



MIRALDA MADEINUSA

Catàleg de l'exposició
(22 d'octubre de 2016 - març
de 2017)

Museu d'Art Contemporani de
Barcelona, Barcelona, 2016

Amb l'exposició *MIRALDA MADEINUSA*, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) continua la seva tasca de difusió de l'obra d'artistes de Catalunya dels anys seixanta i setanta, com va fer anteriorment amb Benet Rosell, Muntadas o Àngels Ribé.

En aquesta ocasió es mostra l'obra que Antoni Miralda va desenvolupar als Estats Units entre 1972, any en què l'artista es traslladà a Nova York, i els últims anys del segle xx. Aquesta producció es va repartir en diferents fases i projectes entre les ciutats de Nova York, Houston, Kansas City i Miami.

Així, la relació de l'artista amb els Estats Units es presenta en aquest cas com a criteri de selecció de la mostra i, al mateix temps, sembla reclamar l'atenció dels centres d'art dels Estats Units. No obstant això, també s'ha de considerar que la proximitat, tant temporal com física, a la retrospectiva que el 2010 va oferir de l'obra de Miralda el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS) reclamava un exercici d'imaginació per tal d'oferir una aportació original i pertinent en aquesta ocasió.

Aquest mateix exercici ha estat portat a terme en la publicació que acompanya la mostra: un voluminós catàleg que, sota el títol homònim de l'exposició, recopila textos crítics inèdits i anteriors. Entre els autors d'aquests textos, que seran objecte del nostre comentari, trobem Josep M. Martí Font, Muntadas, Paul Schimmel, Suzie Aron, César Trasobares, Vincent Todolí, John Mason, James Wines, Néstor García Canclini i José Luis Gallero.

A més de la captura de *Santa Army Navy*, que dona la benvinguda a l'inici del catàleg, els textos acompanyen una abundant documentació gràfica composta per reproduccions de dibuixos, esbossos, fotografies documentals i altres materials gràfics que van formar part dels projectes analitzats: *Sangría 228 West B'Way*, *Edible Landscape*, *Food Situation for a Patriotic Banquet*, *Movable Feast*, *Red Die #2*, *Labor Day Parade*, *Breadline*, *Wheat & Steak*, *Thanksgiving: The Animals' Ban-*

quet, *Miami Projects*, *Santa Comida*, *El Internacional Tapas Bar & Restaurant*, *Honeymoon Project* i *Bigfish Mayaimi*.

Tanmateix, el veritable repte d'aquesta exposició no ha estat ni l'exercici de recopilació i documentació, ni el de selecció i aportació: el repte més important és fer front a la intenció de museïtzar una obra com la d'Antoni Miralda, caracteritzada per l'apropiació de l'espai públic, l'acció efímera i l'esdeveniment col·laboratiu obert a la implicació del públic.

De fet, Antoni Miralda és, en molts sentits, un artista oposat a la modernitat, tot i haver començat la seva trajectòria arran del trasllat des de la seva Terrassa natal a París, la ciutat on tradicionalment havien peregrinat artistes de Catalunya com ara Santiago Rusiñol o Carles Casagemas. Aquí, cal destacar la seva relació amb el grup de «los catalanes de París», del qual va formar part juntament amb Benet Rosell, Jaume Xifra i Dorothee Selz. Precisament amb Selz va iniciar una fructífera col·laboració que va donar lloc a les seves primeres obres comestibles multicolor. Aquesta autoria conjunta i, sobretot, la intervenció necessària del públic per tal que el dispositiu artístic arribi a la seva completa realització, destermen la idea moderna de la pràctica artística individual i personal, i serà incorporada com a estratègia pròpiament miraldiana.

El posicionament davant de la modernitat es fa visible, doncs, en el seu mètode de treball col·laboratiu, però també en la constant

relació amb la tradició i la cultura popular amb què l'artista reintrodueix les pràctiques artesanals dins de l'art. D'aquesta manera, l'artesanía, que havia estat expulsada de l'esfera artística per les idees de la modernitat, recupera el lloc que havia ocupat en diversos moments de la història de l'art, avançant a més a més alguns dels temes que van sent més tractats en l'actualitat arran dels estudis post-colonials.

Per una altra banda, s'hi pot observar també com l'artista s'oposa al model mercantilista en què es va desenvolupar gran part de l'art modern, dirigit a la seva circulació mitjançant una xarxa de marxants, galeries i poderosos col·leccionistes. En aquesta línia es mouen les opinions de César Trasobares, que afirma: «La marca pròpia de la producció cultural de Miralda se centrava únicament en l'impacte social local i global, per damunt de qualsevol "adaptació" al gust dels col·leccionistes, al mercat de l'art o a les directrius i agendes institucionals» (Trasobares, p. 196).

D'aquesta manera, l'artista expandeix els límits del museu traient l'art al carrer cap a una trobada, física i temàtica, amb un espectre ampli i popular d'espectadors, els quals incita a apoderar-se de l'espai públic. Podem dir, per tant, que Miralda forma part del grup d'artistes dels anys setanta i vuitanta que, relacionats amb les pràctiques conceptuals i contextuals, investiguen noves estructures per al desenvolupament artístic. Així ho creu James Wines, que

situa Miralda en «una època de gran impaciència entre els artistes progressistes, incòmodes amb els compromisos d'un art que havia de ser comercial, el confinament claustrofòbic de les galeries (com a únics aparadors legítims de les idees visuals) i la falta de connexió entre l'experiència artística i l'àmbit públic» (Wines, p. 135).

Aquests elements fan pertinent que ens qüestionem els mètodes que les institucions, i en aquest cas el MACBA, han utilitzat a l'hora de difondre el corpus artístic d'Antoni Miralda. És lícit reintroduir obres plantejades per a l'espai públic dins de l'espai arquitectònic del museu? Té sentit refer obres efímeres per atorgar-hi ara un caràcter estable? Si bé és innegable que l'equip del MACBA ha dut a terme un magnífic treball de documentació i de producció, representatiu i fidel a l'obra de Miralda, també és cert que aquesta fidelitat no pot ser completa si, en la mesura en què la seva obra és exposada, desapareix la necessitat de la participació activa del públic.

Però tornem a Miralda. L'artista arriba als EUA l'any 1971, quan té trenta anys, i s'instal·la a Nova York juntament amb Muntadas. És en aquesta primera etapa als Estats Units que la seva obra s'acaba de consolidar com una mena de religió laica que replega un gresol de cultures a partir de l'acte celebratori del menjar.

Per entendre aquesta transformació és fonamental el treball que Miralda va portar a terme amb el projecte *Movable Feast* (1974) en què va presentar una carrossa amb

uns quants pisos de menjar, tot resseguint receptes típiques de diferents cultures, com a resposta a l'encàrrec que va rebre dels comerciants de la Novena Avinguda de Manhattan, que es van mobilitzar per paraitzar una operació immobiliària que hauria destruït l'essència del barri Hell's Kitchen. Respecte d'aquesta obra, Josep M. Martí Font comenta: «És un moment fundacional per a la pràctica miraldiana a l'espai públic. Tot el que farà en el futur ja és present a la Novena Avinguda. La realització de l'esdeveniment es converteix en l'aprenentatge que marcarà la seva manera de treballar» (Martí Font, p. 9).

Posteriorment, veiem com aquesta idea d'art com a acte participatiu en moviment s'expandeix per prendre la forma d'una desfílada. Parlem de *Wheat & Steak*, un projecte magne que va comptar amb la participació de milers de ciutadans en una corrua pel centre de la ciutat de Kansas.

El projecte es va inserir dins del marc de l'American Royal, una important celebració anual sobre ramaderia i agricultura. L'ocasió va posar a prova una de les característiques fonamentals de la figura de Miralda com a artista-comunicador capaç d'involucrar en els seus processos representants de tot tipus d'institucions i comunitats: una tasca amb què va marcar un precedent de la pràctica artística com a exemple d'associacionisme en una societat marcada pels estralls de l'individualisme.

En relació amb aquest projecte, Suzie Aron comenta: «El

projecte que finalment va proposar Miralda va ser una celebració que se servia de temes populars i que, a més, atreïa diferents grups socials i fomentava un intercanvi cultural entre tota la nostra comunitat [la de Kansas City]. [...] Era una mostra clara de la capacitat única de Miralda per observar i comprendre la ciutat, i de tornar a presentar-la i celebrar-la amb els seus propis ciutadans» (Aron, p. 59-60).

Aquests exemples han servit perquè Miralda sigui reconegut per la crítica com un artista a mig camí entre la sociologia i l'antropologia: tot un *participative artist*, com el va designar Manfred Schneckeburger, segons explica Josep M. Martí Font en el mateix catàleg.

Però no tot és tan homogeni en la trajectòria crítica de l'obra de Miralda, i el catàleg que ens ocupa n'és una bona mostra. César Trasobares, per exemple, posa l'accent en el contingut crític de l'obra miraldiana. Segons l'autor, Miralda juga amb elements representatius de les cultures indígenes dels EUA per tractar, amb humor i ironia, debats relacionats amb el colonialisme i les seves conseqüències. Així, Trasobares afirma arran de *Miami Projects* (1982) que aquest projecte «representava una crítica a l'esplendor de l'Amèrica postcolonial i presagiava ja la controvertida política global que seria tan freqüent en l'art de finals del segle xx» (Trasobares, p. 90).

En aquesta línia, tot i que més contundent, es mostren les opinions de John Mason, que fa una

lectura en clau d'enfrontament entre Europa i Amèrica a partir de la decoració d'*El Internacional*, el restaurant en què Miralda va treballar entre 1984 i 1986. Respecte dels elements que es conjugaven al voltant de Colom com a representant de Barcelona i de la conquesta i l'Estàtua de la Llibertat, representant de Nova York i de l'alliberament, l'autor declara: «El sabre i la llança fictícis, que suggerien un casament forçós [en referència a Honeymoon Project], representaven la invasió i l'espoli europeus de les Amèriques, que van dur missioners, mercenaris, malària, sífilis, captiveri, genocidis i un desequilibri econòmic i de poder que s'ha perpetuat fins avui» (Mason, 2016, p. 116).

Mentrestant, en canvi, Vicent Todolí prefereix celebrar el caràcter diferenciat de l'obra de Miralda fent referència a la seva subtilitat i a l'absència de provocació. Així, Todolí diu: «Les obres de Miralda són diferents, gairebé oposades, de les de la majoria d'artistes dedicats a la performance o el happening (Vostell, Lebel, Kaprow, Nitsch). Miralda elimina el psicodrama. Els seus rituals no són dissonants o catàrtics, sinó hedonistes, distesos, formalment rics i visualment complexos» (Todalí, p. 111).

Aquestes declaracions són una petita mostra del debat al voltant del caràcter crític de l'obra de Miralda, debat que l'absència de declaracions del mateix artista, que no acostuma a explicar la seva pròpia obra, contribueix a mantenir obert. Davant de tot això

també ens podríem preguntar fins a quin punt és necessari que l'artista es pronuncï a favor d'una causa concreta perquè la seva obra sigui llegida en un marc contextual determinat. Quan es tracta d'art, és necessari que el contingut crític sigui solemne i/o evident perquè l'obra sigui efectiva?

Sigui quines siguin les respostes, els debats que hem apuntat no desmereixen la important contribució d'Antoni Miralda a l'art contemporani, dins del qual ha introduït una manera pròpia de treballar el context popular que ha servit com a referent per a múltiples artistes posteriors que treballen al voltant del menjar i de la multiculturalitat. La seva trajectòria, com bé queda plasmada en l'exposició i el catàleg *MIRALDA MADEINUSA*, ha establert les bases d'un art que dialoga amb el seu entorn geogràfic per tal de reflectir quines són les condicions culturals i sociològiques de cada lloc. Una invitació, en definitiva, a fer recerca sobre allò que ens diferencia i a unir-nos per celebrar-ho mitjançant l'art.

Rosa A. Cruz
Universitat de Barcelona
rosacruzrch@gmail.com

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

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

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

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

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

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

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

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

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

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

