podia percebre en ell un sofriment silenciós, però mai explicat.

En tot cas, com ho saps, Miralda, Rabascall i Jaume tenien un passat comú en la situació política i social a Espanya, a Catalunya, i això era “El” gran punt entre els tres. És evident que en aquella època a París, es podia viure i crear amb llibertat...

Les relacions entre tots quatre van ser molt intenses i sempre molt amistoses i afectives. Com

que hi havia un diàleg continu entre nosaltres, ens va semblar bastant normal fer coses junts, ara ja que cadascú, des de molt jove, tenia una practica artística personal.

Cadascú també, a part dels coneixements artístics clàssics, o actuals de l'època, tenia un interès particular per l'art popular, els rituals populars, sigui en Europa, Amèrica del Sud o altres parts del món. Jo diria, però somrient, que entre el context i l'ambient + la ideologia del moment, i la nostre en particular "volíem canviar el món"! Però t'ho dic més com una provocació maliciosa...però, si, hi havia desig de canvis !

El fet de estar junts molt sovint des de l'any 1967, van iniciar entre nosaltres una gran sinergia. Jaume, suposo, es va sentir llavors com en una família creativa e intel·lectual i va desenvolupar molt totes les seves idees d'escenografia visual i sensitives. El grup, esdevenint grup, va multiplicar el potencial de cadascú. No estàvem mai en competició, sinó al contrari en la multiplicació d'idees.

Jaume era molt vital, tan en les discussions i xerrades com en les accions pràctiques de realització. Les seves inquietuds no es veien molt, sempre amagades rere un real bon humor. Però, jo diria que era també secret. Era un autodidacta amb molta elegància. Mai el vaig sentir queixar-se de coses personals. En canvi tenia opinions ben marcades i expresses amb paraules sobre idees socials o polítiques.

Ens veiem molt a casa nostra (de Miralda i meva) perquè hi havia espai. O a casa de Jaume. Però també fora, a Paris, sigui a prop del Sena, en un jardí o en cafès. També a l'entorn nostre hi havien altres artistes vivint en Paris, estrangers o francesos. El que més, va ser l'amic Benet Rossell, un gran amic molt proper, com un àngel deliciós i divertit, un testimoni sensible de les nostres accions. D'una manera general, era el bon humor i el desig de "fer" el que ens animava.

Quina valoració fas del conjunt d'accions (cerimonials, rituals, festes...) que vàreu emprendre? Va sortir com pensàveu? Quina era la seva finalitat?

Vist ara, a l'any 2017, penso que aquests cerimonials, rituals, festes van tenir un gran impacte al moment mateix. Un impacte sensitiu e intel·lectual sobre el públic, els invitats. Havíem aconseguit provocar un amplia gama de sensacions a les que el públic era molt sensible tot i tocant temes a vegades delicats: El primer gran cerimonial *Memorial* era un homenatge a tots els difunts el 2 de novembre 1969. És un tema difícil. Però havíem aconseguit que sigui calmat, poètic, silenciós, agradable, insòlit, sorprenent i al final els convidats podien asseure's en una immensa taula amb on se'ls i oferia un àpat violeta i negre. No era trist, era diferent en tot.

La segona festa important *La Fête en Blanc* el 13 Juny 1970, era com un renaixement i igualment el mateix, cada acció tenia sensibilitat, poesia, tranquil·litat, moments agradables e insòlits.. al final també un gran àpat, tot blanc...

La finalitat era de provocar situacions atípiques, fora d'allò habitual, però a partir de accions molt banals, gairebé quotidianes: passejar junts, vestir-se amb un color (una capa de color), veure ocells o globus, o fum de colors que van per l'aire, escoltar música o silenci, compartir begudes i comestibles (però de colors..). Compartir moments junts, com un ritual (no religiós) junts era la finalitat.

Crear un ritual a base de colors, com una immersió en colors es un acte simple però no habitual. Així que, a partir d'accions ordinàries, fèiem accions no-ordinàries, o extraordinàries (en el primer sentit d'aquesta paraula). Volíem viure junts moments inhabituals així que el públic es convertís en un artista-associat com un creador-còmplice. La gent era activa en lloc d'estar passiu davant una obra artística.

Tot estava molt preparat i diria que sortia com volíem... Però, sabíem perfectament que teníem una gran part d'imprevistos: el temps (sol o pluja...), els nombre de participants (100, 500...) etc. Però això formava part del ritual. Finalment, és el estat d'esperit qui si, estava tal com volíem.

Però la sorpresa era també totalment per a nosaltres: perquè entre una cosa que imagines i la realitat viscuda...hi ha simplement total la gamma d'emocions intenses, la participació humana. Això es fort i queda imprès en la memòria. Per mi, en tot cas.

Va ser difícil reunir el públic? Creus que el públic va comprendre el sentit de la seva participació?

El públic estava invitat per un petit centre cultural, després per la Biennale de Paris (2 d'octubre 1971), per un festival artístic a Alemanya (Kürten Fastiweel, Maig 1971, prop de Colonia) i per nosaltres, els amics + gent que coneixíem. No va ser difícil.

Penso que sí, que el públic estava sensible a aquestes propostes de rituals visuals i sensitius. Els ritual musicals ja estaven de moda llavors (jo havia assistit al Festival de l'Ile de Wight, al sud d'Anglaterra, l'agost de 1970, perquè era fan de Jimi Hendrix). És clar que les nostres accions eren molt modestes, però penso que el fet de participar "tocava" al públic, i se sentia implicat en una acció creativa. En tot cas, hi havia un ambient molt relaxat i humà, quelcom potser una mica *peace & love* que quadrava amb l'època *hippie*.

La recent experiència de Venècia ha fet canviar el teu punt de vista respecte al valor de les accions que vareu fer els anys 70?

A Venècia hi han 2 parts de la nostra participació :

- L'exposició amb el film de Rossell + documentació d'arxius
- La performance / instal·lació per a la inauguració.

Es va fer una part d'un ritual de 1971, només la part instal·lació comestible del *Rituel en quatre couleurs*, o sigui l'àpat tot vermell, blau, verd i groc, ofert als invitats, unes 500 persones. Jo tenia por que sense el context general d'un cerimonial que durava varies hores, el comestible quedaria massa *design* però sense sentit ritual... però, tal com l'hem muntat, fent una instal·lació que ritualitzava, teatralitzava el comestible es va crear un ambient "d'ofrena".

Feliçment, hi havia un públic molt jove, artistes, "curators", estudiants, a més de gent de la nostra generació. Aquests joves reaccionaven amb sorpresa i bé. Aquest context era, per mi, difícil, però no vam traïr les idees de l'època. El públic era gent molt privilegiats, però la simplicitat dels ingredients comestibles i la presentació feia que la part efímera/ofrena fos allò més important. No va quedar com un *event design*.

Ara, l'any 2017, jo no feria cerimonials tal com feia. Perquè jo he canviat i no podria repetir la mateixa cosa. Però, si penso que el que vam fer va tenir un gran sentit al seu moment. Com a experiència participativa amb el públic, com manera de trencar barreres entre artista / públic.

El valor queda intacte, en el seu moment. I més coses, emocionals, que no tens fent una pintura exposada en una galeria. Han estat experiències molt espontànies però molt treballades per la realització. Sento molt que Jaume no hagi pogut viure la Biennale, perquè és un reconeixement de les nostres accions.

Ell hagués estat molt feliç...

Quin és per tu el sentit i el valor que té fer art efímer? És un terme adequat per definir el que vosaltres vàreu fer?

Per mi l'efímer és extremadament important perquè atorga un altre sentit al acte artístic. El públic sap intuïtivament que viu un moment únic, imaginat per ell, pensar per la seva participació. Un concert, una obra de teatre, és semi-efímer, es pot repetir encara que hi hagi modificacions. En un ritual tal com ho concebíem, és impossible.

Si, el terme efímer és adequat. I és la naturalesa efímera del acte, que és sofisticada i molt elaborada la que l'hi atorga tota la màgia i el valor. És una bona reflexió teva, perquè compartir un moment intens e insòlit efímer queda molt més en la memòria. Per mi la poètica aquí, és un impalpable que transmet idees i sensacions. Toca la noció del temps, la fragilitat humana. Després d'aquestes experiències dels anys 70', vaig sempre treballar l'efímer de maneres variades.

Beuys o Fluxus van influir-vos en les postres accions, i en quin sentit? Sinó, quina creus que va ser la influència més important que vàreu tenir?

Si clar, tan Beuys com Fluxus han influït molt. És qüestió d'actitud, per mi, d'estat d'esperit. Altres influències són: moltes performances musicals o teatral (John Giorno, John Cage), el grupo Zaj (a Espanya, Itàlia) també el Pop Rock music, els rituals populars de Mèxic.

Annex 3

(Comunicació personal, 13-07-2017). Entrevista a Joan Rabascall per correu mail.

Com era Jaume Xifra, quines eren les seves inquietuds?

Una de les seves preocupacions era d'acostar l'art al gran públic, el públic que no forçosament va veure exposicions.

Com us vàreu conèixer i vàreu desenvolupar els cerimonials, rituals...com va sorgir la idea i perquè, i pots valorar els resultats?

La meua primera exposició individual a París va ser a la Galeria Zunini l'any 1966 presentada el crític Pierre Restany. Un dia en Jaume es va presentar a la galeria enviat per Pierre Restany que havia vist poc abans. Jo vaig fer la connexió amb Miralda. Poc més tard en Jaume ens va presentar en Benet Rossell. Així vàrem començar la nostra col·laboració. En el grup també intervenia Dorothée Selz aleshores dona de Miralda.

Que penses sobre el concepte d'art efimer? Consideres que és un terme precís o adequat per definir el que vosaltres vàreu fer conjuntament?

Pot convenir però també hi han altres adjectius possibles. Art de l'espai temps per exemple, nosaltres vàrem avançar el terme de *Cerimonials* i en Alexandre Cirici Pellicer ens va batejar com el grup de *Els Catalans de París*.

Pots fer una valoració de com ha anat a Venècia?

Força bé. La *Tavola aperta* era un dinar lleuger a l'entorn d'una gran taula on hi havien alumnes d'una escola internacional de "curators" de Venècia i una moderadora de la Biennale.

Beuys o Fluxus van influir-vos en les vostres accions, i en quin sentit?

Beuys no, *Fluxus* sí per allò de la recerca de l'art total...El nostre treball, però volia integrar l'espectador dintre de l'obra, fent-lo participar en l'acció proposada.

Annex 4

Document intern de treball preparat per Antoni Miralda, Joan Rabascall i Dorothée Selz per la presentació de l'homenatge als *Cerimonials* a la Biennale de Venècia 2017.

NOTES POUR LA PRESENTATION DE « CEREMONIALS » TAVOLA APERTA BIENNALE DE VENEZIA 23 JUIN 2017 par Miralda, Rabascall et Dorothée Selz.

Notre action de groupe se situe dans le contexte post-1968 à Paris dans une ambiance artistique chargée d'utopies, et de non-conformisme du monde dont nous avons hérité. Cela concernait aussi l'art et la façon de le faire. Comment vivre et faire comprendre l'art autrement.

A ce sujet, il faut signaler le caractère international de la révolte étudiante qui éclate à l'Université de Berkeley en Californie en 1968, avec le refus de la guerre au Vietnam comme point de départ qui va s'étendre jusqu'à Berlin en passant par Paris et d'autres villes du monde occidental.

Références historiques de la révolte en Amérique:

Le Free Speech Movement (à partir de 1964) Berkeley

Références historiques de la révolte en Europe:

L'Internationale Situationniste 1957-1972

De la misère en milieu étudiant, UNEF, Strasbourg, 1966

Guy Debord, *La société du Spectacle*, Editions Buchet-Chastel, Paris 1967

La jeunesse des années 60 n'acceptait plus la société telle qu'elle était, elle avait changée de registre, adoptée des attitudes de révolte anti-bourgeoise, portait les cheveux longs et aimait la musique pop. La devise était plutôt être ensemble pour changer le Monde. Exemple les festivals de Woodstock (50.000 personnes), le Festival de l'île de Wight (200.000 personnes) en 1969. La même année l'homme débarque sur la Lune.

Dans ce contexte il y avait beaucoup de groupes d'artistes qui voulaient s'organiser pour mener une action collective, en tentant de transgresser les règles classiques de l'artiste seul face au circuit habituel : artiste-critique-galerie-collectionneur.

Il y avait aussi des coopératives d'artistes pour mettre tout en commun, ateliers, moyens d'existence et même un travail d'équipe signé et présenté comme une œuvre collective.

Exemples

La Coopérative de Malassis créée par six artistes (Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand et Zeimert)

La Biennale de Paris de 1969 présente une vingtaine de « travaux d'équipes » et en 1971 une dizaine. Cette année-là nous y avons participé avec *Rituel en quatre couleurs* au Parc Floral de Paris.

Il y a eu des précédents à toutes ces tentatives:

Au début des années 1960 des artistes cinétiques pour la plupart ceux de la Galerie Denise Renée à Paris, tentent une expérience à Saint-Germain-des-Prés : exposer dans la rue pour que l'art s'approche du public.

En 1967 au Salon de la Jeune Peinture se présente le groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) groupe qui aura finalement une vie éphémère (6 mois).

Nos propositions, que nous appelons avec le titre générique *Cérémonials*, étaient une tentative d'intégrer le public à une action artistique. A l'inverse du spectateur normalement passif face à une œuvre quelle qu'elle soit, nous voulions qu'il puisse participer d'une manière active.

Quand le public est partie intégrante de l'action, donc de l'œuvre elle-même, il devient en quelque sorte un *artiste associé*. Pour ce faire nous avons des propositions simples pour qu'il participe à l'action de groupe et ainsi forme partie de l'action, par exemple :

- revêtir et porter une cape de couleur
- faire une promenade, selon les lieux, avec des petites actions ponctuelles
- s'immerger dans une atmosphère avec de la musique contemporaine
- voir et sentir des couleurs et des odeurs choisies suivant le thème de l'acte
- participer à un grand lâcher des ballons
- partager une minute de silence, etc.
- et pour finir partager un repas de couleur

L'idée était de provoquer des situations inhabituelles à partir de gestes habituels, dans un lieu choisi par nous, variant les propositions à chaque fois suivant le thème choisi.

Une définition possible de fêtes et cérémonies proposées, fin des années 1969 et début 1970, pourrait être un *concept d'action artistique* dans un *espace-temps déterminé*, le temps étant flexible. Une sorte de *partition* avec des éléments visuels / plastiques fixes et des mouvements des groupes préétablis. C'est-à-dire: d'une part une sorte de *musique à suivre* et, d'autre part, les participants invités à jouer la partition avec nous. Ici il faut ajouter tous les éléments aléatoires qu'impliquent ce type de proposition, depuis l'affluence plus au moins importante de public, ce qui peut changer *le tempo*, jusqu'au prévisions météorologiques pour les mouvements extérieurs.

A cela il faut signaler l'intégration des autres créateurs, pas toujours les mêmes selon l'action, comme Paco Rabanne pour les vêtements, Eliane Radigue pour la musique électronique, Hans Walter Muller pour l'architecture gonflable, l'artiste Franz Erard Walter, Le Grand Magic Circus, etc. Sans oublier l'artiste Benet Rossell qui nous a suivi partout amicalement, caméra à la main !

Curieusement certains de ses artistes nous les retrouvons ici dans cette Biennale, Franz Erard Walter (Lion d'Or 2017) et Eliane Radigue qui viendra pour un enregistrement dans le projet *Studio Venezia* de Xavier Veillant au Pavillon Français.

Nous rappelons toujours qu'à partir d'un groupe de base, nous étions plutôt un groupe à *géométrie variable*, car nous faisons appel à chaque fois à des intervenants différents, artistes, amis, etc. parce que nous ne voulions pas être un groupe fermé ni tomber dans la répétition, la redondance.

Liste de cérémonials 1969-1976

Noir mauve et barbe à Papa, American Center, Paris 1969

Mémorial, Verderonne, 1969

Fête en blanc, Verderonne 1970

Cérémonie-rituel en quatre couleurs, Kürten, 1971

Rituel en 4 couleurs, Parc Floral de Vincennes, Biennale de Paris 1971

La fête en quatre couleurs, Chatillon, 1972

Fête de la dernière poutre, Centre Pompidou, Paris 1975

Situacio Color festa ritual, Casa Suñol, Barcelone, 1976

Hommage à Picabia, Paris 13^{ème} 1976

C'est à la demande de Christine Macel que nous avons réactivé une partie de la *Cérémonie-rituel en quatre couleurs* de la Biennale de Paris en 1971, au début de cette Biennale, proposition que nous mêmes n'aurions jamais eu l'idée de refaire. La présentation à la Biennale

le 10 mai dernier a été une réédition d'un repas en quatre couleurs, mais cette fois-ci sans rituel, 46 ans après d'avoir fait le premier en Allemagne au Kürten Fastiwel en mai 1971. Il nous a semblé être bien accueilli parmi le public de la Biennale avec une participation d'environ 450 personnes et un temps limité à 2h, à la Sala d'Armi de l'Arsenale.

Ceci dit ce groupe à *géométrie variable* a existé de 1969 à 1976, puis chacun a fait son chemin personnel et notre travail a évolué dans des directions diverses, cela va de soit. Nous avons pu œuvrer ensemble une nouvelle fois ici parce que nous ne nous sommes jamais perdu de vue et il a été facile de nous réunir et de travailler ensemble à nouveau.

Traducció:

NOTES PER A LA PRESENTACIÓ DE CEREMONIALS TAVOLA APERTA
VENEZIA BIENNALE 23 DE JUNY DE 2017 per Miralda, Rabascall i Dorothée Selz.

La nostra acció col·lectiva té lloc al context post-1968 de París en un ambient artístic ple d'utopies i inconformitat del món que heretàvem. També es tractava de l'art i la forma de fer-ho. Com viure i comprendre l'art de manera diferent.

Sobre aquest tema, cal assenyalar el caràcter internacional de l'aixecament dels estudiants a la Universitat de Berkeley a Califòrnia el 1968, amb el rebuig de la guerra a Vietnam com a punt de partida que s'estendrà a Berlín per París i altres ciutats del món occidental.

Referències històriques de la revolta a Amèrica:

El moviment Free Spech (des de 1964) Berkeley

Referències històriques de la revolta a Europa:

The Situationist International 1957-1972

Misèria en un entorn estudiantil, UNEF, Estrasburg, 1966

Guy Debord, The Society of the Spectacle, Edicions Buchet-Chastel, París, 1967

La joventut de la dècada de 1960 ja no acceptava la societat com era, havia canviat el seu registre, adopta actituds de revolta antiurbana, portava cabells llargs i estimava la música popular. El lema era més que estar junts per canviar el món. Exemple dels Festivals de Woodstock (50.000 persones), el Festival de la Illa de Wight (200.000 persones) el 1969. El mateix any, l'home es troba a la Lluna.

En aquest context, hi va haver molts grups d'artistes que volien organitzar-se per fer accions col·lectives, intentant transgredir les regles clàssiques de l'artista sol davant del circuit habitual: artista-crític-galeria-col·lector.

També hi havia cooperatives d'artistes per posar tot en comú, tallers, mitjans de subsistència i fins i tot un treball en equip signat i presentat com a treball col·lectiu.

exemples:

La Cooperativa Malassis creada per sis artistes (Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand i Zeimert)

La Biennal de París de 1969 presenta uns vint "treballs d'equips" i, en 1971, una dotzena. Aquest any hem participat amb Ritual de quatre colors al Parc Floral de París.

Hi ha hagut precedents per a tots aquests intents:

A principis dels seixanta, els artistes cinètics, la majoria d'ells de la Galerie Denise Renée de París, estaven provant un experiment a Saint-Germain-des-Près: exposar al carrer per tal que l'art pogués apropar-se al públic.

El 1967, al Saló de la Jeune Peinture, el grup BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) va presentar un grup que finalment tindria una vida efimera (6 mesos).

Les nostres propostes, que truquem amb el títol genèric *Ceremonials*, eren un intent d'integrar el públic en una acció artística. A diferència de l'espectador normalment passiu davant qualsevol treball, volíem que participés de forma activa.

Quan el públic és una part integral de l'acció i, per tant, del propi treball, es converteix en un artista

associat. Per fer-ho, teníem simples propostes perquè participés en l'acció del grup i, per tant, formessin part de l'acció, per exemple:

- Poseu i porteu una capa de color
- passeja, depenent del lloc, amb petites accions puntuals
- submergir-se en un ambient amb música contemporània
- veure i olorar els colors i olors escollits segons el tema de l'acte
- Participa en un gran llançament de globus
- compartiu un minut de silenci, etc.
- i finalment compartiu un dinar de color

La idea era provocar situacions inusuals dels gestos habituals, en un lloc escollit per nosaltres, variant les proposicions cada vegada segons el tema escollit.

Una possible definició de festes i cerimònies proposada, finals dels anys 1969 i principis de 1970, podria ser un concepte d'acció artística en un determinat espai-temps, moment flexible. Una mena de puntuació amb elements visuals / plàstics fixos i moviments grupals prefixats. És a dir: d'una banda, una mena de música a seguir i, d'altra banda, els participants convidats a tocar la partitura amb nosaltres. Aquí hem d'afegir tots els elements aleatoris que implica aquest tipus de proposta, ja que la multitud més o menys important de públic, que pot canviar el tempo, fins a les previsions meteorològiques dels moviments externs.

A això cal destacar la integració d'altres creadors, no sempre els mateixos segons l'acció, com Paco Rabanne per a la confecció, Eliane Radigue per a la música electrònica, Hans Walter Muller per a una arquitectura inflable, l'artista Franz Erard Walter, The Great Magic Circus, etc. Per no parlar de l'artista Benet Rossell que ens va seguir a tots amigables, càmera a la mà!

Curiosament alguns dels seus artistes els trobem aquí en aquesta Biennial, Franz Erard Walter (Golden Lion 2017) i Eliane Radigue, que vindran a gravar en el projecte Studio Venezia de Xavier Veilland al Pavelló francès.

Recordem sempre que, des d'un grup de base, es tractava d'un grup amb una geometria variable, ja que utilitzàvem diferents actors, artistes, amics, etc, perquè no vam voler ser un grup tancat o caure en repetició, redundància.

Llista de cerimònies 1969-1976

Negre morat i cotó de cotó, Centre Americà, París 1969

Memorial, Verderonne, 1969

Partit en blanc, Verderonne 1970

Cerimònia-ritual en quatre colors, Kürten, 1971

Ritual en 4 colors, Parc Floral de Vincennes, Biennial de París 1971

La festa en quatre colors, Chatillon, 1972

Festa de l'últim feix, Centre Pompidou, París 1975

Situacio Color ritual festa, Casa Suñol, Barcelona, 1976

Homenatge a Picabia, París, el 13 de 1976

A petició de Christine Macel, es va reactivar una part del ritual Cerimònia de quatre colors de la Biennial de París el 1971, al començament d'aquesta Biennial, una proposició que nosaltres mai no hauríem tingut la idea de de nou. La presentació a la Biennial del 10 de maig va ser una reedició d'un àpat en quatre colors, però aquesta vegada sense ritual, 46 anys després d'haver realitzat el primer a Alemanya a Kürten Fastiwel al maig de 1971.

Sembla que va rebre una gran acollida entre el públic de la Biennial amb una participació de prop de 450 persones i un temps limitat a les 2 de la matinada de la Sala d'Armi de l'Arsenal.

Dit això, aquest grup amb geometria variable existia des de 1969 fins a 1976, llavors tothom ha fet el seu viatge personal i el nostre treball ha evolucionat en diverses direccions, és clar. Hem pogut treballar aquí de nou aquí perquè mai no vam veure's els uns als altres i era fàcil reunir-se i treballar junts de nou.

Annex 5

Transcripció vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=E6mduFa-IAE>

Biennial de Venècia 2017. 23 de juny de 2017. *Tabola aperta*

(Taula oberta al voltant dels *Cerimonials* entre estudiants d'una escola internacional de "curators" amb la comissaria Christine Macel i els artistes Antoni Miralda, Joan Rabascall i Dorothée Selz (els 3 artistes encara vius del grup de *Els Catalans de París*)

Miralda: No sabíem gaire, però si sabíem que volíem fer alguna cosa fora del context habitual de l'art, treballar en espais que ens permetessin treballar amb persones, així que era molt interessant l'intent de crear un diàleg amb la gent que va començar primer amb els amics artistes que vivíem llavors junts a París. Dorothée Selz i jo ja havíem fet coses junts relacionades amb el treball experimental amb el menjar, després va arribar Joan Rabascall i Jaume Xifra. Ens vàrem convertir en una mena de miserables a partir del pensament de sortir del confort de les parets de les institucions i prendre riscos fora. Començarem a planejar alguns esdeveniments.

Rabascall recalca que la millor manera de definir el grup és com grup que va tenir una geometria variable. Cada cop el grup era el mateix, però no era el mateix, amb diferents col·laboracions d'artistes com Paco Rabanne, i cada cerimonial tenia diferent concepció segons els artistes que hi participaven. La comentarista assenyala que el context d'aquell moment, la dècada dels 70', va ser una època de canvi, amb una gran quantitat de lluites estudiantils a Califòrnia, Alemanya, França... Dorothée diu que el grup d'artistes després dels fets del 68, estaven commoguts i sabien que havien de tenir una nova actitud com artistes. Havien d'estar més aprop del públic, aquesta era la idea principal i estar aprop i compartir amb ells noves sensacions potser a partir de petites accions com el menjar, una cosa molt simple, però era un camí en el que podíem progressar molt. Proposar i provocar alhora, pujar una paret o llançar un globus a l'aire. També era important, com deia Miralda, estar fora del mercat financer de l'art perquè eren espectacles gratuïts i totes les persones convidades hi venien de franc. La idea era treballar en un altre context en un intent de crear una altra situació, tal com hem vist amb el menjar.

Dorothée comenta que la primera vegada que es va fer va ser en un petit centre cultural que va aportar la seva pròpia llista de convidats i amics i es va anomenar *Memorial*, en honor a les persones mortes encara que és obvi que no era un ritual religiós. Però la idea era compartir uns moments de silenci, uns moments de música, a partir del qual Joan Rabascall va descobrir Eliane Radigue que feia una excitant música electrònica experimental, i encara està treballant actualment remescant aquella música.

Miralda vol saber la opinió dels propis estudiants "de l'escola curatorial" del perquè ells van utilitzar els aliments, o les opinions que tenen de les idees que tenien aquests artistes dels anys 70, què van fer, i de si creien que les coses havien canviat o si era molt comú llavors fer la guerra social o que els artistes s'involucressin amb l'evolució de les comunitats, amb el treball dels artesans...

Li diuen a Miralda que veuen en aquesta simplicitat formal i en aquesta atenció a les coses naturals, com estar en silenci o caminar, menjar, com quelcom que sovint no hi prestem atenció, però fa que estiguem en connexió amb els sentiments i les percepcions i oberts a l'intercanvi. Es pregunten que els hi faltava, quina urgència tenien per reunir

la gent i fer un performance que evoqués aquest tipus de sentiment? Que els faltava per buscar tant aquesta connexió?

Miralda respon que es van sentir estimulats de la mateixa manera que avui en dia també tenim un munt d'estímuls i que, allò era una situació de supervivència, perquè cada artista tenia els seu propi món, la seva pròpia obra i les seves pròpies guerres personals i individuals però que van voler treballar com a col·lectiu per la necessitat de fer coses junts, com molts altres col·lectius que hi havien els anys 60, sobretot pintors murals. En l'aire hi havia alguna cosa, es respirava una mena de necessitat.

En aquell moment l'art mural era molt difícil que pogués entrar en els museus o que la gent apostés per ell. Miralda contesta que no sap molt bé com respondre-li perquè realment no es que trobéssim res en particular a faltar perquè, senzillament, durant aquells anys no passava res. Per una part el que ells muntaven era espontani però també es necessitava una planificació. Vàrem viatjar, vàrem anar a Alemanya, vàrem presentar un projecte i ens van involucrar en un projecte amb altres artistes que era molt dins del sistema. Però el que nosaltres també necessitaven era experimentar.

Els diuen que des del Dadà i més endavant els artistes tenen necessitat de reunir-se i fer obres en grup. Sembla que ells (els dels Cerimonials) siguin hereus d'aquesta "tradicció" No és original treballar en grup però sí que aquest grup en concret va demostrar generositat i altruisme, sense diners per endavant.

Dorothee Selz explica com van conèixer Paco Rabanne a Paris en un cafè que compartien sovint. Sempre el veien dibuixar i un dia li van explicar que volien fer la *Festa en Blanc* i que volien que tothom anés vestit de blanc. El dissenyador també estava obert a compartir, però no es podia permetre la producció. El que si podia oferir-los era el dibuix de les capes que, finalment, es varen fer servir. Ells mateixos van agafar un llençol, van copiar el patró i es van encarregar de la producció. Dorothee pensa que avui aquest tipus de col·laboració seria molt difícil.

Els comenten que durant els 70' fins els 90' hi va haver una tendència a viure experiències col·lectivament, però que això es perdrà el 2000. També pregunten sobre l'ús del terme "ritual" que tant es va fer servir els anys 60 i avui en dia es un terme discutit, perquè té a veure amb la pèrdua (mort) però també amb la unió que també genera. (Precisament aquestes dues idees seran la temàtica del *Memorial* i de la *Festa en Blanc*). Miralda respon que els rituals es troben cada dia. Hi ha molts tipus de rituals, com els domèstics, anar a la compra, agafar l'autobús...Miralda expressa que l'important és que fent un ritual del que te n'adones molt és del gest. Ells mateixos no sabien com explicar el que estaven fent. Ens demanaven, feu dansa? Teatre?...I el que responíem era que no, que fèiem rituals, encara que molts pensaven que tenien un significat religiós com el vudú...Estaven molt interessats en el gest, però realment, no sabien el que fèiem Miralda expressa que, almenys a nivell personal, no ho va saber fins l'any 1977 quan va estar treballant a Documenta 6, que el seu director, Manfred Schneckenburger, li va saber aclarir: tu ets un artista participatiu!

No ens hem d'estranyar i és important destacar que, llavors, aquest terme encara no s'utilitzava habitualment. Dorothee diu que si alguna cosa faltava (com abans ja s'havia dit) era precisament la manca de paraules per explicar el que ells mateixos estaven fent, la totalitat o globalitat del que s'estava fent de manera conjunta. Com que faltaven

paraules, la paraula “ritual” era la que sentien més aprop: ritualitzar gestos, ritualitzar moments, ritualitzar el menjar...La paraula “cerimonial” també els servia per explicar aquests actes. Les paraules són interessants perquè sovint no en hi ha suficients que ho defineixin tot: sensacions, actes, esdeveniments, sentiments, tocar, menjar...si ritualitzem tots aquests actes, tenim un ritual. No feien res de nou, continuaven el que ja s’havia fer, però, segurament de manera més inconscient. Dorothée diu que li agrada el concepte d’artista participatiu, on el públic esdevé artista associat. Ells no l’inventen aquest terme, però s’hi senten molt representats.

Una noia d’aparença africana pregunta com se’ls va acudir aquesta idea del ritual. Ella no esperava aquest tipus d’acte es produís en la cultura europea durant els 60’ fins els 80’. Es tracta d’una colonització aquesta idea del ritual o ho fan d’una manera més intuïtiva? Ho feien com a alguna cosa exòtica?

Rabascall contesta que aquí, hi havia un gran pes de l’església catòlica i el que volien fer, precisament, eren rituals laics! Intentaven fer actes fora del procés religiós. No tenia res a veure amb la religió. Miralda respon a la noia africana que diu que a l’Àfrica s’estan europeïtzant i perdent els rituals i li diu que actualment totes les societats intenten eliminar els seus rituals. Un altre comensal diu que els rituals són sempre primitius i arrelats a totes les cultures, no només a Àfrica, encara que si que és veritat que allí ha sobreviscut més temps.

Dorothée diu que els seus rituals, els *Cerimonials* eren inventats i no tenien connexió amb els d’altres cultures. La idea era destacar els gestos...com a cultura europea sense apropiar-se d’altres cultures. Miralda diu que, com artista, què has de fer, crear coses? De l’art material només et queda la seva reproducció, però si fas participar la gent, fas experiències i fas que la gent participi, tot queda més fixat...el que es important no la cosa física sinó poder-te introduir en la ment i en psique dels participants i trobar u moment per estar tots junts.

Els pregunten com ho feien tècnicament per desenvolupar totes aquestes idees. Miralda contesta, sorneguerament, que treballant molt, moltes reunions, molt diàleg, molt donar voltes a les coses, amb bon vi i bona música...(sembla que no vol especificar massa els detalls, ja fa gairebé 50 anys!)

Dorothée diu que estaven molt impressionats pel festival de Woodstock i el de l’illa de Wight on ella, molt orgullosa, va anar a escoltar Jimmy Hendrix. Aquest festivals es podrien considerar com a petits rituals. En quan als seus rituals, ells, tècnicament, ho feien el millor que podien amb els seus propis mitjans i criteris. Per exemple triant el color més dient de cada menjar...i no un altre.

Rabascall diu que treballaven sobre la idea d’espai-temps, és a dir, tenien un lloc, segons això pensaven quanta gent podia haver-hi, quant temps duraria, i tots als altres aspectes i decisions. Si ho feien a l’exterior havien de ser flexibles per qüestió de la climatologia, s’havien d’adaptar. Per exemple per fer la *Festa en Blanc* varen buscar un camp planer pensat en que s’havia de fer un banquet. La cosa més complicada era convèncer la gent perquè hi participés. Dorothée diu que al principi tothom era molt reticent, es fixaven sobretot amb els inconvenients, però si els preguntaves al sortir tothom explicava que els havia agradat molt i els havia anat molt bé.

La comissària diu que el grup respira molta llibertat, tot i que cada qual ha anat el seu propi camí artístic individualment. Per sobre de tot, segons Miralda, aquestes experiències han de fomentar la comunicació entre els participants. Volen despertar en els participants el perquè el menjar és important, el perquè la gent necessita dialogar, intentar ajudar a entendre els problemes culturals...Hi havia violència al món i altres problemes, però del que es tractava, i el que ells sempre feien, era seure, menjar i compartir. D'altra banda no tenien la idea de fer obra física per vendre o per exposar o col·leccionar, però sí que es necessitava una iniciació per poder tirar endavant.

La comissària vol matisar que el compartir dels artistes dels *Cerimonials* no és un compartir naïf, tal com el del maig 68, i que això també es reflecteix en el tipus de música que van fer servir d'Eliane Radigue (artista provinent de la música concreta) que tenia un caire que tensionava. Miralda afegeix que la part de colors era la més experimental, perquè la part dels banquets ja amb la Dorothée havien tingut experiències empresarials semblants. S'oferien per fer aquests tipus de menjars de colors per esdeveniments diversos. És a través d'aquesta aventura pseudo-empresarial que es van introduir en el món de l'art.

Miralda diu que Eliane Radigue es va involucrar tant en el *Memorial* que després va treballar en la *Festa en Blanc*, però que ells tenien una idea sobre la música i ella una altra i van haver de trencar el seu patró mental. Ella volia posar diferents músiques en cada moment, a l'arribada, en l'acompanyament, de diàleg...Finalment, entenent el ritual, Radigue va trobar una manera molt bona de treballar amb ells i va crear una molt bona atmosfera. El *Memorial* és un enterrament i *La festa en Blanc* és un casament. Es com un cicle de vida. Amb Eliane parlaven molt, però treballava sola. Estaven molt encantats perquè feia una música diferent, molt interessant. Treballar junts va ser una idea que va venir de forma molt natural.

Els pregunten si varen ser conscients de que estaven elevat el llistó de la història de l'art. Miralda rient contesta: No, i encara no ho som!. Però té lògica perquè estaven treballant amb la ment, amb la psique. S'ha de dir que aquest actes no són res de graciós, de banal...Necessites comunicar el que tens a la teva ment. No només es comuniquen coses alegres, sinó coses com per exemple parlar de la mort i que podem fer, cosa que es com un tabú. Dorothée diu que van fer quelcom per estar junts que involucres els participants de manera sensitiva perquè el tema de la mort es trist i difícil.

Davant una pregunta que qüestiona el fet que gràcies al vídeo ara tothom pot veure els *Cerimonials*, Dorothée diu que també es molt important que els participants dels cerimonials els queda la memòria i el record d'allò viscut. Per ella és més important la memòria que la gravació.

Els diuen que no semblava improvisació, i responen que no tot ho era, perquè, com ja han dit, hi havia tota una part organitzada. Per Miralda — discordant amb Dorothée— cal guardar documents...sinó no queda res...i cal comunicar algunes coses. Ells no sentien que algú els gravés per que això perdurés en el temps. Allò important era sentir, viure el moment. Dorothée creu que l'arxiu no era la primera idea. Miralda remuga, pensa diferent perquè ell ho guarda tot. Una comensal diu que una cosa no exclou l'altre, i els artistes ho accepten. Si haguessin estat massa per la documentació no haguessin pogut estar concentrats en l'acte mateix...

