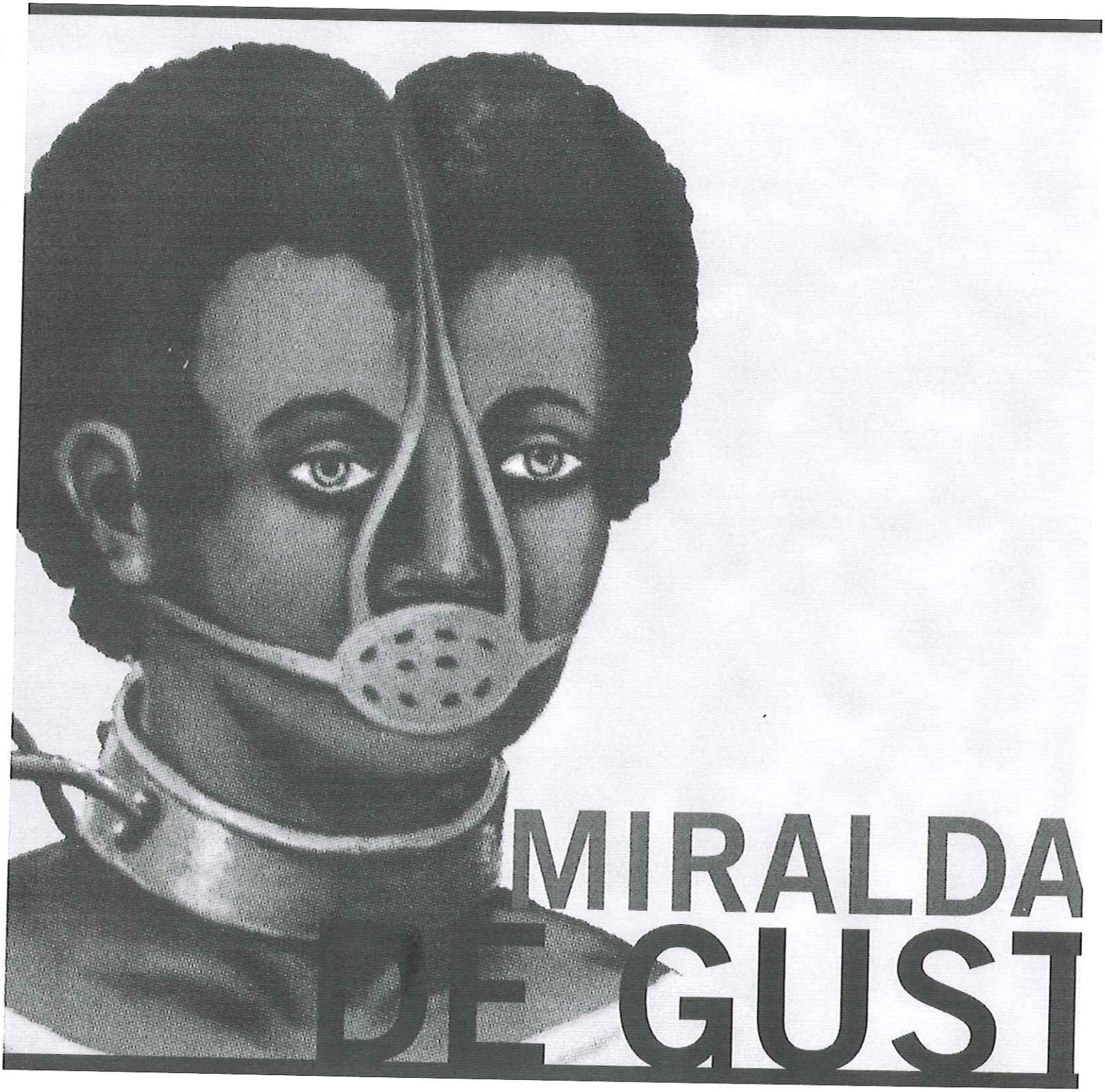

MIRALDA
DE GUSTI

ÍNDICE

7 **Entre anomia y agencia: las imágenes dialécticas**
Manuel J. Borja-Villel

11 **Visita guiada**
Valentín Roma

39 **Miralda y su época**
Marc Dachy

47 **De la comida al monumento: lo intercultural más allá de los rituales**
Néstor García Canclini

59 **Miralda: volver las tornas**
Cecilia Novero

71 **Miralda: maestro de ceremonias, artista de lo efímero**
Isabel Tejeda

81 **Lingüística culinaria**
Celeste Olalquiaga

87 **Ensayo para un catálogo razonado**
Amy Rosenblum
Valentín Roma

251 **Lista de obras en la exposición**

255 **Biografía**

259 **Bibliografía**

MIRALDA: MAESTRO DE CEREMONIAS, ARTISTA DE LO EFÍMERO

Isabel Tejeda

El contexto de los años sesenta, desencorsetador, antiinstitucional y contracultural, fue un sustrato idóneo para que se produjeran actitudes artísticas que, saliéndose de la norma, rompieran con la vuelta al orden en la que se había mecido el arte desde los años cuarenta. Llegar al París de principios de aquella década procedente de un país que sufría una dictadura ultramontana debió de ser como respirar aire limpio por vez primera.

Miralda llegó a la ciudad en el año 1962 con una beca de cuatro meses para estudiar Bellas Artes y vivió en Francia hasta 1972, con la salvedad de un paréntesis causado por el servicio militar. De hecho, sus primeros trabajos sobre soldados —fruto de esa penosa experiencia castrense— y la necesidad de salir de las cuatro paredes que limitaban en exceso las posibilidades de otras formas de generar experiencia deben contextualizarse de forma biográfica: son trabajos que hubieran sido imposibles en la España franquista, donde hasta los susurros eran censurados; la calle y la universidad estaban tomadas por caballos vestidos de gris, y los discursos políticos se veían obligados a asumir demasiadas veces rodeos metafóricos.

Y mientras tanto, París seguía siendo una fiesta. Una ciudad ebria de ganas de cambiar las convenciones sociales, un lugar liberador y emancipador, una atmósfera entusiasta en la que se pensaba que todo era posible. El carácter de evento, la pérdida de presencia material en la obra, la importancia de incluir las coordenadas tiempo y espacio, además de propiciar la participación del espectador hasta convertirlo en usuario, fueron metas perseguidas por las neovanguardias de aquellos años en todo el mundo. Y precisamente en estas nuevas fórmulas de trabajo artístico, Miralda encontró desde un inicio una especificidad personal que ha sabido desarrollar sin perder tino a lo largo de más de cuatro décadas.

En este proceso no estaba solo: en su entorno, además de francés se hablaba catalán, ya que poco a poco fueron llegando a la capital los componentes de un grupo que el crítico Alexandre Cirici denominó «los catalanes de París». Junto al artista de Terrassa estaban Joan Rabascall, Jaume Xifra y Benet Rossell, creadores con quienes realizó parte de sus primeras obras colectivas y con quienes colaboró durante aquella década y la siguiente. De hecho, desde el principio, Miralda se sirvió de esta estructura del trabajo cooperativo, una estructura que no ha abandonado y que se reveló necesaria cuando sus proyectos se monumentalizaron. Durante esos años se produjeron otras afinidades electivas, como su encuentro a través de Rabascall con Pierre Restany, líder intelectual de los Nouveaux Réalistes, un grupo que seguía estrategias de apropiación de lo real mediante la defensa de «una fractura que permitiera propiciar un nuevo lenguaje basado en la aventura del

objeto y en la afirmación de la cultura urbana». A mediados de la década de los sesenta, conoció también a Dorothée Selz, artista con la que durante siete años llevó a cabo sus primeros proyectos de arte comestible.[1]

Estas circunstancias, junto con una personalidad libérrima que, entre otras cosas, pugnaba por romper amarras con lo que se esperaba de él en su entorno más inmediato, provocaron que, prácticamente desde sus inicios, Miralda generara fórmulas artísticas que salen del contenedor de la sala de exposiciones como parte de su particular revolución capaz de subvertir viejas estructuras culturales.[2] Su trabajo se presenta como alternativa, se sirve de estructuras no artísticas a la vez que se sitúa en los márgenes de las estructuras comerciales e institucionales —eso sí, en sus márgenes interiores, ya que no reniega de estas esferas, sino que las usa y matiza—.[3] Y lo hace tanto a partir de *performances* como de intervenciones efímeras que proponen acciones de participación con la gente.[4]

Su cambio de tercio respecto al objeto y al concepto de exhibición se produce en 1967. En su individual en la Galerie Zunini (París), solicitaba al público asistente a la muestra que abriera los cajones de los «muebles invadidos», extrajera de ellos soldados —*Soldats soldés*— e interviniera libremente sobre las coordenadas dibujadas en la superficie de los muebles, o que introdujera los soldados aún verdes en una lavadora con lejía como metáfora para eliminar su cubrimiento marcial, dejándolos de un blanco impoluto: soldados sin color, soldados sin bandera.[5] Sin embargo, esto no era más que una versión limitada de lo que sería en un futuro la participación lúdica en la obra de Miralda, un primer acercamiento que aún sufría las restricciones de encontrarse encerrado en un lugar connotado de arte y que contaba con un público cautivo. Para evitar estas restricciones se dejaron algunas obras en la acera de la entrada de la galería, proponiendo una muestra callejera en la que ya no se enfrentaban al público iniciado, sino a la gente.[6] Estas obras no tenían corazas, habían bajado del pedestal y competían por ser atractivas con el kiosco de prensa, el monumento de algún militar o músico al que nadie recordaba, o con una silla abandonada y aún en buen estado.

Los siguientes proyectos se alimentaron de este hallazgo: desde sus *Embouteillages* [Embotellamientos, 1968-1969] en la Place de la Concorde, hasta sus *Essais d'amélioration*, en los que intervenía sobre cuerpos o sobre monumentos propiciando su reactivación. En ambos casos se servía de juguetes infantiles —lo que de por *sí* incitaba al recreo y la travesura del espectador—, pero juguetes cuyo significado estaba ligado a la autoridad y a la guerra, y cuya producción industrial en serie subrayaba la anulación del individuo

1. Según Pierre Restany, que desde los años setenta fue elaborando una particular biografía de Miralda en distintos textos y publicaciones, Dorothée Selz era un «producto perfecto de la *intelligentzia* protestante, artista nacida de una familia de intelectuales-artistas». Con ella, Miralda realizó, entre otros, los «paysages-meringues», los «gateaux-jardins» y los «cakes-garages». Pierre Restany. *Miralda! Une vie d'artiste*. Barcelona: Àmbit, 1982, p. 8. Existe una edición previa de esta «vida de artista» de Restany en flamenco y en francés datada en 1978.

2. Pep Roselló. «Conversa amb Antoni Miralda», entrevista grabada en vídeo y editada por *Sa Nostra* coincidiendo con la exposición de Miralda en Palma de Mallorca en 1994. En esta entrevista el artista afirma que sus inicios creativos fueron un intento de escapar «de lo que se esperaba de mí como hijo de un técnico textil de Terrassa».

3. En este artículo nos servimos de varios ejemplos ilustrativos: en 1980 convirtió la galería Joan Prats en una gran mona de Pascua, lo que provocó la visita de un público absolutamente distinto durante ese mes, o la «visita» que organizó a la casa de Josep Suñol en *Situació-Color* (1978).

4. La riqueza iconográfica, la variedad de lenguajes y recursos que ha utilizado Miralda a lo largo de su trayectoria superan con creces un artículo de este tipo, por lo que nos limitaremos a señalar algunos de sus trabajos centrándonos en su vertiente efímera y participativa.

5. Se trataba de su tercera individual, tras las presentadas en la Galerie Mokum de Ámsterdam (1964) y en el ICA londinense (1966), lo que pone en evidencia el temprano uso de la participación en su trayectoria artística.

6. El concepto de público en el sentido de grupo con intereses específicos y con afán contemplativo no se ajusta al papel activo y abierto con el que los usuarios participan en las obras de Miralda. Por eso preferimos servirnos del término «gente», que se refiere en general a una «pluralidad de personas».

(De izq. a drcha.) Antoni Muntadas, Jaume Xifra, Benet Rossell, Joan Rabascall y Miralda, c. 1970

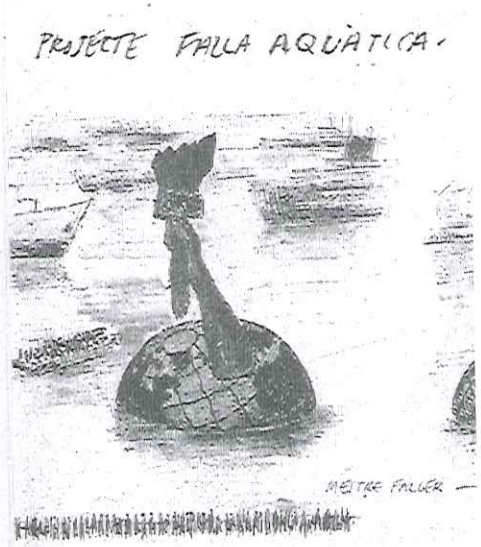
bajo el uniforme. También utilizaba telas de Jouy, con estampados dieciochescos pastoriles o florales, con las que parcialmente embalaba o tapizaba esculturas o muebles como «decoración ideal», o recurría a ellas hasta el hartazgo, como en su proyecto de la Galerie Boutique Germain de París (1971). Con estas descontextualizaciones, Miralda despertaba el potencial semántico de un objeto en principio inofensivo, práctica que le fue de gran utilidad en obras posteriores.

Una de sus salidas de aquellos años se conformó como una *performance* en forma de película que contó con la colaboración de Benet Rossell.[7] En *París, la Cumparsita*, Miralda se presentaba a sí mismo como obra y recorría la capital francesa portando una escultura de tamaño natural en forma de soldado de juguete. Un monumento portátil en busca de pedestal que se asentaba en los lugares simbólicos de la *grandeur*, pero que también culebreaba por las ferias de barrio y transformaba con su presencia el deambular urbano. Miralda y Rossell retrataban en esta película la ciudad, lo viejo y lo nuevo, la reacción de los parisinos —desde los niños hasta la policía—, y también sus tótems, sus símbolos. Una escultura trashumante que se dirigía a donde estaba la gente, que se deshacía de la seriedad marmórea y se disfrazaba de juego para facilitar la participación. París como un gran escenario.

A partir de finales de los años sesenta, Miralda compaginó proyectos para ámbitos cerrados con intervenciones en espacios públicos, pero siempre buscando la contribución de la gente. Como analizaremos más adelante, se sirvió de las fórmulas existentes en los ceremoniales de sociabilidad y de intercambio cultural, y las plasmó en proyectos como *Memorial* y *Fête en blanc*, entre otros, partiendo generalmente de un motivo que podemos entender como *macguffin*: el día del trabajo, la memoria de los desaparecidos, la clausura de un festival, la cultura de la papa, etcétera.[8] La otra vertiente de su trabajo, que se cruza y funde constantemente con la primera, es la creación de contramonumentos, en un sentido muy distinto al de autores del otro lado del océano como Richard Serra: su camino es la sátira como lenguaje —tan denostada por el arte pretendidamente serio—, el uso de referentes populares como recurso para persuadir a la participación, la propuesta de otro tipo de «monumento» en la calle que presente, en lugar de representar. De ahí que sean efímeros, porque la gente cambia. Contramonumentos de quita y pon, como sus cenotafios; comestibles, como su *Gâteau de l'anniversaire de l'amour* —realizado con Dorothée Selz— o su *Breadline* en Houston; portátiles, como las carrozas que ha diseñado para los cuantiosos desfiles que jalonan sus proyectos; o escenográficos,

7. *París, la Cumparsita* ha tenido problemas de datación, aunque suele fecharse en 1972. Sobre esta película, véase Isabel Tejeda. «Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM». En: Isabel Tejeda (ed.). *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio, tiempo y espectador*. Valencia: IVAM, 2006, pp. 53-55.

8. *Memorial* (1969) y *Fête en blanc* (1970) fueron proyectos realizados en colaboración con Joan Rabascall, Dorothée Selz y Jaume Xifra. A éstos los siguieron *Rituel en quatre couleurs* (1971), *Movable Feast* (1974), *Fest für Leda* (1977), *Labor Day Festa* (1977) y *Wheat & Steak* (1981), entre otros.



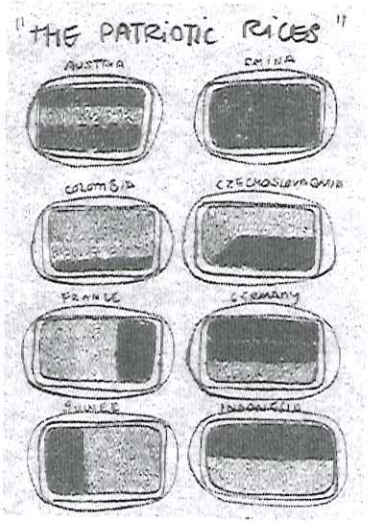
Boceto para *Falla Aquàtica*, Juegos de la XXV Olimpiada, Barcelona, 1992

como un vestido gigantesco que sirvió de palco para el alcalde de Nueva York y otros representantes institucionales en la «petición de mano» de *Honeymoon Project*. Contramonumentos que contienen en su propuesta de existencia su final por consumición o por combustión como parte del proceso: el uso de la falla, «monumento» popular por antonomasia, como sátira de la sátira.[9]

Por tanto, desde el principio, el sentido efímero de sus piezas en el espacio público contagia los elementos de carácter material de sus proyectos en ámbitos expositivos convencionales y mantiene un valor temporal de uso o escenográfico. Y es que Miralda se plantea cada uno de los objetos que diseña, cada ceremonia, cada instalación e incluso cada vídeo como un estímulo, un recurso para la participación y la experiencia. De ahí que una vez acaecida esa experiencia pierdan su sentido, no sea necesario conservarlos: o bien desaparecen cuando se desmonta o finaliza el evento, o bien se consumen, caducan. A este respecto, Miralda plantea lo complejo que es traducir las experiencias que le provoca una imagen, un grupo social o un lugar a un elemento único, por lo que su estrategia ha sido yuxtaponer varios elementos que con sus desencuentros y sus concurrencias construyan un espacio otro: «Los diferentes objetos que utilizo son recursos para poder cautivar y contar lo que quiero contar... porque si no, la historia se sirve demasiado compleja...».[10] Un ejemplo ilustrativo es la traducción del *no-man's-land* que era el Checkpoint Charlie, en su vídeo-instalación *Charlie Taste Point* (1979). La brusca herida de Berlín se trocó en el uso de dos espacios: una galería y una habitación del Hotel Steiner, con una serie de elementos escenográficos todos ellos que pueden encontrarse «en cualquier *hall* de un ministerio, en la entrada de ese tipo de espacio institucional».[11]

Poco queda de la obra de este artista más allá de algún resto y, sobre todo, de los documentos que pacientemente ha recopilado. Resulta difícil mostrar lo que participa cardinalmente de la experiencia y no de la contemplación. La experiencia es irrepetible porque no emana exclusivamente del objeto, sino del contexto, de la energía acumulada por los cuerpos, por el acontecimiento, por el proceso, por la sorpresa. Así, el hecho expositivo roza, puede ayudar a entender, pero es incapaz de reproducir lo ocurrido. La obra de Miralda se manifiesta en este sentido como un caso claro de resistencia a la reexposición. Por ejemplo, algunos de los proyectos nunca realizados y que se pensó en un principio incluir en esta retrospectiva han sido desechados porque la desaparición del contexto hacía dudar a Miralda de que la pieza fuera «suficientemente elocuente». Esto suele producirse con los *site-specific*; en las intervenciones, ya que la desaparición del contexto original, y

9. El argot festero valenciano denomina «monumento» o «catafalco» a la falla. Miralda ha trabajado con el artista fallero Manolo Martín, concretamente en la construcción de una falla acuática que coincidió con los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992.
10. Entrevista con la autora, invierno de 2010.
11. Ibíd. En la presente exposición se ha sintetizado la obra en dos proyecciones como fórmula para explicar aquel montaje.



Boceto para *Movable Feast*. Ninth Avenue International Festival, Nueva York, 1974

su traslado al cubo blanco o al espacio con pretensiones de neutralidad, elimina una parte significativa del contenido semántico, sin la cual la obra no se entiende; su mudanza y la necesaria inclusión de dispositivos de carácter retórico que reconstruyan la memoria la mutan y la convierten inevitablemente en otra obra.[12] Sin embargo, otras propuestas no llevadas a cabo, como *Food Situation for a Patriotic Banquet*, mantienen su vigencia, ya que fueron diseñadas para ser mostradas en cualquier tipo de espacio, y no dependen de un contexto histórico concreto. *Food Situation for a Patriotic Banquet* consiste en un banquete con bandejas en las que, con arroz de colores, se representan banderas de distintos países. Durante el tiempo de la instalación, el arroz va descomponiéndose y todas las banderas se funden en un solo color.

Con el trabajo de Miralda nos enfrentamos a la paradoja de si se puede mostrar aquello que ha desaparecido, exponer elementos que no fueron pensados para ser expuestos, o narrar manifestaciones que ocurrieron hace treinta años —y que esa narración sea una convincente traducción de la experiencia vivida por un grupo de personas—. La reconstrucción de «objetos perdidos» también se torna escollo insalvable, ya que incluso siguiendo métodos arqueológicos nos topamos con el hecho de que suele acabar resultando una pieza nueva. Hay casos en los que la monumentalidad de las piezas, entendidas prácticamente como arquitecturas efímeras, como escenografías que conforman en sí mismas el espacio, se enfrenta al ámbito expositivo convencional como imposibilidad, no pueden reexponerse porque ocuparían por sí solas la práctica totalidad del espacio. ¿Cómo mostrar *Honeymoon Project*, un trabajo que se extiende tanto en el tiempo como en el espacio y del que subsisten pocos de los monumentales objetos que le dieron forma?

El carácter efímero de la obra de Miralda y sus fórmulas de amplia participación subrayan lo complicado de plantear una exposición convencional de carácter retrospectivo. La elección de una muestra de índole documental, por tanto, parece ser el camino, una opción posible que, sin embargo, conlleva toda una serie de problemas y decisiones, y que se enfrenta con la aporía de que, a diferencia de los objetos, la experiencia no puede ser reconstruida.[13]

En este sentido, el material con el que se narra lo sucedido en la obra de Miralda supone una prueba del interés del artista por la documentación —vídeos y fotografías— como único soporte de la memoria, y por el proceso que precede y sucede a la obra. Documentación que él mismo liga con la idea de la reliquia: «... los documentos de las acciones ceremoniales siempre mantenían cierta conexión con la reliquia, con la idea del

12. Miralda estaba en Madrid el día del atentado contra el almirante Carrero Blanco en 1973, y pensó en una pieza que tendría lugar en la galería de Fernando Vijande, espacio que se localizaba en un aparcamiento —un coche boca abajo cubierto con un mantel serviría de mesa para una comida cuyos platos serían tricornios—. Sin embargo, desestimó su producción en la presente muestra porque un trabajo de ese tipo no puede ser construido por vez primera en un espacio expositivo al uso y ajeno a aquel contexto histórico.

13. Es un dilema de delicada solución, ya que el carácter de la obra de Miralda, su uso de una estética del exceso, de la cultura popular, de la ceremonia y de generar una experiencia colectiva, resulta de difícil maridaje con la contención de un proyecto basado fundamentalmente en el documento. Sin embargo, Miralda considera que aunque se mueve en «una contradicción latente..., la fórmula de la exposición retrospectiva permite aclarar mi trabajo, porque nunca se ha explicado suficientemente bien, a lo que no ha ayudado mi espíritu nómada ni, por supuesto, el carácter efímero de gran parte de mi obra». Entrevista con la autora, invierno de 2010.

altar, pero no llegaban a enmarcarse, a tomar la entidad del exvoto. Si alguna vez se ha pasado al otro lado ha sido por la necesidad de tener elementos para divulgar la obra».[14] De hecho, es la documentación videográfica, celosamente recopilada por el artista, la que nos hace entender que su obra no ocurre exclusivamente en el momento climático del acontecimiento, sino que se proyecta en todo aquello que toca, en el proceso al completo.[15] El autor documenta la fase de producción más técnica, el cómo se hizo, e incluye esas fotografías, a veces *frames*, en sus catálogos: cómo se cubrieron con chocolate las paredes de la galería Joan Prats de Barcelona en su proyecto *Mona a Barcelona*, o cómo se echó abajo la estructura de hortalizas y vegetales que cubría un pilar impostado en el centro comercial que ocupó el lugar del mercado de Les Halles en París.[16] Y aunque no muestra cómo convenció al gremio de pasteleros de Barcelona, o a los alcaldes de Nueva York y de la ciudad condal, o a la Reina de la Cosecha de Kansas, de que entraran en el juego, de que participaran en una ceremonia fuera de contexto y aparentemente absurda, también esto es parte de la obra. Resulta explicativa la documentación de su repercusión en los media, especialmente atentos a la noticia llamativa, a la desmesura, a lo grotesco. En unas ocasiones interviene conscientemente —en el *Un, dos, tres*, en la época de Mayra Gómez Kemp, en el momento de máxima audiencia, Montse Guillén, colaboradora de Miralda, invitó a los televidentes a que participaran en el concurso de cartas de amor entre Cristóbal Colón y Lady Liberty—, pero también nos encontramos con el reflejo ya incontrolable en los telediarios de aquellos años, donde ese noviazgo fue constantemente noticia. Miralda ha coleccionado todas estas apariciones, en lo que podemos considerar como un contínuum de su trabajo.

Y es que Miralda se sitúa casi desde el principio en tierra de nadie y de todos a un tiempo: la inmersión artística contemporánea en la cultura popular y la cultura de masas, partiendo de un arte que ha bebido de estrategias de elitización social.[17] En el fondo, el artista propone una mezcla de manifestaciones culturales que hasta hace no mucho estaban conectadas, asumiendo a la vez las estrategias retóricas de la cultura del espectáculo: pues la cultura popular y la cultura de las élites no hace tanto tiempo que se han dado la espalda. El gran cambio se ha producido en los dos últimos siglos al propiciarse desde las élites socio-económicas un desgajamiento social en el consumo de la cultura popular.[18] Durante este período se han ido diluyendo algunas de las fórmulas más espontáneas y canallas de los fenómenos populares tradicionales en favor de un progresivo control y organización institucional, de la creación de normas que regulen los comportamientos, así como de una deriva hacia la estructura del espectáculo en la que se ha producido una

14. «Me he ocupado poco de la preservación material de mi trabajo porque siempre he sido un nómada, dando vueltas por el mundo: por ejemplo, he ido recogiendo más cosas para el FoodCulturaMuseum que objetos que en un futuro permitieran entender mi trabajo.» Ibíd.

15. «Casi siempre he documentado yo mis piezas, porque tuve la suerte, o la mala suerte, de que había hecho fotografía de moda... Sólo cuando empecé a realizar proyectos más complejos que se documentaban con vídeos o películas colaboré con otras personas, como fue el caso de la época con Benet Rossell. Casi todo está documentado.» Ibíd.

16. Esta actitud recuerda a la de Gordon Matta-Clark en su película *Conical Intersect* (1975) —realizada también en la zona de Les Halles—, en la que filmó no sólo la intervención de su equipo en el edificio del siglo XVII que le cedió la Bienal de París, sino también las miradas perplejas de la gente de la calle o la demolición del inmueble por una mastodóntica máquina con el cono ya concluido. Miralda y Matta-Clark llegaron a conocerse en Nueva York. Consideramos que existe un paralelismo entre sus actitudes hacia la obra como proceso y respecto a su particular forma de entender la participación y el espacio público.

17. Partimos de la diferencia de la cultura popular respecto de la cultura de masas. La primera es una cultura no oficial generada por las «clases subalternas», como las denominaba Gramsci, mientras que en la segunda intervienen las tecnologías de comunicación social. La cultura de las élites es aquella producida para los grupos que disfrutan de una situación de privilegio, ya sea social, económico, religioso, etcétera.

18. Esta fractura quedó sentenciada en la Europa moderna a partir del siglo XVI. Distintas expresiones de este mismo proceso son el fortalecimiento de la cuarta pared en el teatro, el museo como institución que —a través de una estrategia excluyente— establece qué es y qué no es arte, la aparición del circo como fórmula organizada y comercializada del espectáculo callejero, o el surgimiento de los pasacalles y los desfiles que jalonan las fiestas populares siguiendo parámetros de orden propios de las marchas militares. Véase Peter Burke. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Mona a Barcelona, Galeria Joan Prats, Barcelona, 1980

separación de roles tanto en la cultura material como en la inmaterial: el actor, que emite, y el espectador, que contempla, como único procedimiento de participación. Es el inicio de la comercialización del ocio y de la creación de recetas estándares. Como este proceso no ha tenido lugar en todos los contextos por igual, en algunos imaginarios esta escisión está aún fresca. Ahí es donde se introduce Miralda.

La particularidad de su trabajo es que su apropiación de la cultura se da sin prejuicios, ajena a esencialismos que propugnen el rescate de formas culturales en peligro de extinción, o a lecturas folclóricas que demonicen el influjo que las tecnologías de comunicación social, tanto industriales como posindustriales, han tenido sobre la cultura. Un trabajo que dispara contra la nostalgia, aunque intenta hacer emerger lo que en apariencia ya no existe. No pretende volver a ser lo que fuimos, pues sabe que es una aporía. Por el contrario, asume la instrumentalización de la cultura popular y la espectacularización de la cultura de masas como manifestaciones que nacen en los tiempos que le ha tocado vivir. Es más, algunos de sus trabajos abogan por el sincretismo cultural.

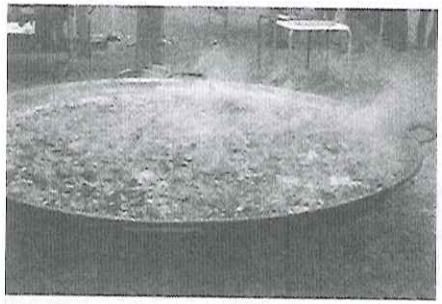
Le apasiona ahondar tanto en culturas en las que ese desgajamiento en esferas aún no se ha producido, como en sistemas en los que ha desaparecido casi por completo la llamada cultura popular tradicional, y que pueden servir de paradigma de la emergencia de la cultura de masas durante el pasado siglo XX, como resulta en gran parte de los proyectos que han tenido lugar en Estados Unidos. Incluso se sitúa en la frontera porosa que separa ambas fórmulas culturales, poniendo en evidencia la existencia de una circulación de imaginarios, como muestra el vídeo de apariencia documental y antropológica realizado en 1986 en la Semana Santa de Filipinas: *Milk, Coca Cola & Balut*.[19] De hecho, esa apuesta por la convivencia de las diferentes propuestas culturales lo convierte en un nómada cultural, lo impulsa a viajar por todo el mundo realizando proyectos, adhiriendo a su mochila distintas maneras de entender la comunicación y el rito. Porque desea llegar al mayor número de gente posible, sus propuestas se muestran ajenas a los envíos a lo invisible, a la teoría del arte que se oculta tras los objetos y que únicamente puede ser asimilada por los iniciados.[20]

Ajeno a la actitud provocadora que impelía a la participación en algunos de los *happenings* a los que asistió en los primeros años de su trayectoria, más bien propicia situaciones como si fuera un catalizador o, mejor en su caso, un maestro de ceremonias en un ambiente lúdico y desenfadado.[21] Su estrategia para conseguir la participación masiva se basa en servirse de los mismos elementos y rituales que se generan hoy en día en cada uno

19. El vídeo estaba integrado en cuatro canales en la instalación realizada en Toulouse *Barcelona-Filipinas*. Véase Pierre Restany. «Miralda! Une vie d'artiste!». En: *Sabores y Lenguas: 15 platos capitales*. Madrid: Fundación ICO, 2002, p. 163.

20. Nos servimos del concepto de «reenvío a lo invisible», de Tony Bennett, un autor que ha analizado las presentaciones esencialistas en las que las obras —lo visible— se muestran como objetos autónomos que no precisan de un contexto o una teoría —lo invisible— para ser disfrutadas. En el caso del arte contemporáneo, el peso de sus códigos y conceptos agudiza ese reenvío. Véase Tony Bennett. *The Birth of the Museum*. Londres: Routledge, 1995, p. 171.

21. En 1972 acudió en Nueva York a un festival Fluxus organizado por Charlotte Moorman; sin embargo, Miralda ya ha manifestado en varias ocasiones su lejanía de la actitud provocadora y neo-dadaísta de este movimiento, puesto que él propone otro tipo de participación. «Nunca me ha interesado el tipo de situación en el que hay una provocación, sino una situación que ofrece la posibilidad de intercambio y de diálogo, lo que incluso resulta más complicado.» Miralda en entrevista con Pep Roselló, óp. cit. (traducido del catalán por la autora).



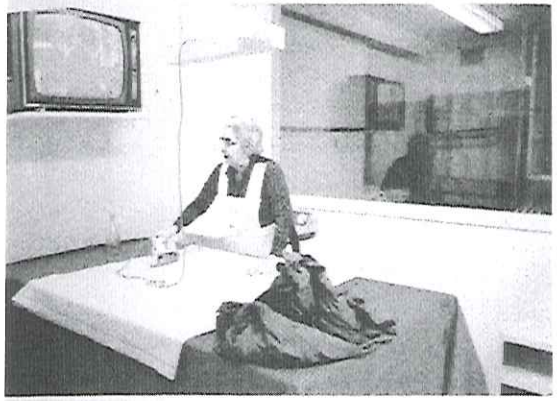
Paella comunal

de los distintos imaginarios colectivos a los que se acerca, ya provengan de la cultura popular o de la cultura de masas, y si es el caso, de la cultura institucional y dirigida. Son formatos que analiza, estudia y para los que concibe de forma particularizada pequeños cambios que no perturban la estructura primaria original de cada ceremonial. Siguiendo esta estrategia, pone en evidencia ceremonias que de tan obvias y comunes resultan invisibles; se apropia de ellas y, en algunos casos, las subvierte. Se introduce en las estructuras sociales, recicla los símbolos, las costumbres y los ritos, aquellas conductas y usos que congregan de forma periódica a la gente, como la fiesta, la celebración y la comida —pensemos en las grandes paellas colectivas consumidas en Valencia, las *calçotades* en Cataluña o las matanzas que se celebran en todo el territorio peninsular—, manifestaciones que invocan todos los sentidos y que en algunos de los resortes utilizados por el artista catalán recuerdan bien a las fiestas de locos, a los carnavales o a las liturgias religiosas, bien al espectáculo televisivo de arquitecturas de cartón piedra. Festejos catárticos que en la sociedad actual derivan en las fiestas contemporáneas —la *mascletà* en Valencia, los sanfermines en Pamplona— o en las manifestaciones que celebran el final de un partido de fútbol. Miralda los maquilla, los disfraza de arte pero sin que pierdan sus contenidos festivos, populares. Va más allá de la idea clásica de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*.

Esos pequeños cambios se sustentan a veces en lo innecesario, en otras ocasiones en lo absurdo y en el humor, en otras en la exageración del tamaño y del color, ingredientes todos ellos propios del *Homo ludens*, de escenarios festivos, de arquitecturas efímeras que pueden permitirse la sinrazón al tener lugar en un tiempo otro, en un paréntesis en el que el espacio de la ciudad, el ámbito público, adquiere por unas horas o por unos días una función distinta a la que asume cotidianamente.

Como ya hemos indicado, tampoco es que reniegue Miralda de otro tipo de estructuras; no ha rechazado la fórmula de la galería ni del espacio institucional cuando ha podido subvertirlos, amoldándolos a su trabajo, siempre que no se han convertido en un filtro y le han permitido un contacto directo con el espacio y con la gente «corriente». Incluso se ha introducido en los ritos relacionales burgueses, en concreto en el acto de la «visita», puesta en práctica de las relaciones sociales en entornos privados tan de moda en las clases pudientes occidentales durante el siglo XIX y que, con transformaciones, ha llegado a nuestros días. Un ejemplo ilustrativo es *Situació-Color*, un *happening* que tuvo lugar en Barcelona en 1976 y que fue un encargo de Josep Suñol.[22] El empresario y coleccionista inauguraba una nueva casa que había diseñado Josep Lluís Sert, y encargó

22. La pieza contó con la colaboración, entre otros, de la galería Vandrés, Jaume Xifra, Antoni Muntadas, Jaume Sisa y Maria Lluïsa Borràs.



Planchadora, *Situació Color*, Barcelona, 1976

a Miralda y a Xifra organizar la «visita», es decir, hacer de ese acto una obra. Los aspectos lúdicos, festivos y humorísticos omnipresentes en la obra de Miralda se introducían en una práctica de la visita basada desde el siglo XIX en el autocontrol, el orden, la distinción y la cortesía. Tras la transformación subversiva y aparentemente epidérmica de estos ritos subyacía una crítica a esos comportamientos sociales a través de la parodia. Miralda y su equipo respetaron a rajatabla los ritos que debe tener una primera visita, y ningún asistente se sintió intimidado: el anfitrión recibió adecuadamente en la entrada, enseñó la casa y el mobiliario que contenía, agasajó con música y dio de comer manjares exquisitos. Pero se producían sutiles diferencias: junto al anfitrión, recibía Jaume Sisa cantando *Qualsevol nit pot sortir el sol* [Cualquier noche puede salir el sol], la casa se mostraba en un rito iniciático ascendente en el que los visitantes iban mimetizándose con el escenario como esculturas vivientes, con capas de colores que en cada piso coincidían con los manjares presentados... Y en su ascenso en tres alturas —malva, naranja, verde— se encontraban con la planchadora, el camarero, el cocinero y el colchonero en plena faena.

Y es que a las obras de Miralda todo el mundo está invitado. Como en aquella fiesta de 1976, en cada una de sus exposiciones y proyectos aún resuenan las palabras de la canción de Sisa con la que los visitantes eran recibidos: «Oh! Benvinguts! Passeu, passeu, / de les tristors en farem fum. / Que casa meva és casa vostra / si és que hi ha cases d'algú».[23]

23. «¡Oh! ¡Bienvenidos! Pasad, pasad, / con las tristezas haremos humo. / Que mi casa es vuestra casa / si es que hay casas de alguien.»

EL GUSTO –Y EL ARTE– NOS INVITA
A COMPARTIR, A INTERCAMBIAR,
A DAR Y A RECIBIR SABIENDO,
SIEMPRE, QUE EN LA DIVERSIDAD
NO HAY DISPUTA.
ESTE LIBRO RECOPILA MUCHOS
GUSTOS PERO, TAMBIÉN, INCITA A
SEGUIR AUMENTANDO ESOS SABERES
–Y PLACERES– QUE EL CUERPO
AÚN NOS PUEDE PROPORCIONAR.
BON APPÉTIT A TODOS

MIRALDA

9 788492 841684

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
LA FABRICA