

MIRALDA Y SU ÉPOCA

Marc Dachy

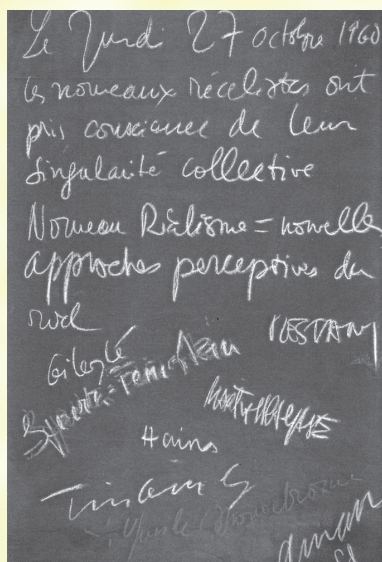
Si hubiera que fechar la obra de Miralda con sus primeras obras, como *Soldats soldés* [Soldados soldados, 1965-73] y *Cénotaphes* [Cenotafios, 1969-75], realizados en París —o con el *Gâteau de l'anniversaire de l'amour* [Pastel del aniversario del amor], que hizo con Dorothée Selz en 1969, al que siguió el gran evento que fue la *Fête en blanc* [Fiesta en blanco] de 1970 en los jardines de un *château* de la región parisina—, dataría entonces de finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX.

Pero ¿cómo reconstruir no sólo una serie de acontecimientos significativos, sino el clima de una época? ¿Y cómo vivió el artista Miralda la época, qué le gustaba, qué retuvo o rechazó de los acontecimientos contemporáneos a su propio recorrido? Algunas pistas permiten rastrear su huella. La dimensión eminentemente festiva, lúdica, grandiosa, barroca, irónica de todo lo que hizo Miralda remite claramente a la época de los años setenta, tras la dulce liberación que supuso el 1968 prácticamente en todo el mundo. Muchas prohibiciones saltaron por los aires.

¿Quién se acuerda de la profunda liberación que finalmente constituyeron aquellos años alrededor de 1970? ¿Qué ocurría en las vanguardias de aquella época?

En primer lugar la calle, el teatro. Por ejemplo, el Living Theater, con el estreno mundial de *Paradise Now* en Avignon en julio de 1968. La revolución que introdujo el Living viene de lejos, con sus primeras interpretaciones de Gertrude Stein, William Carlos Williams, Kenneth Rexroth o John Ashbery, así como de Jean Cocteau, Bertold Brecht o Federico García Lorca. *The Brig*, de Kenneth H. Brown (1963), una de las principales piezas del repertorio del Living, la escribió un veterano que había sobrevivido a la brutalidad de las cárceles militares (un asunto que a Miralda le resultaba familiar). El Living Theater abrió camino a un teatro experimental libre, no comercial, libertario, con la esperanza de contribuir a una transformación social y política. *Paradise Now* sostiene la necesidad de una revolución permanente, anarquista y no violenta; desarrolla ritos físicos y psíquicos, ceremonias y acciones. «Liberad el teatro. Éste es vuestro teatro. Actuad. Hablad, haced lo que queráis. / Nueva York. Ocho millones de personas viven en estado de emergencia sin saberlo. / Cuando criticáis radicalmente construís.» «Liberad el teatro. Haced teatro en la calle. Liberad la calle.» La calle será el núcleo de muchas de las acciones de Miralda.

Por otro lado estaban los Nouveaux Réalistes, pero también el grupo Fluxus, los situacionistas, la *beat generation*, entre otros. El grupo Letrista se desvaneció e indirectamente dio origen a los situacionistas. Jóvenes como François Dufrêne se habían incorporado muy pronto al grupo Letrista, que ejerció su influjo en Raymond Hains y Jacques Villeglé.



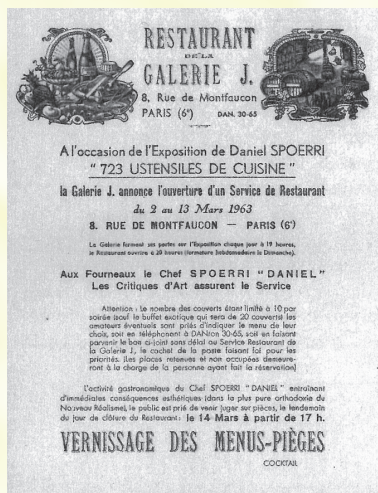
Arman, Raymond Hains, Yves Klein, Jacques de la Villeglé, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y François Dufrêne, *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme* por Pierre Restany [Declaración constitutiva del Nouveau Réalisme por Pierre Restany]

En 1948, Raymond Hains ya había expuesto sus «fotografías hipnagógicas», y en 1950, Hains y Villeglé iniciaron un film abstracto en color, *Penélope*. En 1953, Hains y Villeglé distorsionaron a partir del ultralettrismo un poema de Camille Bryen y lo publicaron con el título *Hépérile éclaté*. Dufrêne inventó el grito-ritmo y se distanció del lettrismo. En 1956, Yves Klein expuso las «propuestas monocromas». En 1957, Jean Tinguely expuso sus cuadros cinéticos; Arman, los cuadros y los sellos, y Gérard Deschamps, los «Cuadros de trapos y pliegues». En 1958, Christo se instala en París y realiza sus primeros embalajes de objetos pequeños.

Estas premisas desembocan en la fundación por parte de Pierre Restany del Nouveau Réalisme, con un primer manifiesto y una exposición en Milán en abril-mayo de 1960. César realiza sus primeras «compresiones», y Arman, una acción-espectáculo: *Le Plein*. El grupo se funda formalmente en octubre de 1960: Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, César, Rotella, y luego Niki de Saint Phalle, Christo y Deschamps. Algunos como Dufrêne, Hains o Villeglé son contemporáneos y próximos a los situacionistas, aunque no producen obra conjunta.

La cuestión de la comida, que se encontrará en el centro de la obra de Miralda, no está ausente en el grupo: en julio de 1961, con ocasión del primer festival del Nouveau Réalisme, Hains propuso una degustación de sus *Entremets de la palissade*, que para él era también un modo de poner fin al desencuentro editorial que lo había enfrentado con Salvador Dalí, «el rey de la belleza comestible». En julio de 1962, Christo bloquea la calle Visconti haciendo un muro con barriles, y en febrero de 1963, los Nouveaux Réalistes celebran una fiesta en pleno carnaval de Múnich: Arman monta en cólera, Niki de Saint Phalle dispara, se realiza un reportaje-manifestación sobre laceraciones hechas sobre carteles (Rotella) y Christo crea un monumento temporal.

Cuando se apodere de Miralda la pasión por los alimentos coloreados y por la creación de restaurantes (El Internacional, en Nueva York, con Montse Guillén), ya tendrá precedentes en el ámbito del arte. En marzo de 1963, Daniel Spoerri abrió durante diez días «el Restaurante de la Galerie J» en París coincidiendo con su exposición *723 ustensiles de cuisine* [723 utensilios de cocina]. Spoerri transformó la galería en restaurante. Uno de los menús era un menú-homenaje a Raymond Hains, con una «sopa letrista» y «verdades de Perogrullo». La exposición terminaba con un *vernissage* de menús-trampa. De estos eventos queda, entre otros, el bellissimo volumen *Topographie anecdotée du hasard*, del que la editorial Something Else Press hizo en 1966 la edición americana ampliada por Emmett



Menú-programa del restaurante de la Galerie J, París, exposición *723 ustensiles de cuisine* de Daniel Spoerri, 2-13 de marzo de 1963



Daniel Spoerri y otros invitados, en la inauguración de la exposición *Eat Art Bankett*, Eat Art Galerie, Düsseldorf, 1971

1. Pierre Restany. «Kitsch, cannibalisme et Catalogne». En *Chroniques de l'art vivant*, n.º 21. París: junio de 1971, p. 10.

2. Véase también Pierre Restany. *Le nouveau réalisme*. París: Transédition, Luna-Park, 2007.

Williams y Roland Topor. También en marzo de 1963 tuvo lugar, en el Musée d'Art Moderne de París, *Dada emballé*, una importante colaboración entre Hains y Christo.

En noviembre de 1970 Miralda estuvo presente en Milán en el festival que a lo largo de tres días conmemoró (o celebró) los diez años del Nouveau Réalisme, y asistió a los preparativos de Spoerri para el banquete en el restaurante Biffi. Pierre Restany, aunque no vinculaba a Miralda con el grupo, era un entusiasta de la obra del artista. En una secuencia del film *Situació-Color*, se le ve escribiendo algunas palabras («Sunyol Sun y ol»). Se acuerda de Miralda, quien en 1970, en la exaltación del momento, juraba haber encontrado finalmente en Milán «al verdadero mecenas de arte caníbal».¹ Le gustaba que Miralda hubiera transformado, desviado, sus recuerdos de la garnición en Huesca, transformando sus apresurados dibujos de 1963 en grandes composiciones que expuso en 1966 en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres; y que hubiera empezado la gran invasión de soldados blancos en sus films y descrito su taller parisino como una «escuela de guerra en miniatura». Miralda, concluía Restany, «conoce perfectamente las reglas del juego. La parodia se limita a acentuar la inexorable inmanencia, el horror abstracto, la patética vanidad» Y también señalaba que sus predecesores, Malaval y Spoerri, «príncipe de los gastrónomos del Eat Art»,² tenían diez años más que él cuando se produjo la gran comida coloreada en la Galerie Claude Givaudan de París el 12 de marzo de 1970: pollo azul, whisky amarillo de huevo y ensalada muy verde.

Pero para Restany, Miralda, a diferencia de Spoerri, sería «más bien como una limandandy barroca, un Saturno Sansón-hippy-devorador de tiempos devorador de templos de chucherías». No duda en comparar su barroquismo con el del «divino» Dalí, su «paranoico compatriota catalán», o incluso con las curvas de nivel y las estructuras naturales del gran Gaudí.

La exposición milanesa de los Nouveaux Réalistes topó con diversas hostilidades. Una asociación de antiguos combatientes consiguió que se interrumpiera el embalaje del monumento de Víctor Manuel II que estaba realizando Christo. Después, los neofascistas quemaron la intervención de Christo en torno a la escultura de Leonardo da Vinci a la que Christo se había desplazado. Tuvieron que intervenir los bomberos, que no pudieron evitar romper algunos dedos de la escultura. Dufrière imitó a los neofascistas interpretando de una insistente manera mussoliniana una declamación letrista ensordecedora mientras la policía contenía entonces a los maoístas. Tinguely desveló su *Victoria*, un falo dorado gigantesco adornado con racimos de uvas que, tras explotar y propulsar haces de



Dstrucción de *La Vittoria* de Jean Tinguely, plaza del Duomo. Festival des dix ans du Nouveau Réalisme, Milán, noviembre de 1970



Miralda, Dorothée Selz y Jaume Xifra, *Fête de l'école laïque*, Châtillon, París, 1971. Con la colaboración del Magic Circus

3. *Honeymoon Project* (1986-1992). Barcelona: Àmbit, 1987.

fuegos de artificio, se autodestruyó con gran estruendo. Se llevó a cabo la reconstrucción de una escultura de fuego en memoria de Yves Klein. César realizó en público fragmentos de una expansión. Spoerri ofreció a Restany una irónica tiara pontificia de pan dulce genovés. En una fotografía de la época puede verse a Villeglé peleando con uno de los organizadores de la exposición consagrada a los cartelistas.

Todas estas acciones permiten establecer algunos paralelismos con las acciones públicas de Miralda, que, no obstante, parecen haber despertado menos hostilidades. Es evidente que una celebración tan considerable como *Honeymoon Project* (1986-92)—de cuyo comité de apoyo formó parte Restany— fue montada por Miralda con gran cuidado, no sólo para evitar obstáculos, sino también para realzar al máximo cada uno de los momentos de aquel evento polisémico. Me resulta imposible no considerar la sutileza y habilidad de Miralda al realizar un proyecto tan considerable como este, igual que la de Kurt Schwitters en sus proyectos, y, más en particular, me cuesta no reconocer la evidente proximidad entre las cartas de amor creadas con ocasión de *Honeymoon Project*,³ título paródico por sí mismo, y el giro irónico del sentimentalismo que opera Kurt Schwitters en su célebre poema *Anna Blume* (1922).

La dimensión festiva de las acciones de Miralda estaba presente en la vanguardia teatral de la época, y también en un buen número de acciones artísticas efímeras. Hay que recordar el célebre Playhouse of Ridiculous Theater de John Vaccaro y el *Heaven Grand in Amber Orbit*, o el *Cockstrong*, que terminaba con el incendio de un enorme falo de papel que dominaba la escena. Vaccaro proclamaba su pasión por Jack Smith, Andy Warhol y John Cage. O también Richard Foreman y su Ontological-Hysterical Theatre. Incluso Le Grand Magic Circus de Jérôme Savary proponía un ambiente carnavalesco, rabelaisiano. Había llegado el momento de la manifestación extravagante de los cuerpos en el espacio, en la calle. Armand Gatti, a partir de un hecho histórico revolucionario, creaba una pieza, *La Colonne Durruti*, al término de la cual los espectadores prolongaban el espectáculo mediante una procesión-manifestación callejera. Otras acciones más discretas tenían lugar en el ámbito del arte que invadía la calle: en Bruselas, Algol Théâtre, Mass Moving, Théâtre 140 y Ferme V realizaron un «parque loco», es decir, libre. El 28 de enero de 1972, pintaron la sombra de la gente de rosa o de verde en la calle, una acción que se produjo simultáneamente en las ciudades de Hiroshima, Bruselas, Londres, Berlín y Ámsterdam. Mass Moving liberó mariposas en la plaza San Marcos cuando se celebraba la Bienal de Venecia. En los años setenta del siglo XX, la noción de fiesta toma el relevo de la de espectáculo, y Miralda es, en efecto, uno de los artistas que lleva la fiesta al paroxismo.

Pero los años setenta también son los de Tàpies, el grupo Zaj, La Mama, Gina Pane, Steve Reich, el redescubrimiento de Antonin Artaud, James Lee Byars, Fluxus, Alwin Nikolais, Viola Farber, Luciano Berio, Tetsumi Kudo, las pintadas en los muros, el *body art*, el redescubrimiento de las vanguardias —del dadá pero también del cubo-futurismo ruso y el suprematismo—, y también los de toda una serie de manifestaciones dispersas, como Camille Bryen, el jarrón de flores de Raynaud, la Documenta, la destrucción de Les Halles de París con la respuesta de Miralda (*Piedesthalles*), el Théâtre Laboratoire Vicinal, el festival *underground* de Nueva York, Pierre Guyotat, Yukio Mishima, el ICA y la Roundhouse de Londres (con el festival ICES), La Monte Young y Fluxus, John Cage, los poemas públicos de Alain Arias-Misson en Madrid o Pamplona,⁴ Cadéré y Richard Long, entre otros.

La referencia al dadá subyace a la mayoría de las vanguardias de los años sesenta y setenta del siglo XX. Tristan Tzara, en su «Conferencia sobre Dadá», pronunciada en Jena y Weimar en 1922, con la que anunciaba el final de dicho movimiento, plantea el elogio de la espontaneidad y de la vida contra el arte: «Lo que queremos ahora es la *espontaneidad*. No porque sea más bella o mejor que otras cosas. Sino porque todo lo que surge libremente de nosotros mismos sin la intervención de las ideas especulativas, nos representa. Hay que acelerar esta cantidad de vida que se consume fácilmente en todos los rincones. El arte no es la manifestación más preciosa de la vida. El arte no tiene el valor celeste y general que nos complace atribuirle. La vida es mucho más interesante. Dadá se jacta de conocer la medida exacta que hay que dar al arte; lo introduce con medios sutiles y pérfidos en los actos de la fantasía cotidiana. Y viceversa».⁵

El dadá sigue siendo en la memoria colectiva ese momento efímero, subversivo e irónico, la nostalgia del cual permanecerá no sólo a lo largo de las vidas de todos los participantes, sino también en todo el medio del arte y entre muchos artistas.

Entre 1954 y 1957 apareció en París un boletín de información, *Potlach*, que era un órgano resultante de la Internacional Letrista, nombre de la escisión de izquierda que tuvo lugar en 1952 en el seno del grupo. En 1954, se proponía «establecer una estructura pasional de la vida. Experimentamos con comportamientos, formas de decoración, de arquitectura, de urbanismo y de comunicación destinadas a provocar situaciones *atractivas*».

No podría decirse que Miralda se encuentre lejos de semejante propósito; al contrario, es uno de los raros artistas ejemplares que, más allá del medio del arte, ha desarrollado y producido situaciones nuevas y creativas.

4. Véase *Encuentros de Pamplona*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 340-45; Alain Arias-Misson. *The Visitor*. Nápoles: Ulisse & Calypso, 2009; así como «De Joan Brossa au Poème public». En *Luna-Park*, n.º 5. París, Transédition, verano de 2009, pp. 83-88.

5. Este pasaje («Art is not the most precious manifestation of life. Art has not the celestial and universal value that people like to attribute to it. Life is far more interesting») lo traduce y cita George Brecht como epígrafe de *Chance Imagery*. Nueva York: Something Else Press, 1966.

Planteando un «panorama inteligente de la vanguardia a finales de 1955», *Potlach* declara que «toda la pintura abstracta, desde Malevich, está completamente trillada». *Potlach* insiste finalmente en que, en materia de poesía, «la desaparición casi total de esta actividad, bajo la forma que conocemos desde sus orígenes, desaparición evidentemente vinculada a la decadencia continua de la estética, es uno de los fenómenos más destacables que presenciamos».

En una encuesta («¿Cuál es su objetivo en la vida y qué hace usted para alcanzarlo?») de *Les lèvres nues*, Michèle Bernstein y Mohamed Dahou respondieron, en nombre de la Internacional Letrista, que «urgidos a definir un objetivo en sus vidas ejemplares, no se les ocurría otro que la revolución permanente situacionista».⁶

Los futuros situacionistas son prácticamente los únicos que dan continuidad a la protesta dadaísta y la desarrollan crítica y teóricamente en la revista *Internationale situationniste* (1958-1969), y después en sus ensayos: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem⁷ y *La société du spectacle* de Guy Debord⁸, ambos de 1967. En la primavera de 1963, Raoul Hausmann estableció contacto con Debord, a quien le ofreció traducir *De la misère en milieu étudiant*. En ese momento, el vínculo entre el dadá y el situacionismo es patente. Debord me escribiría luego, respondiendo a uno de mis libros: «Como usted, creo que el dadaísmo ha sido mucho más importante que su tardía interpretación «francesa». Seguramente hubo entre los situacionistas unas cuantas referencias al dadaísmo, además de las que usted cita; y toda su actividad era un elogio permanente».⁹

Las cartas que en 1949 envía el joven Guy Debord (de dieciocho años) a un amigo todavía más joven, salpicadas de guiños, revelan la autenticidad y la profundidad de sus compromisos posteriores: «El dadaísta Guy Debord le espera a la salida de la parada de Metro de Porte des Lilas», «Hay que repetir el movimiento Dadá», «El individuo debe ser apasionante o no ser»,¹⁰ sin mencionar las evocaciones de Arthur Cravan.

En los Estados Unidos, donde Miralda se instalará en 1971, la situación es diferente. El conocimiento del dadá es paradójicamente mayor allí que en París, desde que el pintor Robert Motherwell hizo publicar en 1951 un volumen antológico, *The Dada Painters and Poets*, cuyo papel fue fundamental, mientras que en Francia, el dadá había quedado sepultado por el surrealismo. Este volumen permitió al poeta Allen Ginsberg descubrir a Tzara y a la postre leerlo en francés. Cuando en 1956, un año antes del *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance*

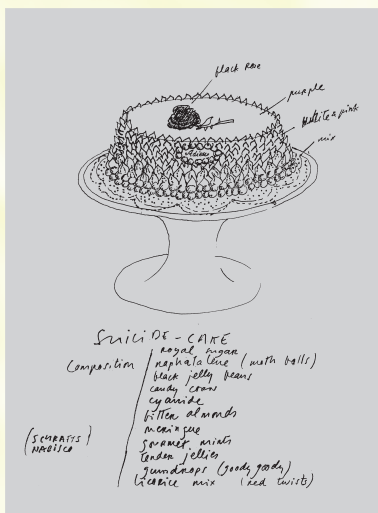
6. *Les lèvres nues*, n.º 10-12. Bruselas: septiembre de 1958, p. vxi.

7. Raoul Vaneigem. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, trad. Javier Urcañibia. Barcelona: Anagrama, 2008. [N. de la T.].

8. Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2009. [N. de la T.].

9. Carta de Debord a Marc Dachy, 7 de septiembre de 1988. En Guy Debord. *Correspondance*, vol. 7. París: Fayard, 2008, p. 37.

10. Guy Debord. *Le marquis de Sade a des yeux de fille de beaux yeux pour faire sauter les ponts*. París: Fayard, 2004, pp. 23, 60 y 167.



Boceto preparatorio para *Suicide Cake*, 1976

situationniste internationale de Debord, Allen Ginsberg publicó su selección titulada *Aullido*, en una pequeña editorial, City Lights (San Francisco) —selección de poemas que lo hizo inmediatamente célebre, así como a la editorial, de Lawrence Ferlinghetti—, el poeta precisaba en la contracubierta que «Carl Solomon, a quien dedico *Aullido*, es un poeta en prosa dadaísta intuitivo del Bronx». A lo largo del libro, Ginsberg evoca las conferencias del City College of New York (CCNY) sobre el dadaísmo y los lanzamientos de tomates que las sucedían.

Ginsberg proclamó su admiración por Tzara, en particular por los manifiestos dadá; los consideraba como una de sus influencias principales. Viajó a París para visitar a Tzara y a Henri Michaux, entre otros. A propósito de su poema *América*, Ginsberg destacaba que el carácter profético y contenido de su lirismo se lo debía a Tzara. «No creía que *América* fuera realmente un poema —recuerda Ginsberg—, y tampoco Kerouac lo pensaba. Hay varias voces en una sola lengua, una sardónica, una esquizofrénica, y el tono está influido por los manifiestos dadás de Tzara. [...] Después de leer unos pocos versos la gente empezaba a reír, en particular en el momento de «Que te den a ti y a tu bomba atómica», lo cual no era precisamente habitual, si se me permite, tratándose de un poema.»¹¹

En lo que se refiere a los *happenings*, en Nueva York, a principios de los años sesenta, Al Hansen aprovechó el impulso de Motherwell al hacer su *Hall Street Happening*, realizado en Brooklyn.¹² La filiación con el dadá se proclamaba abiertamente.

En el caso de Miralda, resulta evidente que su manera de rehuir los museos, de crear acontecimientos y situaciones, de abrir el imaginario a la acción y de implicar a los participantes en una acción-espectáculo se adecua al clima neoyorquino de los *happenings* y, simultáneamente, está lejos de contradecir las primeras líneas de *La société du spectacle*: «Toda la vida de las sociedades en las que reinan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era directamente vivido se ha alejado, convertido en una representación».¹³

El hecho de poner de manifiesto la poesía como «organización de la espontaneidad creativa», incluso si los eventos de Miralda son sin duda alguna organizados, es el núcleo mismo de la mayor parte de sus acciones y está asociado a esta revolución que evocaban los jóvenes que se manifestaban en 1968 en el MoMA contra la exposición dadá surrealista de William Rubin: «El arte dadá y surrealista es algo que pasa en la vida, no en los museos. No queremos violencia, pero formamos parte de una revolución espiritual y cultural que tiene lugar en todo el mundo».

11. Allen Ginsberg. *Holy Soul Jelly Roll: Poems and Songs, 1949-1994*. Santa Mónica: Rhino Word Beat, 1994.

12. Al Hansen. *A Primer of Happenings & Time / Space Art*. Nueva York-París-Colonia: Something Else Press, 1965, pp. 13 y 16.

13. Guy Debord. *La société du spectacle*. París: Gallimard, 1967 [ed. cast. *La sociedad del espectáculo*, Madrid: Castellote editor, 2003]. Karl Marx afirmaba en *El capital*: «La riqueza de las sociedades en las que reina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de mercancías».