WENCES RAMBLA

FORMA Y EXPRESIÓN EN LA PLÁSTICA DE ANTONI MIRÓ



PRÓLOGO ROMÀ DE LA CALLE

INSTITUTO DE CREATIVIDAD E INNOVACIONES EDUCATIVAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FORMA Y EXPRESIÓN EN LA PLÁSTICA DE ANTONI MIRÓ





WENCES RAMBLA

FORMA Y EXPRESIÓN EN LA PLÁSTICA DE ANTONI MIRÓ



INSTITUTO DE CREATIVIDAD E INNOVACIONES EDUCATIVAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

A Antoni Miró
l'enèrgic i perceptiu Artista
que a través d'un gran art
se sap mirar el MÓN en un doble pla
Joan Coromines
4-I-1987

© ANTONI MIRÓ / WENCES RAMBLA / R.DE LA CALLE
© PARA LA PRESENTE EDICIÓN:
INSTITUTO DE CREATIVIDAD E INNOVACIONES EDUCATIVAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
© CON DISEÑO

TRADUCCIÓN: VICENT VICEDO
COLABORA: JOSEP Mª GONZÁLEZ, SOFIA BOFILL

NOTA: TODAS LA OBRAS CITADAS
ESTÁN REPRODUCIDAS EN EL APÉNDICE.

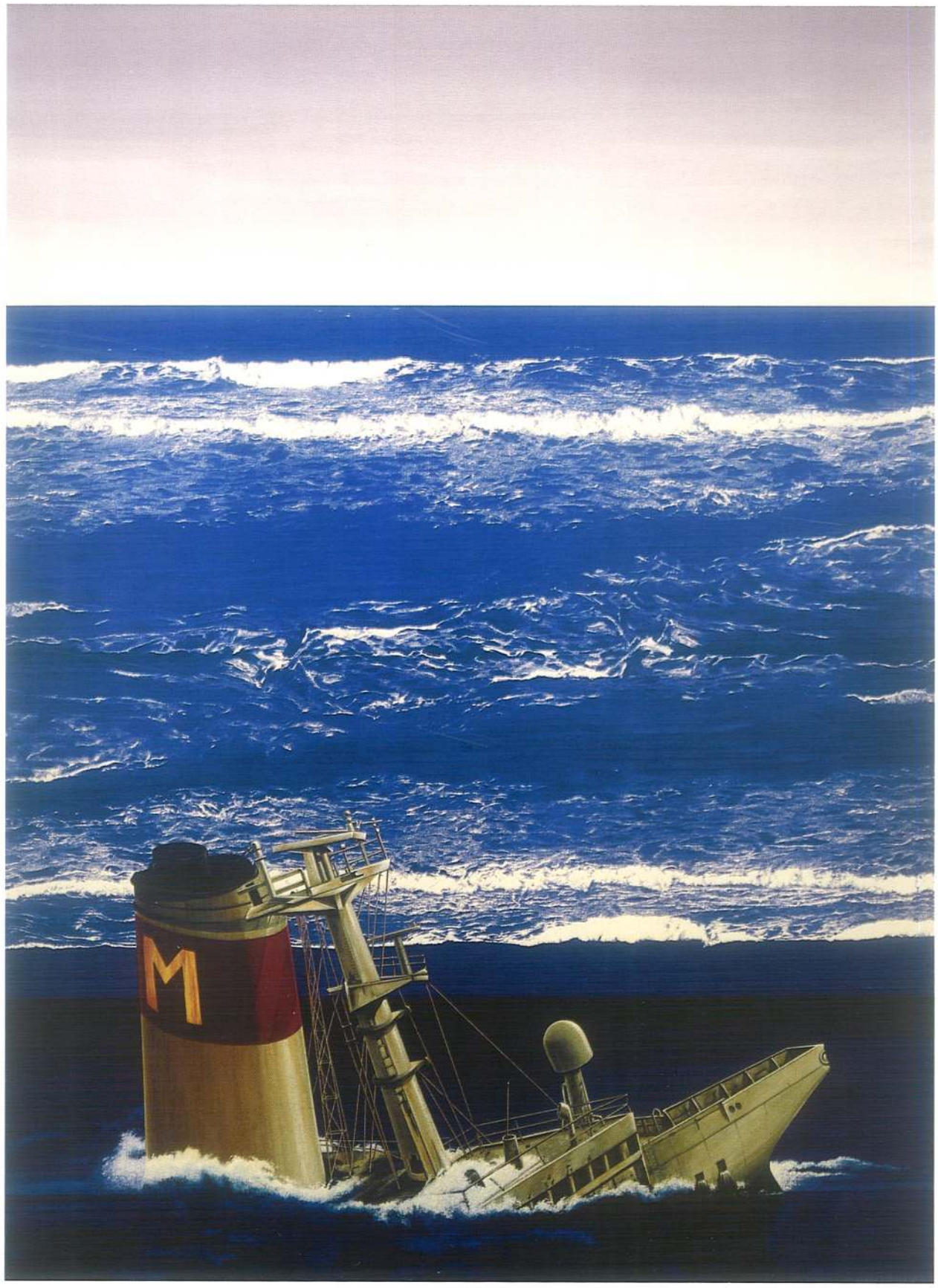
LA MAYORIA DE LAS OBRAS PERTENECEN
A COLECCIONES PARTICULARES.

GRÁFICAS ALCOY, S.A.

2ª EDICIÓN

ISBN: 84-89792-06-2
DEP. LEGAL: A-54-1998

A mi querido tío Wences
in memoriam.



MALASTRUC, 1993 (ACRÍLIC-TAULA, 136x98) VIVACE

SOBRE ARTE Y LENGUAJE
–A MANERA DE PREÁMBULO-

"El artista se hace cada vez más exigente, difícil y más descontento de su propia labor, y el crítico cada vez más cauto en sus juicios y más ferviente y profundo en sus secretas admiraciones".

Benedetto Croce (1913)

Prologar un estudio del profesor Wences Rambla acerca de la pintura de Antoni Miró supone –directamente, para mí– reencontrarme de nuevo con aquella marcada comunidad de trazos que, en buena medida, considero que caracteriza y relaciona a ambas personalidades, a la vez que, tal ocasión, me aqyuda también a rememorar, de forma simultánea, dos relevantes y significativos eslabones de un vieja amistad, que sigue siendo estrechamente compartida.

Conociendo profundamente a ambos, como es el caso, puedo afirmar –desde un principio– que el binomio constitutivo del presente libro implica, ante todo, el entrecruzamiento de dos marcadas obsesiones por la minuciosa perfección así como por la inagotable e insistente búsqueda del detalle, la sugerencia y el matiz para, de este modo, poder mejor resolver, adecuadamente, la estructura definitiva del conjunto.

Sin embargo ese denominador común –de alcance más bien metodológico– que ciertamente recorre y preside sus actividades correspondientes, y al que acabo de referirme, no agota la nómina de rasgos compartidos, toda vez que sus presistentes estrategias de indagación difícilmente dejan –ninguna de ellas– resquicios para el mero azar, la improvisación repentina o la coyuntural indeterminación.

Diríase, por tanto, que la pormenorizada lectura de este sólido y extenso estudio –dedicado en su conjunto a la plural trayectoria artística de Antonio Miró– nos convierte, como lectores, en testigos inmediatos del sugerente encuentro habido entre dos espíritus quizás profundamente cartesianos, afines en su tarea de lanzar, sobre los correspondientes objetos de su dedicación, una conformada red de opciones claramente estructuradoras, sustentante de la propia visión de la realidad y sugeridora además de las perspectivas que, en última instancia, enmarcan y constituyen asímismo sus respectivas historias personales.

Sin duda, *ver es construir.* Y el profesor Wences Rambla –en su amplio acercamiento teórico, crítico e histórico al diversificado quehacer de Antoni Miró– nos ofrece, paso a paso, el recorrido investigador de sus pautadas reconstrucciones, el resultado de sus sistemáticos esfuerzos analíticos y el mapa –en fin– utilizado por su mirada deconstructiva y escrutadora, en sus peregrinajes.

De este modo, conviene reconocer que el hecho de seguir el hilo del discurso y de transitar, con la debida atención, por los aquilatados meandros de su lenguaje implica precisamente pasar del *ámbito de lo privado* –es decir de la experiencia estética rememorada, ante cada obra, por la sensibilidad y el propio gusto– a la constatación crítica desplegada (gracias a la construcción del dilatado texto) en torno al *dominio público.*

Siempre he pensado, por mi parte, que la acción crítica necesita instalarse, en su complejo desarrollo, precisamente a *caballo entre lo público y lo privado*, es decir entre la enriquecida experiencia, estrictamente personal, frente a la obra y la adecuada apreciación, justificada y expuesta a través de la elaboración del texto. O sea que, en resumidas cuentas, el crítico se mueve *entre el recuerdo y el testimonio.*

De ahí que sin la solvente mediación del lenguaje, es decir sin las distintas funciones comunicativas que vehicula *la construcción del discurso crítico* no podría efectuarse la transición del ámbito privado al contexto público –en la práctica de la crítica-, allí donde es necesario llegar, porque también el lector exige y ejercita asímismo sus innegables derechos frente al texto.

Desde tal perspectiva, el estudio de Wences Rambla se articula directamente –como singular aplicación didáctica a la pintura de Antoni Miró– en trno a toda una enlazada serie de planteamientos teóricos, asumidos, sin duda alguna, como *instrumentos teóricos fuertes* de cara a los sucesivos análisis y argumentaciones encadenadas que recorren toda la extensión del ensayo.

Cabría afirmar escuetamente que, en este caso, el investigador, partiendo de la *reflexión estética,* transforma la *opción crítica* en una particular coartada para la validación de sus internos presupuestos, sistemáticamente proyectados –con sorprendente parsimonia y aquilatada matización– sobre el *itinerairo pictórico* de Antoni Miró.

De este modo, casi como un curioso *manual para la mirada inquisitiva,* se van desgranando, con evidente pormenorización, los diferentes capítulos, monográficamente centrados, a su vez, en las diversificadas vertientes y facetas que –según las estrategias expositivas del autor– sustentan el universo pictórico estudiado. Y es así como se nos invita a que acompañemos al profesor W. Rambla en sus *encuentros del arte con el lenguaje.*

A fuer de sincero, he de confesar que cada vez me atraen más las crecientes posibilidades que ofrece el arte como *genuino lugar de reflexión.* Alco que, por cierto, tiene mucho que ver con el hecho de que el carácter virtualmente subversivo o fundamentalmente *no idéntico* del arte no es nunca ajeno a que *el enigma* le es, de una u otra forma, siempre inherente. Inherente, incluso, hasta el extremo mismo de poder afirmar –respaldado por la certera mano de Th. Adorno– que "todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas".

Sin embargo, no por ello se tratará, ni mucho menos, de formular –por mi parte– que el enigma propio de la obra de arte consista en ser –ésta– una especie de particular rompecabezas *aúnno– resuelto* o en carecer –ella misma– de toda posible significación. Más bien habría que subrayar resueltamente que tal carácter enigmático no es algo, sin más, *externo* a la obra de arte sino que, de por sí, estrictamente pertenece a su misma esencia problemática. Esa es la auténtica clave de la cuestión.

Quizás por ese concreto motivo *el enigma* esté más allá de ser un estricto problema hermenéutico, que afecte exclusivamente al ejercicio de la crítica de arte, toda vez que –de nuevo Th. Adorno– "el carácter enigmático del arte sobrevive –incluso– a la aguda interpretación que logra alcanzar una respuesta", al no estar sólo directamente localizado en aquello que podemos experimentar en la experiencia estética. de hecho el enigma se halla inscrito en la obra de arte como algo siempre resistente a la misma interpretación y que exige y postula más bien, una y otra vez, el pleno desarrollo reflexivo en su propio entorno.

No en vano el arte siempre *expresa y oculta en simultaneidad.* Y –como, supongo, me concederá el profesor W. Rambla– somos máximamente conscientes de su carácer enigmático cuando intentamos y nos atrevemos, con insistencia, a transportar la obra hacia ámbitos donde ella misma no puede ya directamente explicarse, es decir hacia el domicilio de la racionalidad. Y paradójicamente en ese curioso enclave –donde el carácter enigmático roza la discursividad– es donde se instala la reflexión.

¿Por qué no admitir el símil –parece quere decirnos, de reojo y a cada paso, el profesor Wences Rambla– de que el arte sea un camino que corre justamente en paralelo, con sus conexiones y múltiples convergencias, a la propia reflexión estética? Quizás sea ésta la verdadera *hipótesis* de trabajo que –a mi modo de entender– subyace a todo este documentado estudio sobre la obra de Antoni Miró.

Sin duda, en buena parte de la actividad artística actual se produce un fructífero encuentro entre la memoria de las imágenes y la pluralidad de procedimientos y estrategias pictóricas, reciclada también a su vez –dicha

actividad creativa– con el combinado y eficar recurso a otros medios expresivos. Es así como la aparente inmediatez de la práctica artística se trenza, de hecho, en total intimidad con *la mirada histórica,* a la vez que la reflexión acentúa su paralela proyección sobre el propio quehacer.

Por supuesto, en tal coyuntura, la resultante *mirada sobrecargada* deviene protagonista –como bien sabe y practica Antoni Miró– de cuantas metamorfosis de la memoria deambulan pluralmente por la escena de la representación contemporánea.

El arte, pues, se presenta asímismo recursivamente transformado en reflexión pragmática sobre el correspondiente quehacer artístico. Y justamente en ese encuentro plural de registros plásticos, figurativos y conceptuales es donde se incardina, en última instancia, el auténtico enigma del ejercicio artístico, a caballo siempre también *entre la autonomía y la propia funcionalidad.* Algo que –como es bien sabido– directamente se replantea, con asiduidad, en la dilatada actividad pictórica de Antoni Miró.

¿Acaso no es ésa, concretamente, una de las relevantes polaridades en las que se inscribe y manifiesta la vocación enigmática del hecho artístico? ¿Cómo preservar, a ultranza, la autonomía del arte sin comprometer por ello –*pari passu*– su posible funcionalidad?

Al fin y al cabo, igual como la vida penetra en el arte, así el arte actúa en la vida, aunque realmente la charnela que posibilita ese complejo engranje –entre arte y vida– no deje nunca de complicarse con dos los múltiples interrogantes que presiden sus respectivas existencias.

Bien es cierto, como se ha dicho, que cuando el enigma habita la pintura –junto a los valores plásticos que sustancialmente la constituyen– nunca está ausente del proceso de su génesis la autorreflexión. Quizás por ello "los acertijos repiten en *broma* lo que *en serio* hacen las obras de arte", como le gustaba reiterar, casi con apariencia de *boutade* a Theodor W. Adorno.

Es posible que –tras lo simplemente aquí apuntado– quede algo más patente ese principio de que tanto el genuino quehacer artístico como la consolidada actividad crítica se perfilan como *reflexiones pragmáticas* relativamente autónomas, que en buena medida discurren, sin embargo, en paralelo, sobre el horizonte de los enigmas compartidos. Autorreflexión artística y reflexión crítica se imbrican, pues, muy a menudo. Y en esa crucial coyuntura se dan la mano –en el ensayo que con estas líneas prologamos– las dos intensas miradas que discurren por sus páginas.

Acompañamos como lectores, decíamos más arriba, paso a paso los plurales recorridos del profesor W. Rambla, en eso encuentro, que establce, del arte con el lenguaje. En realidad se nos invita a comparar las respectivas

construcciones y las interrelaciones metalingüísticas que se articulan entre ambos protagonitas.

Como *artifex additus artifici,* se nos presentarán, una y otra vez, las abundantes y conocidas relecturas iconográficas del propio Antoni Miró: *imágenes de las imágenes,* dispuestas a ser minuciosamente analizadas, al filo de la reflexión desarrollada sobre las distintas series de su producción artística.

Philosphus additus artifici, nos facilitará sus parámetros teóricos e históricos, la mirada siempre diferida y atenta de Wences Rambla, para mejor legitimar, así, sus enlazadas apreciaciones estéticas a *propósito de* las propuestas pictóricas.

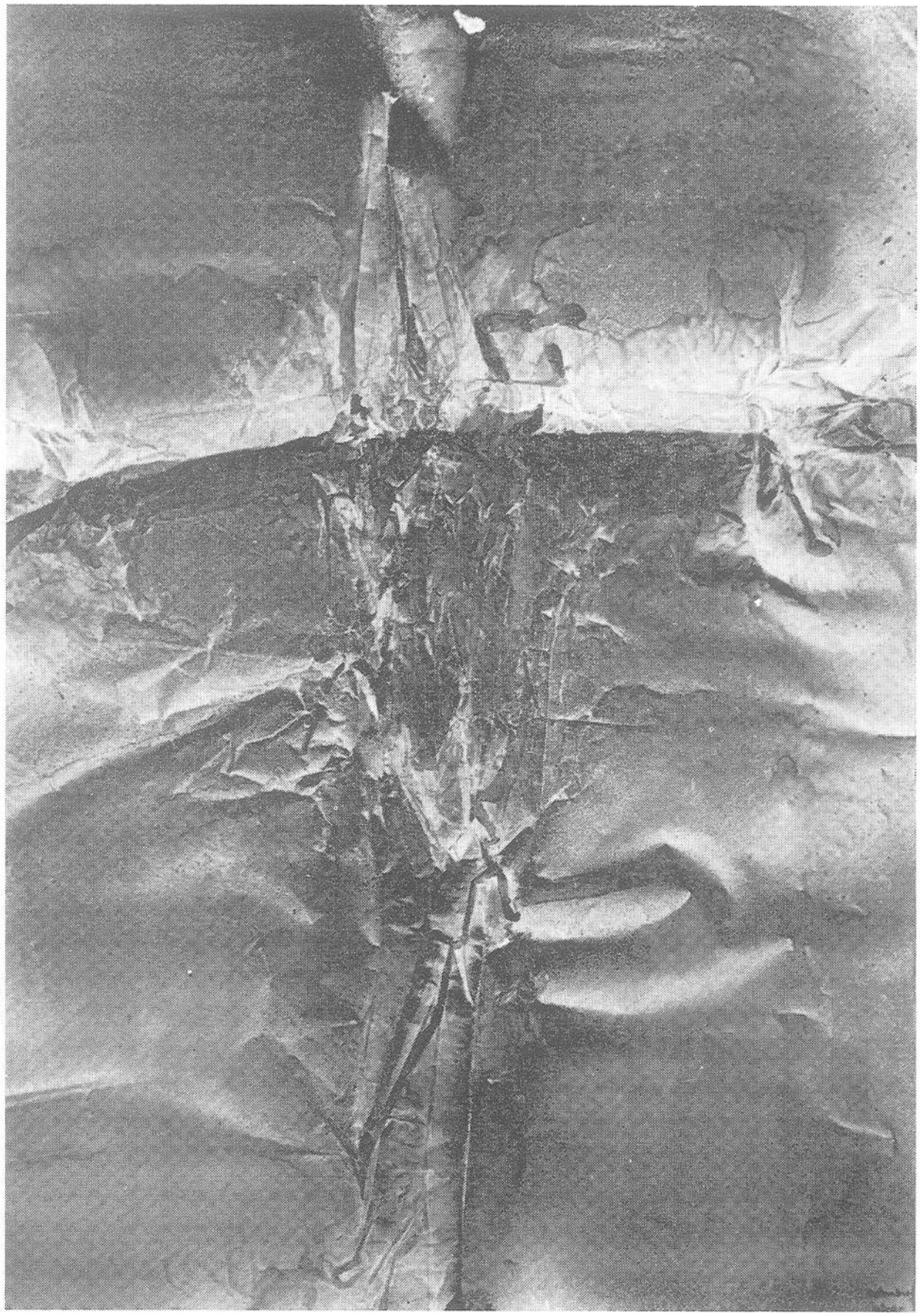
Sin embargo, didácticamente, en ese juego de seriados contrapuntos que recorren el presente ensayo, *Poética y Crítica* –en realidad, como dos caras de una misma moneda– conducen y remiten al lector hacia el núcleo mismo del hecho artístico, es decir a la flagrante presencia de la obra, con la que –por su cuenta deberá, a fin de cuentas, enfrentarse por sí mismo.

Es un hecho evidente que toda obra *da que hablar* y asimismo *necesita ser hablada,* aunque el lenguaje de la crítica –barandilla e índice– deba cautelarmente considerarse como efecto pragmático de la propia obra, en torno a la cual se trenza y articula la propia existencia de la crítica, en su relativa autonomía.

Es así como convendría que nos acercáramos abiertamente a este singular tête à tête establecido entre Antoni Miró y Wences Rambla, atentos –por nuestra parte– al seguimiento de las dos miradas, comprometidas –ahora– simultáne y conjuntamente en una única y loable aventura editorial.

Octubre de 1997.

Romà de la Calle.
Catedrático de Estética y Teoría del Arte
Universitat de València.



UN ALTRE CREUAT, 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ 100x70) RELLEUS VISUALS.

INTRODUCCIÓN JUSTIFICATIVA DE LA INVESTIGACIÓN

— I —

Aunque no sea fácil establecer una periodización exacta en lo concerniente a la utilización de recursos y métodos, manejo de técnicas, empleo de materiales y despliegue –recurrencia, citación, personalización creativa– de opciones estilísticas por parte de ANTONI MIRÓ, a lo largo de su ya extensa trayectoria profesional, voy a tratar de analizar en el presente estudio acerca de su obra artística: sus preferencias figurativas o abstractas, sus opciones temáticas, sus planteamientos plásticos... centrándome o pivotando a partir de los elementos fundamentales y fundamentantes de su poética. Y ello apoyándome tanto en sus trabajos iniciales como en sus series más importantes o señeras.

Poética que si bien se ha desarrollado a través de distintos medios artísticos, va a ser en la pintura donde centre el núcleo esencial de mis indagaciones. Con todo, el horizonte con que concibo el presente trabajo permite que la mayor parte de mis análisis formales y consideraciones semánticas –denotativas, connotativas, simbólicas o metafóricas– sean tan fácil como coherentemente, cual hilo conductor y conector, transpolables al campo de la escultura o del grabado; salvando, obviamente, las respectivas peculiaridades expresivas que como procedimientos distintos conllevan.

— II —

En este estudio me interesa, en primer lugar, examinar la obra –observarla en sus concreciones individuales–, rastrear los apoyos teóricos, de diverso grado de explicitud, que en ella residen o a que dan pie, para, a continuación, poner en evidencia y posibilitar al lector que compruebe, por sí mismo, las conexiones entre las ramificaciones de su arte "a través de" y "en función de" los elementos fundamentales –color, línea, espacio... entendidos con amplitud de miras– desde cuya morfología de naturaleza plástica devendrán en vocablos que, a su vez, por su especificidad y pertenencia a un medio expresivo, y según su articulación o sintaxis, son susceptibles de asumir diversos estímulos provinientes del universo político, económico,

cultural, social... Estímulos que, *debidamente* reformulados (lo que se le exige al artista es que establezca nuevas relaciones con la realidad) por la intencionalidad del autor, vehiculen desde su formalidad, es decir, desde su especialidad lingüística una idea, asimismo entendida en sentido amplio: como concepto, pensamiento, sentimiento, descripción, narración, criticismo...

De manera que estoy en disposición de afirmar, en esta introducción justificativa de mi estudio, que desde la *intensidad* de la investigación así planteada, puedo promover una reflexión *extensiva* al resto de medios artísticos manejados por Miró. No en vano su expresión –trenzadas sus *representaciones* con otros modos *presentativos*– compendia, tanto extensiva como intensivamente, una globalidad en la cual las diversas facetas abordadas, y compartimentaciones conceptuales y sígnicas que entrañan y manifiestan, se conectan e interrelacionan con una fluidez ya en lo que respecta a su significatividad plástica, ya en lo relativo al contenido.

De ahí que estime que tanto el significante –forma, materia, color – como el significado evocado por aquel, convergen en una significación total –hecho y resultado del significar – donde pervive, por un lado, un mismo núcleo básico: inconformismo, denuncia crítica y cuestionamiento de lo real; y, por otro, mantiene, con la evolución pertinente, una metodología y organización de los agentes intervinientes en la fenomenología de la imagen, sea su base empírica el hierro, la madera o el papel..., el óleo, las tintas o el acrílico...; y su género, el tipificado como escultórico, pictórico o calcográfico.

—III —

En ANTONI MIRÓ forma y expresión, contenido y continente detentan, pues, un sustrato sin fisuras de difícil hallazgo en otros autores por lo que respecta a su sentido unificador y, a la vez, multipoliédrico. Lo cual permite que esa su personalísima versatilidad creativa, constatada persistentemente en técnicas y recursos lingüísticos, sobrepase las barreras entre las diferentes disciplinas artísticas y haga, por ejemplo, que una dirección visual pensada para el plano ilusorio de la representación bidimensional no sea algo muy distinto –en sus efectos comunicativos – al modo en que dispone un objeto de bulto exento, o proyecta los relieves de una placa mural, para que también provoque un sentido visual de parecido resultado. O que, por poner otro ejemplo, la nitidez de una pieza cerámica nada tenga que envidiar a la precisión con que modula su exquisito dibujo –ya potencie su

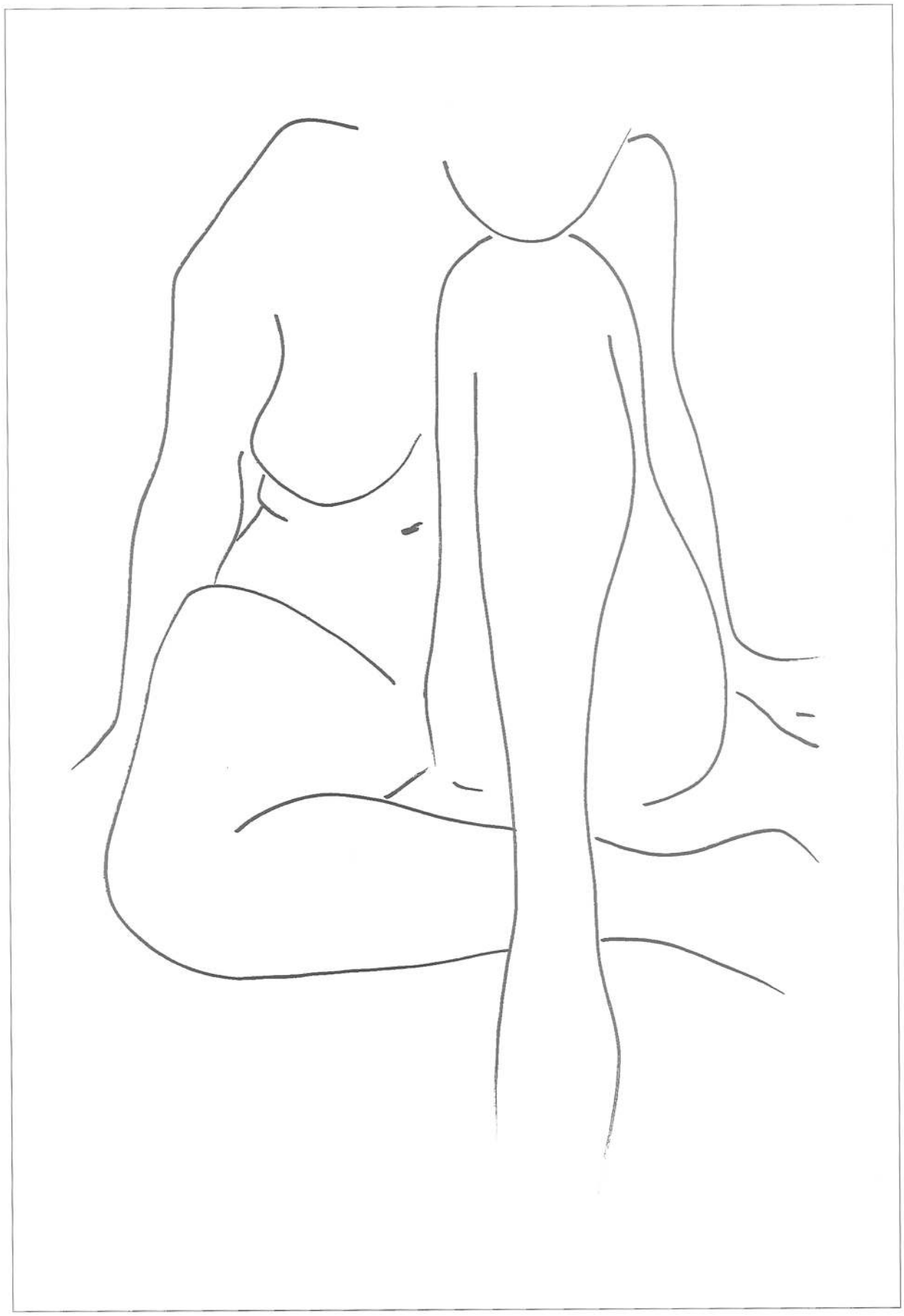
linealidad objetual, estructural o de sombreado – plasmado sobre el papel o configurando pictóricamente una forma sobre el lienzo.

En suma, obra gráfica o cerámica, escultura o pintura, que aun teniendo su propio *status* mediático –tanto como material diferenciado, como por la distinción cualitativa de sus respectivamente acabados finales y efectos visuales, táctiles o ambos – mantiene, en el caso de Miró, la base lingüística de su formalidad organizativa, que enlaza y armoniza todos esos dominios con la maestría de quien sabe expresar lo mismo a través de diferentes vías.

Vías –conjunción de medios expresivos y soportes sensibles – que, aun distintas y no reductibles, son capaces de generar en el espectador una experiencia estética; si no idéntica, dada la diversidad de su origen artístico-objetual, sí de parecido rango de coherencia interna en cuanto a su procedencia única: la intencionalidad del autor que las creó. Autor-sujeto que sigue siendo el mismo, como afín es su discurso, a pesar de su plasmación/comunicación a través de disciplinas/vías autónomas, que no escindidas y contrapuestas.

Por otra parte, ha de quedar claro que abordar una realización artística tratando de poner de relieve los parámetros específicos que como lenguaje propio tiene, al tiempo que procurando relacionar los elementos plásticos, dados en su concreta disposición, con ciertos otros de índole conceptual –hasta sintetizarse en un resultado visual-comunicativo de peculiar naturaleza, cual es el que caracteriza a las artes visuales – puede parecer una tarea y objetivo exclusivamente técnicos. Y no es del todo exacto; pues aunque lo sean –lo que implica desbancar ciertos tipos banales de actuación discursiva sobre la obra de arte – no significa que este universo o parcela de la creatividad en que nos movemos no entrañe consustancialmente algo más: unas cualidades y valores –estéticos – y un posicionamiento actitudinal de deseo o indiferencia –atraccione s/ repulsiones, aceptación/rechazo; partidarios / detractores– que van más allá de la estricta tecnología de la imagen. La pintura es pigmentos y pinceles, organización de formas y colores en el plano... pero algo más, mucho, más. E igualmente afirmamos, por supuesto, del resto de disciplinas artísticas.

En fin, creo que esta propuesta inquisitiva, ramillete de propósitos y objetivos a desarrollar, justifica mi investigación, que espera aportar otro enfoque –aunque confío indispensable con el tiempo – sobre el itinerario plástico de este alcoyano, de este valenciano de pro por su orgullo nacionalista, afirmado en las raíces de "lo próximo", y por su visión en absoluto limitada por estrechos particularismos , sino amplia, abarcadora y con la tensión continua de mostrarse y *ser* "omnicomprensiva por su universalidad".



NUA ASSEGUDA 1967 (DIBUIX 65x50) LES NUES.

CAPÍTULO I

ANTONI MIRÓ: EL PERSONAJE Y SU OBRA

Antoni Miró representa, en el mundo de las artes plásticas, una personalidad no fácil de definir justamente por la facilidad con que, en principio y sin descartar otras causas, pueden ser abordadas sus imágenes. Extremo, este último, no desligado de sus planteamientos y objetivos, ya que en la comunicatividad radica precisamente gran parte de los mismos y, en consecuencia, el "realismo" de sus imágenes y su tratamiento que vienen a facilitar enormemente dicha comunicación.

Sin embargo, cuando se considera su carrera artística destacando unidireccionalmente o centrándose casi exclusivamente en el mensaje –por cierto de una riqueza innegable– suele hacerse poco hincapié en el plano material donde aquel viene plasmado; suponiéndose o dándose por descontado, como si tal cosa fuera lo de menos, cuando lo que trata de comunicarnos –ideas, sentimientos– y el modo o giro idiomático empleado –irónico, sarcástico, tierno, con crudeza– nos lo ofrece plasmado en un objeto –imagen pictórica/volumen escultórico– cuya peculiaridad reside precisamente en su *ser* de objeto-icónico, pensado articulado y elaborado a modo de singular lenguaje que vehiculiza contenidos (ideas, pensamientos, afectos, deseos). Lenguaje que, de obvio, se suele pasar por alto, y es, no lo olvidemos, ante todo «plástico».

Así pues, Antoni Miró no es un literato, aunque sus composiciones generen y remitan a cierta literatura de buena ley.

No es un narrador, aunque la narratividad engarza y trenza semántica y pictóricamente tantas de sus series y obras.

No es un político ni un ecólogo en el sentido profesionalizado de los términos; tampoco es un moralista que lance una crítica para, a renglón seguido, dictarnos una norma a cumplir, si bien manifiesta un sentido moral al descubrir malformaciones sociales –insolidaridad, opresión, xenofobia, abusos de distinta índole– no con el afán de pontificar sobre el *buen* camino a seguir, sino con el de que tomemos conciencia del asunto y cada uno adopte personal y consecuentemente una postura al respecto. En definitiva, no es todo eso, pero tampoco deja de serlo.

Es, creo yo, alguien que como humano enraizado en su tierra, aunque universalmente proyectado y capaz de asumir cuanto antropológicamente concierne al ser humano, no puede obviar en su comprensión (el ser *anthropos* es el ser que no sólo se enfrenta a la realidad, sino que del/con/gracias al

conocimiento que de la misma va elaborando, se va interpretando a sí mismo) todo aquello que realmente le atañe: desde sus propias formas de organización social hasta el más o menos racionalizado uso de los recursos naturales, sin lo cual aquella (la Madre Tierra) irá a la deriva, tal como de alguna manera podemos extraer de la magnífica carta que el Gran Jefe Indio Seattle envió al presidente Monroe, o metafóricamente podemos visualizar en la pintura del propio Miró «Malastruc».

He ahí, pues, cómo sin ser narrador, literato, político, moralista o ecólogo... no deja de serlo. No deja de concernirle toda la problemática que tales planos teórico-prácticos encierran. Y es así que le afectan no por ser artista, sino por el *mero* hecho de ser hombre.

Pero como su modo de ser hombre –por lo que respecta a su interactividad con lo dicho– opera, se realiza a través de una doble expresión coaligada (en cuanto *manifestación-respuesta* ante los estímulos sociales y ambientales que le afectan, y en cuanto a su *manifestación-objetivación* en un singular lenguaje cual es el pictórico) es por lo que su *status* de artista plástico exhibe, en definitiva, su posición como ser humano que se relaciona con la realidad –en el más amplio sentido del término–, trata de conocerla y aprehenderla hasta emitir una respuesta mediante una configuración de tipo especial (en cuanto a peculiar, no en cuanto a considerarla superior): aquella que, basándose en el encuentro dialógico, lo lleva a cabo y resuelve por intermediación de la obra –puente comunicativo entre el autor y nosotros– y además no se circunscribe, como ocurre en nuestros habituales encuentros dialógicos, a lo que supone la co-presencialidad de un yo y un tu en un "aquí" y un "ahora", sino que desaparecidos nosotros como espectadores y el pintor como autor, el susodicho puente comunicativo (obra) posee, en virtud de su objetualidad y del carácter de espíritu objetivado que como cuadro o escultura pensada y materializada por un ser humano acoge (tiene, *es*), podrá: propiciar nuevos diálogos, desatar nuevas interpretaciones, generar, en suma, otras discusiones sobrepasado el tiempo y el espacio (contexto amplio) en que el autor tejió tal o cual de sus imágenes, llegando incluso a desbordar su primitiva significación; al igual que ocurre cuando contemplamos con los ojos del hoy –desde nuestra contemporaneidad– un idolillo fenicio o una pintura románica que encierran una concepción del mundo que ya no es la nuestra. Es también por eso, por lo que la naturaleza de *manifestación-objetivación* del artista es especial, específica, distinta o singular (excepto –y no siempre– la de algunos artistas coetáneos nuestros, nunca la vivimos ni experimentamos existencialmente; a lo sumo la barruntaremos o la conoceremos en cierto grado –aparte de la experiencia estética que nos procure– mediante la *empeiría* / simulación históricas) además, por supues-

to, de ser expresión-emisión de una idea, idea vehiculizada en una imagen o formas exentas objetualizadas en una materialidad poiéticamente elaborada.

Así pues cabe concluir, a guisa de corolario, que su *status* de artista-hombre, el papel que como persona a quien nada de lo humano le es ajeno –y este *nihil humani alienum puto* lo ejerce desde su vivir artístico– lo pone en marcha, se nos hace palpable en el caso de Antoni Miró, a lo largo de una trayectoria en la que combina una gran versatilidad estilística y técnica con una no menos versátil/diferenciación/engarce de importantes aspectos temáticos.

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL HOMBRE

Hace bastante tiempo que conozco su pintura, bastante menos que le conozco personalmente; sin embargo, desde nuestras últimas conversaciones telefónicas y encuentros más recientes, tanto en Valencia como en el Mas Sopalmo, he podido comprobar cómo en un perfil humano y en lo más concerniente a su ser de artista, Toni Miró es la clase de persona que habiéndose volcado (es decir, manifestado parte de su compromiso no sólo de palabra, sino demostrado con hechos, afanes, contactos, propuestas, realizaciones) en el fomento y promoción cultural, tomando como vértice el Centro Cultural de Alcoi, no es el típico personaje –tan abundante siempre, pero más desde la asunción de competencias culturales por parte de las diversas comunidades autónomas– que se dedica a zascandilear o pasarse media vida yendo de un sitio a otro tratando de promocionarse (aspecto, por otra parte, tan loable como el que más, y hasta necesario) y de salir en todo evento oficialista de los que los políticos suelen, al final, ser los más bien parados, sino que se dedica a trabajar. Lo cual no implica encerrarse en su estudio cual torre ebúrnea o de marfil, sino hacerlo –el trabajar– desde un conocimiento de la realidad que nos envuelve, de lo que acontece aquí o allá, es decir: observando, cuando puede, *in situ* lo que sucede; estando al tanto de lo que pasa. Y no, desde luego, por el prurito de contar –que también– con una reserva de *inputs* estimulares, sino por la necesidad de estar al loro de cuanto en esta aldea global en que ha devenido el planeta ocurre y nos afecta. Miró es, y eso se constata ante su comedida, cuando no silente pero explícita conversación, un gran estudioso con los ojos (no en vano lo "real visual" forma parte de sus *modus operandi*), un gran observador –escuchador en este caso– con los oídos: atiende una opinión, recoge aquella alusión, sigue un apasionado diálogo, capta una indirecta... del mismo modo que también una amena y distendida conversación es objeto de su

mirada. Mirada fija y serena que, entre las volutas de su impertérrito cigarrillo, es eso: *fija* como sincera y recíproca proyección entre un yo y un tu; mas también *móvil* cuando sesguea a izquierda y derecha atento a cuanto en su derredor va y viene. Así como capaz, en ocasiones, de quedarse un tanto encandilada como rumiando aquello que acaba de escuchar; cuando no, *hincada* hacia abajo, rumia en lenta reflexión la dialéctica del momento.

"PINTEU PINTURA"

– I –

Toda cultura se encarga de potenciar unas imágenes: las del poder, la de los estamentos sociales predominantes, la de los adalides de la época potenciados por esa misma visión que, a modo de mecanismo autoalimentado, la expande *urbi et urbe*. Sabemos que ciertos espacios y objetivaciones culturales exhiben, según el pertinente *tempo* histórico en que se gestaron, determinadas imágenes de mayor o menor potencial autoritario, entendido éste: política, militar, religiosa, económica o científicamente... y en diverso grado de jerarquización; cambiante, sin duda, aunque bastante estable (inmovilismo) en cuanto a los parámetros principales (dominantes).

La mirada que lanza el hombre sobre el propio hombre, inserto en tales modelos culturales, lleva, según su sensibilidad e intereses, a subrayar o acallar, denunciar[1] o censurar todo un conjunto de objetivaciones alusivas a modos de actuar de aquellas instancias de poder que la cultura oficial suele encumbrar sobre el común de los mortales. Y es aquí, en esta encrucijada de miradas y subordinaciones, donde actitudes, valores, vicios y virtudes se muestran en todo su esplendor y/o bajeza. Y también es aquí –*en* y *desde* esta encrucijada– donde tras su encontronazo y/o impacto, tanto como memoria histórica como confrontación con lo inmediato (lo contiguo espacio-temporalmente) en la cotidianidad del artista-hombre, el pintor Antoni Miró valora, enjuicia y emite un contenido crítico; *sólo* que se nos hará visible, nos hará partícipe del mismo a través de sus personalizadas formas, colores, texturas y volúmenes. De manera que establecerá –por este método– un pletórico cauce cruzado de miradas y remiradas. La nuestra que, posándose sobre sus iconos, percibirá en ellos la mirada interior del autor, hecha posible ya por su mirada escudriñadora de la realidad social o de las cosas cotidianas, ya por su mirada revisitadora del pasado testimoniado –metalingüísticamente– en otras imágenes. Precisamente aquellas que enfatizaron, para bien o para mal, la realidad vital dentro de un entorno cultural

ya dado (pretérito) –y, por consiguiente, con su específico centro o centros de poder y autoridad–, bien hechas pintura, bien narrativa o literariamente transmitidas; acompañadas, a veces, de una reconocida literatura histórico-científica.

Es, por tanto, mediante este proceso como podemos entender y tratar de definir –o al menos elucidar– lo que podríamos intitular la *imagen crítica de Antoni Miró* [2].

– II –

Criticismo visual que atenderá a lo largo de una, cada vez más, personalizada iconografía. Pinturas y dibujos, grabados y metalografías, relieves y esculturas... donde la opresión del poder sobre los ciudadanos, el sexo por dinero y no el sexo por el sexo o el sexo como ingrediente del amor, las secuelas físicas (destrozos, mutilaciones, arrasamiento de ciudades, *razzias*...) y morales (angustia, desesperanza, soledad, pena...) a causa de las guerras, así como otros efectos e instrumentos del poder, del más variado signo (control, censura, embrutecimiento pseudo-cultural, falta de libertad en definitiva), constituirán una buena base formal desde donde desplegar dicho criticismo.

Si alguien pensara, pasados los años, que toda esa carga de intencionalidad crítica es eso: algo pasado o *démodé*, se equivoca. No hay más que mirar –contemplar sería adscribirse al masoquismo– los programas televisivos de esta rectísima final de siglo para darnos cuenta de que no podemos, si queremos continuar siendo –en el sentido reivindicado por Eugenio Trías[3] – personas y no individuos, bajar la guardia. Por una parte, el dolor y la muerte que se nos ofrece en telediarios y reportajes sobre la antigua Yugoslavia: destrozos de centros culturales, bibliotecas, escuelas y museos... por el hecho de haber sido construidos por cristianos o por manifestar una arquitectura islámica; desgarros de miembros y cuerpos despedazados por morteros o balazos como si de una película –elevada a la enésima potencia– de gánsters se tratase. Por otra parte, la proliferación de los *reality show* donde el sufrimiento del prójimo se convierte en un maquiavélico goce, al igual que la pornografía más abyecta enmascara la dignidad del sexo mismo o la prostitución infantil la mismísima dignidad de su *ser* persona. Y que, tanto una cosa como la otra, devienen en materia de transacción comercial de la peor estofa. Comercio –visual o de hecho– de cuya culpa no nos libramos: unos, por promoverlo y lucrarse; otros, por consentirlo; los más, por seguir la corriente constituyéndonos en cínicos *voyeurs*.

Como bien afirma Enrique Ocaña en «La Máquina del Dolor», a propó-

sito del *voyerismo* del espectador televisivo, «...el dolor del prójimo actúa como cruel estimulante y sirve de azogue a un espejo que nos devuelve –cual mezquino consuelo– la imagen del propio bienestar»[4]

Así pues, la instrumentación del poder en su más amplio sentido: a) la coacción sexual a la que plegarse, cual espada de Damócles, por conservar un puesto de trabajo; b) la explotación de menores en trabajos inmundos y peligrosos como forma de abaratar productos y servicios; c) la extinción del *molesto* indio en aras de un enriquecimiento económico basado en la esquilmación de recursos naturales –usurpada la propiedad de sus tierras– bajo la justificación de la obsoleta máxima del progreso ilimitado o "a secas"... constituyen una "pequeña gran muestra" de lo que todavía –por desgracia– puede poner de manifiesto, señalar o subrayar una imagen pictórico-realista, devenida en crítica.

De ahí que –dando un salto en el tiempo– nuestro autor, ante su última serie «Vivace» presentada a finales del año 1993 en Valencia, pueda seguir manteniendo el compromiso a través de la pintura y su vigencia provocadora –al menos en la medida en que la provocación artística puede asaetear en este fin de siglo, descreído en tantos valores, individualista en medio de la era de la comunicación, insolidario en los tiempos de la supertecnología– aunque ahora nos lo transmita y muestre mediante una crítica hacia el desbarajuste ecológico que determinados centros de poder –prioritariamente económicos, pero subsidiariamente muchos otros– infringen a nuestro ambiente y, desde luego, acentuado el desastre por la dejadez de todos.

De esta suerte, ante la pregunta que en un medio valenciano le formula J. R. Seguí a propósito de «Vivace»:

"La nueva serie que presenta en Valencia lo da a conocer como un artista en el que el compromiso político y social ha dado paso al compromiso ecologista. ¿Es su nueva lectura de la vida?", responde:

"La pintura sirve para comunicar ideas o para dialogar con la gente y concienciarle de lo que tú consideras importante. No puede cambiar la realidad, pero sí ayuda a concienciar. Nunca he olvidado esas premisas. Hay artistas que creen que el arte y la política no tienen nada que ver con la sociedad. Ideológicamente, unos están al servicio de otros, y no se puede estar al margen. Hay que estar dentro, y yo prefiero hacerlo implícitamente".[5]

Por otra parte, no deja de resultar chocante la casi coincidencia, cuando estoy redactando estas páginas, con que apenas haga unas horas que más de 100.000 Has. han sido destruidas por el fuego en el País Valenciano: un *eficaz* paso más hacia la desertización de nuestros montes y vaguadas en este *venturoso* verano 1994. Desastre ecológico que desconsoladoramente alcan-

zó mayores proporciones tal como puso de manifiesto el computo final de la estación.

De modo pues que, si en *«Pinteu Pintura»* su compromiso incidía más en la gente, en el País Valenciano como generador y depositario cultural, así como en la interrelación más variopinta entre tales parámetros, ahora es más palpable su inclinación hacia la Naturaleza, como sin duda también lo es en la mayoría de nosotros el haber asumido tal responsabilidad social que, por serlo, se convierte en moral.

Su toma de conciencia ante el problema medioambiental no refleja sino el posicionamiento que, cada vez, se da más en la sociedad ante dicha inquietud. De nuevo, Antoni Miró se nos presenta no como abanderado de un movimiento –por muy digno de respeto que sea– ,sino *simplemente* como alguien que está dispuesto a dedicar más tiempo de su vida a llamar la atención sobre estos temas tan vitales, que a todo ser humano concierne, y proclamarlo mediante un lenguaje que domina: el de la plástica. Es decir, Miró no se va por las nubes, sino que conecta con los problemas reales y con las gentes –de cuya comunidad forma parte– que también son conscientes de los mismos. Su sentir: el del ciudadano que quiere ser responsable; su crítica: la que este mismo ciudadano o no sabe enunciar, aunque sí la piensa, o bien lo hace de otro modo. En definitiva, sus afanes son los de esta tierra y un País sin cuyo conocimiento y entusiasmo vital por el mismo, difícilmente se puede, acto seguido, aspirar (entender y amar) a otras metas más universales.

MIRANDO ATRÁS

Como suele ocurrir en la mayoría de artistas autodidactas, sus primeras obras (1957-1963) denotan una búsqueda tanto temática como de adquisición de técnicas, mediante pruebas con materiales y formas de aplicación que el pintor va probando una tras otra. Con todo, destacaríamos en este primer momento una decidida expresividad, evidenciada de un modo contenido en ciertos autorretratos o retratos pensativos, escenas interiores, bodegones y paisajes; si bien en estas últimas composiciones ya se nota, en el delineado de objetos –cestos, lebrillos, ondulaciones de una loma...–, esa fuerza que, de contenida, pronto pasará a desatar en la elaboración de otras configuraciones donde un incipiente, pero no menos vigoroso, *dripping* salpica la anatomía del personaje y el propio plano espacial en que lo ubica.

Trallazos y rasgueos expresivos que alcanzan en las pinturas y dibujos de «Les Nues» y «La Fam» una estimable depuración: amparándose en una economía formal y de medios, sirviéndose de una esquemática pero sufi-

ciente linealidad objetual que edifica (estructura y compone) y da vida (precisa el gesto caracterizador de un momento muy concreto de la persona: distendido, pensativo, ensimismado, cariacontecido)..., hasta desembocar en «Fam i tristesa» en una obra donde el tajante rigor del esquemático trazo delineador/configurador de las mujeres desnudas se combina con aquella fresca materia y enérgica fuerza contenida de sus primeras pinturas. Sólo que ahora se desboca en una variedad de escenas sumamente *expresionistas* que abarcan desde la deformación grotesca y terrible del rojizo «Crit, dijuni forçós» hasta la sobrecogedora pastosidad de «No mireu», pasando por su interpretación, ajustada a este cariz expresionista, de "Les tres gràcies" (avance sin duda premonitorio de «Pinteu pintura») o el torso de rostro escondido y tratamiento de bajorrelieve del «Ningú» de 1967.

A estos trabajos sigue el de «Els bojos», de 1967, en que la soledad introvertida que proclaman –a la que son sometidos, o bien a la que su propio psiquismo los remite– viene plásticamente representada/estructurada:

En unos casos, mediante la unicidad de un claro centro puntiforme de atracción visual: ya encarnado en un rostro dibujísticamente detallado; ya, las más de las veces, por un rostro que tanto dice sin necesidad de rasgos interiores.

En otros casos, mediante la repetición de los círculos rostrales formalmente amontonados pero siguiendo en soledad, y pictóricamente elaborados según una gruesa línea de recorte que delimita la figura del fondo (poco profundo), aunque cromáticamente aquella y éste quedan interferidos. Línea gruesa que, como en «Bojes i vetustat», deviene en delimitación de una densa zona endotópica que acoge varios puntos de atracción visual: los correspondientes a los arracimados rostros que tan sobrecogedoramente nos interpelan.

Por cierto, ¿quién no se ha percatado de las caprichosas sinuosidades –entrantes y salientes, aristas y rebordes– que abrigos y cuevas, paredes lisas, concavidades y convexidades rocosas presentan los parajes próximos al entorno (*La Sarga*) que habita el artista. U otros existentes en otras partes del País Valenciano como, por ejemplo, *El Cingle* de Penyagolosa, o los que en las inmediaciones de *La Valltorta* podemos contemplar?

Pues bien, aunque, como ya advertimos, su obra más actual pone el acento en la denuncia explícita de hechos antiecológicos, la Naturaleza siempre ha tenido interés –y servido de motivación– para Antoni Miró; ya que como ser humano se sabe necesitante de un entorno limpio y saludable, como ser moral asume que la riqueza medioambiental no es de uno sino de la especie, no es del individuo sino de éste en cuanto integrante de una sociedad, de todos cuantos forman y formarán parte del género humano.

De la misma manera que en sus series del más diversificado criticismo social, el contenido –aun cuando pasado por el filtro de sus creencias, valores y sentimientos personales– refleja, alude, subraya situaciones, hechos o posicionamientos que aparecen (ocurren y se repiten tozuda y sibilinamente) en todo lo que comprende la esfera humana, así también podríamos afirmar que sus «Experimentacions-Relleus visuals», de finales de los 60, no han surgido más o menos gratuitamente, sino de un *fondo* más o menos consciente que, sin duda alguna, pudo llegar a aflorar en esa etapa creativa como depuración de percepciones tenidas ante los paisajes naturales de su cotidiano hábitat. Pero, como podemos comprobar, no de un modo mimético, desarrollando el consabido estereotipo pictórico: el paisaje como género; sino de una forma, podríamos decir, microestructural. Así, los *cráteres* que estallan en algunas de estas composiciones a que hacemos referencia, los contiguos y seriados agrietamientos en otras, las arrugas craqueladas, las aristas fruto de incisiones en la superficie matérica... no quedan tan alejadas de las fisuras, aristas, maclas, serpenteantes rebabas... que los paisajes agrestes de aquellas tierras de secano presentan en su geología.

Miró abstrae de una amplia parcela de realidad ciertos elementos que, estando ónticamente allí, transforma por mor de su creatividad (elección-asociación-combinatoria-ejecución) en una caligrafía dibujístico-formal, en un grafismo pictórico-conformador, en una pintura experimental, en suma; donde imágenes recordadas (extraídas de) y *relieves* (erigidos plásticamente) preñados de gran potencial estético dan lugar a las realizaciones que dio en denominar así. Posiblemente el espectador de su obra pueda ofrecer otra lectura o imprimir a ésta –la mía– un giro interpretativo algo diferente. Pero de una cosa creo estará de acuerdo, a saber: que de la nada nada sale, y que, por tanto, también en esta tesitura los desarrollos pictórico-matérico-cromáticos que Miró despliega en su lenguaje mantienen una correspondencia –que no mimética transposición, insisto– a guisa de patente formalización, con determinados elementos sensibles que un observador sagaz (y aquí aludo también a quien imaginativamente sabe ver negros aquelarres y blancos personajes en las caprichosas formas de nubes) detectaría en cierto entorno natural –y estimulantes epidermis y entrañas orogénicas– por el que habitualmente transita y ama.

De tal modo estimo interesantes y fructíferas estas pruebas y experimentaciones, desde una consideración estrictamente plástica, para sucesivas etapas de nuestro artista, que si uno revisa muchas de las primeras composiciones donde aparece el criticismo social o se sigue del mismo un claro hilo discursivo («Vietnam-68»-«L'Home»), podemos vislumbrar cómo, por ejemplo, el *abanico* en 360° de «Mans» –brazos con dedos extendidos

rotando desde un centro coincidente con el del plano de la representación–; o en el cuadro «Vietnam-1968» y algún otro similar: las figuras en grupos de cuatro que, de pie unas, invertidas otras, interactúan desde esa especie de niveles que a modo de estratos (3 o 4 y de arriba abajo) estructuran tales obras, de comprimirse o alargarse (y estoy refiriéndome ahora, no se olvide, al plano de formalización lingüística) mantendrían configurativamente bastantes de las formas con que aquellos elementos microestructurales del mundo natural nos lo hacían visible.

Y así mismo –siguiendo este hilo conductor y conector de la iconografía de entonces en virtud de su entramado/justificación plástica– las estructuras esculturales («Estructures-69») de esos años vendrían a ser (o *traducir*) la objetualización/materialización exenta tanto de parte de las configuraciones pictóricas aludidas (curvaturas de referente "pierna" o "brazo arqueado"...) como del dibujo o delineaciones gestuales (diferentes trazos, posiciones y rasgos expresivos) con que aquellos elementos fueron abstraídos, diseñados y elaborados (circulares, concéntricos...). Como antes lo fue el recurso al "cuadro dentro del cuadro", o el pensar el cuadro organizado según niveles de "viñetas" (*frames*), o decantarse prioritariamente por entrelazamientos de rasgos más libres (comparar la arquitectura lineal de «Dona de la Pau» con la de ciertas obras en metal de sus «Estructures»). Y, como en un proceso de flujo y reflujo, señalar por último que de dichas esculturas –muchas de las cuales fueron pensadas para ser colocadas en muros (reminiscentes paredes, connotaciones rocosas)– surgiría, en el quehacer incansable de nuestro artista, una nueva versión, procedente ahora del universo de bulto exento cual fue el conjunto de realizaciones –esculturas, murales, montajes, móviles– titulado «Escultura.Vietnam-69».

NOTAS CAPÍTULO I

1 Sintomática es la denominación que dio al grupo que gestó en 1972: "Denuncia", tras la fundación, a sus veintiún años, del Grupo "Alcoiart".

2 Al igual que su mirada crítica sobre la actualidad toma como punto de arranque-registro la ilustración de revista o de periódico que, por su *repetición* y *extensión* en las redes de comunicación, deviene en un "icono de significación simbólica" de tal o cual situación y de alcance general (una pala excavadora arrastrando cadáveres en los campos de exterminio, en 1945; otra pala mecánica enterrando muertos de la guerra de Ruanda, en 1994; una niña huyendo, levantándose tras de sí llamaradas y humaredas de las explosiones de *napalm*, hacia el final de la guerra de Vietnam; niños corriendo despavoridos por la "avenida de los francotiradores" de Sarajevo, en 1993, acosados por el silbido de las balas... etc.), y del que se sirve para su propósito expresivo-comunicativo; así también, recurre a figuras del pasado: imágenes pictóricas que reflejan unas determinadas situaciones –a través de personajes o visiones propias de la pintura de historia– de un modo más o menos crítico, parcial o imparcial, pero, sin duda,prestando a la posteridad una importante carga informativa de ese modo aprehendida. Miró recurre a tales repertorios iconográficos al igual que acude y se vale de los actuales (que en vez de quedar colgados

en los museos están a nuestro alcance diario, a causa de la poca distancia histórica y, por tanto, de su correspondencia tecnológica –medios, materiales...–) para desarrollar su crítica.

Así, si con las imágenes de hoy trenza –combinando escenas, mezclando figuras, conectando la contradicción– otra nueva: la que caracteriza *su* obra. Con las imágenes del ayer hace algo parecido, si bien el contraste entre las pasadas y las actuales resulta iconográficamente más chocante o rotundo –dada la no coetaneidad– y el enlace entre ambos planos lingüísticos queda conectado mediante una serie de enlaces metafóricos, simbólicos o alegóricos de corte más sutil e intelectual, y, por ende, no siempre al alcance de todos. Tengamos en cuenta que los medios de comunicación modernos llegan, aun sin pretenderlo en ocasiones, prácticamente a todos. En cambio, no toda la gente posee una cultura visual pictórico-historiográfica adecuada. Con todo, A. Miró suple este posible desajuste en la conexión de citas y referencias pretéritas al acudir y potenciar ciertas imágenes del ayer artístico que esos mismos *mass-media* actuales, que abordan nuestra contemporaneidad, se encargan de difundir de mil formas diferentes a través de objetos de uso y consumo: efigies estereotípicas, escenas que se repiten año tras año en textos escolares, reproducciones de reconocidas obras de arte impresas y difundidas profusamente en calendarios, pósters, camisetas, tarjetas postales, biombos y *paravanes*, decorados, separadores (este mismo verano de 1994, la 2ª cadena de TVE acude a cuadros famosos para elaborar sus cortinillas de continuidad en la programación televisiva). Como, a su vez, los medios eligen, recontextualizan, manipulan, en suma, ese acervo universal de imágenes que distribuyen y hacen familiares; Miró cuenta en su juego de conexiones y enlaces entre el ayer y su crítica (para la que se vale de aquellas), y en su peculiar *modus operandi,* de un tercer elemento interesantísimo cual es: la *manera ilustradora* con que la propia cultura de consumo selecciona, "envasa" y distribuye tal acervo, transformado en mercancía cultural con unos propósitos –y he aquí la perentoria distinción– evidentemente muy distintos a la intencionalidad crítica de Miró y su propia orquestación estética.

3 Quien ante el panorama de una sociedad tecnificada y masificada, que no deja de producir "individuos", se pregunta si podría alguna vez abrirse a la experiencia *personal* de verdaderos sujetos capaces de instaurar relaciones tanto con propios como con extraños, obteniendo de ello verdadera experiencia. Para lo cual, reivindica "o propondría reivindicar, el concepto (estoico, cristiano) de *persona*. Pues persona (máscara) implica relación. Relación con la alteridad; relación con la propia comunidad; y relación con un marco cósmico (y cosmopolita) universal: lo que el estoicismo llamaba *logos*, razón común" (ARGULLOL, R. & TRIAS, E.: *El Cansancio de Occidente. Una conversación*. Destino, Barcelona, 1992, p. 54).

4 OCAÑA, E.: "La máquina del dolor", *Levante-El Mercantil Valenciano,* (Posdata, nº 46. Año III). Valencia, 7 enero 1994.

5 SEGUI, J.R.: "Mi generación fue clave para el arte". Título de la entrevista hecha a A. Miró en las páginas de Cultura del *Levante-El Mercantil Valenciano,* Valencia, 13 diciembre 1993, p. 72.



FAM I TRISTESA 1966 (DIBUIX 33x24) LES NUES.

CAPÍTULO II

LA BELLEZA CRÍTICO-FORMAL EN LAS OBRAS DE ANTONI MIRÓ

Ciertamente, como Vostell afirmaba "la belleza es un acto moral", pues si tenemos en cuenta que el ser humano comporta una dimensión estética y la "humanidad" del ser humano no puede entenderse de un modo abstracto y escindida de su dimensión social, comprenderemos cómo la eticidad –aquel estado o reino superador del que nos hablaba Hegel– y la esteticidad– aun siendo eso: estado y actitudes generadoras de situaciones, hechos y actuaciones distintos a aquella– no son aspectos radicalmente opuestos, sino complementarios o necesitantes del ser humano.

No obstante, la belleza –como conjunto de cualidades sensiblemente manifiestas– es prioritariamente una cuestión formal; algo que en los últimos tiempos parece haberse olvidado. Así, del mismo modo que la explicitación de un significado o un contenido, a través de la escritura, implica unos vocablos y una sintaxis; y en dicha codificación transmisora, la ortografía y la etimología de las palabras no son un asunto menor –como parece haberse entendido últimamente por ciertos pseudocomentadores y prebostes del mundo de la crítica–; así tampoco es insustancial el adecuado conocimiento y uso de los elementos formales y de los materiales con que, en definitiva, se constituye el *factum* plástico-visual.

De manera que si es cierto que la correcta escritura gramatical no hace al poeta, también lo es que su desconocimiento en nada le ayuda a serlo. La capacidad de provocar o ser el causante en el otro de una experiencia estética no queda, desde luego, determinada por la facilidad con que un artista resuelva formalmente los problemas técnicos de su arte. Pero, ¡cuidado!, lo que se ofrece (*objeta*/enfrenta) a un receptor por parte del artista –emisor de una idea, mensaje o incitación– es resumen o producto final de una conciencia intencional, aunque materializado en un *objeto* dado. Y, lógicamente, será la virtualidad de su tangibilidad espacio-temporal lo que permita el puente comunicativo, la viabilidad de reacción por parte del espectador. Por consiguiente, según el modo en que la "materia-forma" o "forma materializada" haya sido registrada, así también el espíritu o conciencia del autor que la ha promovido (intencionalidad) y ha elaborado (composición, materialización) se insertará en tal objetualidad, propiciando, en consecuencia y en diverso grado, determinadas reacciones (la experiencia sensible) y juicios de sensibilidad (lo sensible más allá del plano formal-material) en el receptor. Mas, con todo, sin

dicho plano material-sensible, difícilmente surgirá el vivencial espiritual; es decir, ese que en el mundo del arte englobamos bajo el epíteto de sensibilidad estética. En definitiva, no se puede –excepto en la esfera del análisis– separar el contenido temático del modo en que éste se plasma y queda registrado materialmente para, desde su ser de objeto (*obiectum*), pasar a desencadenar una "atención", por parte del público, de las tipificadas estéticas.

Al igual que la causa material y formal aristotélicas, aun siendo diversas, no pueden ontológicamente darse escindidas, ya que hasta lo informe tiene forma: la propia de lo informe[1]; del mismo modo, lo expresado y la forma en que tal expresión se hace visible para los demás, vienen a ser el anverso y reverso de una misma moneda. Y si una formalización, por sí misma, seguramente no conduce sino a un esteticismo vacuo, y una expresión plástica únicamente polarizada en lo ideológico o literario merma la esteticidad inherente al hecho artístico, es por lo que una posición como la de Antoni Miró entraña un gran riesgo y plantea un enorme reto. Riesgo que ha sabido evitar y al que ha dado una idónea respuesta –tejida de buenas conclusiones parciales a lo largo de sus trabajos, de sus series– pues siempre ha sido consciente de esta doble vertiente. Y así, la manifestación de su postura y actitud éticas, por una parte, y el propósito transmisor o abierto hacia la sociedad, denunciando sus vicios y defectos, siempre han partido de una base lingüística directa y sin recovecos, clara que no simplona, comunicativa que no doctrinaria. Lo cual le ha llevado, también desde sus inicios, a buscar afanosamente los registros, probarlos, experimentar y *jugar* con los materiales[2] (peculiar *juego* del que, en su infancia, entendía más que de los propios comunes de tal edad); así como a articular los componentes plásticos, capaces de hacer factible su propósito ético-comunicativo y, por ende, social, siempre desde la especificidad del lenguaje artístico. Intención y tarea que sin un meticuloso, esforzado y analítico trabajo habrían sido, sin duda, vanas. Así pues, la particular franqueza y rigor con que expresa su temática conlleva el uso –investigación y documentación, planificación y elaboración– de la más idónea formalización dentro del ámbito de las artes plásticas y lenguajes visuales que no lleve a invalidar a aquella, sino, por el contrario, a potenciarla.

Seguramente, cuando acabe de redactar en limpio este texto se cumplirán treinta años de su primera exposición individual, y treinta y cinco de su participación en un certamen. Desde 1965 hasta hoy, las exposiciones personales, su participación en colectivas y certámenes es tan extensa que hace inviable su enumeración como no sea en el consabido apartado curricular al final del libro. Sin embargo, conviene señalar algunos pasos o ciertos aspectos destacados de su trayectoria artística que más claramente refuercen la idea de Antoni Miró como persona preocupada por las cuestiones sociales

–que, en definitiva, no son sino cuestiones de la vida insertas en el amplio horizonte del *Lebenswelt*– y de ciudadano consciente que ejerce su compromiso justamente desde su oficio: el de pintor.

Dentro del amplio abanico de los asuntos sociales, y siempre bajo el norte de la función socializadora que la acción y el *factum* artísticos permiten/manifiestan –sin ambages en su caso– se agita una inquietud que le lleva a encauzarla a través de la creación del *"Grup Alcoiart"*. Grupo que, a diferencia de otros que en la década de los sesenta proliferaron por el País Valenciano –la mayoría en el entorno de la ciudad de Valencia–, no consistió en unirse para llevar a cabo, bajo preciso programa, un ideal estético que conjugase tal definido propósito –aun cuando también quedara enraizado en lo que se entiende por "función crítico-social" del arte– con ciertas fórmulas de realización plástica –varias pero bien concretizadas– que sintéticamente se resolvían atendiendo a los parámetros de una figuración, en cuanto a las formas, y un empleo personal y reafirmativo de la filosofía comunicativo-transmisora de los *mass-media,* en cuanto a la dicción expresiva, llevando al plano material, según su propio proceder poiético la correspondiente tipología mediática.

El grupo *Alcoiart* ha de entenderse como el nacimiento de una célula revulsiva de lo que en este terreno se tomaba de modo habitual. Era una agrupación nacida con la intención de facilitar un intercambio de ideas, fomentar la integración entre cualesquiera de las esferas creativas –teatro, artes plásticas, conferencias, coloquios...– a fin de sacar del amodorramiento cultural a ciertas posiciones, tenidas por tales, sustentadas durante demasiado tiempo en Alcoi y la comarca. Posturas que, en realidad, constituían una persistencia de las actitudes acríticas y pensamiento domesticado que tantos años de posguerra y marginación censora, frente a las ideas y desarrollos modernos, habían consolidado. De ahí que como bien decían: *"Sempre, quan exposem, seguim dues idees: cultura i humanitat"*. Ideas que resumían perfectamente su posición y matizada diferenciación respecto de otros grupos, donde el proyecto estético común era –aunque desde bases ideológicas parecidas– *leit-motiv* prioritario. Miró y sus compañeros Masià y Mataix tenían pues, ante todo, una preocupación esencialmente cultural, es decir, la de promover un cambio de enfoque de la misma a partir de las circunstancias de aquella época y lugar. Y naturalmente en todo proceso de enculturación, además de la pintura hay otras cosas. En segundo lugar, la otra cara de esa especie de máxima por ellos detentada[3] venía a recordarnos cómo el ser humano lo es por su carácter de indeterminación, de "ser que tiene que hacer su vida". Y eso no es otra cosa que cultivarse, experimentar, aprender... Y, entre todas las rutinas de experimentación y aprendizaje, no

puede pasarse por alto que mientras se llevan a cabo han de desarrollarse humanamente, o sea cultivarse e implantarse no para estar frente a los demás, sino para hacerlo junto a, gracias a, y también para los demás, los miembros de la comunidad, el "otro" que aunque no sea de nuestro círculo íntimo, nos es, por su esencia de persona, "próximo".

Miró, Masià y Vidal –y los que esporádicamente y en algún momento de su trayectoria se unirían– son conscientes de que no pueden ignorar esta sociedad de la que provienen y forman parte –no son bestias del bosque ni héroes del Olimpo–, a la que necesitan y aman. Y, precisamente por ello, deben subrayar lo negativo, lo acrítico, lo marginador... a fin de que, tras su intrínseca superación, aquella, la sociedad, sea más justa y más digna de ser vivida. Algo en lo que, en tal tarea, no cabe el individualismo narcisista ni exclusivista, sino la fuerza de lo comunicativo –una especie de *racionalidad comunicativa* en expresión habermasiana–, que en la parte alícuota que les corresponde vendría a significarse en el grupo que constituyeron. Su sentido cívico-moral sobrepasa –que no anula– su sentido estético y vocación artística. Pero, consecuentes con sus potencialidades saben que para ayudar a una sociedad no se puede hacer desde el encorsetamiento ideológico ni tampoco desde posiciones prefabricadas o fáciles. De ahí, por tanto, que su toma de conciencia y aportación social lo hiciesen desde la plataforma vital de que disponían y cuyos resortes mejor sabían manejar: los del lenguaje plástico.

Si la forma no tiene porqué anular la materia, si la carne no tiene porqué enfrentarse al espíritu, si el contenido no tiene porqué coaccionar la pluralidad formal de la libre expresión ni los diversos caminos de la sensibilidad; tampoco lo ético tiene que acogotar, censurar o mediatizar lo estético. E igualmente la esteticidad, constitutiva de una de las dimensiones de la persona, no tiene porqué alejarse de la realidad social –como parte de lo real que es– ni de lo real sensible –como base formuladora de lo formal artístico– escapándose incongruentemente hacia un limbo vacío y etéreo, inconcreto y evanescente por "irreal inconsecuente".

En conclusión, no es, no será fácil la tarea que a nuestro artista le espera: conjugar la belleza expresiva con el fundamento de humanidad (con la subsiguiente carga de conflictos que ello comporta), sin el cual aquella expresión quedaría anulada por vaciedad de sí misma. Sin embargo, tampoco le compadezcáis: quien se posiciona y lucha ante algo, por arduo que parezca, por momentos de claroscuro que entrañe, mas haciéndolo desde la asunción de una línea de conducta claramente trazada por una decidida vocación (como se ha subrayado en tantos escritos acerca de su obra[4]), por nadie atenazada, casi casi diríamos que se acerca o deambula por los senderos de la utópica máxima libertad. ¿Qué más se puede pedir?

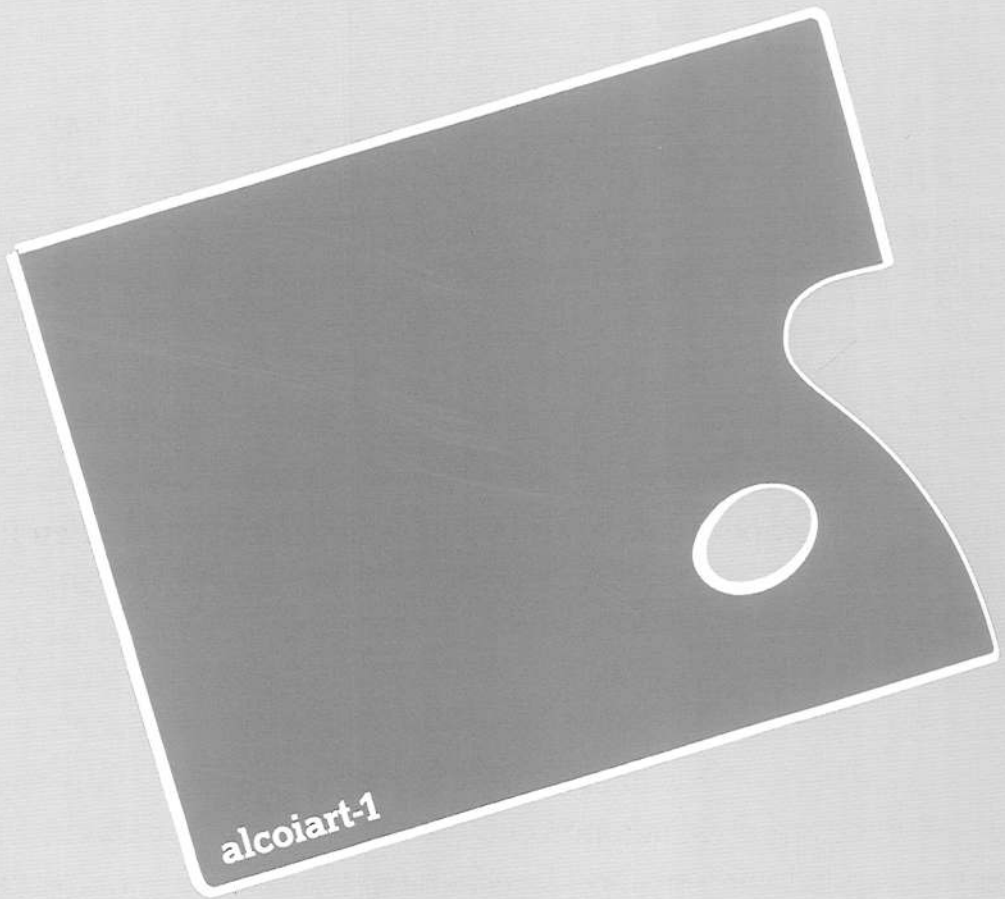
NOTAS CAPÍTULO II

1 Anticipándose el estagirita y obviamente sin saberlo, con la logicidad de esa lucida constatación, al supuesto de formalizción básica del *informalismo.*

2 Materiales procedentes del medio industrial que por la propia actividad familiar no le eran extraños, dado que madera y hierros, pinturas plásticas y sintéticas, entre otras materias y substancias, constituían parte del universo del taller de su padre, en donde también –mientras otros chicos jugaban a otros juegos– arrimaba el hombro para ayudar a su familia.

3 Y que recoge Margarita Jiménez en el diario *Información* de Alicante, con fecha 2-9-70 en su crónica "Alcoiart o la fuerza del grupo ante el individualismo".

4 Por parte de autores como Adrià Espí, Vicente Romero, José Vte. Botella, P.I.C. y el propio Guill. Y cuya definición podría desglosarse según diversidad de epítetos, calificativos y expresiones que la desmenuzan: vocación considerada como vocación artesanal y como método; vocación en la que el individualismo de procedimientos, técnicas y temática se alzan contundentemente; vocación de pintor auténtica, desconectada de modas y líneas impuestas adjetivadas como "vanguardias elitistas"; vocación como enorme potencial expresivo que se solidifica en múltiples facetas; vocación como configuradora de su verdad con autenticidad y obsesiva persistencia...



antoni miró

sala d'exposicions del centre excursionista d'alcoi
organitza: secció de cultura valenciana
setanta-sis pintures 1958-1965, les nues i altres
des del 18 al 30 de gener 1965

CAPÍTULO III

PINTURA DE CONCIENCIACIÓN. CONCIENCIACIÓN DE LA PINTURA

Las imágenes de nuestro artista no resultan meras formas más o menos bellas, atractivas o impactantes –tanto por su carga estética como por su duro testimonio–, sino que constituyen la base lingüística para un auténtico discurso/diálogo, induciendo por tanto –como variado es el repertorio de direcciones visuales que brotan de las mismas– a la reflexión. Una reflexión cuya procedencia icónica puede ser diversa –de hecho así ocurre–, pero cuyo punto inicial es o converge en el ser humano inserto en un momento preciso del devenir cultural y, por ende, histórico.

Fijémonos, para empezar, en las imágenes de «L'home avui»: en la etapa histórica en que cambios sociales y revoluciones culturales más o menos parciales, locales o universales –derivadas del modelo francés– tomaron cuerpo y se hicieron patentes, la persona humana fue atendida por Miró de la manera adecuada.

Así, la guerra del "Vietnam", como brutal choque que supuso para la juventud –entonces modelizada por numerosos jóvenes norteamericanos no proclives ni resignados a ser unos *bussines-men* más– que tornaba en ideales pacíficos las otrora ansias expansionistas de sus progenitores, fue plásticamente abordada por Antoni en la serie del mismo nombre. Series éstas en las que los agentes plásticos, manteniendo su idiosincrasia y artísticamente manejados por aquel, sirvieron como testimonio crítico-visual de una problemática bien determinada, poniendo de manifiesto –algo que constituye una de las constantes a lo largo de su trabajo– la buena sintonía entre contenido y continente.

Igualmente «Amèrica Negra» o «El Dòlar»: con su iconografía tomada/derivada de los medios ilustrados de la época, que continuamente se hacia presente al espectador medio de ciudades medias. Dureza configurativa de los personajes: representación y símbolo de inamovibles posturas mantenidas por las partes dominantes –cuadros de mandos del *establishment* étnico-cultural blanco y económico–social norteamericano-occidental–. Dinámica formal como reforzador plástico de la conflictiva barahunda callejera; metáfora, a la vez, de la lucha para superar la discriminación xenófobamente establecida. De nuevo comprobamos, por parte de Miró, la perfecta concordancia entre *lo que* dice y *cómo* lo dice.

No es que actualmente todo ese infierno de sufrimiento e injusticia haya acabado, ya que persiste su actualidad bajo otros titulares que nos suministran las agencias de noticias con las correspondientes imágenes de igual "modernidad" mortífera e incluso mayor instantaneidad transmisora gracias a los avances de los sistemas y redes de comunicación. Todavía no se ha enfriado el conflicto de la ex-Yugoslavia y surge el de Ruanda con sus escenas macabras, como si se tratara –la suma de unos y otros– de un renovado holocausto fin de siglo que tuviera que aparecer para cerrar esta centuria donde se ha dado la mayor de las paradojas[1]: el avance científico más innovador, tanto con sorprendentes repercusiones en la astronáutica y la salud como en admirables aplicaciones tecnológicas para la cotidiana vida de consumo, junto a la implacable destrucción masiva y cruel de pueblos, naciones y culturas, especialmente de los "diferentes".

Con todo, un problema que seguramente viene gestándose desde que las grandes civilizaciones tomaron posesión y fueron adueñandose del mundo, pero que cuando éste, a pasos agigantados, se dirige demográfica e industrialmente camino de la saturación, las sirenas de alarma saltan ante las elevadas cotas de concomitante depravación medio-ambiental, es decir, se presenta *de verdad* el problema ecológico.

Ese mismo progreso técnico, hijo del positivismo decimonónico y nieto de la época ilustrada, no ha parado en barras. Ha continuado sin orden ni concierto como si la madre Naturaleza fuera una mina inacabable desde donde todo –aun maltratándola– se pudiera obtener insaciablemente, y un pozo sin fondo donde poder ocultar y hacer desaparecer sin consecuencias cualquier detritus. Y el resultado a la vista de todos está.

Y de nuevo otra paradoja: pensábamos que era el capitalismo puro y duro el que todo lo esquilmaba –eso sí, en tierra de otros–: animales peleteros y bancos de peces; praderas y selvas, acuíferos y minerales... Pero he ahí que tras la la caída del *Muro,* después del canto del cisne del socialismo real, el panorama en esos paises no puede ser más desolador: arbolado arruinado por la química, radioactividad a flor de piel por falta (desviación de fondos) de medios económicos y secretismo dictatorial, mares y ríos contaminados persistentemente por herrumbrosos oleoductos resquebrajados y submarinos nucleares accidentados.

Ciertamente, no es este el lugar ni el momento de iniciar un debate sociológico o filosófico-moral sobre tan acuciante problemática. Sin embargo, sí es el punto en que justificar la renovada trayectoria comprometida de Miró como ser humano, y por ende social, reordenada en su lenguaje plástico como hombre que dice lo que dice trabajando en y desde la esfera de lo artístico-visual. Así pues, el escenario cultural y social en que trabaja y nos

movemos –él y todos nosotros– ha empezado a abordar –tras una concienciación del problema– los asuntos relativos al medio ambiente. Y otra vez nuestro pintor se pone en marcha, asciende a lo universal desde lo particular. Es un testigo –cuando otros vuelven la espalda por mezquinos intereses o consentida ignorancia– de la degeneración del suelo, mala planificación forestal, peor prevención frente a los incendios que asolan como nunca el País Valenciano, asombrosa falta de recursos con que atajar la desertización; por no mentar el poco cuidado en la conservación de acuíferos y el poco respeto por *lo público*. En el fondo, de aquí, de esto último subrayado, brota parte del problema que, en definitiva, no es sino una merma de socialización y moralidad públicas.

Por tanto, con su última serie «Vivace» (iniciada en 1991 y que todavía prosigue en 1997) Antoni Miró pretende dar un aldabonazo en las frentes adormecidas ante estas cuestiones de vida –*vivace*–, de vital importancia. Nos presenta, pues, en estos cuadros, un abanico de visiones que por lo desgraciadamente habituales y reales nada tienen de fantásticas. Imágenes para pensar, para cuestionarse actitudes mantenidas hasta el presente y, en consecuencia, adoptar y ejercer una responsabilidad social justamente a través de lo que más de común y universal compartimos patrimonialmente los seres humanos, los seres vivos: la Tierra. Bastión de recursos para todos, mas no inagotables sino limitados, que han de ser administrados y regenerados no según la visión confiadamente optimista del progreso ilustrado –anteriormente aludido–, sino bajo la realista y rigurosa fórmula del progreso sostenible. Teoría no exenta de controversia en cuanto –entre otros aspectos más técnicos– paradigma que todas las ideologías parecen querer apropiarse[2].

Y Miró no duda en servirse –otra constante de su quehacer artístico– de las técnicas y estilemas más idóneos para su tarea. Y así, las reminiscencias del *pop-art* y el recurrir, en parte, a su *modus operandi* se constatan en tales trabajos. Pero con todo, y por poner unos ejemplos, frente a la genuina filosofía de aquella reciente histórica tendencia, la taza del inodoro de «Cel Nosa» (acrílico s/lienzo, 200 x 200 cm), arrumbada entre cartones y desperdicios resulta ser algo más que el impóluto diseño y la clara composición a contemplar. Más allá del deslumbrante color de la pintura, contundente y preciso, y del dibujo nítido y perfecto, detrás de la imagen directa, en suma, existe algo que el *pop-art* en su versión norteamericana más desangelada no tuvo. El buque «Malastruch» (acrílico s/tabla, 136 x 98 cm) se hunde, pero el fluido de sus entrañas va a desparramarse, cual sanguinolenta y viscosa mortandad, por el azul cobalto del mar generoso que es capaz de albergar en su seno tanta vida. La pala excavadora-cortadora representada en «Tres

Branques» (acrílico s/tabla, 136 x 98 cm), de metálica dentadura, quiere acabar, para quién sabe qué intereses especulativos, con un auténtico árbol, de esos frondosos y majestuosos que muchos niños urbanos apenas si han visto en el ambiente silvestre y, menos, encaramado en su vida; además de erigirse como alegoría de Els Països Catalans (*El Pí de les Tres Branques*) y su cultura amenazada.

Aguzado filo de la pala. Proa enhiesta y cortante del petrolero despanzurrado. Angulosidad, a punto de hincarse, de la pala mecánica en «Litoral Mediterràni» (acrílico s/tabla, 98 x 98 cm). Afilada terminación bipuntiforme del doblete cornamenta-orejas en el rinoceronte *extraño* a la era industrial como «Intrùs a Cofrentes» (acrílico s/lienzo, 100 x 100 cm) adopta un cariz retórico, ¿pues acaso la bicéfala faz de la nuclear, del plano del fondo, no resulta extraña *–de verdad,* es decir, terrible– y entrometida con respecto a los campos y paraje rural en que desafiante se enclava? Hacha taladora de arbolillos en fila, simétricamente invertidos, frente a la manzana que, sobrevolando humana cabeza, empieza a caer. Metáfora, como el título de este cuadro indica, de «Drets humans» (acrílico s/tabla, 196 x 68 cm) tan difíciles de conseguir, tan fáciles de cercenar.

Echemos una ojeada a la prensa, escuchemos la radio, veamos los telediarios. De nuevo nos recuerdan cómo en otro punto del globo terráqueo son conculcados tales derechos: Santo Domingo. En «Emprentes Nacionals» (acrílico s/tabla, 100 x 200 cm): puntiagudas astas del toro capeado por torero violáceo. Puntiformes banderillas perforando el rendido animal. A sus respectivos pies y patas, huellas de tractor formando seriadas concatenaciones angulares –rastro incisivo de la máquina– que reduplican formalmente los pliegues de la capa que engaña al animal. Metaforización, en suma, de las heridas causadas a la tierra como el torero es capaz de hacer con el animal.

A. Miró utiliza, pues, el significativo recurso de la angulación valiéndose de determinados elementos, de éste o aquel tema, en lo configurativo (representativo-formal) como simbólica adecuada para la explicitación visual de su enunciado plástico. Un interesante ejemplo al respecto –aunque de otra serie y época– lo tenemos en la obra «Cossos» (1973-1976): metalgráfica[3] que condensa, mediante una triple angulación, el vaivén del acto amoroso con gran claridad y contundencia; a la vez que con cierto lirismo, al emplear el procedimiento de multiplicación de contorno de parte de la anatomía –aquí más sugerida que explicitada realísticamente–, en concreto de la parte superior-posterior de los cuerpos en unión sexual. En cambio en «La fugida» (pintura de la misma serie, «L'Home avui») el desnudo visto por detrás –y en disposición estructural angular– de una única figura

corriendo, tanto por su ubicación solitaria en el plano compositivo como por el contraste de su forma oscura con el prácticamente blanco (la nada) del fondo, sugiere todo lo contrario a la amorosa conjunción de la obra anterior.

Asimismo, cabe fijarse en las agudas y oscuras angulaciones que aparecen en la obra «Poema LSD», también de «L'Home avui». Gruesa línea-trazado de sombrías connotaciones relacionadas con diversos referentes: picudas cimas de cadenas montañosas, evoluciones gráficas de una curva econométrica que, al superponerse en parte de su trazado con un rostro humano lloroso, deviene en metáfora de las cimas (éxtasis) a que la droga eleva para, a continuación, arrojarlo al abismo (efectos perniciosos) representado en la pintura por esa rampa por donde desciende un abotinado personaje de psicodélico aspecto.

Sin embargo, por otra parte, acude también a esa misma angulación para presentarnos imágenes que encierran conceptos tales como dulzura, respeto al entorno o entrañables evocaciones pueblerinas. Si bien en estos casos el ángulo no implica animadversión, recoveco o agresividad alguna, sino todo lo contrario[4].

Así, volviendo a obras de la serie «Vivace», en «Música-color» (acrílico s/tabla, 96 x 68 cm), las sensuales piernas cruzadas en ángulo de la mujer, antepuestas gestálticamente a una caligrafía sígnico-musical envolvente, quedan suavemente enlazadas por un transparente y angular velo que las matiza sugerente e insinuantemente. Además, el profundo sombreado azulado de su volumizador cromatismo propicia, junto a su entronque tonal con el resto de elementos representados, un reposado *élan* vital.

De igual modo, los *tri-angulares* "cuadros" de sus queridas bicicletas –«Empordà i Boira» (acrílico s/tabla, 98 x 68 cm), «Agressió amesurada» (acrílico s/tabla 98 x 98 cm)– que en ciertas composiciones –«Bici d'Aiguamoll» (acrílico s/tabla, 98 x 98 cm)– evolucionan hacia caprichosas configuraciones ovoides, manifiestan antes, tanto por el peculiar diálogo configurativo y cromático como por el propio título que acompaña a la imagen, una *entente cordiale* máquina-entorno natural que una agresiva intención. Y, por último, las bicicletas «L'Alcoiana» o «Transhumant» de sus cuidados aguafuertes –con sus peculiares angulaciones, pequeños mecanismos, innovaciones caseras *soluciona-problemas* y artilugios de graciosa inventiva– antes participan de una sencilla alianza con la persona llana de la calle o de ingénua fantasía que de un posible cúmulo de elementos negativos de peyorativa conclusión.

En resumen, este tipo de obras la bici expresa espléndidamente, es decir, sin retorcimiento conceptual ni sofisticaciones técnicas, su complicidad e intermediación entre el hombre y el paisaje –humanizado o urbano, silves-

tre o rural– como símbolo y metáfora de lo que en otras muchas relaciones entre personas debería darse. Miró aprovecha la imagen sencilla y habitual de un objeto cotidiano, la bicicleta, (diseño industrial simple y eficaz) que nuestra cultura en este momento histórico de esquilmación de materias ha erigido como símbolo ecológico (antaño lo fue de economía casera en el transporte) para, dándole su personal giro lingüístico en lo artístico, resaltar un lado más de lo natural –a lo que *naturalmente* debe el ser humano tender– así como para propugnar la *humanización* a que toda máquina, a su modo, debe tender. Propósito de humanización en el que no falta, por cierto, el toque irónico-sensual como, por ejemplo, en el acrílico sobre tabla «Bicidescokegirl» donde parte del armazón del velocípedo es sinuoso como las caderas de la mujerque aparece con pamela oteando el mar. Olas marinas que se transparentan, inmiscuyéndose y atravesando benévolamente la corporalidad humana representada, al igual que, en doblete pictórico, parte de la máquina se interna también en aquella.

En definitiva, si su pintura es una pintura de concienciación, todo lo contrario a una *fuga mundi,* "no es menos cierto que en su proceso creativo se incluye un destacado grado de "concienciación de la pintura", en la que diversas experiencias, técnicas, estrategias y recursos se aúnan para constituir su particular lenguaje plástico, que no se agota en ser un "medio" para la comunicación ideológica sino que de común acuerdo se constituye en registro de una evidente comunicación estética"[5].

NOTAS CAPÍTULO III

1 O como sostiene Anthony Giddens en su obra *Consecuencias de la modernidad,* ésta constituye un fenómeno de doble filo. Pues, por una parte, el desarrollo de las instituciones sociales modernas y su expansión mundial han generado una enorme serie de oportunidades para que el ser humano disfrute de una existencia más segura; pero, por otra parte, la modernidad ha detentado un lado tremendamente sombrío, puesto de manifiesto en este siglo XX en que el advenimiento del fascismo, estalinismo y nazismo con sus persecuciones y masacres no han acabado con la creencia de que el uso arbitrario del poder político era esencialmente algo del pasado. (Ver Op. cit., Alianza, Madrid, 1993, pp. 20-21).

2 Recomiendo, al respecto, la lectura del ensayo del profesor Ernest García *El trampolí fàustic* (*Ciència, mite i poder en el desenvolupament sostenible)* publicado en 1995 por la editorial Germanía Serveis Gràfics, Alzira (Valencia), dentro de su colección *Sagitari*.

3 Para mejor conocimiento del lector, creo conveniente transcribir lo que sobre esta técnica –metalgráfica– cuenta Joan Guill en su estudio *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró*. Dice así: "Antoni Miró és un artista inquiet, que assaja amb nous materials, que investiga, que crea i ens sorprén amb un nou procediment molt personal d'estampació sobre planxa metàl.lica. Una nova i sofisticada tècnica dins la gràfica plàstica: les pintures metallgràfiques.

Les metallgràfiques estan realitzades per un procediment litogràfic sobre planxes de ferro. La tècnica emprada per Antoni Miró amb superfícies planes, sense modular, acerades, tenses en els contrasts i a base de grans dibuixos, ens dóna la imatge d'un artista que coneix bé i en profunditat la tècnica del cartell.

En 1972 realitza la seua primera sèrie amb aquest nou mitjà d'estampació sobre la situació del negre a la societat americana: "Amèrica negra". El seu llenguatjge hi és directe i presenta un colorit viu i unes formes humanes dibuixades amb gran rigor". (Ver Op. cit., Universitat Politècnica de València/Facultad de Belles Arts, 1986 – Ajuntament d'Alcoi, 1988, p. 41).

4 Podemos decir que, ahora, Miró imprime tal giro significativo –promoviendo sentidos próximos a la concordia, el afecto o la armonía– al considerar el carácter unitivo que asimismo comporta una estructura o articulación angular. Pues ésta no sólo exhibe su vértice puntiforme de afilada conformación externa (de donde la agudeza asociada a lo incisivo, hiriente o agresivo), sino que también comporta (reparemos en la porción de plano –traducible a una superficie objetual por pequeña que pueda ser– limitado por dos líneas que parten de un mismo punto) una formación conjuntora; de modo, pues, que el reverso de su vértice saliente y puntiagudo lo constituiría precisamente esa franja (porción de plano) que une o de enlace compartido. De ahí, en fin, que igualmente la angulación propicie connotaciones de tipo afectivo o de *blanca* emotividad.

5 CALLE, R. de la: *Antoni Miró: Diàlegs,* San Telmo Museoa, Donostia/S. Sebastián, 1989, p. 43.



POEMA LSD, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ, 65x54). EL DÓLAR.

CAPÍTULO IV

SIGNIFICACIÓN PLÁSTICA DE LO LINEAL

– I –

Sabemos que la línea posee una capacidad configurativa y de desarrollo morfológico apropiada para resaltar la estructura de todo objeto representado: por una parte, atiende a la identificación visual del mismo, y por otra, lo separa y diferencia del *entorno* (identificado éste, a su vez, por sus propias líneas contorno) erigiéndose, por consiguiente, a causa de dicho potencial, en uno de los elementos prioritarios de las artes plásticas y de cualquier otro posible código tendente –de algún modo– a la representación/significación de una realidad sensorialmente perceptible.

También se sabe que la línea: a) según la dirección y sentido con que se proyecte y trace, b) según su posición respecto al eje de simetría de un plano cartesianamente entendido y/o geométricamente euclídeo (que da movilidad o estabiliza la forma en cuyo seno gráficamente se resuelve en su representatividad espacial, tanto por proximidad –inserción en– como por el alejamiento del eje), y c) según los propios rasgos/trazos con que dicho elemento (agudamente, redondeadamente, cerca o no de la base del plano...) materializa la forma, comporta o favorece una u otra clase de significación.

Asimismo, conocemos por la Historia del Arte que una escenografía puede activarse apolínea o dionisíacamente; así como también que los estudios teóricos sobre la expresión, racionalización, simbolización etc... de las formas se basan, en gran medida, en las posibles interrelaciones lineales –explícitas, implícitas, atracciones según direcciones y equilibrios visuales, yuxtaposiciones, enfrentamientos, intersecciones...– que de un centro de poder (hecho *presente* icónicamente en un lugar del plano compositivo) brotan o se enlazan con respecto a otros. Además de, por descontado, el intrínseco poder configurador que en la imagen manifiesta la línea, tanto estructural (distribución, orden y enlace de las partes del objeto representado) como definitoriamente (perfil, contorno...), y que ha llevado a que distintos movimientos y tendencias artísticas, al utilizarla de modo particularmente original, hayan propiciado, favorecido o determinado en parte unos estilos, permitiendo y facilitando con ello la catalogación de sus peculiaridades formales.

De manera que, hechas todas estas consideraciones, observamos en las primeras series de Miró una utilización del elemento morfológico lineal

según una modalidad claramente expresiva, como "expresionista" es el estilema al que se adscribe para poner de manifiesto el contenido emocional que le embarga y quiere transmitirnos. Contenido, por tanto, subjetivo –suyo, propio– que ciertos datos externos, situaciones *de facto* y hechos empíricos observables –por tanto, objetivos– le han servido/provocado como, estímulos ante y desde los que actuar. Actuación –pensamiento y acción– que pone en práctica en su ámbito y lenguaje propios: el plástico.

Así pues, las figuras de ese temprano período se construyen mediante un amadejamiento de líneas, sinusoidales, cóncavo-convexas, de trazo corto, extremadamente largos... que estructural e identificativamente van elaborando su vehemente arquitectónia. Obviamente, al hablar en estos momentos de linealidad –cabezas de «Els bojos» (1967), cabellera de «Ningú» (1967), trenza de «Nua rojosa» (1965), por ejemplo– hay que entenderla como un elemento gráfico-pictórico: a) *gráfico* por el sustantivo potencial configurador que el propio elemento lineal comporta, b) *pictórico* por cuanto tales trazados y rasgeados se realizan con substanciosa materia cromático-pictórica de diverso espesor y longitudinal deposición sobre el plano soporte.

Con todo, sus dibujos de mujeres desnudas –caracterizados estéticamente por emanar una belleza sobria y simple, y formalmente elaborados mediante una línea configurativa de intención clara, materializada con decisión y limpieza– los resuelve acorde con su aspecto apariencial biológico, desarrollando una delineación curvilínea más o menos cerrada, según se trate de los pechos o el vientre, y exhibiendo a la vez un apreciable índice abstractivo, preanuncio formal de lo que serán sus amadejamientos gráfico-pictóricos posteriores; aunque siempre sin dejar de resaltar la arquitectura del personaje figurado en función de una línea estructural implícita, pero rastreable sin ambigüedad a través de las diversas posiciones angulares manifestativas (inducción visual) como diferentes son los dibujos que globalizan esta serie.

Pero si importante es el uso que de dicha linealidad estructural lleva a cabo en el plano material de concreción dibujística, también lo es el empleo que en otras obras –esta vez pictóricas– hace de la línea en forma de "**S**" o en forma de ángulos invertidos y opuestos conectados entre sí[1].

Lo cual nos lleva, en una primera conclusión parcial, a admitir que tanto en el caso de rostros y anatomías de factura más expresiva (enmarañamiento lineal) como en sus realizaciones dibujísticas de pastosidad cromática "cero" y de enmadejamiento lineal "cero" (pero donde se cuida mucho la posición en que aparece el personaje con arreglo a líneas estructurales implícitas, mas claramente detectables gracias a la elucidación de su fuerza

vectorial) existe –inducen a– una gran dinamicidad. Si bien en muchos casos estaría como *in acto* o en ejercicio («Els Bojos» o «Ningú», por ejemplo) y en otras obras como *en potencia* (sugerencia de que su conformación iría a desplegarse según ese desmadejamiento lineal).

Por otra parte, cabe señalar que Miró efectuará composiciones en las que conjugará el enmarañamiento gráfico-pictórico con la aludida claridad estructural, de linealidad angular definida y en tensión. Así ocurre en un conjunto de obras, a caballo entre los años sesenta y seis y sesenta y siete, cuales son las relativas a su serie "La fam", donde forzadas y/o rotundas angulaciones[2] de hombros y piernas («Crit, dijuni forços»), del global de la anatomía representada: ya en doble conexión angular; ya en combinación de ambas tipologías vienen elaboradas generosamente en cuanto a la materia pictórica (pastosidad del carnaje, pequeños trazos lineales tipo "chorreón") propia, por así decir, del otro rango de obra analizada.

Por último, antes de proseguir con el análisis de otras series más próximas a la actualidad, y en función de los planos con que estructura este tipo de obras, convendría advertir algo importante y que se colige a partir del primer tramo de su trayectoria artística. A saber: que tanto la estructura en forma de "**S**" (alargada o estirada, deformada) como la angulación de la "arquitectura" (disposición, postura, forma de colocación, relaciones mutuas...) de diversos elementos figurados –bien de sus personajes, bien de cualesquiera elementos objetuales representados en el plano compositivo con que a veces los conecta ("figuración humana/formas no anatómicas vinculadas con aquella")– se instituirán en unas invariantes o constantes más de su trabajo.

Angulación (posición angular) que en muchas de sus obras tomarán la morfología (acabado básico perfilar) de seriación por reduplicación, consiguiendo en tal caso una mejor síntesis de lo anteriormente indicado: a) por un lado, el firme posicionamiento de la forma o configuración (las estructuras de patente angulación así lo demuestran), y b) por otro lado, la reduplicación o repetición de dicha estructura angular, conforme a un gradiente cromático, constituye una auténtica seriación; que, en virtud de dicha gradualidad tonal, genera cierta reverberación óptico-cromática y, por consiguiente, una sensación de movilidad.

En suma, *rigidez* y *dinamicidad* como elementos de estricta plasticidad e intrínseca significatividad (autonomía) en su universo icónico que, sin embargo, casarán perfectamente con el contenido temático que plantea Miró en dichas series: «Amèrica Negra», «El Dòlar», «Vietnam», «L'Home Avui»... *Firmeza conceptual* por lo que atañe a estamentos y estructuras injustas, así como a actitudes clasistas. *Movilidad* en cuanto a la denotativi-

dad basada en cualquier episodio que signifique persecución, huida, carga policial. Aspecto que resuelve gracias a la metodología dinamizadora señalada, que tan eficazmente maneja.

En otro orden de cosas, y como apuntamos al principio del capítulo, no debemos olvidar el enorme potencial que entraña la línea para crear vectores direccionales que tan eficazmente contribuyen al dinamismo de una imagen, constituyendo otra valiosa función de significación plástica de dicho elemento.

Si como hemos analizado, Miró multiplica la línea (perfil, siluetas, contorno) que define una figura, a fin de producir la impresión de movilidad de una forma[3] («L'Home Avui», 1973-74; "Amèrica Negra", 1972), no menos importante resulta en su trabajo el apoyarse en vectores direccionales que activen la composición: bien por el recurso de la linealidad implícita, pero eficaz, que suponen las *visual lines* que brotan de los figurantes –se encaran, se dirigen, se enfrentan, se soslayan...–; bien atendiendo a la direccionalidad generada/establecida a partir de una amplia variedad de elementos representativos puntiformes (brazos extendidos, manos que se entrechocan flechadas hacia un vértice figurado, cuernos de rinoceronte, bocas-chimeneas de termonucleares, punteras de botas militares...) desde donde se inicia una trayectoria hacia otras figuras o elementos objetuales representados en el plano.

De ese modo, establece una diversidad de relaciones y enlaces entre los distintos elementos icónicos, constitutivos de una determinada obra, que al tiempo que los conecta, facilitando así la organización que toda composición exige, propicia desde la significatividad plástica que tal estrategia crea lo que a su través quiere comunicarnos: una idea o pensamiento acerca de cierta problemática con su correspondiente crítica, efecto revulsivo irónico, resalte de un enfrentamiento, oposición o situación contradictoria.

Dado, por tanto, el interés que dichos enlaces suscitan, es por lo que vamos a acotar un ramillete de casos concretos altamente clarificadores de ese peculiar uso –conector y activador– que lo lineal encierra y que, a fin de no parecer excesivos, ejemplificaré centrándome en unas pocas series de su producción artística[4]: «L'Home Avui», «Vietnam», «Amèrica Negra» o «El Dòlar», de suma importancia a causa de la variedad de haces visuales con que los personajes que en ellas aparecen se interpelan: mutuamente entre sí, con relación al observador del cuadro, o ambas cosas.

Paso, pues, a comentar ciertas obras de Miró al respecto. Algunas incidirán en lo referente a la "reduplicación perfilar". Otras –las más– atenderán al enfoque que revisa los "vectores direccionales", tanto los relativos a direcciones representadas como los basados en direcciones inducidas de mirada (*visual lines*). Además, en aquellos casos que lo requieran, destaca-

ré algún factor, clave compositiva o aspecto relevante, ya en aras de su mejor comprensión, ya porque aparezcan recursos o estrategias dignas de mención.

Acompañaré el análisis de cada obra con una especie de esquema gráfico –que en realidad consistirá en la ilustración en B/N de aquella– en donde resaltaré de un modo directo e intuitivo, mediante letras, cifras, vectores lineales y otros elementos dibujados, los puntos o aspectos claves desarrollados con mayor amplitud en su correspondiente texto.

De modo que sin pretender ofrecer el repertorio exhaustivo de las obras comprendidas en cada una de dichas series, el lector disponga –a través de las pertinentes catas analíticas que paso a exponer a continuación– de los elementos de juicio necesarios para valorar los procedimientos que empleó el artista con el propósito de relacionar y equilibrar los elementos internos de sus composiciones.

– II –

1. DIRECCIONES REPRESENTADAS —propiciadas por elementos que, debido a su propia configuración formal, manifiestan explícitamente vectores de dirección.

1.a) *Dependientes de objetos puntiformes:*

1.a.1) Indicadores del punto a partir del cual se inicia dicha direccionalidad. Y cuya significatividad plástica reforzaría algunos de los siguientes tipos de semanticidad:

Sometimiento:

– Entre sometimiento y paternalismo compasivo, el brazo desde figura implicita contra explícita cabeza de niño negro: «Sobre la guerra», 1972.

– Brazo de hombre negro hacia su pierna para aguantar un golpe: «Racisme contra Martin», 1972.

– Armas amenazantes en las hileras de soldados que las asen: «Vietnam-1968».

– Fusil, sostenido como una lanza, del que custodia a un prisionero: «La gran masacre subvencionada», 1974.

Actitud defensiva u ofensiva:

– Metralleta en posición de ataque del soldado pefilarmente multiplicado: «Mural-Altea», 1972.

– Brazos asiendo fusil en «Tres mil anys de Palestina», 1974.

1.a.2) Indicadores del punto hacia donde se dirigen o concluyen:

– Brazos extendidos en cruz (como queriendo abarcar a todos los hombres a quienes dirige tal gesto): «Igualtat per a tothom», 1972.

– Brazos alzados-manos extendidas al cielo, previos a caer abatido por la muerte que, antes de hora, le ha llegado sorpresiva y violentamente: «L'Home morint», 1973.

– Brazo levantado hacia el cielo (compromiso por un cambio mejor) «Amèrica Negra», 1972.

– Pistola que apunta a la sien del prisionero de ojos vendados (inminente ejecución sin juicio): «Vietnam», 1972.

– Puño cerrado dirigiéndose al plano original (P.O.) al igual que la mirada del figurante: «A cops», 1972.

– Ante tanta vejación, una piña de manos de distintos personajes se conjuran convergiendo en un punto central: «Adéu Martin L.K.», 1972.

– Cañón de fusil apuntando a un detenido tendido en el suelo: «La llista dels cecs», 1974.

1.a.3) Señalados explícitamente desde formas posturales configuradas con agudeza:

– Terminación de brazos extendidos y rodillas semilevantadas con parcial reduplicación sombra/contorneado: «Dona creuada», 1973.

– Puño amenazante, de brazo angulado en punta, a la altura de ojos –*visual line*–: «Lluita d'infants», 1972.

1.b) *Indicadas por el sentido de la marcha:*

Obras en que el desplazamiento representado de una figura humana o un grupo establece un patente sentido direccional:

1.b.1) Sentido que puede parecer menos explicitado gráfico-vectorialmente si el desplazamiento frontal (hacia adelante) o visto de espaldas (desde atrás) queda en relación de paralelismo con respecto al plano del espectador:

– «Mùsica fins la mort», 1972. «Els que queden», 1974. «Miss Vietnam», 1972. «L'Escalada», 1974. «L'Home i la ciutat».

1.b.2) Sentido que queda altamente explicitado cuando las figuras se desplazan lateralmente a lo largo del plano compositivo:

– De manera que como en el caso de: «Retorn medieval», 1972, punteras de botas y porras enarboladas, al visualizarse de perfil, dejan completamente manifiestos su agudeza configurativa y concomitante sentido indicado.

– Dentro de este grupo se incluirían las pinturas-objeto «Metamorfosi I, II, III, IV, V y VI», 1975-1976, de la serie «El Dòlar». E igualmente la obra –también de dicha serie– «Made in USA», si bien en esta última el sentido de marcha lateral se representa además algo lateralizado.

2. DIRECCIONES INDUCIDAS. Propiciadas por recursos gráficamente menos explicitados, pero que justamente por el carácter sugeridor o evo-

cador que todo lo implícito entraña, es capaz de detentar un gran poder de activación icónica.

2.a) *Líneas de mirada dirigidas unidireccionalmente al plano del observador (P.O.):*

– «La Gioconda», 1973 (de «L'Home Avui»). «Ull per a mirar-se», 1973, (hombre brazos en alto, cara al frente; reforzada la mirada dirigida al *P.O.* por el metafórico ojo polifémico que todo lo ve. También de la serie «L'Home avui»). «La noia de Benidorm», 1973 (de la serie «L'Home avui». Línea de mirada hacia el *P.O.* y, en parte, auto-reflexiva). «Futur negre», 1972 (mujer pensativa de «Amèrica Negra»). «Gest de fam», 1972 (cara alzada, cara mirándonos). «L'ultim crit», 1972 (rostro aullante en primerísimo plano).

– En «Vencerem», 1972; «L'espera», 1972 y «Misèria i xiquets» 1972 la mirada hacia el *P.O.* se efectúa de soslayo.

2.b) *Líneas de mirada entre personajes que figuran en la composición. O de personaje a otro elemento representado en la obra:*

– «Violència», 1972 (miradas mutuas, brazos enzarzados en pelea). «Blanc i negre», 1972 (policía mirando a un negro, por la espalda. El negro con la mirada abatida se deja detener). «Llances imperials", 1976-77 (pintura-objeto de la serie «El Dòlar». Miradas cruzadas entre los jefes de los contendientes, reforzadas por los brazos que dan/otorgan la rendición. Metáfora del sometimiento al imperio económico.norteamericano.

2.c) Visual line *de tipo mixto: direccionadas entre sí (figuración interna) y todas, o alguna, interpelando al espectador (figura implícita externa al cuadro):*

– «Herculusa i Daviet», 1973 (la posible víctima que se encara al personaje de espaldas al *P.O.*, también se dirige hacia el espectador de la obra). «Humanitat», 1972 (personajes deambulando y en cuyo sentido de marcha, unos van mirando al *P.O.*, otros mirándose entre sí). «Llibertat», 1972 (en una manifestación de negros: unos mirando de frente y en paralelo al plano del espectador, otros mirándose recíprocamente. Un policía de espaldas al *P.O.* Otro dirigiendo su *visual line* lateralmente hacia un extremo de la «ventana" del cuadro). «L'ahir blanc, l'avui negre» 1972 (negrito observando a un blanco sentado, que ensimismado parece, a su vez, examinarle visualmente). «Els acusats» (de los personajes detenidos brazos a la nuca: una mirada se proyecta hacia el *P.O.*, otras miradas detentan un valor ¨cero¨al dar la espalda, sus figurantes, al *P.O.*, y una que podemos considerar móvil y semitapada: se dirige hacia *P.O.* y, de reojo, a sus compañeros).

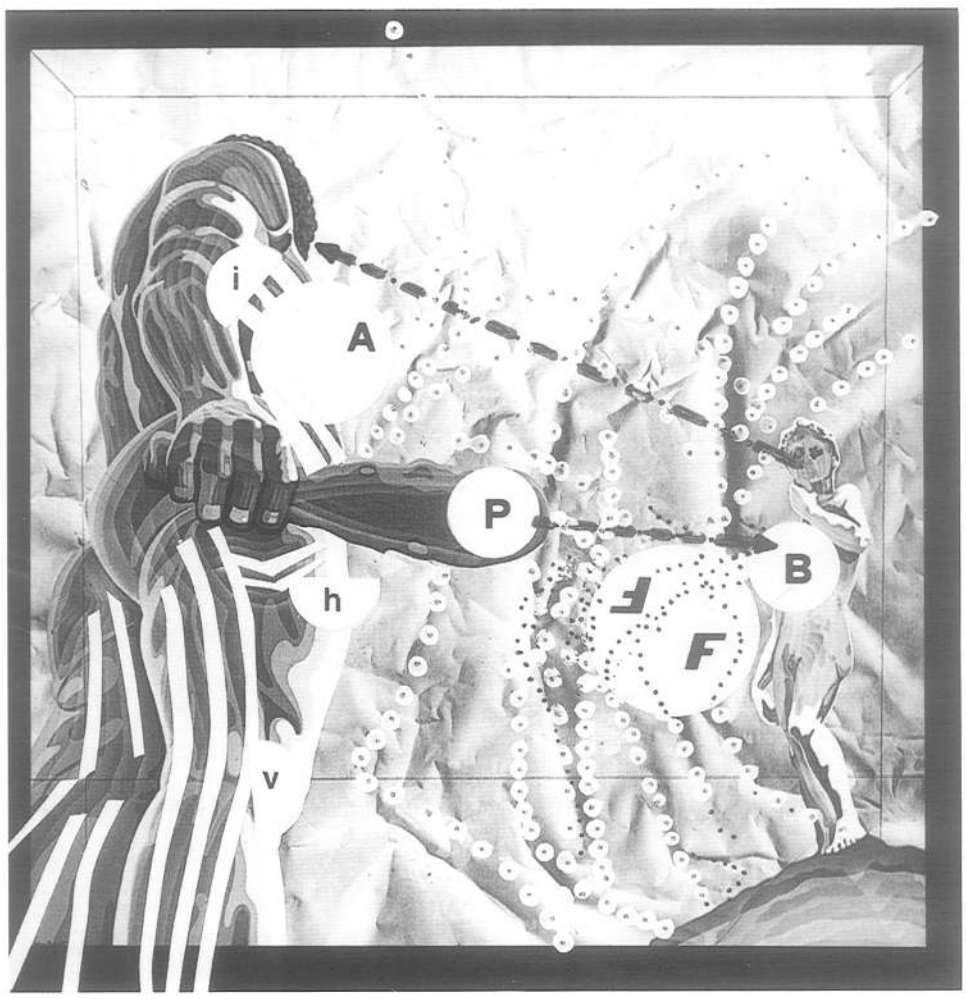
2.d) Visual line *tipo «cero": ni entre figuración/elementos internos, ni apelando al P.O.:*

Motivo: el asunto o idea temática así lo exige:

– Impedimento en hablar (metafóricamente = mirar) por parte de los detenidos de espaldas a la pared: «Dos homes», 1973.

– Autoconcentración meditativa = no saber que hacer ante un problema, sentirse impotente y, no obstante, o precisamente por eso, adoptar una actitud amenazante: «Lluita de infants», 1972.

– Negro tapándose completamente la cara en «Tristesa», y en «L'Espera»: negro dejando sólo un ojo al descubierto. Ambas obras, de 1972, ejemplifican bien el arco que va desde casi un grado "cero" hasta la total ausencia de línea de mirada. Lo cual nos lleva a considerar la importancia de *representar* una interiorizada forma de ver; es decir, a *hacernos ver* la profundidad de una mirada interior, precisamente por no aparecer –casi o totalmente– explicitados los "focos de visión sensorial"; o que de aparecer éstos (los ojos) cerrados, aunque visibles en su localización corporal externa, incrementan conceptualmente la sensación de hallarnos ante una profunda mirada interior, de gran autenticidad, tal como comprobamos en la pintura de la serie «L'Home Avui», de 1973: «Amic Ovidi» desgraciadament muy delicado de salud a a la hora de escribir estos párrafos, morirá antes de ver la luz este libro.



«Herculusa i Daviet», 1973 (Pintura, 150x150 cm)

Direcciones visuales:

• Principal objeto inductor: el garrote (**P**) que apunta explícitamente al personaje del fondo (**B**).

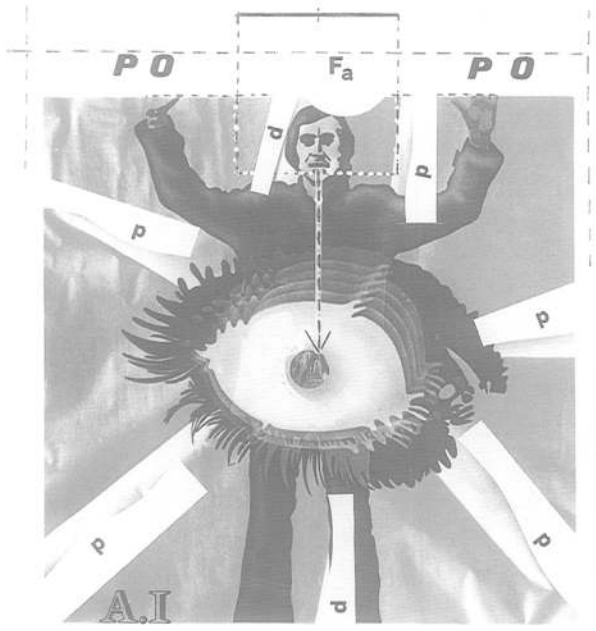
• Dirección representada: por objeto puntiforme (**P**) que participa del juego de líneas volumizadoras que construyen el personaje (**A**), y cuya formalidad lineal se distingue de las "arrugas" del fondo (**F**), de reminiscencias geológicas procedentes de «Relleus», 1968.

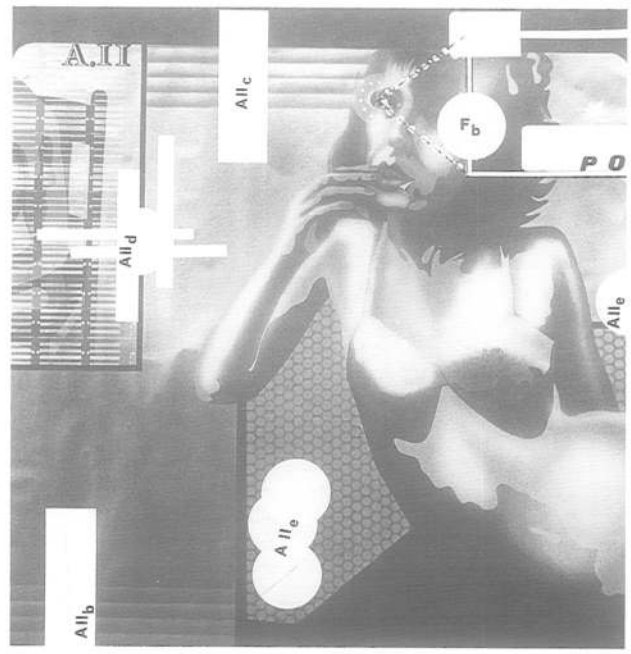
• Dirección inducida: a) explícita: la que brota del personaje **B** y se proyecta hacia el **A** , quien blande el objeto puntiforme **P**.

• Dirección inducida: b) no explicitada: de **A** hacia **B** , pero que se supone dada la disposición postural de **A** , formulada su representación espacial en escorzo.

Acotamientos de ciertas zonas endotópicas de la figuración:

Segmentación en finas bandas verticales (**v**) y horizontales/inclinadas [(**h**) e (**i**)] de zonas de la figuración mediante el recurso de la "multiplicación de contorno" hacia el interior de la masa-forma de las figura representadas. Procedimiento aplicado en la práctica totalidad de la morfología del personaje **A** , y sólo en parte y muy ligeramente en una zona del **B**.





(A.I.) «Ull per a mirar-se», 1973 (Pintura, 150x150 cm)

(A.II.) «Dues dones i espai blau», 1973 (Pintura, 150x150 cm)

Direccionalidad inducida:

Ambas obras interpelan palmariamente al espectador del cuadro. Si bien en **A.I** la *visual line* de Fa se proyecta perpendicularmente hacia el Plano del Observador, y en **A.II**, la de Fb, queda un tanto de soslayo debido a la postura ladeada de la cabeza.

Fondos:

• En **A.I** todavía se aprecia una factura parecida al modo de elaboración/tratamiento de superficies típico de sus *Experimentos* de 1968, procedentes del referente objetivo "paredes geológico-rocosas" de *La Sarga*: "lo natural" pliegos (p_1, p_2, p_3, p_4 y p_5).

• En su elaboración, **A.II** atiende a componentes de tipo cibernético mediante esa especie de mallas o bandas perforadas (conmutaciones, enlaces de redes comunicacionales, etc...).

• En la parte del plano **A.II.b** aparece un fondo semejante al de **A.II.c** aunque en diferente gradiente cromático. Y en la zona **A.II.d**, elaborada según las mencionadas referencias tecnológicas, su trama geométrica difiere, en cambio, de la también geometrizada **A.II.e** cuya retícula (que veremos en otras obras –«Lluita d'Infants»– formando parte de corporalidad humana) nos evoca celdillas de un panal de abejas, pareciendo por consiguiente menos fría, más humanizadora.



«La noia de Benidorm», 1973 (Pintura, 150x150)

Direccionalidad inducida:

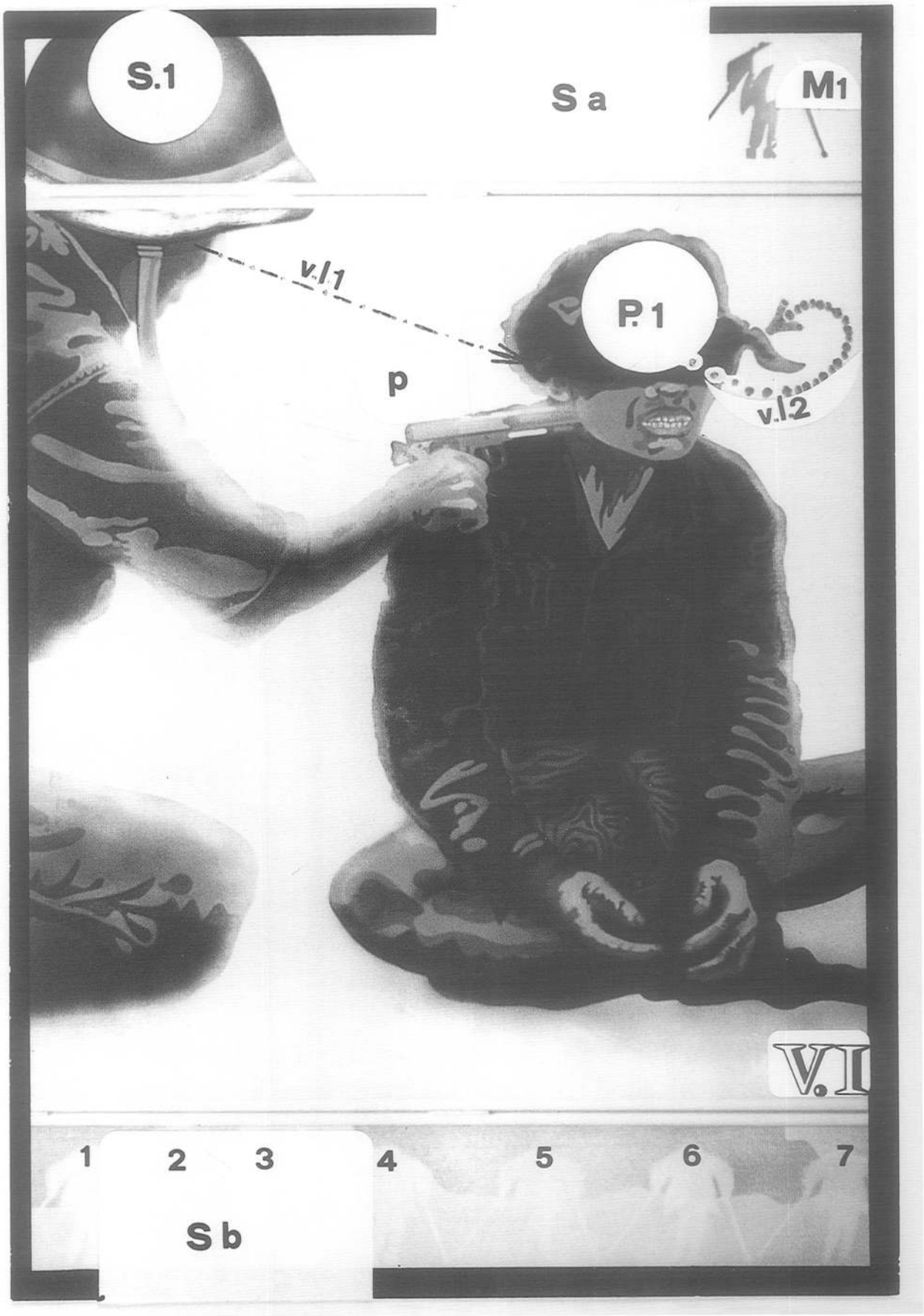
Línea de mirada unidireccional hacia el Plano del Observador (*P.O.*). A pesar de la fuerte sombra, que oscurece por completo los ojos, se adivina una intensa mirada inquisitiva, reforzada a su vez, paradójicamente, por el gesto de la boca.

La parcial "doble imagen" por reduplicación perfilar moviliza algo la figura, que por actitud postural –denotatividad referencial– y ubicación en el centro del plano –estructuración compositiva– queda básicamente estatizada.

Las "arrugas" que texturizan el fondo, reminiscencias de sus "*Experimentacions-relleus visuals*" (1968), desneutralizan un tanto el último término no figural.

Semanticidad/iconografía:

La mujer desnuda (metáfora del que nada posee o del que desvela su precariedad), interrogándose concentradamente, se pone al alcance de la reflexión del observador, a quien parece interpelar (d.i.v.) acerca de su situación vital de pobreza, desnudez de bienes: quizás simbolizando con esta pose la humanidad de los desposeidos.



«Vietnam», 1972 (Pintura, 140x100 cm) (Tríptico)

OBRA V.I (VERSIÓN I[a])

Dirección representada:

Por un destacado objeto inductor (**p**) que a la vez que explicita gráficamente el principal vector direccional, evidencia la explicitud temática de la obra = ejecución, violencia.

Contexto:

• Angulaciones representadas en serie = explicitud subtemática = resultado de la resolución de conflictos mediante la guerra: inválidos.

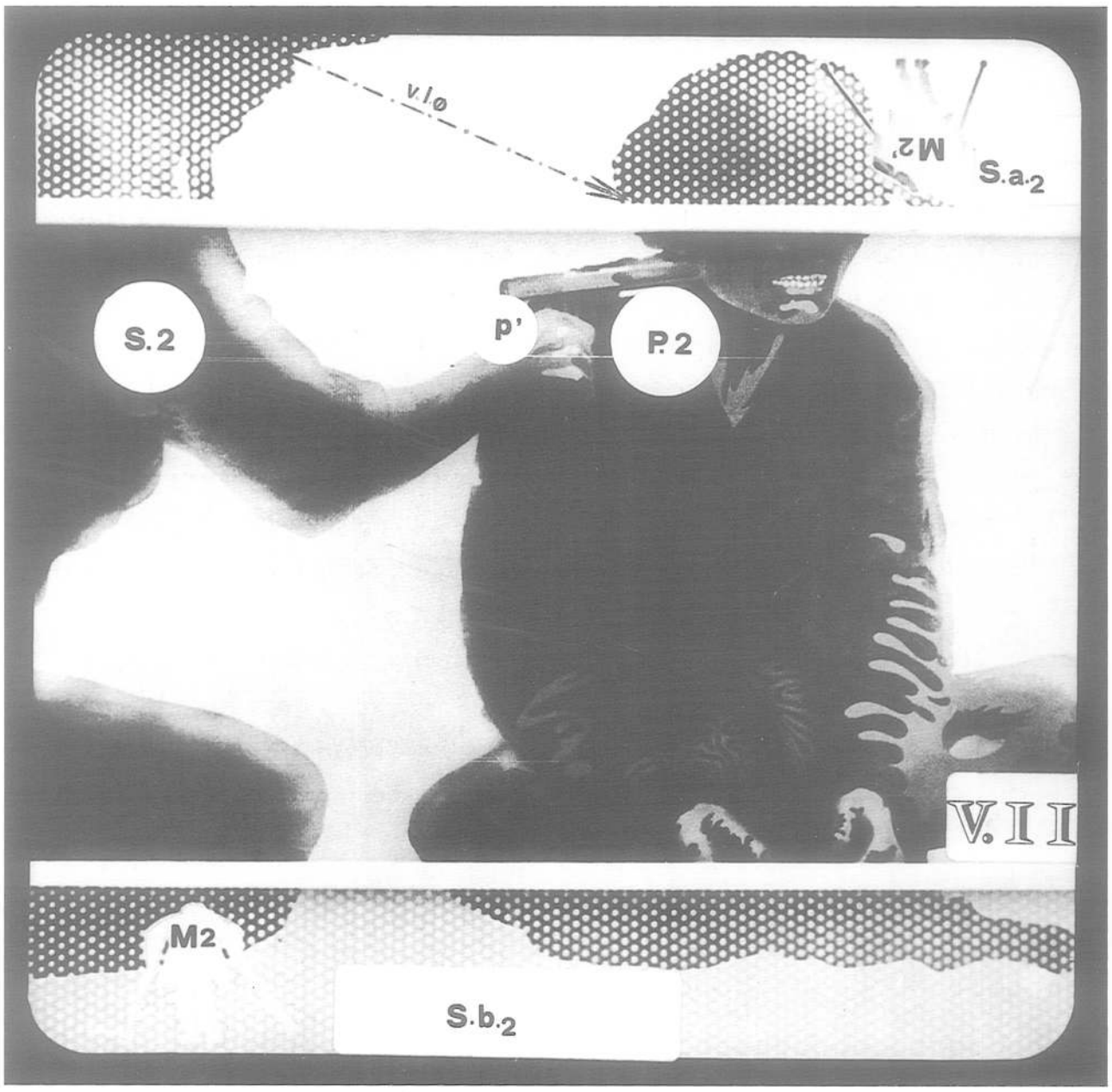
• Franja superior **Sa**: patente referente modélico de "inválido" (**M1**) se ubica, aislado y en positivo cromático, en el cuadrante superior derecho.

• Franja inferior **Sb**: seriación de formas humanas (**1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7**) –multiplicación del referente modélico M1– en inversión o negativo cromático.

Direcciones inducidas:

Visual line 1 (**v.l.1**): del soldado (**S1**) al prisionero (**P1**). Refuerza, además, la dirección escénica explicitada por el brazo más pistola.

Visual line 2 (**v.l.2**): en sentido estricto no existe. Sin embargo, queda apuntada o sugerida una enérgica mirada interiorizada desde **P** hacia sí mismo, pensando –temor y rabia contenida– en **S**.



«Vietnam», 1972 (Pintura, 140x100 cm) (Tríptico)

OBRA V.II (VERSIÓN II[a]) como **V.I**, pero distinguiendo:

Variaciones tipo "textura":

• La retícula tipo "celda de abeja" o "banda metálica perforada" diluye o desparrama parte de las anatomías –y sombras– del ejecutor (**S.2**) y del que va a ser ejecutado (**P.2**), como peculiar formalización de la condición o status "hijos del estado de guerra". En el fondo, también **S.2** es víctima de una situación que está por encima de él.

Franjas:

• En ambas franjas menores de **V.II** se representa, respectivamente en cada una de ellas, una única figura **M2 y M2'**. Y no como en **A.I.,** donde la forma del inválido (**M1**) aparece multiplicada (1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7) en **Sb.**

– Subfranja **S.b$_2$** corresponde en negativo (croma débil) al item figurativo que en **V.I.** ocupaba un cuadrante en **Sa.**

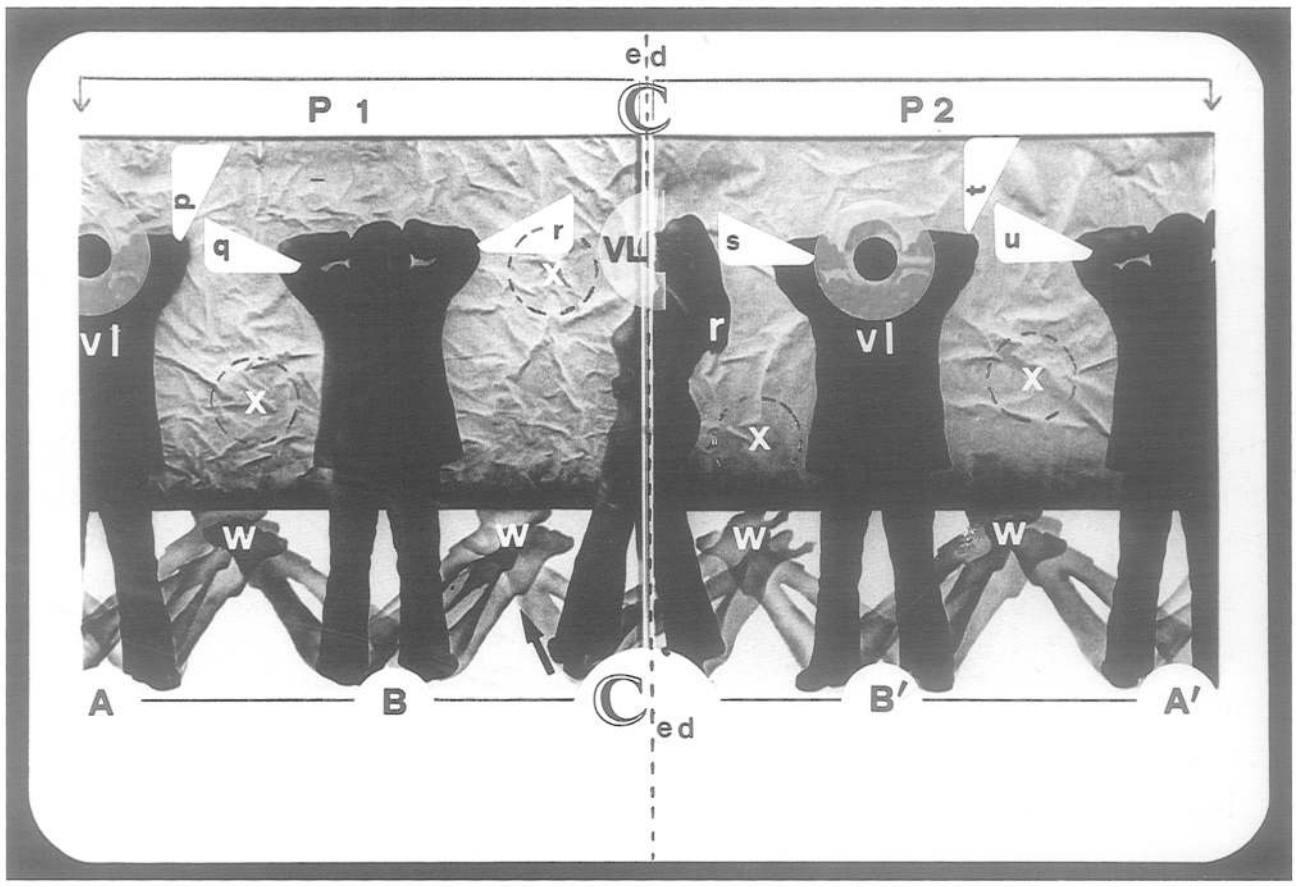
– Subfranja **S.a$_2$** corresponde en inversión postural y en única figura M2' a la seriación que en **V.I.** se daba en **Sb**.

Tanto en «Vietnam I» como en «Vietnam II», los niveles o franjas correspondientes a **Sa/Sb** y **S.a$_2$/S.b$_2$** desarrollan en cierto modo –dada la peculiar extensionalidad de las áreas superficiales que comprende el tríptico (tanto el de **V.I** como el de **V.II**)– la estrategia del "cuadro dentro del cuadro", o cierta suerte de fragmentación alternante y encadenada del espacio plástico. Algo que viene bien o concuerda con la narratividad de una escena que desarrolla esta clase de temas (*crónica* de la realidad socio-política).

Direcciones inducidas:

Visual line: **V.I. Ø.** Su existencia más bien se deduce por la comparación con composición de **V. II** (relación **S.1 – B1**) ya que en **V.II** la cara (perfil/ojos) de **S'2** queda convertida en la retícula tipo "celda de abeja" o "banda metálica perforada".

Sobre **P.2** podemos sostener una cosa parecida a la que indicábamos en **P1** de **V.I.**



«Els acusats», 1973 (Pintura, 300x150cm)

Constitución básica de la obra: por conexión de dos planos-superficies equipotenciales ($\mathbf{P_1}$+$\mathbf{P_2}$), que constituyen un único plano de representación.

Clave básica de la composición:

• Elementos seriados:

Rítmicamente alternantes (**A-B/B'-A'**) y enlazados –ambos grupos– por una figura (**C**) inserta en el eje de simetría del espacio pictórico, coincidente a su vez con el eje conjuntor del díptico (**ed**).

Direcciones inducidas:

• El elemento figurado **C** en **ed** interpela al espectador tanto inductivamente por la *visual line* que de su rostro brota (**VL**) como representativamente por el brazo semiextendido hacia el espectador (**R**) sin dejar de indicar (posición angular de piernas, del mismo tipo que la del resto de personajes) su compromiso con la situación (semanticidad) que refleja el cuadro.

• **A** y **B'** aunque no interpelan con la energía visual de **C**, se dirigen también, en paralelismo rostral *(v.l.)*, al Plano del Observador *(P.O.)*.

• **B** y **A'** por su oposición postural al *P.O.* no generan ninguna dirección escénica visualmente inductora. Miró instaura así, dentro de la global esta-

ticidad postural, reforzada por posición angular de la serie de piernas, un ritmo visual entre **A**$_{visual\ line\ +}$ *(vl)* **B**$_{visual\ line\ -}$ / **B'**$_{visual\ line\ +}$ *(vl)* **A'** $_{visual\ line\ -}$.

Direcciones representadas:

• Los ángulos en punta de los codos (**p, q, r, s, t** y **u**) explicitan vectores direccionales que interrelacionan de forma muy gráfica a los detenidos:de **A** a **B**; **B** enlaza con **A** y con **C**; **B'** se conecta con **C** y con **A'**, quien a su vez apunta a **B'**. Y, finalmente, el elemento **C,** que presenta una evidente distorsión postural respecto al resto, introduce una variación conectora y rítmica en este tipo de enlace, pues explicita un vector direccional por angulación de su pecho femenino (hacia **B**) y por el codo semiflexionado (hacia **B'**).

El resultado de toda esta interconexión vectorial es un doble encadenamiento angular a modo de cenefa: uno elevado, que radica en la parte superior de la anatomía de los personajes (hombros y codos); otro inferior propiciado por la angulación de piernas entreabiertas

Por otra parte, y desde una consideración semántico-formal, es interesante notar cómo la serie de piernas en ángulo proyecta –combinándose con el alargamiento de la sombra de cada tronco humano– otra cadena de sombras que apuntan al muro, elemento de tan significativo simbolismo (detención, juicio sumarísimo, ejecución,) en una obra/escenografía de estas características.

• Por último, es interesante señalar que el enmarañamiento lineal configurador (perfiles más contornos) de las sombras se multiplica y deviene –aunque según un grafismo más libre– en el modo (trazados, rasgos) de resolver la textura del paredón. En este sentido, de nuevo cabe destacar la aplicación de recursos probados y logros obtenidos en obras de épocas precedentes ("*Experimentacions-relleus visuals*", 1968).



«Blanc i negre», 1972 (Pintura, 100x100 cm)

Clave básica de la composición: "reduplicación perfilar y de contorno":

a) Teniendo en cuenta los diversos tipos de línea de que podemos servirnos para elaborar una imagen (*objetual* = la que, además de estructurar la conformación de un objeto representado, lo constituye materialmente en el plano pictórico –trazo de grafito, de tinta, fina o texturada pastosidad cromática de acrílicos y óleos–; *de sombreado* = que con sus mallas de cortos trazos quebrados o curvos construyen las formas objetuales, volumizándolas y ayudando con ello a generar cierta profundidad espacial; o la *de contorno* = como escueta definición formal de una imagen y apropiada práctica para contener, acotándolo, el color).

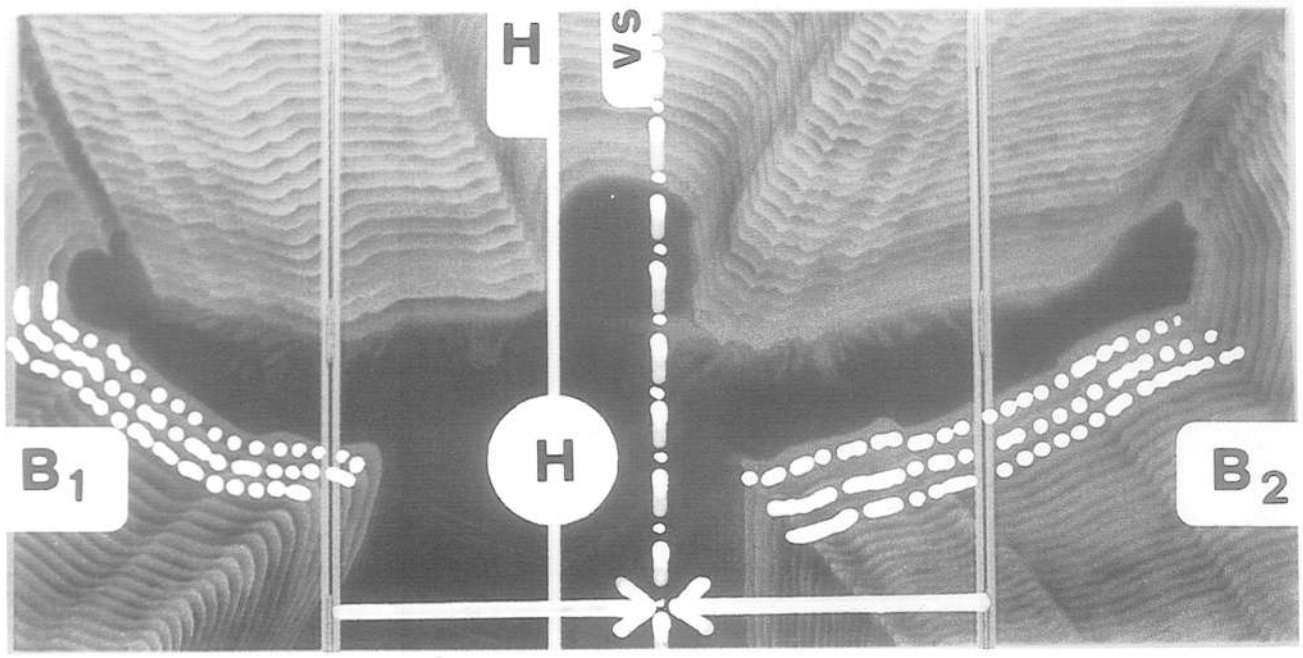
b) Y teniendo en cuenta que la interrelación entre unos y otros elementos plásticos, así como su repetición (con o sin variación de un concreto agente plástico –alteridad cromática, inversión tonal o postural–) en secuencialidad yuxtapuesta o sobrepuesta (con enmascaramiento parcial –y en diverso grado– de una imagen) activa una composición:

A. Miró "une" de modo muy personal ambas vertientes procedimentales, o tipos de registro y recursos plásticos, a fin de establecer con claridad las distintas configuraciones que modelizan diferentes realidades (representacional y simbólicamente, por ejemplo, negro/blanco –arrestado/policía– pobre/rico, etc...) a la vez que para sugerir la interacción dinámica (empuje / arrastre / contención / detención / huida / persecución, etc...) de las formas.

Así, en esta obra y otras del mismo tenor: *multiplica la línea objetual de manera que, preservando la definición estructural de la forma básica, da volumen a la figura o figuras como si operase con una línea de sombreado. Al tiempo que la trama así creada "conecta" siluetas y perfiles, de las distintas configuraciones que aparecen en la composición, de un modo sumamente activo.*

• En resumen: la repetición de contornos y siluetas **C/S** hacia el interior de la zona endotópica, que constituye la masa cromática del personaje, activa la configuración básica (estructura formal) sin desmembrarla ni impedir su representatividad (identidad visual); aunque, eso sí, dándole una apariencia morfológica muy peculiar y, por supuesto, creativa.

Procedimiento del que ya hablamos, en este mismo Apartado, a propósito de la segmentación en finas bandas verticales **v** y horizontales/inclinadas **h/i** de –sobre todo– el personaje "**A**" de la obra: «Herculusa i Daviet».



«Igualtat per a tothom», 1972 (Pintura, 100x200 cm) (Tríptico)

Direcciones escénicas:

• *Representadas*: por elementos longitudinales extendidos ($\mathbf{B_1}$ y $\mathbf{B_2}$) cuya morfología parte del tronco humano (**H**) coincidente con el eje de simetría **VS** de la tabla central del tríptico.

Cabe observar que el calculado juego entre $\mathbf{B_1}$, $\mathbf{B_2}$ y **H** logra la estabilidad, que no quietismo, de la composición: la disposición centralizada del personaje y la direccionalidad de $\mathbf{B_1}$ y $\mathbf{B_2}$, que aun partiendo de la misma zona (masa cromática **H**) señalan sentidos opuestos, instauran un equilibrio (dinámico) por contrarrestación vectorial de fuerzas.

• *Inducidas*: aunque la figura (**H**) manifiesta cierto escorzo, el hecho es que su ensombrecimiento cromático (cabeza/rostro) no permite exhibir una clara energía de mirada.

Activación compositiva:

Admitida, pues, la esencial estabilidad escenográfica, la composición se activa generalizadamente en todo su perímetro de forma expansiva, y no sólo en los sentidos representados por $\mathbf{B_1}$ y $\mathbf{B_2}$ [vectorialmente contrarrestados por oposición (← | →)], mediante la "multiplicación de la línea de contorno" de **H**.

La gran movilidad de la imagen se debe, por tanto, a este procedimiento, utilizado parcialmente en otras obras ("Jo també sóc Americà", "La fugida", "Cossos"...) pero totalmente aquí.

Así, desde la masa cromática (forma estructural) de **H** se genera, por "multiplicación de la línea de contorno", una serie de segmentos –cuyo tratamiento plástico es elaborado de modo que se visualicen seriadamente una nítida y cortante grafía dibujística y un sombreado volumizador– que van

adaptándose a la forma identificativa del sujeto. Adaptación que, en base a las respectivas variaciones del perfil de **H**, permite que tal conjunto de segmentos multiplicados se subdivida en varias agrupaciones de "ondas", dando pie a que podamos parcelar todo el plano-fondo (lo que no es **H**) en diversas zonas. Y que en esta pintura, dada la base conformativa (**H**) de que se parte y de su ubicación en el plano de la representación, concluye en una trama (estructura en malla) casi simétrica entre los diferentes haces o agrupaciones de "ondas" (Esq. 1). Si bien puede resultar: menos simétrica en ciertas obras donde también emplea esta metodología, como en «L'Home morint» (Esq. 2); o considerablemente irregular y asimétrica, como en «Dona creuada» (Esq. 3).

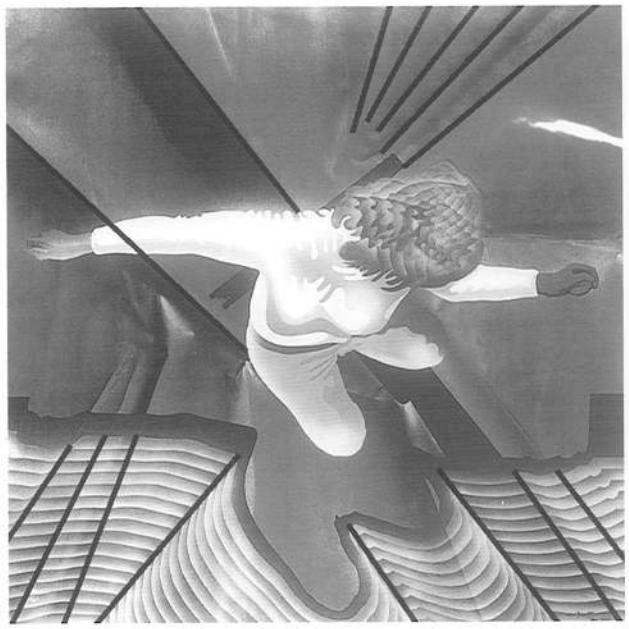


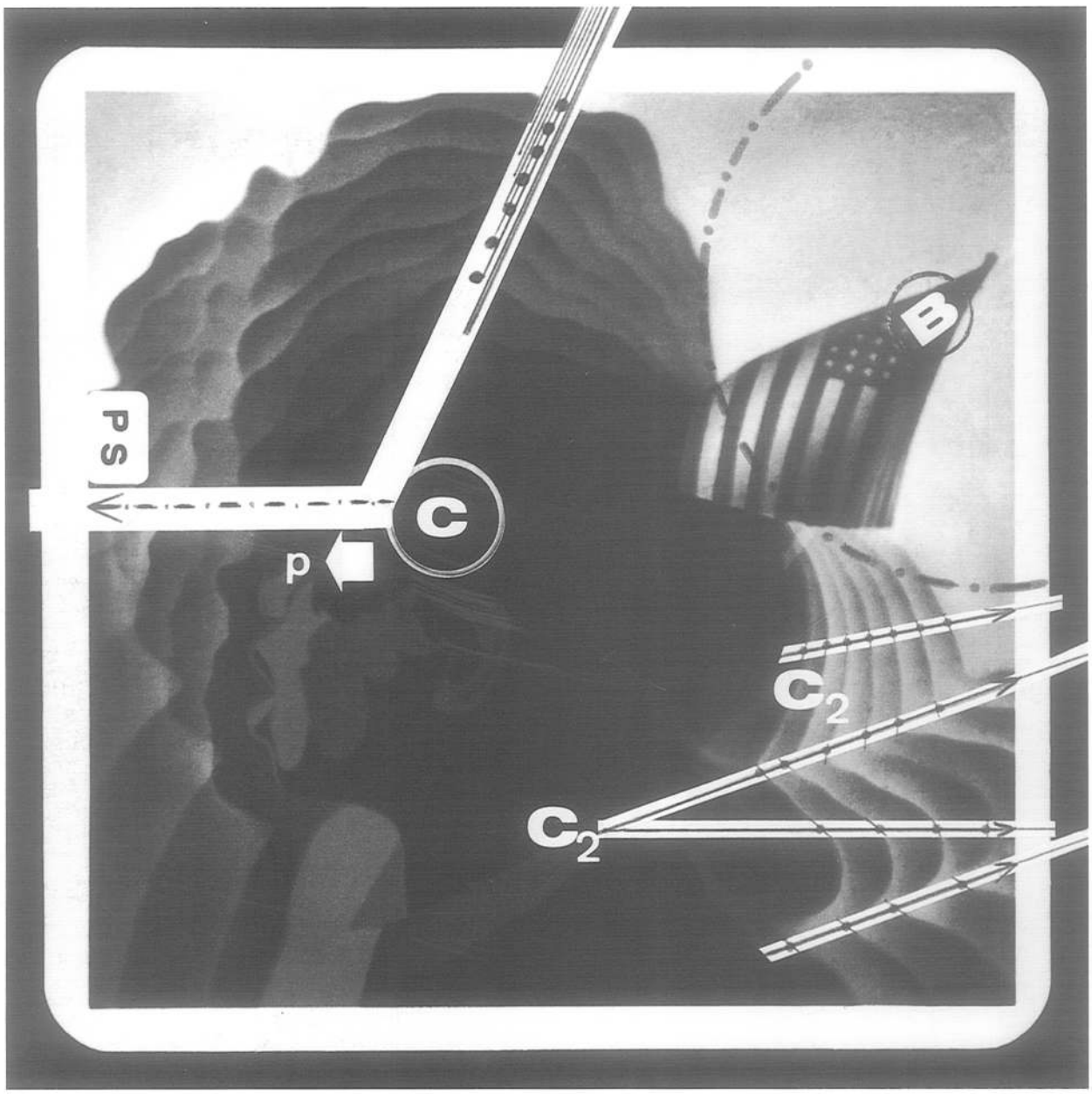
Esquema 1

Esquema 2



Esquema 3





«Jo també sóc Americá», 1972 (Pintura, 70x70 cm)

Activación de la imagen:

Esta composición se activa mediante la recurrencia al método de "multiplicación de la línea de contorno".

A partir del motivo principal **C** –centro de atracción visual– se despliega expansivamente la serie de segmentos lineales, de diversa anchura, que reduplican sucesivamente el perfil de **C**.

Dada la configuración irregular de **C** y su desplazamiento hacia **PS**, los haces gráficos de "ondas" (a modo de peculiares pseudo-coronas circulares deformadas), generados a partir de aquella, producen una trama asimétrica (cosa que sí ocurre en «Igualtat per a tothom»).

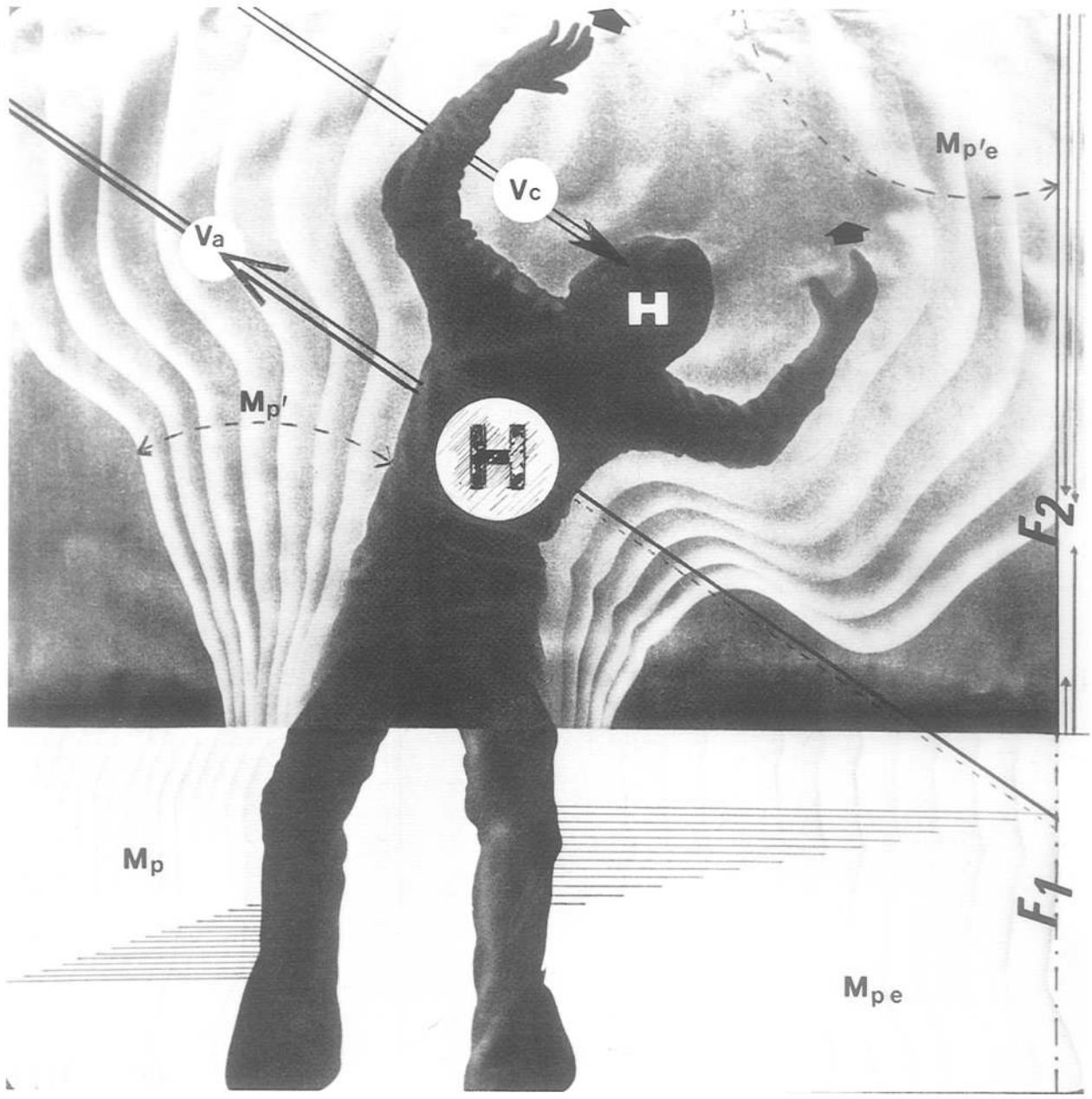
Dirección inducida:

La fácil identificación referencial y posicional de **C** induce un sentido anuente con el de su línea de mirada.

Sin embargo, a causa de la proximidad del fragmento de perfil indicativo del sentido de avance (**←p**) al borde del plano-superficie de la composición (**PS**), no se potencia la zona del cuadro por donde escapa la mirada. Algo que sí sucede, en cambio, por la grafía de perfil opuesta, $\mathbf{C_2}$ ya que en esta zona se deja un espacio más despejado que se activa gracias a un mayor número de "ondas" multiplicativas del contorno de **C**; cromáticamente menos densas y, por tanto, propiciando una mejor sensación de ligereza y fluidez móvil.

Dirección representada:

El elemento agudo **B** apunta desde/por su índole puntiforme hacia una concreta zona del espacio plástico; pero por posición (forma habitual de ser portado) y explicitación referencial de su función (banderín para ser llevado en desfile) señala, en aparente contradicción, el sentido de avance, opuesto al que como vector gráficamente realmente indica.



«L'home morint», 1973 (Pintura, 150x150 cm)

Dirección representada:

1) *Según sentido de marcha*: **H** se representa (figura de espaldas al *P.O.*) alejándose de dicho Plano del Observador.

2) *Por elementos puntiformes*: dedos extendidos, brazos en posición ortogonal tendiendo a abrirse.

Dirección inducida:

El vector indicativo del sentido de desplazamiento hacia adelante ($\mathbf{v_a}$) queda contrarrestado inductivamente por la fuerza implícita pero enérgica ($\mathbf{v_c}$) que actúa abatiendo al personaje. Fuerza cuyo origen puede entenderse, no obstante, tanto como procedente desde la parte frontal de **H** como alcanzándole desde atrás.

Activación general de la composición:

1) *Movilidad por multiplicación perfilar*:

Franja F_1:

Repetición lineal de haces apretados (**M.p**) indicativos de una resistencia por parte de **H**.

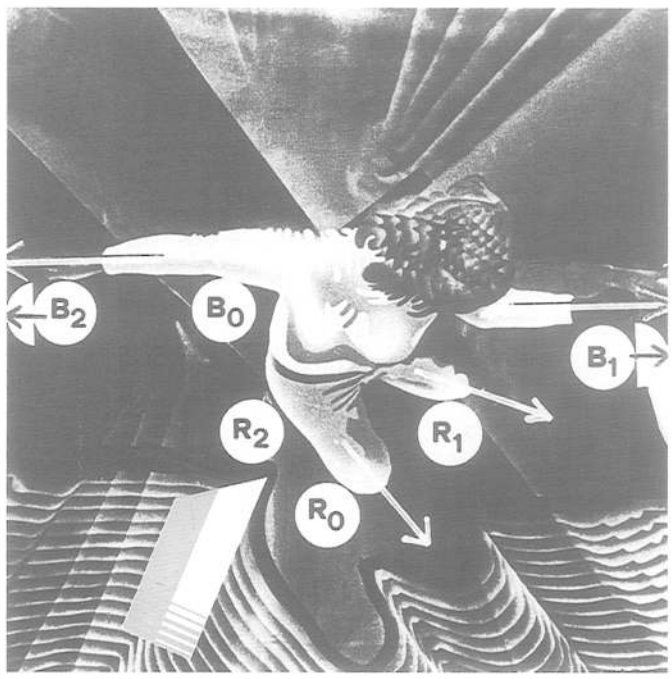
Repetición según frecuencia lineal más espaciada (**M.pe**) indicativos de la disminución de resistencia de **H**.

Franja F_2:

Duplicación del proceso dado en $\mathbf{F_1}$, aunque de rasgos gráficos más expresivos dada la configuración referencial, de mayor dramatismo, de la que se parte en esta zona superior.

2) *Movilidad a punto de frenarse* = conjunción con la semanticidad del tema:

El que vivo, todavía en movimiento, va a caerse/morir. Quietud (instante congelado) de **H** por el disparo (sugerido) de quien le sigue, si consideramos una inducción escénica posterior; o inmovilización por quien supuestamente le hace frente y quiere detenerle, si optamos por una lectura de la fuerza inducida frontal a **H**.



«Dona creuada», 1973 (Pintura, 150x150 cm)

Quietud y activación icónicas:

• *Figura estática*: semanticidad (inconsciente, herida, muerta...) concorde con lo formal (posición horizontal y en cruz). El abatimiento representado –horizontalidad– significativo de inactividad orgánica queda, en parte, contrarrestado por la posición –inclinada/vertical– de $\mathbf{R_0}$, sugiriendo, tal vez, la completa extinción de vida.

• *Dinamicidad*: por "multiplicación de la línea de contorno" que sigue la formalidad lineal de parte del personaje: únicamente en su configuración superior ($\mathbf{B_2}$-B, $\mathbf{R_2}$-$\mathbf{R_0}$-$\mathbf{R_1}$ y B-$\mathbf{B_1}$).

• *Equilibrio dinámico*: por compensación entre la estructura en cruz de la figura enclavada prácticamente en los ejes de simetría del plano compositivo, y la multiplicación perfilar de parte de su anatomía que, por otro lado, la hace vibrar (movilidad óptica sugerida).

Direcciones escénicas:

• *Inducida*: por línea de mirada que brota de la cabeza. Sin embargo, su estado y/o apariencia de persona inconsciente anula la posible efectividad de la misma.

• *Representadas*: con gran explicitud por patentes vectores direccionales que según forma postural (variaciones en el contorno) indican distintos sentidos: del elemento puntiforme $\mathbf{B_1}$ hacia la izquierda del Plano Original. Desde $\mathbf{B_2}$ en sentido contrario: hacia la derecha del Plano Original (siempre según el punto de vista del espectador). Y desde $\mathbf{R_0}$ y $\mathbf{R_1}$ hacia el cuadrante superior izquierdo del Plano Original.



«Miss Vietnam», 1972 (Pintura, 100x100 cm)

Activación general de la imagen:

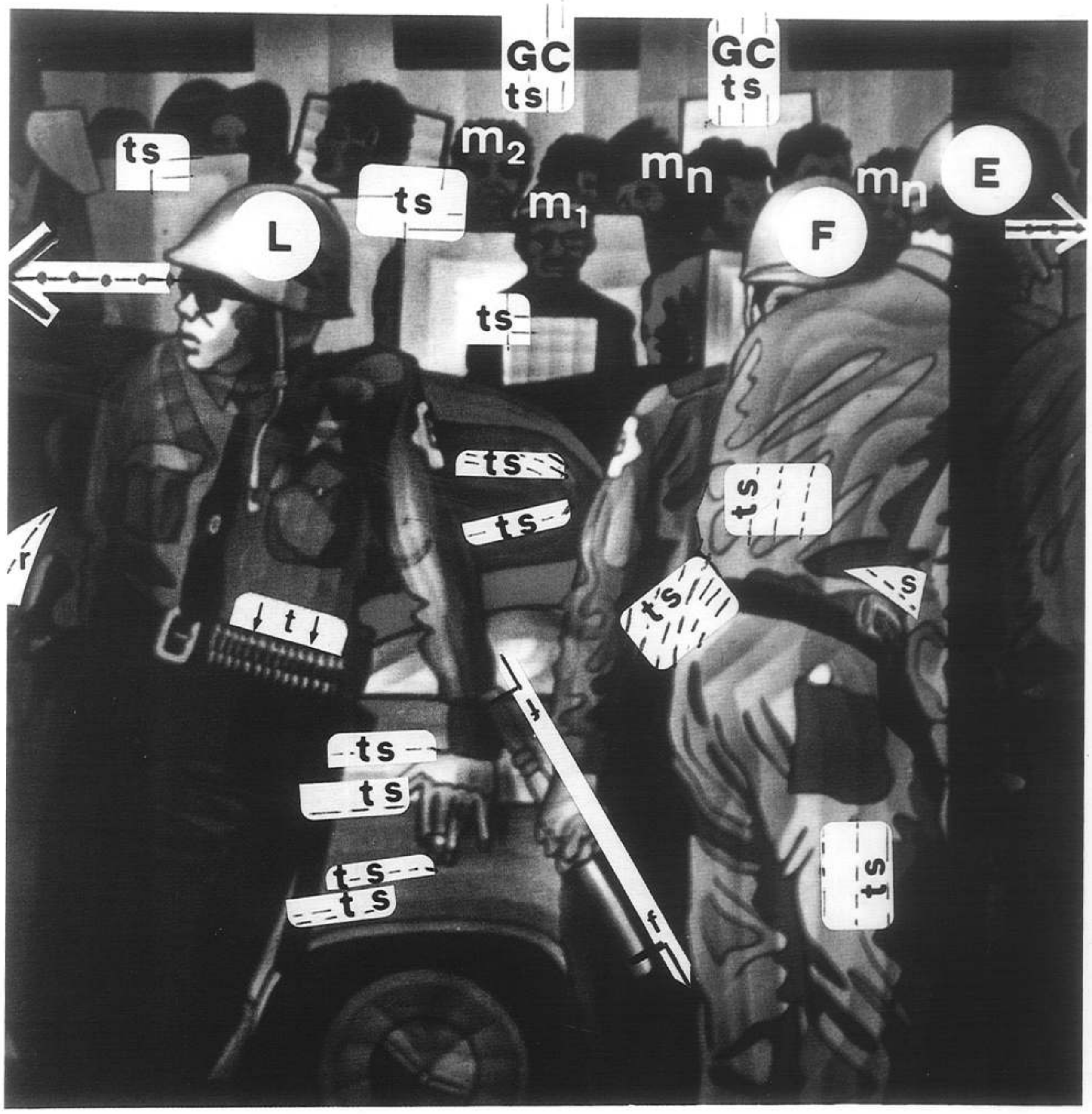
• *Por direcciones escénicas representadas-inducidas.* Recurso: avance de figuras, según un evidente sentido de marcha, hacia el plano del observador (*P.O.*). Refuerzo: gradiente de tamaños = mínimo en $\mathbf{F_3}$, intermedio en $\mathbf{F_2}$ y máximo en $\mathbf{F_1}$.

• *Según direcciones representadas puntiformemente.* Los elementos que pudieran hacerlo (los brazos de $\mathbf{F_3}$ y $\mathbf{F_2}$) simulan el movimiento de alguien corriendo hacia el frente. Conclusión: más bien refuerzan el sentido generado por la activación ya subrayada, que provocan otro distinto.

Significatividad adicional:

1) Los cañizos **A** y **B**, parecidos a los ya vistos en otras obras, semejan pantallas de componentes tecnológicos. Cañizos –cuyo uso corriente sirve para protegerse del sol o del viento– que metaforizan las susodichas pantallas como "protección" frente al pobre, como *apartheid* frente al desplazado por la guerra, en beneficio exclusivo y egoista de la sociedad opulenta.

2) Además de ese sentido metafórico, que enriquece el básico de la obra (el huir despavoridos ante el avance del frente bélico), podríamos resaltar otro un tanto metalingüísticamente: el rótulo «Miss Vietnam». Sarcasmo del lugar, la época, la situación causada o derivada de los bloques militares: simular sensación de normalidad para seguir oprimiendo y justificando el horror. Burla cruel, pues ¿cómo alguien con un brazo amputado va a ser elegida "miss", a no ser como símbolo del espanto máximo (= más "bella" en el horror) encarnado en cuerpo humano?



«Llibertat», 1972 (Pintura, 60x60 cm)

Direcciones internas de la composición:

A) Predominantemente de *tipo inducido* mediante recurrencia a *visual lines*.

Éstas establecen, entre todos los elementos que las detentan, una red direccional de tipo mixto:

1) Miradas frontales, totalmente en paralelo al plano del observador (*P.O.*), desde los rostros de los manifestantes ($\mathbf{m_1}$, $\mathbf{m_2}$, $\mathbf{m_n}$...) situados al fondo de la imagen (**GC**).

2) Haz de miradas procedentes de tres figuras, de máxima masa, ubicadas en primer término:

2.1) La corporalmente en paralelo al *P.O.*, pero de cara lateralizada apuntando a la izquierda del plano original ← (**L**).

2.2) Personaje de espaldas (**E**), algo escorzado respecto al *P.O.*, cuyo rostro ladeado proyecta un vector de mirada en sentido opuesto al que brota de **L**.

2.3) Figura corporal y rostralmente (**F**) en paralelo al P.O., pero cuya cara prácticamente oculta, por superposición no transparente de parte de la masa de **E**, apenas ejerce fuerza visual.

B) Direcciones *representadas* por elementos lineales-puntiformes:

1) De explicitación máxima: porra (**f**) de uno de los policías (**F**).

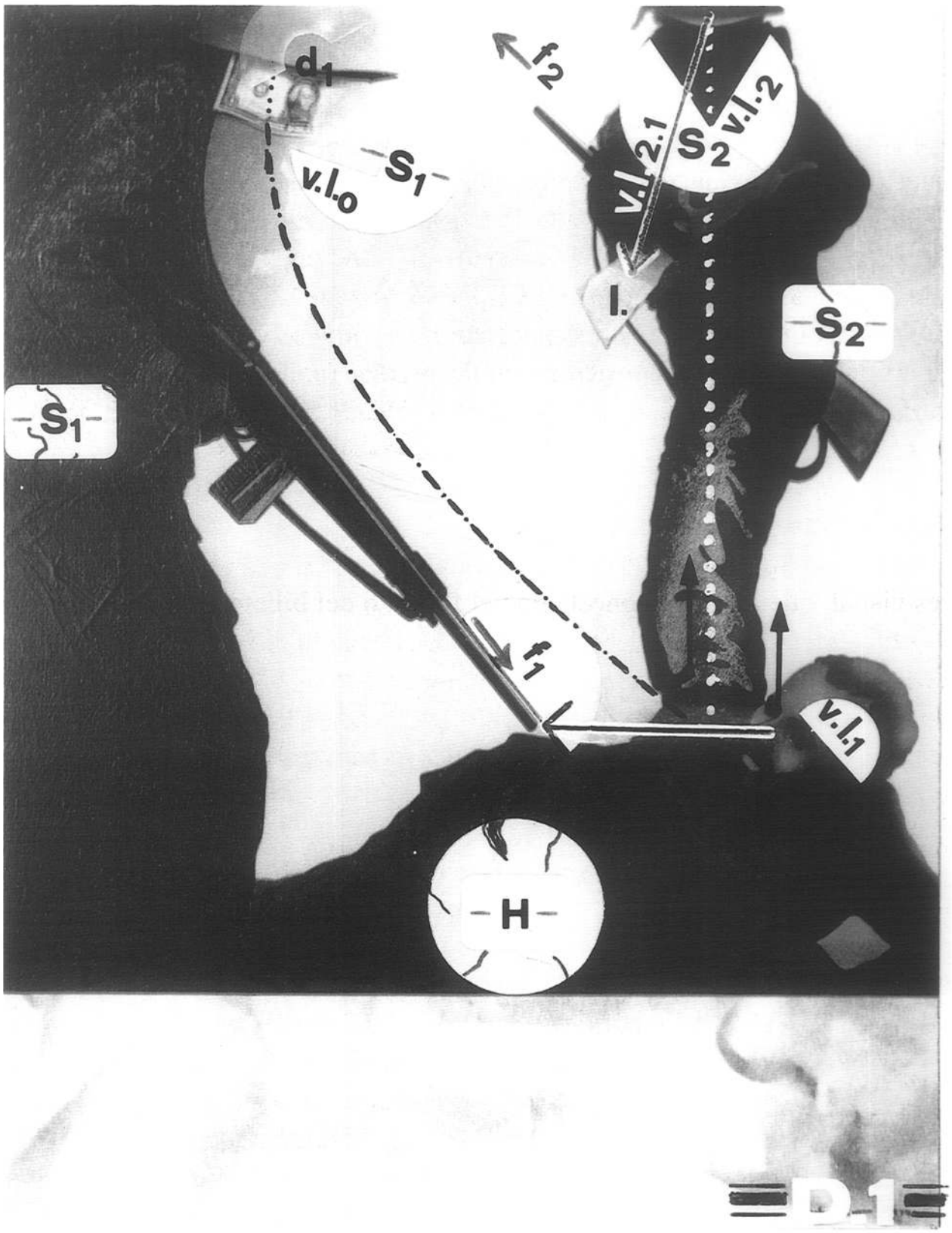
2) De explicitación moderada: terminación curvo-puntiforme de **r** y **s** (culata de los revólveres) y correaje con cinta de balas **t** (seriación de elementos mínimos de gran agudeza). Objetos, no obstante, que más bien refuerzan el sentido coercitivo (violencia legal) que explicitan gráficos vectores direccionales.

Otros factores a destacar:

1) La pared del fondo, la conformación de las pancartas, un fragmento del automóvil verdoso, el casco que lleva **L** y el uniforme de **E** están elaborados mediante unas "tiras" o segmentos (**ts**), a la manera de aguadas, que unifican plásticamente toda la representación; como dando a entender que la libertad, su negación y el modo de preservarla engloban una misma problemática, aun cuando los agentes sociales participantes no coincidan, obviamente, en idéntico enfoque del tema.

2) Frente a la rectitud dibujístico-lineal, explicitada por los elementos gráfico-cromáticos verticales del fondo (**GC**) y anuente con la verticalidad de los troncos corporales de los manifestantes –que llegan a provocar una cierta movilidad óptica hacia adelante (hacia el *P.O.*)–, encontramos la posición cruzada de brazos de **L** y **F** que, junto a la masa *columnaria* humana de **E**, forman un muro de contención que cierra el paso al sentido de marcha de $\mathbf{m_1}$, $\mathbf{m_2}$ **y** $\mathbf{m_n}$.

Formalismo y semántica, concepto y expresión plástica se dan la mano, una vez más, en la obra *antoni mironiana* en aras de la comunicación artística directa y eficaz.



«La llista dels cecs», 1974 (Pintura, 100x81 cm) OBRA D.1

Articulación circular entre las direcciones icónicas:

Obra cuyas direcciones escénicas –*representadas* e *inducidas*– se conjugan compositiva y semánticamente de un modo tan entrelazado, que orientan o facilitan el acceso a la misma como vector direccional de lectura$_1$, nuestra mirada (como espectadores) resbala por el fusil hacia la figura echada en el suelo (**H**), cuya mirada (**v.l.**$_1$), fijada en el cañón que le apunta, intenta frenar (al estar atento a) su trayectoria vectorial gráficamente expresada (el elemento puntiforme es $\mathbf{f}_1$, por tanto *representado*) para, a continuación, comprobar –nosotros espectadores– cómo se va cerrando el circuito articulador de la composición con las piernas (columnario vector *encarnado* en masa corpórea) que alzan al otro soldado $\mathbf{S}_2$ tras la espalda de **H**.

• Figura, la $\mathbf{S}_2$, que dirige su visión biunívocamente:

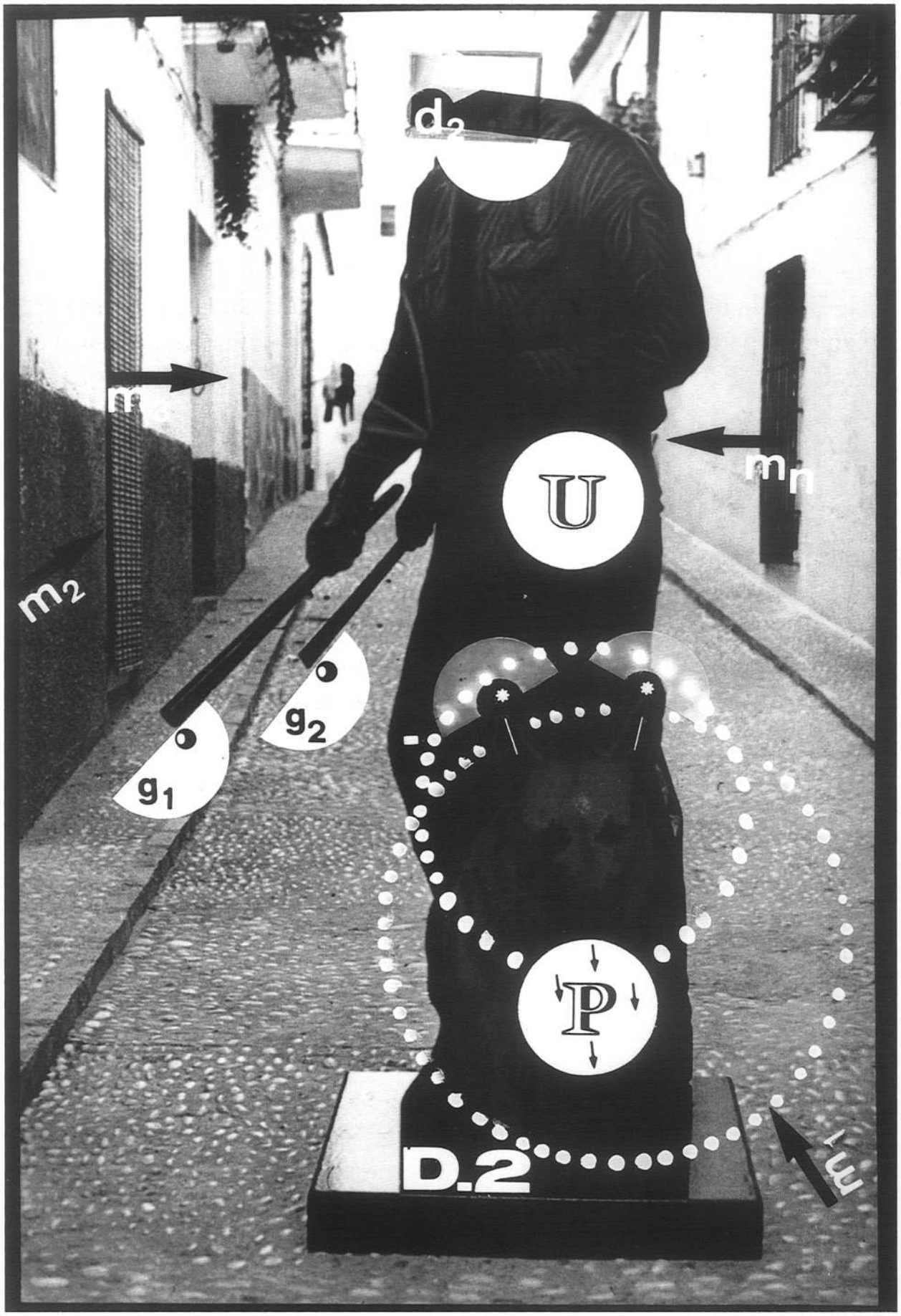
a) Hacia **H,** acosándole inductivamente con su mirada (**v.l.**$_2$) y reforzando con ello, además, el circuito lector de la obra.

b) Hacia el papel (**l**) o lista de acusados (**v.l.**$_{2.1}$), centro secundario de interés visual, que a su vez conecta con el formato del billete de dolar($\mathbf{d}_1$).

• Finalmente, al ascender por $\mathbf{S}_2$ topamos con el fusil $\mathbf{f}_2$ cuyo extremo nos lleva a fijarnos en el casco-rostro "simbiótico" de su compañero $\mathbf{S}_1$, cerrando de este modo esa especie de círculo que conecta los diversos elementos icónicos e instaura, simultáneamente, un explícito camino lector para el observador del cuadro.

Simbolismo

Cabe insistir en el vínculo que enlaza el título del cuadro con lo que simboliza, y que el pintor resuelve formalmente de un modo ingenioso: el soldado $\mathbf{S}_1$ que apunta –para lo cual hay que fijar una mirada– *carece* de ojos, o mejor: su función es sustituida (asumida plásticamente) mediante un tratamiento cromático diluido que permite a la imagen (rostro) del billete sobrepuesto asumir el papel inductor de mirada. Los ojos de $\mathbf{S}_1$ han sido reemplazados por el dolar ($\mathbf{d}_1$) que deviene en criterio en base al cual juzgar la honestidad probidad, buena fama o respetabilidad de quienes son pobres, desheredados, vagabundos..., es decir, de los que son tenidos por improductivos, vagos, sujetos a subsidio... una lacra, en suma, para el imperio que el dolar representa y promueve. Y que se ha de controlar con la *macarthiana* lista (**l**). Así pues, la mirada humana de $\mathbf{S}_1$ ha sido sustituida por la visión general y universalizadora, cruel y controladora de lo que supone –en la serie «El dòlar»– este símbolo monetario como supremo y economicista valor.



«Garrotada», 1976 (Pintura-objecte, 215x100x100 cm) OBRA D.2

Direcciones escénicas:

• *Representadas:* por elementos puntiformes $\mathbf{g_1}$ y $\mathbf{g_2}$ (porras policiales).

• *Inducidas:* por mirada al frente de la efigie de $\mathbf{d_2}$ y de la cara de **P**.

• *Mixtas,* entre representación e inducción:

1) Las orejas enhiestas de **P** (=**) apuntan hacia la "cabeza" de **U**, pero su proyección frontal con que se representa la cabeza de **P** y compresión planimétrica en el conjunto material de la obra (que no es sólo representación pictórica) evita crear un enérgico vector gráfico.

2) Dada la ubicación de la "pintura-objeto" en una calle o espacio público abierto, permite *sentir/imaginar* las miradas (implícitas $\mathbf{m_1}$, $\mathbf{m_2}$, $\mathbf{m_n}$) que *inductivamente* atraerían la presencia de un policía y acompañante animal aparecidos de esa guisa.

Comparación entre «La llista dels cecs» (OBRA D.1) y «Garrotada» (OBRA D.2):

1) Direcciones escenográficas:

Al igual que en **D.1**, «Garrotada» participa de la impronta comunicacional directa y sin recovecos de la plástica de Miró. Si allí, en «La llista dels cecs» (**D.1**), la *visual line* del soldado $\mathbf{S_1}$ quedaba reemplazada por la que surgía de la efigie del billete ($\mathbf{d_1}$) sobrepuesto a su cara; aquí, en **D.2**, el personaje **U** no es que carezca de *visual line* propia, sino que ni siquiera tiene cara al quedar completamente sustituida su cabeza por un macrobillete ($\mathbf{d_2}$).

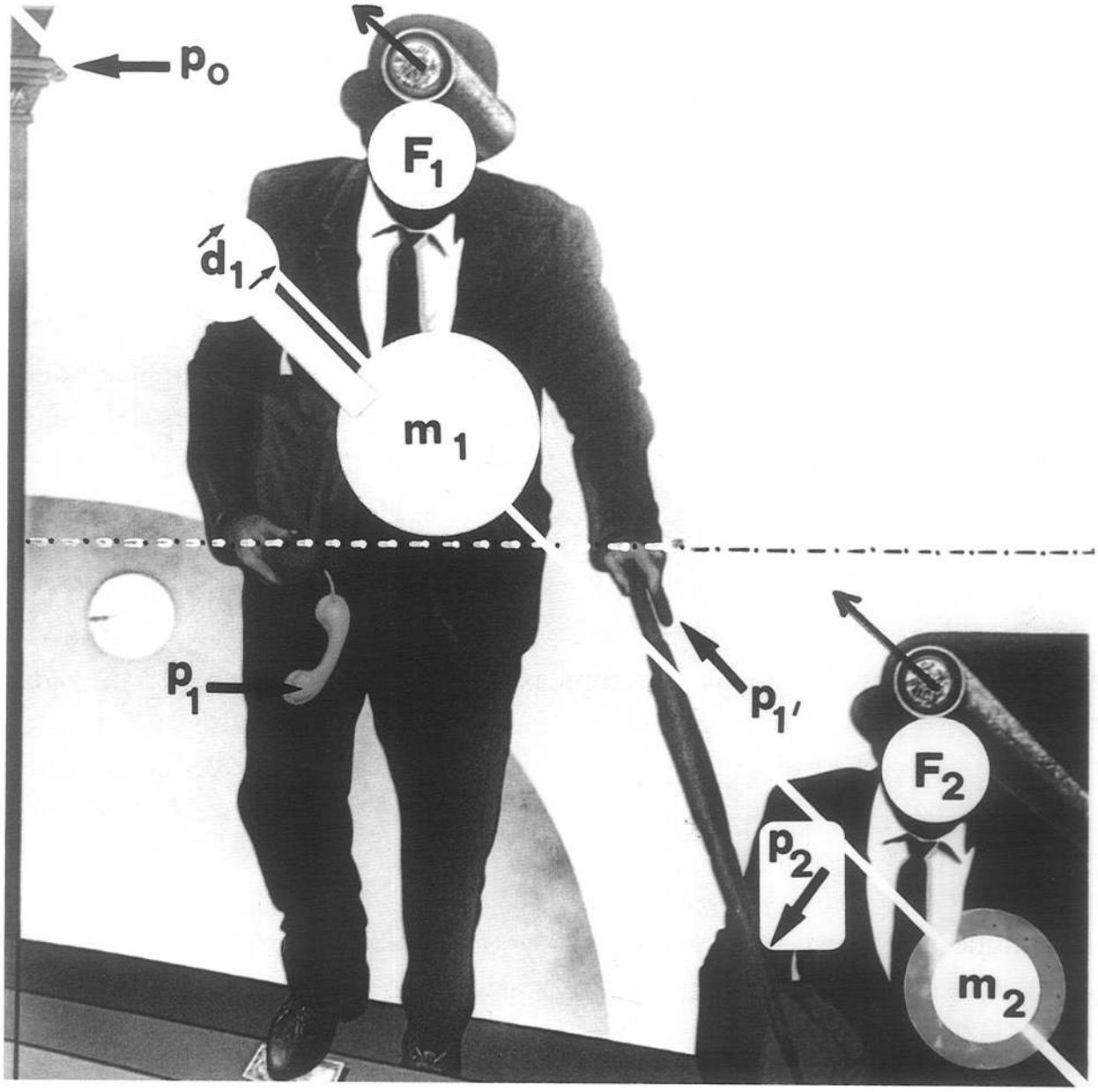
En **D.2** sólo **P** con su mirada de presa, a punto de saltar sobre alguien, representa una mirada natural. Aunque dada su agresiva postura de alerta y relación con quien blande $\mathbf{g_1}$ y $\mathbf{g_2}$, no parece que del conjunto emane un aire humanizado, sino más bien lo contrario.

Por otra parte, también esta escena, como en **D.1**, manifiesta el simbolismo acerca de la defensa del imperio del dolar. Si bien en **D.1** aliado con la parafernalia militar y aquí, en **D.2**, bajo una fenomenología policial.

2) Dos lecturas icónicas de una misma temática:

En **D.1** los elementos plásticos se organizan en un espacio compositivo plano-superficial, con lo que eso implica formal y materialmente.

En **D.2** como "pintura-objeto" pensada para su colocación en un espacio abierto, físicamente deambulable, adquiere un diferenciado matiz: el que comporta su correlación ilusorio-creativa con elementos del entorno o ambiente urbano *ya* dados; que el pintor no ha creado, pero que conoce y cuenta con ellos a fin de favorecer la adecuada transmisión de su mensaje. Ciertamente al igual que en **D.1**, aunque obviamente bajo un distinto sesgo *poiético.*



"L'Escalada", 1974 (Pintura, 70x70 cm)

Activación icónica:

• *Según direccionalidad inducida/representada por sentido de marcha:*

1) Ciertamente, el vector que podríamos trazar para expresarla gráficamente no resultaría visualmente tan vistoso como en imágenes ("Retorn medieval"; personajes agrupados en **Hs** de la obra «Desesperança»...) donde la proyección de la forma es casi o totalmente de perfil. Aquí, las figuras $\mathbf{F_1}$ y $\mathbf{F_2}$ se desplazan frontal y paralelamente al Plano del Observador (al igual que las $\mathbf{F_1}$, $\mathbf{F_2}$ y $\mathbf{F_3}$ del cuadro «Miss Vietnam»).

2) Sin embargo, la activación escénica se asegura cuando, a partir de mi última indicación, la movilidad queda reforzada:

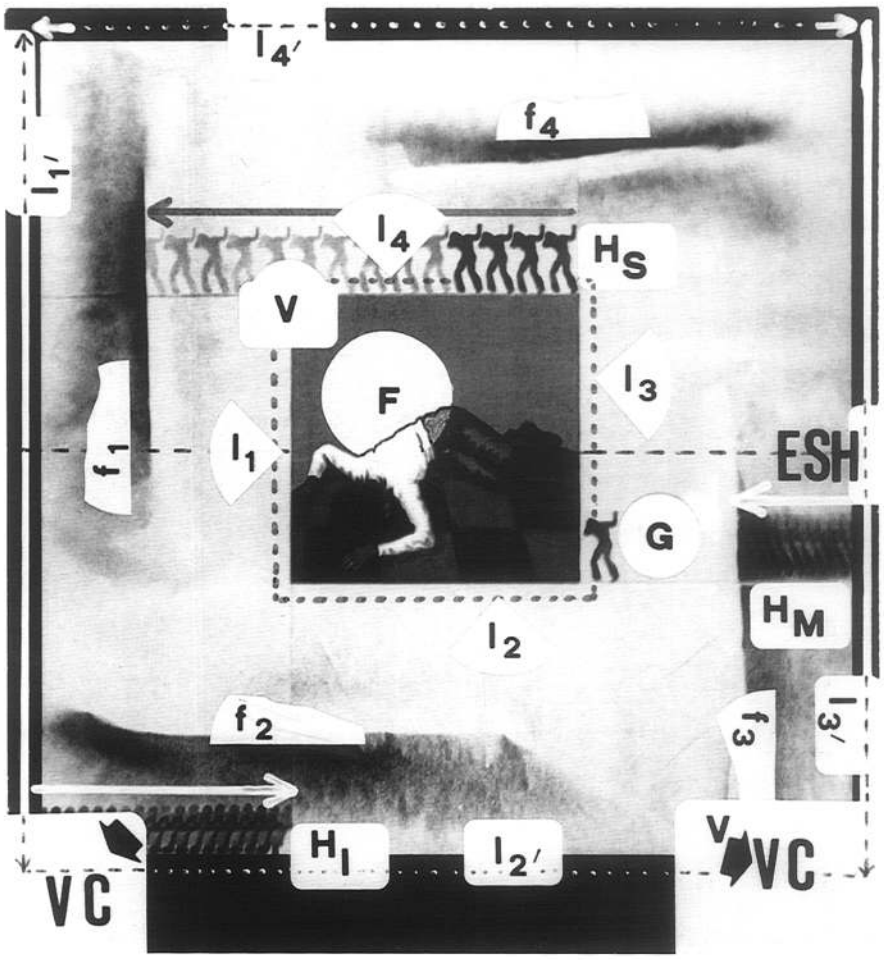
a) Denotativamente: por el conocimiento (figurativamente representado un elevado grado de iconicidad) que tenemos de lo que suponen posturas como las mostradas por $\mathbf{F_1}$ y $\mathbf{F_2}$.

b) Plásticamente: por la secuencial duplicidad (parcial) de un mismo elemento figurado, cuyo modo de aparición indica distinto grado de ocupación del espacio plástico y distancia perspectívica por gradiente de tamaños (entre $\mathbf{F_1}$ y $\mathbf{F_2}$), induciendo así la sensación de movilidad según un cadencioso avance y sentido lógicamente predeterminado.

c) En consonancia con el formato. Sabemos que el formato cuadrado establece *a priori* una equipotencialidad entre cualesquiera partes del plano general compositivo, facilitando con ello un peculiar estatismo. Dado que aquí, la concreta movilidad escénica –tanto semántica como plástica– viene a constituir la "coherencia" que otorga significación a la obra, es por lo que los elementos clave $\mathbf{F_1}$ y $\mathbf{F_2}$, protagonistas de "contenido" y de elaboración pictórica, articulan su movimiento ascensional –explicitado representacionalmente y centrado (zonas endotópicas de mayor peso, $\mathbf{m_1}$ y $\mathbf{m_2}$, de cada figura)– con la diagonal $\mathbf{d_1}$ que divide al plano original en dos triángulos rectángulos iguales; de modo que su inserción en tal implícita, pero no menos eficaz, pauta geométrica dinámica (diagonal/hipotenusa) asegura la susodicha coherencia.

• *Direccionalidad representada:*

Aunque aparezcan elementos puntiformes, carecen de suficiente fuerza proyectiva ($\mathbf{p_0}$); o bien su potencial señalador queda aminorado: ya por su fórmula de representación espacial (escorzamiento en $\mathbf{p_1}$ y $\mathbf{p_1}$'), por solapamiento del fragmento que mejor denotaría la explicitación puntiforme (punta oculta de $\mathbf{p_2}$) o por acabado romo de fragmentos que igualmente podrían haber figurado con mayor agudeza (extremos alas de sombreros $\mathbf{C_1}$ y $\mathbf{C_2}$). Con todo, es patente que los vectores de dirección representada, que gráficamente podrían explicitarse a partir de tales elementos, son bastantes irrelevantes frente al poder de las direcciones inducidas en esta obra.



«Desesperança», 1973 (Pintura, 150x150 cm)

Análisis de la imagen:

La sintaxis de esta obra presenta, cuando ahondamos en ella, el mayor grado de complejidad de todas cuantas pertenecen a la serie «L'Home Avui».

a) Por una parte, manifiesta su peculiar espacialidad por el tratamiento dado a esa especie de telón de fondo que, como plano general, acoge un conjunto de subplanos articulados ortogonalmente hasta formar una trama. Subplanos cuyos límites simulan unas fracturas o pliegues que al combinarse según zona sombreada/zona clara, a cada lado del borde, crean cierto efecto ilusorio de recesividad.

b) Por otra parte, la ventana o *frame* (**V**) centrada en el plano original, con gran rotundidad, se erige en "punto" principal de peso y atracción visual, estabilizando la imagen además de por tan privilegiada posición, por establecer desde su formato cuadrado un paralelismo lado a lado con los correspondientes del soporte-superficie, cuadrado perfecto en su fisicidad ($\mathbf{l_1} \parallel \mathbf{l_1'}$; $\mathbf{l_2} \parallel \mathbf{l_2'}$; $\mathbf{l_3} \parallel \mathbf{l_3'}$, **y** $\mathbf{l_4} \parallel \mathbf{l_4'}$).

c) Por último, tanto en la parte inferior (a ras de la base del plano original) como en la zona alta (a 1/3 del lado superior del cuadro) y en la parte media-derecha ubica unas hileras de pequeñas figuras que asumen tanto el sentido configurativo del sujeto principal **F** como, de algún modo –espe-

cialmente las hileras de dibujo más borroso– la elaboración pictórica que exhiben las "fracturas" o priegues (P) como en $\mathbf{f_1}$, $\mathbf{f_2}$, $\mathbf{f_3}$ y $\mathbf{f_4}$ (rasgos dibujístico-cromáticos que generan en éstas el sombreado, y en $\mathbf{H_I}$ y $\mathbf{H_M}$ rasgos de identificación visual).

Direcciones escénicas:

a) *Del personaje principal* **F** :

• representada = brazos formando casi un triángulo cuyo vértice (manos) apunta al suelo, a donde ha ido a parar abatido y sin esperanza.

• inducida = no por mirada sino por peso visual: el cuerpo desplomado es atraido hacia abajo induciendo –dentro de la estaticidad "semántica" que comporta **F**– una activación de la imagen en tal sentido (atracción gravitatoria).

b) *Del personaje* **G** :

• inducida = por sentido de marcha. Dicha figura, "descolgada", se proyecta en su desplazamiento hacia **V.**

c) *De los personajes agrupados en* $\boldsymbol{H_S}$, $\boldsymbol{H_M}$ *y* $\boldsymbol{H_I}$*:*

• inducida: el espacio plástico acotado/generado en **V** además de coadyuvar, junto al peso de **F**, a presentarse como foco de atracción visual, también ejerce como elemento que atrae tanto a la figura aislada o "descolgada" **G** como a las que componen $\mathbf{H_M}$.

• inducidas/representadas: frente al sentido de marcha de $\mathbf{H_S}$ se opone el representado por $\mathbf{H_I}$. Y en el punto medio de ambos vectores nos encontramos con el que explicitaría $\mathbf{H_M}$, que por ubicación intermedia, proximidad al eje de simetría horizontal (**ESH**) y menor "masa/longitud" equilibra, al tiempo que los interrelaciona, los sentidos contrapuestos de $\mathbf{H_S}$ y $\mathbf{H_I}$, articulando de ese modo un ritmo direccional inducido por ese juego de avances.

Y dado que en esta clase de interrelación se combinan elementos de mayor explicitación gráfica (piernas, cabezas, brazos extendidos) y otros implícitos aunque activados por inducción (atracción de elementos objetuales, marcha, desplazamientos...) es por lo que podemos tipificar esta direccionalidad escénica como mixta.

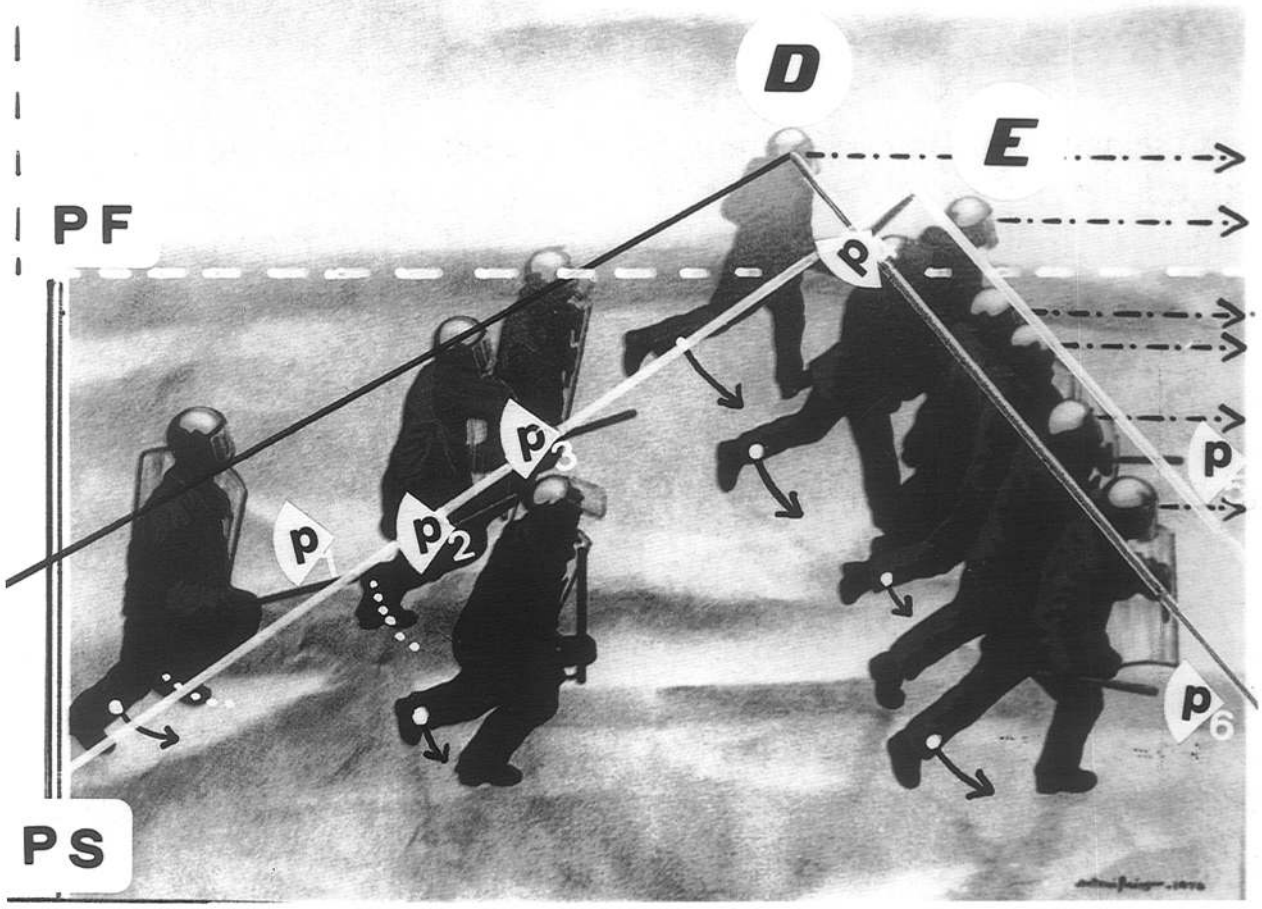
Factores en pro de la espacialidad de/en esta obra:

• Procedimiento del "cuadro en cuadro" (**V** en **VC**).

• Seriación de elementos ubicados en diversos niveles ($\mathbf{H_S}$, $\mathbf{H_M}$ y $\mathbf{H_I}$).

• *Sfumatto* cromático ($\mathbf{f_1}$, $\mathbf{f_2}$, $\mathbf{f_3}$ y $\mathbf{f_4}$).

• Linealidad límites internos que fragmentan/traman el espacio de **VC** entre $\mathbf{f_1}$ y $\mathbf{l_1}$, $\mathbf{f_2}$ y $\mathbf{l_2}$, $\mathbf{f_3}$ y $\mathbf{l_3}$, y $\mathbf{f_4}$ y $\mathbf{l_4}$ muy peculiarmente. Todo ello constituye un conjunto de estrategias que, estructurando la imagen atendiendo a diferencias anisotrópicas y de organización espacial entre las diferentes partes del plano original, concluyen en una muy creativa espacialidad plástica.



«Retorn medieval», 1974 (Pintura, 60x60cm)

Direcciones icónicas

• *Representadas*:

a) Por elementos puntiformes objetuales: **p_1, p_2, p_3, p_5 y p_6.**

b) Por referencia a seres humanos corriendo. Representada tal movilidad por las piernas separadas en ángulo denotativas de un desplazamiento.

c) El sentido de avance queda reforzado por la disposición general de movilización en forma de cuña o punta de flecha que presentan los agentes (**DE**). Estructura angular que acoge otra menor similar (**DS**) formada por el enlace entre los objetos acabados en punta (**p_1, p_2, p_3, p_4, p_5 y p_6**) estratégicamente ordenados. De modo que un nuevo refuerzo se añade al primero, con lo que la direccionalidad representada en esta imagen es muy acusada.

• *Inducidas:*

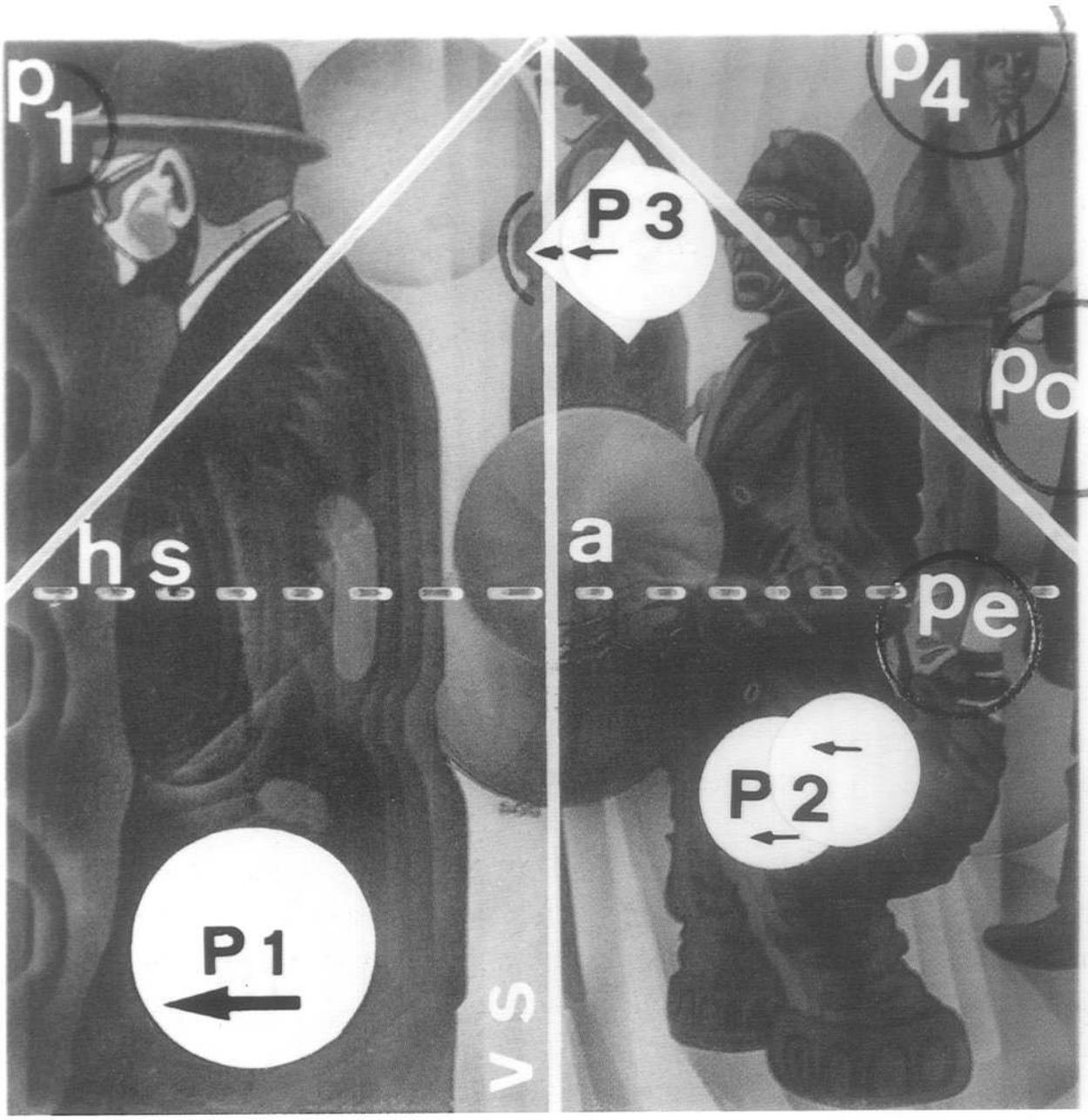
El perfil de las cabezas con casco explicita el sentido hacia donde se desplaza el pelotón. Concretamente, de ello se induce de donde brota y hacia donde se dirige vectorialmente ➔ el haz de miradas que aquellas (las cabezas cubiertas) suponen.

Otros factores a destacar:

Aunque con mucha menor complejidad, esta composición mantiene alguna de las características relativas al tratamiento dado a los elementos no representativos (figuración humana) que contemplamos en «Desesperança».

Así, la forma en que ha sido tratado el plano-suelo/plano-fondo de «Retorn Medieval» (diferenciado en su solución de continuidad por un cambio en la intensidad lumínica –mayor claridad en **PF** que en **PS**–) proviene del *modus operandi* (trazos/cromatismo) desarrollado en las fracturas o pliegues ($\mathbf{f_1}$, $\mathbf{f_2}$, $\mathbf{f_3}$, $\mathbf{f_4}$ y $\mathbf{f_5}$) con que Miró tramaba/descomponía el plano/telón de fondo de «Desesperança».

Y si en esta pintura los pliegues (o fragmentos que los formaban) mantenían una relación estructural (ortogonal) con respecto al *frame* central **V** y a la cuadratura perfecta del formato de la obra (**VC**), en «Retorn Medieval» los pliegues simulan una especie de calles-pista de corredor o ásperos caballones que refuerzan el movimiento por desplazamiento de los figurantes, al tiempo que, instauran unas pautas geométricas que dan firmeza al espacio pictórico creado.



«Humanitat», 1972 (Pintura, 60x60cm)

Activación icónica:

• *Direccionalidad inducida*

1) Sentido de la marcha:

Se recurre al sentido de marcha de los personajes de mayor peso visual (**P1, P2** y **P3**). El tipo de avance, de perfil y en paralelo al plano del espectador, es el que más claramente explicita tal direccionalidad, ya que la fórmula de representación espacial utilizada (lateral en **P1, P2** y **P3** es la más eficaz para su identificación visual y, por ende, para captar de inmediato la disposición postural; además de, en este caso, aprovechar las miradas, que brotan de dichas figuras, para reforzar el desplazamiento.

Desplazamiento que se sugiere como pausado, no sólo por su referencialidad icónica –el discurrir en una procesión o desfile resulta acompasado–

sino también compositivamente: a) la relación entre los elementos **P1, P2** y **P3** forman una estructura triángular de base tendente (implícitamente) a ser extremadamente amplia y, por tanto, estabilizadora; y b) por una parte, el centro de gran poder de atracción **a** (los platillos de **P2**) coinciden prácticamente con la intersección de los ejes simétricos (**hs** y **vs**) y, por otra parte, una de las figuras principales (**P3**), la que intermedia entre las de los extremos, asimismo se inserta en uno de estos ejes de simetría (**vs**).

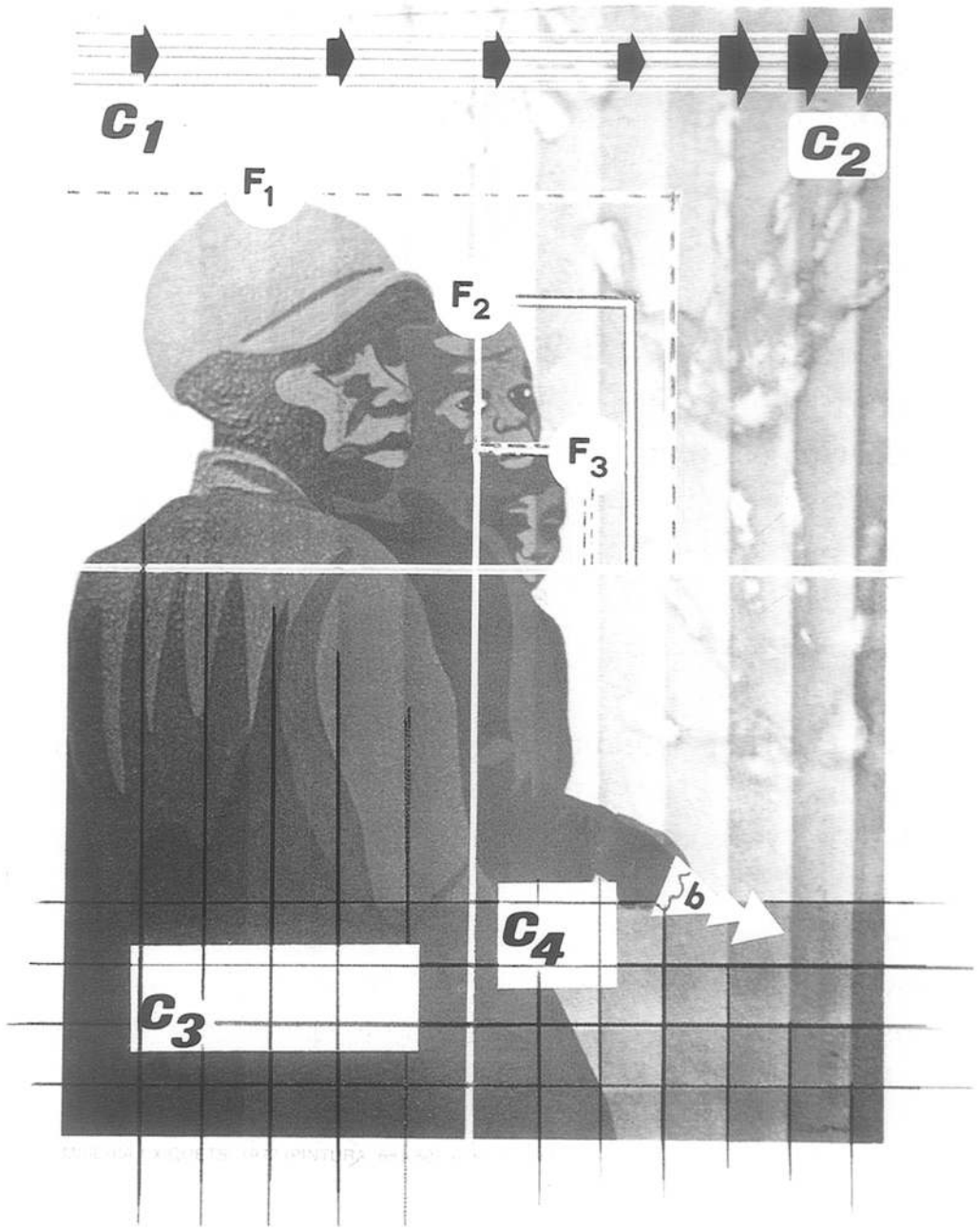
2) Haz de miradas:

Las *visual lines* de los protagonistas-clave concuerdan con el sentido de marcha al que, como apuntaba, refuerzan. Sin embargo, sus respectivos vectores visuales varían en ángulo de inclinación. Variación que va desde el más ortogonal a uno más agudo, admitiendo un tercero que sugiere cierto vaivén alternativo (al frente/al plano del espectador). Todo lo cual, otorga una *natural* (naturalidad) dinamicidad sobrevenida a la escena.

Dinamicidad que en el caso de **P4** aparece como contradictoria con relación al resto y así misma, pues la postura de **P4** (explicitada puntiformemente –**pe** –, por tanto dirección secundaria representada) indica un sentido de marcha lateral opuesto al detentado por **P1, P2, P3** y **P4**, y su línea de mirada se dirige frontalmente al plano del espectador. Esta distorsión ha sido, no obstante, muy meditada. Con ella el autor del cuadro introduce una movilidad subsidiaria como contrapunto a la básica o fundamental, aunque procurando no alterar en exceso el equilibrio dinámico de la composición; de ahí la ubicación de **P4** en una zona más marginal y de anisotropía calculada.

• *Direccionalidad representada*

Aunque aparezcan elementos puntiformes en la imagen, el poder de activación de los mismos: o queda contrarrestado por una determinada línea de mirada (caso de **P4**), o su presencia en la composición carece de la suficiente potencia para subrayar vectorialmente un sentido (punta ala del sombrero de **P1**; flequillo y pecho de **P3**; puntera zapato y mano del personaje casi invisible $\mathbf{P_0}$).



«Misèria i xiquets», 1972 (Pintura, 50x65 cm)

Activación de la imagen:

Aunque las figuras $\mathbf{F_1}$, $\mathbf{F_2}$ y $\mathbf{F_3}$ presentan una postura erguida y dispuesta para avanzar de frente (dada la explicitación del elemento que sobresale extendido **b** y la inducción producida por todas sus miradas), es precisamente la posición de sus rostros, casi en paralelo al plano del espectador, lo que provoca un atemperamiento en la dinamicidad de la imagen; dando la sensación de movimiento congelado o detenido.

Sensación que también favorece la táctica de elaborar el fondo mediante una serie de bandas paralelas (de cromatismo más luminoso en $\mathbf{C_1}$ y progresivamente menor en $\mathbf{C_2}$) que se intersectan perpendicularmente con otras

más oscuras –en los cuadrantes $\mathbf{C_3}$ y $\mathbf{C_4}$– hasta totalizar una malla o trama de fuerte apariencia constructiva.

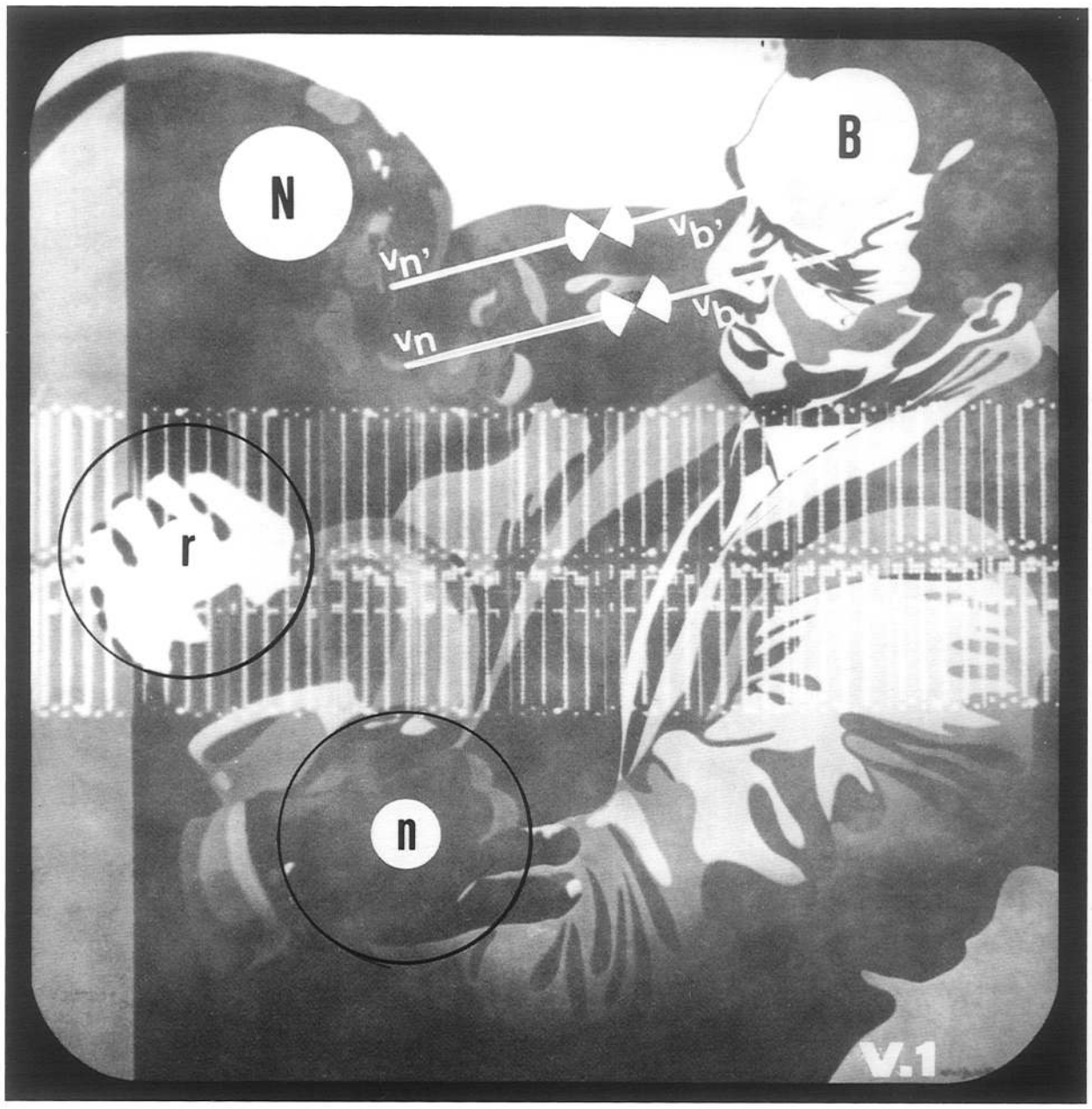
Construcción que no sólo manifiesta su poder en el plano-fondo, sino que al inmiscuirse a modo de transparencia por las figuras –sobre todo en $\mathbf{F_1}$–, éstas quedan geométricamente estratificadas por aquella. Trama o retícula que acoge impresas unas huellas (semanticidad: cierto reflejo/connotaciones de la presencia humana) al tiempo que se erige como recurso plástico (dispositivo reequilibrador de la composición).

Direccionalidad representada:

Depende del elemento extendido **b**. Mas dada su exigua aparición y grado de inclinación hacia la zona baja del cuadrante inferior derecho ($\mathbf{C_4}$), apenas genera una fuerza vectorialmente destacada.

Direccionalidad inducida:

Es la más notable de la imagen. Su interés radica en que define la estructura compositiva sin paliativos. Los tres pares de líneas de mirada se articulan entre sí, en abanico, según un escalonamiento anuente con las respectivas posiciones terminológicas –de $\mathbf{F_1}$, $\mathbf{F_2}$ y $\mathbf{F_3}$. Y de > a < proximidad al plano del observador– y creando una progresiva activación curvilínea con el contorno de las cabezas que, desplegándose en semicircunferencias de < a > grado de solapamiento (hasta evidenciarse su completud en $\mathbf{F_1}$) establecen un rotundo centro de atracción visual. Centro del cual brotan los vectores implícitos, pero sumamentre potentes, de mirada que interpelan directísimamente al observador del cuadro.



«Violència», 1972 (Pintura, 80x80 cm) OBRA V.1

Comparación entre «Violència» (OBRA V.1) y «Racisme contra Martin» (OBRA V.2)

• Direccionalidad representada:

1.a) En **V.1** los brazos de **B** –elementos representados– se proyectan hacia **N** al que atenazan. Resultado postural: **B** → ← **N** frente a frente. Contraposición visual.

1.b) En **V.2** la mano de **B'** –elemento representado– se proyecta hacia **N'** al que presiona. Resultado postural: **B** de pie (posición implícita sólo sugerida por **m** y **z**), **N'** flexionado agachándose. **B'** y **N'** no se relacionan por sus respectivas *visual lines,* cosa que sí ocurre entre **B** y **N.**

1.c) En **V.1** la mano **n** de **N** contrarresta directamente el empuje de **B**: oposición, resistencia.

1.d) En **V.2** la mano **r'** de **N'** contrarresta la presión de **B',** pero mediante apoyo angular sobre sí mismo: repliegue, humillación.

• Direccionalidad inducida:

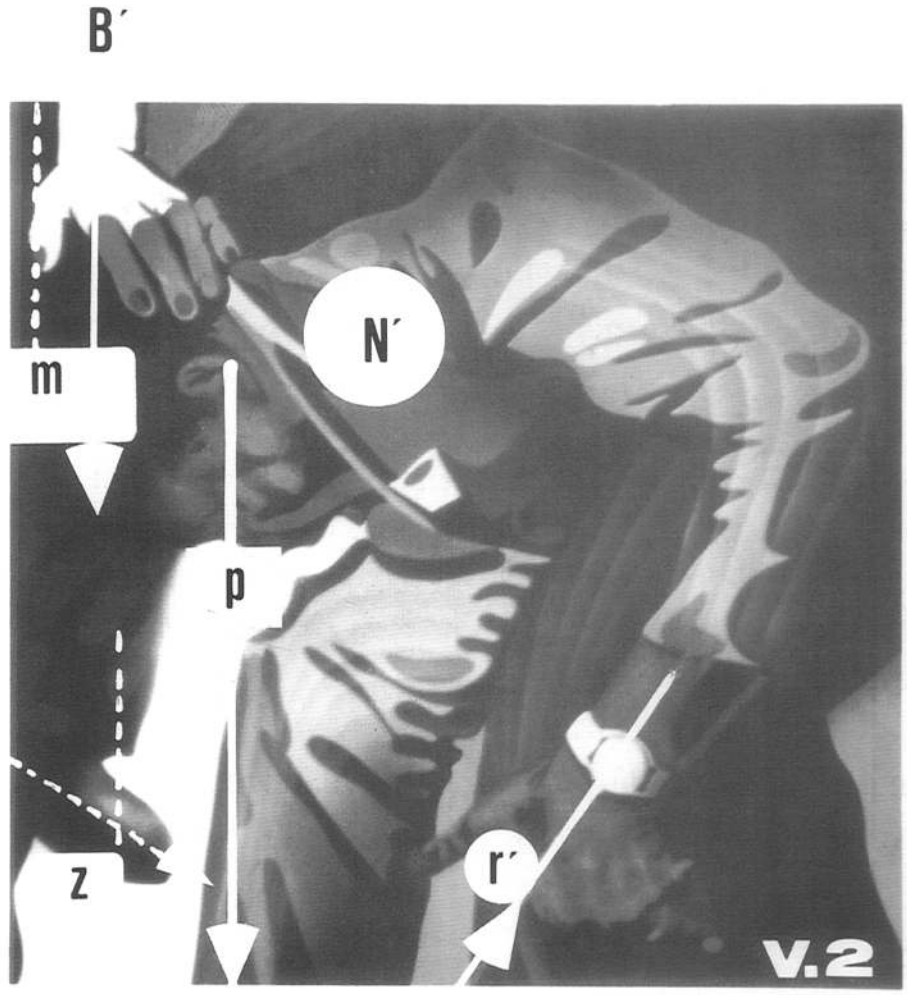
1.a) En **V.1** las líneas de mirada de **B** y **N** quedan patentemente manifiestas por explicitud de los focos oculares. Además, al guardar cierto paralelismo sus implícitos, pero no menos energéticos, vectores visuales ($\mathbf{v_n}$, $\mathbf{v_{n'}}$; $\mathbf{v_b}$, $\mathbf{v_{b'}}$) con los vectores gráficos representados por los correspondientes miembros superiores (de **B** y **N**), se consigue incrementar la violencia de la imagen.

1.b) En **V.2** la línea de mirada de **B'** queda implícita y la de **N'**, aunque aparece, no se enfrenta por posición a la de su atacante. Sin embargo, el vector que concluyendo en **m** provendría de **B'**, y el proyectado por la línea de mirada de **N'** –**p**– guardan una relación de paralelismo; así como la resistencia que ofrece **N',** evidenciada en **r',** se vincula hasta intersectarse –de prolongarse **r'**– al vector de fuerza acabado en **z** como estabilizador de **B'**, instaurándose de ese modo un doble juego articulador de tensiones.

Otros aspectos:

1.a) En **V.1** una banda simuladora de componentes tecnológicos se sobrepone al desarrollo escénico propiamente dicho, propiciando un significado añadido.

1.b) En **V.2** la masa endotópica de **N'** muestra una elaboración a base de aquella serie de finas bandas o segmentos que apreciamos en uno de los personajes semidesnudos (**A**) de «Herculusa i Daviet», también como un plus adicionado de significación. Añadidos de sentido que bien pudieran matizar el concepto de violencia en ambas obras: un enfrentamiento más *natural* en **V.2** y más *artificial,* con connotaciones tecnológicas, en **V.1**.



«Racisme contra Martin», 1972 (Pintura, 60x60 cm) OBRA V.2

Conclusiones tras la compración entre V.1 y V.2:

Si las direcciones internas de una composición se crean por los elementos plásticos a fin de que, conectándose, propicien unas determinadas relaciones significativas, es lógico pensar que dada la variedad de agentes plásticos y el número de combinaciones posibles –tanto en sus interacciones como elementos pictóricos *sensu stricto* como en cuanto portadores de significado conceptual–, el abanico de composiciones concluidas en obra artística es muy rico.

Desde el punto de vista de nuestro análisis en este capítulo, cabe decir que las dos obras que he comparado, codificadas **V.1** y **V.2,** sustentan una de las relaciones más intensas tanto por/en su factura compositiva como por/en el significado que encierran:

1) Ambas se desarrollan en un formato cuadrado que facilita la concentración de la fuerza humana dimanante de los personajes (**B** y **N, B'** y **N'**) y vehiculizada en la plasticidad creada a partir de la articulación de formas según una geometría estructural altamente potente.

2) Ambas encuadran los protagonistas en un plano medio que fija la mecánica de la acción de un modo directo y rotundo.

3) Ambas necesitan dos protagonistas para hacer posible la interacción plástica y manifestar su significatividad.

4) Ambas combinan vectores explicitadores tanto de una direccionalidad representada, como de otra inducida visualmente.

5) Ambas vehiculan un pensamiento de oprobio, humillación, afrenta, ultraje y violencia llevado a cabo por la acción agresiva de un hombre blanco.

En definitiva, agresión patentemente explicitada: en un caso, por un vector representado, reforzado por una dirección inducida; en otro caso, sin refuerzo inductivo-visual. En ambas obras, intentando los agredidos resistir (contrarrestar vectorialmente) al ignominioso ultraje con sus brazos (direccionalidad representada).

Una y otra composición formalizan, en suma, un grave asunto social mediante una sintaxis tal de los elementos plásticos que, resultando finalmente imágenes diferentes, las claves compositivo-lingüísticas en que se basan son esencialmente de la misma naturaleza.

NOTAS CAPÍTULO IV

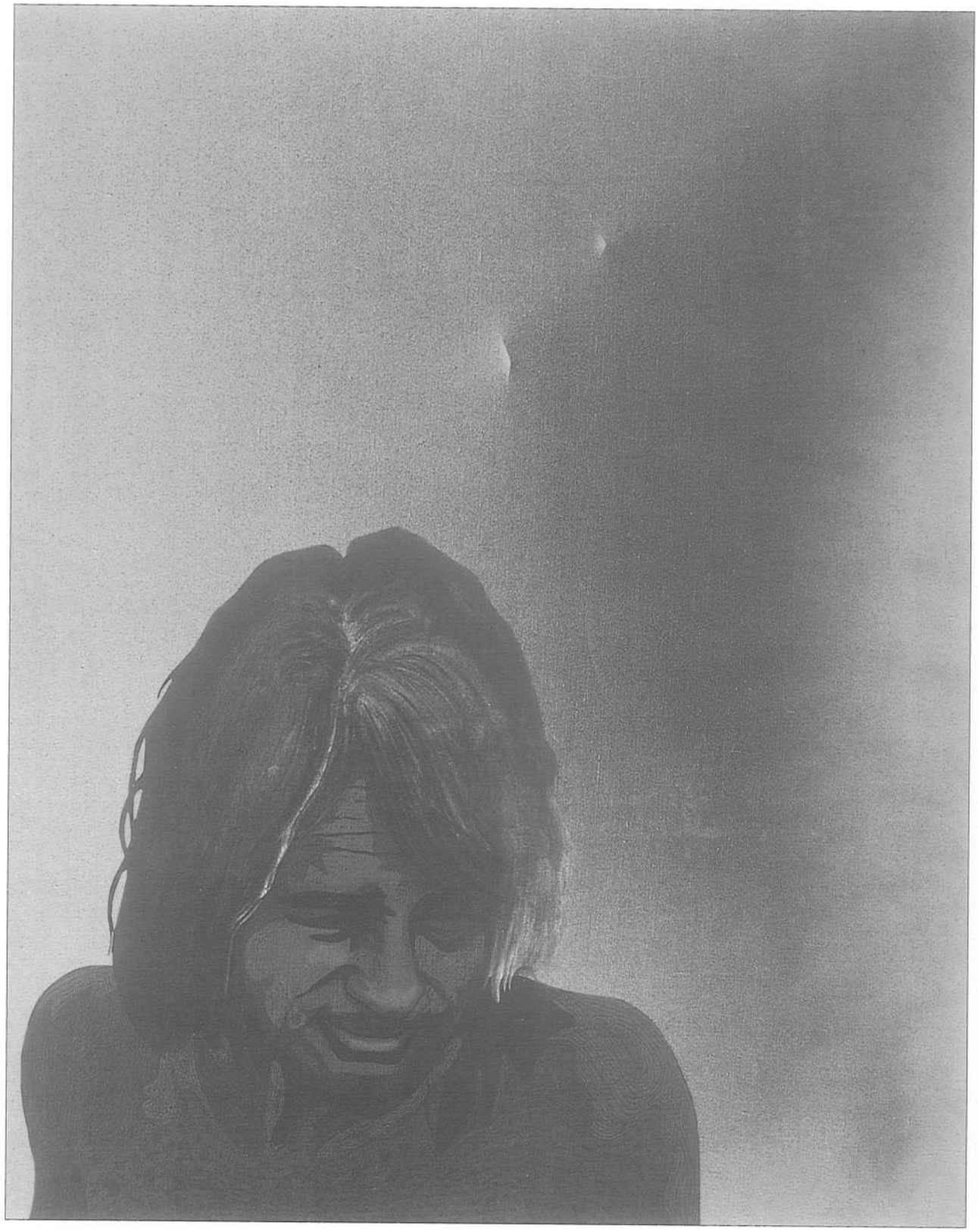
1 En realidad, la trayectoria lineal que *dibuja* una configuración formada por dos ángulos opuestos conectados por uno de sus lados o, lo que es lo mismo, dos ángulos opuestos no por sus respectivos vértices sino opuestos pero compartiendo uno de sus lados, genera una articulación en forma de zeta (al derecho –"Z"– o al revés –"S"– según su posición en el plano de la representación). Articulación cuya forma se parece a la de una "S" (asimismo en posición ya al derecho, ya al revés) jugando, por consiguiente, la de una y otra clase, un papel estructural prácticamente igual.

2 Aquí en estructura configurativo-dibujística lineal notoria y *enérgicamente* visible.

3 O intersecta ciertas, ya de por sí nítidas, delineaciones objetuales de distintas figuras, estimulando la percepción móvil de sus formas (por ejemplo: "Cossos", 1973-1976). O multiplica perfilar y fragmentariamente determinada parte de una configuración para representar y/o propiciar la sensación de algo desplazándose (ejem: "Mural"-Altea, 1972) o en movimiento como recurso típico del *comic*, tal como observamos en: "Xiquet i ou" (1972), "La fugida" (1973), llantas de sus famosas bicicletas: "Transhumant", L'Alcoiana", "Agressió amesurada", "Empordà i boira" (estas últimas obras de 1992).

4 También en "Pinteu Pintura" el número de líneas de mirada es importante a causa de los figurantes heterogéneos allí consignados. Igualmente las direcciones escénicas, dado los límites, yuxtaposiciones, solapamientos y enmascaramientos de planos (con las conformaciones poligonales que los definen), así como por los elementos objetuales puntiformes tan abundantes. Sin embargo, puesto que voy a dedicar a dicha serie un extenso análisis sobre lo espacial, no quiero extenderme aquí con ella.

5 Que en papalbras de J. Villafañe (*Introducción a la teoría de la imagen.* Pirámide, Madrid, 1985, p. 190) "indica la manera en la que se debe leer la imagen para restablecer todas las relaciones plásticas y obtener el máximo de significación.



AMIC OVIDI. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 116x91). L'HOME AVUI.

CAPÍTULO V

LA ESPACIALIDAD PLÁSTICA DE SUS COMPOSICIONES

INTRODUCCIÓN

Si admitimos que el dibujo –lo lineal como configurador y agente estructurante icónico– y el color –en su apariencia tonal y como materia cromática susceptible de ser preparada y aplicada de tantas maneras– constituyen dos pilares básicos en la realización de una imagen pictórica, no podemos dejar de afirmar que ésta carecería de consistencia, nada sería, de no tener un *locus* propio donde plasmarse, es decir, sino contara con el espacio. O dicho con mayor propiedad plástica: de no darse fácticamente constituida sobre/en un plano.

Plano entendido, en primer lugar, como espacio físico donde representar la imagen. Plano coincidente con el soporte material –lienzo, papel, tabla o muro– como *res extensa* donde quedar objetivada aquella. Y, en segundo lugar, plano considerado como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos, en donde las diferentes formas y colores toman vida, se interrelacionan y organizan, surgiendo así una estructura compositiva.

Va a ser, por tanto, en este segundo sentido como entendemos la posibilidad de que el artista pueda generar un *espacio plástico*, es decir: un ámbito de significación que sobrepase al meramente entendido como plano-superficie, sustentador físico de formas y erigirse en parámetro fundamental sin el cual sería imposible crear y vano captar cualquier representación –más o menos realista o abstracta– cuya peculiaridad es/radica en la espacialidad. Así pues, el plano tiene, como elemento icónico, una naturaleza esencialmente espacial. De manera que, resumiendo sus virtualidades, queda claro que "no sólo queda ligado al espacio de la composición sino que, además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente se representa asociado a otros elementos superficiales como el color o la textura"[1].

Por otra parte, no debemos olvidar que el espacio es un concepto que, aun-

que siempre aparece trenzado con cualquier consideración relativa al universo de las formas artísticas[2], procede de un ámbito extra representacional, es decir, fisicalista *per se*, al margen de su consideración visual. Con todo, y aun cuando en su desentrañamiento se implican múltiples aspectos apropiados/relativos a una teoría explicativa de la realidad, que obviamente exceden nuestro campo de estudio, su problemática comporta otras discusiones y aportaciones en torno a su *status* de forma eidética *a priori*; recordaremos, por ejemplo, su valor en la doctrina kantiana como intuición pura –vacía de contenido empírico– imprescindible –junto al tiempo y las categorías– para posibilitar la experiencia de los fenómenos. O, dicho de otro modo, el espacio y el tiempo vendrían a ser como dos coordenadas en las que se ordenarían los colores, sonidos y otras impresiones sensibles.

Teniendo, pues, en cuenta la ardua problemática que el espacio supone también en la esfera del arte[3], vamos a abordar el papel que juega en el universo pictórico de nuestro artista.

Tras estas puntualizaciones preliminares, he de advertir que para facilitar la comprensión del texto, y sin que ello suponga renunciar al rigor del análisis, no seré obsesivamente escrupuloso en cuanto a la terminología, siempre que el empleo de la misma –cuando se trate de ideas o locuciones muy equivalentes– así lo aconseje y redunde en una mejor captación de lo explicado. Tengamos en cuenta que aunque términos y expresiones como espacio físico, espacio plástico, formato, encuadre, superficie, etc... se refieran a nociones diferentes, el caso es que su interrelación y parentesco de familia es muy fuerte, imbrincándose y solapándose muchas veces sus significados. De ahí que, en ocasiones y según el análisis de tal o cual obra o serie, me fijaré y/o utilizaré más un término u otro en función de que facilite al lector el seguimiento de mi explicación sobre la obra o serie en cuestión. Lo cual no quiere decir –de lo contrario anularía mi intención de abordar el análisis a la manera *clare et distincte* cartesiana– que no sea escrupuloso a la hora de establecer la conexión "término/contenido conceptual".

Asimismo, anticipo al lector que mi indagación sobre la espacialidad y su generación, mediante la articulación de planos u otras estrategias pertinentes en la obra de Miró, no quedará desligada de cierto desmenuzamiento sobre otros aspectos relativos a la estructura compositiva de sus trabajos. De ahí, pues, que según planifique una obra atendiendo a un diseño interno basado en una planimetría triangular, utilice la secuencialización y división como procedimientos dinamizadores-establizadores, o bien sea otra la sintaxis empleada en la organización (jerarquización-relaciones) de los elementos en el plano original, a fin de crear un determinado espacio plástico, será, todo ello, tenido en cuenta a lo largo del presente estudio.

– I –

Ante todo hay que subrayar que, en general, en su pintura queda de manifiesto una concepción, digamos, no clásica de ilusión espacial, ya que articula las *formas* (figuración de correspondencia explícita con su referente) y el modo en que las *estructura* en el plano de la representación obviando, en gran medida, la sensación que causaría la simulación de un ambiente envolvente de dichas referencias según la manera habitual de entenderlo (o sea, según las condiciones psicofisiológicas de la visión natural) y en donde la percepción de distancias entre objeto y objeto es consustancial (es decir: la captación propia de un espacio en profundidad).

Pero, a continuación, debo indicar algunas cosas igualmente importantes. Es muy corriente, cuando se analiza la obra de un autor como el que aquí nos ocupa, justificarse –y justificarlo– en la inmediatez de sus imágenes, o sea, en la directa presentación de un motivo figurativo que apela sin subterfugios al espectador; argumentar en torno a la fórmula básica compositiva "figura (el protagonista o *leit-motiv*)/fondo" (referencia locativa donde ubicar el o los personajes-clave); por no mentar el uso del color y la recurrencia a la síntesis de otros medios (*comics,* encuadres fotográficos, films tipo documento...) para colgarle la etiqueta de "pintor que organiza sus composiciones con gran planitud o que utiliza colores planos"[4]. Y, de ese modo, se cierra, sin más, la cuestión; o, a lo sumo, se complementa o adorna con un batiburrillo de citas que individualmente tienen sentido, pero que todas juntas se interfieren o anulan.

Con lo cual no sólo no se concluye nada, sino que se confunde al lector. Por consiguiente, cabe simplemente recordar que la ilusión de un espacio en profundidad se puede propiciar en el terreno de las artes visuales, *in extenso*, mediante el recurso a cualquier fórmula de las suministradas por la perspectiva geométrica. Mas también hemos de recordar que el color puede, además de su empleo en planitud –o sea, manejado de forma que sólo manifieste unos efectos de naturaleza bidimensional (tintes puros yuxtapuestos)– utilizarse de manera que facilite una representación en profundidad. Es decir: que los diversos colores con que vamos construyendo la imagen (formas protagonistas, secundarias y/o circundantes, escenografía...) –mediante la gradación de tonalidades, combinación de diferentes gamas, efectuando notorios contrastes entre tintes opuestos, etc...– sirven para ir dotándola (generar la sensación) de una naturaleza tridimensional.

Con todo, es cierto, y conviene tenerlo presente a fin de no desautorizar a quienes hablan de pintura plana –en todo caso su inexacto empleo de la terminología– que el distinguir planos (entendidos como elementos morfológicos limitados por líneas u otros planos) mediante intensidades lumínicas, cre-

ando un amplio espectro zonal –partes más ensombrecidas u oscuras, intermedias, de gran claridad– alenta una espacialidad muy diferente a cuando distintos colores se reparten como en "mosaico" por la superficie del plano original, evitando el susodicho –y calculado– gradiente de intensidades lumínicas. Así, en el primer caso, o de perspectiva valorista, estaríamos ante el arquetipo de la pintura postrenacentista y, en el segundo, ante la estrategia que permite una perspectivación mediante colores distintos pero de semejante grado de saturación, con lo que, efectivamente, las diversas zonas del espacio plástico, resultante del trabajo artístico, tendrán un cociente equipotencial (o sea, una importancia similar en cuanto a su visualización en profundidad), y de ahí que –en este último caso– tales realizaciones manifiesten una espacialidad de mayor dominancia frontal.

Finalmente, podemos plantear –dado que en otro apartado, al hablar de la modelización de sus imágenes (realidad documentada gracia a fotos de revistas ilustradas o por testimonios fílmicos), ya lo apuntamos– cómo la influencia de dichos medios técnicos, tan corrientes en nuestros días, ha influido en el aspecto técnico y/o metodológico del trabajo de Miró, y más concretamente en el punto que nos ocupa.

En «América Negra», por ejemplo, donde la denuncia social se basa en un rosario de hechos y actitudes representativos de un concreto e histórico estado situacional –del que los medios de comunicación social se hicieron fuerte eco en sus días– es evidente el reflejo que, como metodología, tiene en sus composiciones . Así, los mecanismos y recursos conducentes, desde el terreno fílmico y fotográfico, a registrar imágenes y enfatizar determinados aspectos de las mismas, como procedimiento para fijar y resaltar visiones concretas de la realidad que aquellas imágenes referenciaban, se transpolan, en parte, a la forma de encuadrar los personajes y articularlos terminológicamente en el plano de la representación pictórica; centrando semánticamente con ello la visión crítica del hecho pasada por el tamiz subjetivo de nuestro pintor.

Asimismo, algunos de los efectos que consiguen ciertos medios tecnológicos propios del campo de la fotografía han sido empleados por Miró como forma de dar realce a uno o unos pocos personajes que determinan plásticamente la acción de un suceso y documentan icónicamente el hecho que le lleva a reflexionar críticamente. Y a nosotros con él al contemplar la obra.

Así, contamos con el teleobjetivo, que sirve para acercar (traer a nuestra consideración visual y argumentativa) un fragmento de realidad, centrar la atención en su imagen (reformulada técnico-visualmente por este medio) y relacionarla de un modo muy característico (dada la peculiar visualización de quien así la maneja) con el entorno que la envuelve: comprimiendo la forma elegida, que destaca como figura (protagonista), contra las formas (fondo) que

la rodean. Con lo cual se obtiene una escena de patente dominancia frontal, efecto éste equivalente en cierto modo a la denominada perspectiva cromática. Es decir, el resultado que en el terreno fotocinematográfico se logra por la breve profundidad de campo que tal tipo de lentes de larga distancia focal permiten, junto, claro está, al consabido encuadre selectivo que el autor hace del amplio marco general de realidad, es posible emularlo en el terreno pictórico definiendo un encuadre y comprimiendo los planos terminológicos en calculada concordancia con la utilización del color, limitado en lo tocante al gradiente de valoración tonal.

De manera que, resumiendo, si es desde un amplio abanico de elementos objetuales y de personajes (con sus gestos, poses, movimientos inductores de variadas direcciones escénicas) en el plano de la "realidad no ilusoria" desde donde el observador-fotógrafo escoge (selección ← → encuadre/composición ← → fijación semántica de un contenido) un determinado aspecto para elaborar su obra fotográfica, metodología parecida será la que utilice nuestro artista-pintor para elaborar su obra pictórica en esta clase de composiciones.

Por último, cabe decir que Miró pasará a resolver *físicamente* los encuadres de esta tipología comentada según planos-superficies de formato panorámico («Dalimòbil Roig», 44 x 130 cm), si bien –y he aquí su marchamo de naturaleza pictorial– dividido/articulado: a) secuencialmente a modo de tríptico divisor de tres planos originales de idéntica área superficial («Nues de dolor», 100 x 150 cm), b) asimétricamente como díptico o tríptico divisor, respectivamente, de dos fragmentos desiguales («Trompe l'oeil», 200 x 400 cm), o de dos fragmentos iguales entre sí pero desiguales respecto a un tercero («The Maja-Today», 100 x 200 cm). Composiciones que, con la posibilidad de plegarse/doblarse técnico-materialmente su soporte, refuerzan la forma en que ha sido pensada y diseñada la imagen misma.

Por otra parte, y aun cuando prescinda del formato panorámico, cabe traer a colación otras modalidades de abordar, en su trabajo, la naturaleza espacial del plano. En tal sentido encontramos: i) obras vertebradas en políptico, diseñado según una forma más actual o contemporánea de entenderlo: a guisa de espacio físico parcelado en cuatro planos-soportes (cuadrado uno a uno y globalizando, también, un formato final cuadrado) representativos de varios actos de una escena, como si se tratara de diversas viñetas de un *comic* o de los momentos de una secuencia fotofílmica («Una noia i un soldat», 100 x 100 cm, «Els incendiaris», 70 x 70 cm), y ii) composiciones planificadas como pintura-objeto, que Miró ejecuta según una atrevida estrategia, tal como podemos comprobar en «Made in Usa»/Xile (150 x 150 x 150 cm) y en «Sobre la processó» (dos bastidores de 100 x 100 cm. cada uno). Creaciones éstas cuyo formato de imagen detenta una ratio de 1:1 y en donde lleva a cabo una sinta-

xis muy interesante, tanto en lo tocante al juego de planos físicamente articulados en el sentido literal del término (pintura-objeto, crítica de la intervención norteamericana en Chile), como en la posibilidad de que el plano de la representación sea susceptible de variar de posición por un movimiento real circular ("Sobre la processó", de máximo potencial dinámico).

Considerando, pues, la especial particularidad *presentativa* de ambas realizaciones plásticas, es por lo que voy a detenerme algo más en su descripción y análisis.

En el plano original básico –como superficie soporte– de la obra «Made in Usa» ha generado, en un primer momento, una espacialidad plástica sutil mediante la representación de un etéreo cortinaje/telón de fondo. Sobrepintada a este plano –constituido ya como primer elemento icónico de naturaleza absolutamente espacial– aparece una hilera de soldados desfilando. Este segundo plano de figuras contrasta cromáticamente con el anterior (tinte oscuro *versus* tono suave), al tiempo que sus perfiles y contornos revelan el arquetipo antropomorfo de corte militarista. Con todo, ambos terminos (cortinaje-soldados) se visualizan a través de la retícula de un "ventanal/cristalera", ya que el artista ha ensamblado con bisagras un bastidor de madera desnudo (sin lienzo o tablero) al bastidor que sustenta el *tablex* donde formalmente se desarrolla la escena, plano-tabla entendido como área superficial sobre la que ha ido superponiendo los susodichos planos ilusorios hasta lograr la total espacialidad plástica.

En un segundo momento de observación de la obra, el espectador puede entreabrir esa "ventana-puerta" y comprobar que la imagen del pelotón, *liberado* de tal pantalla –como tercer plano aplicado sobre los anteriores a modo de protector/separador del espacio real donde se posiciona el observador respecto del espacio ilusorio de la propia pintura– parece transformarse en real, *saliéndose* dinámicamente del cuadro, a causa de la ilusión óptica que permite el juego entre la representación pictórica y el bastidor físico-movible[5]; haciéndonos ver la posibilidad de que las formas ilusorias traspasen el universo íntimo y cerrado de su iconicidad y penetren, tomen vida y cuerpo, en el del observador: la utopía del espacio plástico deseando ser extrapictórico, la quimérica usurpación de la tridimensionalidad fisicalista por parte de la plástica.

En lo concerniente a «Sobre la processó» cabe decir que la articulación entre el "plano lienzo" (o en su defecto *tablex*) y el que aquí sustituiría al "plano bastidor desnudo" de la obra anterior sería de signo inverso. En esta pintura-objeto, la estructura de madera de un bastidor (sin imagen alguna) actúa como plano soporte general sobre el que se superpone un *tablex* o tablero montado en otro bastidor invertido y donde sí aparece una representación:

sus travesaños en forma de cruz que dan cara al espectador y actúan como la "ventana-puerta" de «Made in Usa». Sólo que ahora en cada uno de los cuadrantes en que queda parcelado el plano original, a guisa de original cuadríptico, se representa un soldado con bayoneta calada, cuya punta (*dirección escénica representada*) se dirije hacia el centro de dicha estructura en cruz, es decir, hacia el punto de intersección de la estructura que materializan los travesaños y que:

a) Divide en cuatro zonas equipotenciales el plano de la representación, b) su encrucijada material evidencia, de modo sumamente explícito, los ejes perpendiculares de simetría de dicho plano, y c) aporta el larguero donde se inserta el pivote que permite el que un espectador pueda intervenir haciendo rotar la composición.

Si en «Made in Usa» la *ventana-plano-bastidor* entreabierto sugería la impresión de que el pelotón saliera de su espacio plástico (ámbito pictórico) invadiendo nuestro espacio real (extrapictórico) como metáfora de una auténtica invasión, algo que tantas veces ha sucedido a lo largo del tiempo; en «Sobre la processó», que mantiene una estructura planimétrica de tipo similar a la antedicha obra, el movimiento circular que se puede imprimir al plano pictórico-compositivo, donde se representa la acción de hincar la bayoneta, podría considerarse como signo del accionismo real que los soldados cometen en ciertas sangrientas tareas.

Una vez más, la forma expresiva (sea cual sea la figuración empleada y los medios técnico-materiales utilizados) y el contenido expresado (se cual sea el asunto que en ese momento le preocupa) manifiestan una evidente simbiosis en el arte de Antoni Miró, comportandose en perfecta sintonía, revelando por encima de todo la absoluta coherencia interna: su significatividad plástica y su significatividad semántica perfectamente ensambladas. Es lo que le hace ser no un pintor literario ni panfletario. Es lo que le hace ser no un pintor formalista y frío. Es, en definitiva, lo que le permite ejercer de ser humano, de individuo volcado hacia una vocación de persona que tiene una forma de expresarse y ganarse la vida: la pintura.

– II –

Sus primeras obras traslucen algo que todo pintor, una vez deja la niñez y sus dibujos infantiles, trata de satisfacer: el reto que supone, trabajando sobre una superficie plana, hacer posible, de algún *extraño* modo, la apariencia tridimensional de las cosas reales que están alrededor nuestro y con las que, de alguna menera, convivimos y experimentamos –vemos y palpamos– en su volumetría.

Volumetría que, de una forma eficaz, en cuanto a su simulación en el plano de la representación y simplicidad en cuanto a la linealidad dibujística con que alzará las figuras con precisión y claridad, va a quedar perfectamente reflejada en su serie «Les Nues».

Asimismo, la volumización de los elementos objetuales de sus bodegones va a ser creíble, tanto por su elaboración según el adecuado uso del binomio luz-sombra –y, sobre todo, por la articulación/combinatoria entre tonos y saturación cromáticas– como por el cuidado prestado a su ubicación terminológica, que nos demuestra su conocimiento de la perspectiva como método adecuado para relacionar los objetos en función de sus distancias. Objetos que en el mundo real son tridimensionales y se distribuyen de mil maneras por el espacio como medio homogéneo, isótropo, continuo e ilimitado, donde se sitúan todos los cuerpos –también los nuestros– y se da cualquier movimiento.

Gradiente de distancias cuya simulación en el plano de la representación propicia la perspectiva que concibe –como se sabe– la profundidad de acuerdo con la geometría del espacio (parte de la geometría que estudia las figuras cuyos puntos no están todos en un mismo plano).

Con todo, teniendo en cuenta el encuadre, el formato y la estrecha proximidad del conglomerado constituido por los elementos figurados en dichos bodegones, la sensación de profundidad en ellos generada es escasa.

Más interesante resulta, sin embargo, su fijación por una presentación de lo que proyecta en el plano pictórico según un punto de visión algo elevado. Así, en «Bodegó amb meló» su brevísima pero distinguible perspectivización aérea preludiará la más profunda y amplia de su pintura «Paisatge d'Alcoi», aparecido dos años después. En este cuadro, y en contraste con otros paisajes de esa misma época, Miró combina las perpectivas valorista y cromática, además de conjugarlas según el punto de vista alzado. Consecuentemente, esta será una de sus primerizas composiciones en donde el espacio adquiera gran relevancia, ya que cromatismo, intensidades lumínicas calculadamente diferenciadas y resalte volumétrico –de índole cúbica– con que acentúa las construcciones, así como el susodicho punto de toma alzado (de todo el conjunto) genera una profundidad terminológica y un espacio atmosférico envolvente de gran intensidad.

En sus series tituladas «La Fam» y «Els Bojos» estamos, en cambio, ante unas composiciones en las que genera una tenue o limitada espacialidad a base de estructurar la imagen mediante un par de planos de evidente proximidad y compresión. Puede decirse que el lacerante asunto de esta clase de obras lleva al espectador a una fijación inmediata y directa en el protagonista/motivo denotativo de la penosa situación que simboliza (descarnados seres humanos/carencia, necesidad, abandono, lastimosidad).

De esta forma, la figuración –generalmente individuos aislados– se presenta como "figura" de inmediatez gestáltica contra un fondo neutro (*cortina* cromática en *sfumatto,* o bastante texturada aunque uniformemente, o bien incluso de parecida factura que el acabado del empaste del personaje sobrepuesto) que, lógicamente, hace resaltar la "presentación" del figurante-símbolo.

Algunas de las creaciones de dichas series lucen una gran dominancia frontal como si hubieran sido planeadas a modo de bajorrelieves. No hay más que recordar la figura en cuclillas de «Crit, un dejuni forçós» para comprobar la exigua volumetría de la figura humana y su aplanamiento contra el fondo; u observar la cabellera y el cuerpo de la figura femenina de «Ningú», cuyas formas se materializan casí al mismo nivel del plano-fondo. Plano trabajado mediante múltiples y finas incisiones lineales que –multiplicando el contorno de la mujer y simulando una prolongación de su pelambrera– nos recuerdan el meticuloso esgrafiado de una placa de yesería, o, por la propia posición (perfil) del personaje el mínimo y breve relieve de un friso de azulejos a la *cuerda seca.*

En cualquier caso, esta clase de obras en que, desde un punto de vista pictórico, merece destacarse el tratamiento dado a los empastes y la manera de elaborar las capas matérico-cromáticas (como sarpullidos orogénicos, a modo de *drippings* encubiertos por capas de fina pintura, etc...) son las que, de toda su producción, manifiestan –me atrevería a afirmar– una reducida, que no insuficiente, espacialidad, como bajo mínimos quedan, –metafóricamente hablando– las perspectivas de futuro de los personajes que pueblan tales mundos: limitados por lo que respecta a su *cantidad* figurada plásticamente; no así, por desgracia, en lo concerniente a la realidad extraplástica que significan: *demasiado* e injusto sufrimiento.

– III –

En sus trabajos correspondientes a las «Experimentacions-relleus-visuals» hay que señalar, en primer lugar –como en otro apartado del libro apuntamos–, el carácter esencialmente abstracto de los mismos y, en segundo lugar, la morfología de dichas pinturas basada en referentes del mundo orgánico, y más en concreto de connotaciones geológicas.

La espacialidad que comportan estas realizaciones, podríamos decir que viene sugerida fundamentalmente por la confrontación entre un determinado tratamiento dado a la elaboración/aplicación de la materia en unas partes del plano original y el empleado en otras zonas, también muy peculiar, pero claramente distinguible del primer tipo de concreción matérica[6].

Ese primer procedimiento de elaboración matérico-cromático y de aplicación al primer plano de la obra, o lo resuelve, en ciertas composiciones, formalmente en una amplia conformación reticular que abarca todo el plano –considerado como fondo-base– texturado a modo de rugosa epidermis, o bien, en otras, lo materializa en una superficie de cierta lisura, surcada de protuberancias lineales a modo de pliegues orogénicos.

Y, en otras ocasiones, ambos tratamientos se enfrentan –por separado, al comparar obras de la misma serie; o en combinación, de utilizarse los dos en una misma obra– con otro subtipo de tratamiento matérico-formal, tal como expongo a continuación.

Así, en ciertas obras, a esa amplia conformación superficial rugosa –ya mencionada– se le añade una nueva forma insertada/ubicada terminológicamente en un plano anterior/posterior. O, dejando una zona libre, se construye una conformación clara y rotunda: uno o varios círculos como cráteres, configuraciones redondeadas de evocación amebiana o celular. O bien se hace aflorar, a partir de dicha amplia área superficial, unas *lomas* rectilíneas: a) en disposición paralela, b) articuladas polígonalmente de forma irregular, o c) constituyendo una especie de geométricos entramados.

En definitiva, la emergente tridimensionalidad confrontada entre las partes (planos) básicas –amplias, sin resaltes, superficiales– y esos puntos en relieve y zonas alargadas –protuberantes y/o reticulares– que se alzan sobre aquel plano-superficie, es lo que permite generar una singular espacialidad en todas estas obras experimentales, que muy acertadamente supo tildarlas su autor de "relieves visuales"; ya que ese es el efecto óptico derivado de la presunta –y en todo caso inducida– impresión táctil que nos llevaríamos de palpar semejante conjunto matérico-cromático.

Además, algo también muy importante para lograr el resultado óptico/apreciación visual de estos trabajos consiste en que tanto en unos como en otros de los descritos procedimientos aplicativo-constructivos de los diversos planos, el color resulta homogeneizado (tonos del mismo tinte o croma) y sólo matizadamente distinguible en las minizonas alternantes de luz/sombra, que el juego "parte plana/parte protuberante" propicia.

– IV –

En obras de las series «Home-70» y «Biafra» persiste parte del acabado resultante de uno u otro de los tratamientos aplicativos de la materia empleados en sus «Relleus visuals» y «Experimentacions» como sintaxis básica por la que articulaba, en estos cuadros de 1968 y en otros anteriores («Fam i tristesa», 1966; «Els Bojos», 1967), el espacio plástico según un plano primero o

más próximo al del espectador –donde centraba/ubicaba la figuración expresiva del asunto del cuadro– y un plano terminológicamente posterior y abarcador de la superficie de la obra –que hacia las veces de telón de fondo o contexto– más o menos difuso en el color, y más o menos ambiguo en su posible asunción de manchas o configuraciones.

De este modo, las imágenes de dichas nuevas series asumen parte del *modus operandi* de los trabajos inmediatamente precedentes; si bien ahora contendrán unas formas acordes con el presente *leit-motiv,* y un modo diferencial de reubicación en el plano de la representación, que mostrará ciertas variaciones respecto a precedentes modelos.

Así, estas nuevas composiciones presentan la siguiente estructura básica con las correspondientes combinaciones:

1) *Un último plano-fondo*:

a) Ya elaborado pictóricamente de modo similar (ejemplo: rayado del fondo de «Biafra-70/afusellaments»).

b) Ya articulado en dos zonas diferenciadas (lisas conformaciones-constructivas/formas de aspecto protuberante (ejemplificado en «Homenatge a Che Guevara»).

2) *Un plano sobrepuesto al que actúa como fondo*:

a) Bien conteniendo unas claras y definidas formas, de fácil identificación visual del referente que denotan (ejemplo: fragmento central, reflejo de huellas de manos en «Homenatge a Che Guevara»).

b) Bien formas sin referente unívoco, aunque fácilmente indicativas, en su abstracción, de su procedencia orogénica (ejemplo: protuberancia centrada y vertebradora en «Llibertat/Concepte, 70»).

c) Como un sutil velo cromático dejando aflorar, como en veladura, las delineaciones de trazados geométricos del plano terminológicamente posterior (ejemplo: "Vietnam, napalm i xiquets-70").

3) *Un primer plano terminológico en donde:*

a) Ubica, enseñoreándose por completo de ese primer término, toda una potente figuración (ejemplo: pareja abrazada en «Amor, no guerra»; figura esquemática en «Home-70»).

b) Comparte –el motivo protagonista– esa posición centrada y próxima al plano del espectador, por tanto visualmente privilegiada, con varios fragmentos yuxtapuestos (ya en estricto contacto lado con lado; ya algo separados dejando ver el trasfondo) a modo de dos o tres *cuadros* dentro del "cuadro", en este caso el "plano". No cito ningún ejemplo al respecto para evitar confusión al lector, pues esta modalidad sintáctica es la que predomina en las composiciones de estas series, englobando y combinándose, en todo o en parte, con las estrategias tipificadas en primer y segundo lugar.

– V –

Tras el estudio llevado a cabo en el capítulo anterior, donde efectuamos un análisis –junto a otras– de las pinturas de la serie "Amèrica Negra", en función del potencial que entraña el elemento lineal, pasamos a abordarlas, a continuación, según su estructura espacial. En primer lugar, hay que señalar que en la figuración de esta serie, de marcado contenido social, se evidencia la procedencia/recurrencia a documentos fotográficos que de los eventos asumidos en ella se propagaron a través de los *mass-media* por todo el mundo occidental. Procedencia transvasada a su propio código lingüístico-visual por el tamiz creativo con que Miró ha ido resolviendo su obra plástica y dotándola de *status* propio.

No se puede, por consiguiente, pasar por alto el específico procedimiento mecánico-reproductivo que se halla en el origen de las imágenes-punto de partida desde donde brotará la iconografía pictórica a contemplar en «Amèrica Negra». No sólo, lógicamente, porque la esencia icónica de ésta nos remite a lo que continuamente veíamos en ilustraciones de periódicos y revistas de la época –así como en documentales televisivos– sino, además, por el "nuevo" (o al menos "otro") concepto de espacio a que dieron pie los trabajos basados en aquellos acontecimientos. Concepto, pues, que, al igual que la formalidad figurativo-objetual con que erigió dichas imágenes pictóricas, no puede desligarse –digamos– de algunas de las técnicas y/o tácticas manifestativas de su origen mediático.

En este sentido hemos de consignar ante todo:

1) Que el encuadre y centrado de la figuración protagonista de tales composiciones seguirán en gran medida –hasta conseguir su organización en el plano– la metodología habitual de la que se sirven los fotógrafos de medios ilustrados, por la cual fijan los hechos que captan en "tiempo real": seleccionándolos con el visor mientras están sucediendo, aunque según sea el encuadre empleado *medio, general* o *corto,* así queda modificada la relación "núcleo del suceso/sujeto agente-paciente del mismo" y el "contexto" que justifica o explica la expresión del motivo, logrando en consecuencia un determinado efecto –en parte subjetivizado por el autor– resultado final de la imagen.

De manera, pues, que la forma como se encuadre un tema tendrá su peculiar influencia en el ánimo del espectador. De ahí que el fotorreportero procure que los elementos individuales que pululan frente a su visor queden ordenados de modo que, pensando en quien pueda contemplar la copia, *lea* sin ambigüedad el enunciado visual emanado de su propia acción: lo captado. Y un buen procedimiento para clarificar y ordenar lo que se presenta ante su

mirada consiste en atender y destacar los planos –pocos pero precisos– que conectan el motivo y sus circunstancias.

Naturalmente, la práctica fotográfica implica llevarla a cabo rápidamente, dada la inmediatez de ciertas expresiones vivas que resumen o esencializan el momento clave de un suceso. En el caso de la pintura, la filosofía de atención a lo captado y expresión de su viveza puede ser muy parecida, si bien el proceso de plasmación–elaboración en el lienzo, el papel o la tabla, será más lento a causa del carácter ajeno a la reproductividad óptico-mecánica por parte de la técnica pictórica. Dando por sentado, además, de que no se trata de remedar *sensu stricto* el acabado fotográfico, sino de servirse metalingüísticamente de este moderno medio para el desarrollo especifícamente pictórico, escultórico o dibujístico.

2) Que aún cuando los formatos elegidos por Antoni Miró –algo que continuará ocurriendo en sucesivas series– atiendan básicamente al tipo rectangular, no dudará en servirse de los tamaños (en proporcionalidad de dimensiones) propios de la imagen registrada. Y así, aplicará ciertos encuadres típicos o más acordes con los estándares utilizados en las ilustraciones de revistas, que aunque asimismo suelen ajustarse a los tamaños de papel básicos suministrados por los fabricantes, el fotógrafo mediante la estrategia del reencuadre –en el copiado y recorte de imagen y márgenes en el laboratorio– es capaz de potenciar o aminorar un aspecto u otro de la composición.

Del cine, nuestro artista, se fija en las opciones panorámicas que aplicará a su medio: ya como un longitudinal campo de acción visual unitario, ya como un extenso campo unificado mas polípticamente fragmentado. Cuando no es el caso que conjuga dos planos de la representación a modo de hojas de una puerta o formando una estructura rotativa. Aspectos examinados detenidamente en el anterior epígrafe I.

Con todo, Miró seguirá generalmente el paradigma o norma tendente a emplear los formatos de *ratio* corto (próximos al cuadrado) para presentarnos algo descriptivamente[7] y los formatos largos para narrar un suceso. Narración cuyos momentos clave nos ofrecerá, en muchas de sus obras, a lo largo de una secuencia más o menos breve. En relación con ésto, tengamos en cuenta que tanto la "división" de espacios físicos (polípticos) como la "seriación" de imágenes en ellos –ya física: distintos planos originales encadenados, ya ilusoria: el *cuadro* (*frame*) dentro del "cuadro"– son unos de los procedimientos más importantes en el tratamiento de la imagen fija a fin de propiciar la "temporalidad icónica". Es decir, sugerir la dinamicidad, el cambio, la evolución que observamos y experimentamos en la vida real (extraplástica).

Temporalización –transformación, devenir o variaciones– que, como todos sabemos, constituye la esencia de la imagen en movimiento óptico-cinético

provocado por artilugios mecánicos/electrónicos, capaces de *engañar* [8] nuestra percepción visual emulando lo que sucede en "tiempo real".

Si en el Medioevo retablos y dípticos eran un excelente medio para relatar, explicar o exponer desmenuzadamente temas para su comprensión por parte del pueblo llano, en la modernidad los recursos expresivos han experimentado una increíble evolución gracias a la innovación tecnológica. Ciertamente, las artes plásticas como la pintura, la escultura o el grabado siguen marcando la diferencia respecto a la sofisticada tecnología en la medida en que persiste su carácter de objetivación/materialización artesanal. Sin embargo, concepciones y nociones teóricas de la ciencia desarrolladas en otros medios (cine, foto electrónica, video, *software* 3 D, informática, ofimática) y que se explicitan –e incluso publicitan– a través de una terminología tan variada como ricas son las ideas que encierran (secuencialidad, procesamiento, temporalidad, ciberespacio, interdisciplinariedad, redes *multimedia*, biorritmos, grafismo informático, dinamicidad, autopistas de información, aislamiento, infografía, realidad virtual, congelación-fijeza, etc...) no tienen porqué, en virtud de un prurito artístico mal entendido, dejarse de lado o menospreciarse, cuando el potencial que supone todo ese universo en expansión puede ser, o es ya, sumamente interesante para la creatividad artística. El siglo XX constituye, en resumen, una inmejorable demostración de cómo, a medida que nuevas técnicas y materiales han sido posibles, también ha ido creciendo la interrelación entre disciplinas artísticas, al igual que la interdisciplinariedad científica. Y un buen ejemplo lo tenemos, en parte, en el caso que nos ocupa: el ejemplificado por Antoni Miró.

Asumiendo, pues, por un lado, ciertos elementos y enfoque de esta tecnología mediática, y, desde el punto de vista de la historia del Arte, la herencia cubista por la cual Miró *figura* el espacio más que crea una efectista ilusión espacial, entendida como generadora de acusados efectos de profundidad, es por lo que a partir de ahora modulará en su obra –y compatibilizando sus formas con un alto cociente referencial– la representación del espacio antes "en el plano" que "en el retroceso". Para lo que acentuará, en lógica consonancia con la restitución del valor propio de la superficie, la visión "en superficie"; y de ahí que, en virtud de la misma, distribuya los elementos representados en una serie de planos paralelos al plano del "cuadro", sea cual sea la opción de formato escogida.

Estructuración planimétrica, paralela y parcial, que realizará:

1) *Por enmascaramiento y/o superposición más yuxtaposición.*

2) *Combinada con la "división-unión" de planos (espacios físicos).*

3) *En conjunción con recursos narrativos del tipo "cuadro dentro del cuadro" u otras formas de secuencialidad.*

Así, en obras como «Vietnam (1972)», «Igualtat per a tothom (1972)», «Nues de Dolor (1974)» o «The Maja-Today (1971)»... una potente figuración en primer término, abarcando la mayor parte de la superficie/plano original, determina (representa el tema y fija la atención) la composición, cuyo *resto* de espacio plástico queda resuelto según un fondo cromáticamente uniforme o formalmente –color, dibujos, otras figuras insinuadas– de menor peso (atracción) visual; al tiempo que fragmentado o unido –según consideremos su dirección lectora– en dos franjas paralelas a la parte o zona central de mayor extensión. O en tres planos –todos del mismo tamaño o iguales dos entre sí y desiguales respecto a un tercero– formando un políptico.

Obras, por tanto, donde:

1) *El motivo destaca como "figura" frente a un "fondo":*

a) Por contraste cromático: tonos claros *versus* oscuros de la figuración principal.

b) Por contraste lineal: reduplicado perimetral del perfil o contornos de dicha figuración principal.

c) Por diferenciación iconográfica: fondo conteniendo algún elemento representado notablemente menor, en tamaño y significatividad, que el principal.

Y 2) *La conexión entre ambos planos terminológicos, en paralelo respecto al del espectador, prioriza su visionado frontal, independientemente de que la espacialidad plástica generada se justifique o asiente físicamente en dos o más fragmentos unidos "borde a borde".*

De manera que éste será el esquema compositivo de la práctica totalidad de las pinturas englobadas en las series: *L'HOME AVUI, AMERICA NEGRA* y *EL DOLAR.*

Realizaciones que:

Desde el plano del contenido sintetizan la preocupación de Miró por el ser humano. Preocupación que manifestará proponiéndonos –a modo de enunciados pictóricos– ciertas situaciones, circunstancias y estados anímicos experimentados o sufridos por personas; así como grupos raciales discriminados –económica, social, sexual, religiosa o culturalmente– expresados a través de actitudes y posturas descriptivas de aquéllas. «L'Home Avui» sería, pues, el planteamiento de arranque de la cuestión, que daría lugar, consecuentemente, a dos de los hechos históricos –recogidos en la serie– más cercanos a nosotros y cuya repercusión socioeconómica ha devenido, con el tiempo, en paradigma de otras situaciones análogas: «América Negra», cuya traducción actual es –o yo así lo leo[9]– la discriminación y persecución xenófoba a emigrantes africanos, balseros cubanos huidos del Este europeo, a cuantos, en fin, no piensen y crean como el poder de turno exige. Y «El Dólar», símbolo del moderno poder

terrenal y valor instrumental universal instituido como imprescindible de nexo –imposición y dominio– de las relaciones entre pueblos.

En definitiva, el hombre hoy, al punto a que ha llegado, las sociedades y los pueblos siguen también actualmente sometidos al juego de intereses y presiones conculcadores de tantos derechos y violentadores de tantos rastros de humanidad. Algo que bien supo ver –y anticipar– el pintor de Alcoy: *El dinero:* la cultura del "pelotazo", del éxito fácil pasando por encima del pueblo llano. Y *La negritud*: metáfora terrible de todo cuanto supone oprobio y rechazo de "los diferentes", discriminación radical de "los otros", y que se manifiesta una vez más: xenófoba, sexista, intolerantemente.

Y realizaciones que:

Desde su enunciación formal va a conectar, en el plano de la representación, sirviéndose de una figuración cuyo origen, recurrencias y original reformulación ya hemos examinado en otros lugares del presente estudio.

Plano de la representación que –desde el enfoque que aquí nos ocupa– jerarquiza mediante una clara división zonal de su superficie física. Parcelación que arranca, básicamente, de destacar la parte correspondiente al motivo principal frente al resto del área superficial acotada por el formato del cuadro. De modo que, gracias a la articulación inmediata entre los planos que comportan el área que centra el motivo y el área que lo contextualiza, quedará estructurada la composición. Obviamente, dentro de esta organización básica, el autor irá ubicando los diversos elementos figurados –dependiendo de cada obra en particular– en función de:

I) *Una simetría axial centralizada:*

a) Insertándose en ambos ejes: «Igualtat per a tothom», «Dòlar enforçat».

b) Adecuándose a un eje vertical: «Made in Spain», «La model», «Record viu».

c) Acomodándose prioritariamente a un eje horizontalizado: «Dòlar», «Intimitat».

d) Divisora del espacio en dos zonas (una llena/otra vacia)[10] de modo que la mediatriz del lado base (horizontal) coincide con el eje vertical: «Guerrer arab», «Tres mil anys de Palestina», «Amic Ovidi»[11].

II) *Una simetría tendente a resaltar el centro (punto) de intersección axial, que se erige consecuentemente en "nodo":*

II.a.– *Nodo implícito aunque inductor activo:*

Concentrador de diversos vectores de atracción visual representados:

– por brazos: «Adéu M. Luther King».
– por configuraciones superpuestas en forma angular: «Cossos».
– por múltiples trazados/trayectorias lineales: «El matrimoni *Paisatge* sota»...

II.b.– *Nodo explicitado por un círculo o similar:*

a) A modo de "cuadro dentro del cuadro": cuadro amarillo rodeado de cuadros horadados circularmente por rejas: «Ovidi fa de Vicent a Xile»; cuadros sucesivamente inscritos aunque sin contacto en sus correspondientes perímetros: «El Somni».

b) Por una forma orbicular: ojo de «Ull observant».

c) Por una configuración que, a modo de máscara, constituye una circunferencia: tonalidad más clara en el círculo iluminado de "Blanc i negre"; iluminación *cero* en el gran círculo central de «L'Home i la ciutat».

d) Por un elemento sobrepuesto a la figura principal: gran ojo de «Ull per a mirar-se». O constituyendo con su ovalada hechura, la forma clave de la representación: mano asiendo y pelando un huevo: «L'ou CC a examen».

III) *Una diagonalización del Plano Original por inclinación de un eje:*

a) Motivo principal: parte de cuya silueta, diseñada en diagonal, divide al plano de la representación en una zona –determinada por su propia masa– terminológicamente más próxima al plano del espectador y antepuesta a otra de liviano cromatismo y/o elemento figurado. Y ambas zonas se articulan y quedan conectadas por ese segmento de contorno oblicuo, que vendría a coincidir con la inclinación de uno de los supuestos ejes ➔ del plano compositivo: «Expressió d'Amor».

b) Contexto del motivo principal: cuyas delineaciones (elementos allí representados) dividen oblicua, diagonal y quebradamente en dos planos, terminológicamente distintos, el espacio plástico generado en conjunción con la figura principal, la cual queda como nexo de unión entre el primero y el último planos –contexto primer término + figura principal + contexto último término–: «Poema LSD».

IV) *Una parcelación del Plano Original en varios espacios delimitados y con elementos seriados*[12] *o sin ellos:*

IV.a.– *De área superficial idéntica a modo de "frames" de una secuencia desarrollada en un único soporte físico.*

• dispuestos en viñetas encadenadas: «Una noia i un soldat»; «Els incendiaris».

• estructurados en políptico (no articulable)[13]: "Nues de dolor".

IV.b.– De diversas áreas superficiales combinadas en distintos soportes físicos: una parte mayor central y dos menores –yuxtapuestas– idénticas entre sí; dos o tres soportes iguales relacionados de un modo muy peculiar: la posibilidad de ser físicamente articulables:

– como un biombo: «The Maja-Today».

– como hojas de una puerta: «Made in Usa».

– acoplados en un dispositivo rotatorio: «Sobre la processó».

Es, por tanto, a través del análisis de estas modulaciones, a partir del esquema compositivo básico, por el que constatamos cómo Antoni Miró ha ido creando –con claridad estructural y parquedad de elementos– el *auténtico* espacio por el cual los elementos integrantes de una obra ilusoria resultan ser algo más que mera ocupación y diseño en un soporte: son los verdaderos cogeneradores de la seductora espacialidad plástica.

– VI –

La profundidad espacial –su captación y representación– siempre ha supuesto, pues, un apasionante reto para el artista. Concepto, por lo demás, imposible de desligar de las configuraciones –con sus colores y linealidades– de los objetos, dado que la forma difícilmente se puede concebir sin el espacio que la contenga.

Ya nos hemos referido, en páginas precedentes, a las modalidades con que, a lo largo de la historia, la pintura ha tratado de plasmarlo, de crear la ilusión visual del espacio: codificarlo y *hacerlo ver* en un "cuadro", acotado según un determinado formato que, en realidad, resulta ser una simple superficie bidimensional. Superficie física, soporte material capaz de acoger ilusoriamente la tridimensionalidad de sorprendentes mundos: unos, emulando nuestro propio mundo entorno, el de la realidad de la *Alltäglichkeit*; otros, tratando de reconciliar realidades distintas en un nuevo ámbito suprarreal; algunos otros, que a partir de testimonios que documentan parte de esa cotidianidad en sus diferentes facetas, se alzan en contestación crítico-social hacia la misma; sin olvidar, en fin, aquellos mundos que partiendo, no obstante, o contando con ciertos aspectos de lo real, despojan gran parte de su apariencia fenomenológica hasta constituir metáforas o alegorías *sui generis* al transmutarla mediante la depuración de un proceso abstractivo, en configuraciones extremadamente simplificadas, estructuras esencializadas, sinfonías cromáticas, tectónicas de cariz geométrico, fantasiosos territorios de materias y texturas...

Mas todos esos universos engendrados por la creatividad humana lo son, aparte de por su singular erección formativa (color, dibujo, texturas), porque se instituyen icónicamente (abandonando el status extrapictorial para constituirse en sí mismos) en un espacio no físico, sino ilusorio; no profundo pero compitiendo con la profundidad extraplástica, haciendola aflorar desde la superficie plana con la que cuenta el pintor hasta lograr, en su obra, una "atmósfera" peculiar: la que su artístico *engaño* es capaz de aportar: la espacialidad plástica.

Pero al igual que la linealidad objetivadora de formas y las tonalidades cromáticas –insufladoras de vida a masas y zonas exo y endotópicas, cercadas,

delimitadas, relacionadas en el plano original– adquieren una fisonomía variopinta en virtud de la cual las imágenes resultantes se muestran aquietadas o dinamizadas, cálidas o frías, distantes o próximas, suaves o ásperas..., así también, según vayamos organizando todo lo plasmado en dicho plano de la representación, iremos amarrando una composición en cuya estructuracion jugará un papel clave la forma con que el artista haya conectado este o aquel elemento –anteponiendo, alternando, distribuyéndolo... en tal o cual parte del plano– registrándolo mediante uno u otro de los infinitos tonos de la paleta, plasmándolos con unos rasgos agudos o sinuosos... para cuya resolución última –la global de la obra–, el haberlos relacionados terminológicamente, articulándolos según planos, tendrá mucho que ver. Mucho que ver para la generación de esa espacialidad, tantas veces reivindicada, de idiosincrasia especial: la que es la propia e inherente al "cuadro".

Y si, como en su momento argumentamos, el manejo del color y la línea permite, gracias a su enorme potencial de desarrollo, obtener imágenes de la más variada tipología icónica, igualmente los diversos métodos y fórmulas con que sintácticamente conectemos los agentes plásticos intervinientes en una escena, ésta resultará *dotada* de una clase u otra de espacialidad: de mayor profundidad y acentuado gradiente de tamaño de los elementos representados; simulando un "ambiente cúbico", *contenedor* de formas, en un espacio volumétrico, no obstante, muy acotado. Espacio entendido como conglomerado o singular *puzzle* de fragmentos mínimamente recesivos y señaladamente constructivos: planos superpuestos y/o yuxtapuestos, en parte enmascarándose y, en parte, transparentándose. Entramado frontal que acoge y evoca en inmediatez visual la naturaleza física, como también *palpable,* de su espacio.

Pasemos, pues, a abordar, sin mayor dilación, la estructura espacial de la imagen en sus obras de la serie «Pinteu Pintura».

Lo que enseguida nos llama la atención, a la vista de estos cuadros, es la eclosión de un rico haz eidético que compendia un espléndido entrelazamiento de valores plásticos y vitales, urdidos y ensamblados por su deslumbrante imaginación, en donde cualquier *species* de denuncia y grito de liberación –tan consustancial con el lenguaje y pensamiento de Miró– queda simbolizado por un repertorio icónico, fértil y variado, transido de fuerte culturalismo.

Posiblemente sea esta serie donde se aprecie simultáneamente, con mayor rotundidad y finura, cómo su expresión artística no sólo encierra una considerable –como habitual resulta en su trabajo– capacidad crítica, sino que, además, las ideas que trasluce y aporta para la reflexión resaltan inmejorablemente la inherente comunicabilidad estética. Algo que, en este caso, estimo viene promovido por su originalísima forma de citar imágenes, que podemos considerar como de *triple referente:*

Uno: el que tienen por su propio "ser" de icono (autorreferencia configurativa).

Otro: porque su figurativismo se basa en referencias históricas –personajes, hechos, situaciones, episodios– de factible comprobación y cociente estético corroborado por la autoridad de los expertos y el devenir de la cultura artística.

Y el tercero: en cuanto concierne a datos del entorno e incidentes recogidos y propagados por los diversos medios de que dispone la actual cultura de masas, también de fácil comprobación documental.

De modo que, al final, concluye en un montaje visual donde los dos parámetros iconográficos intervinientes serían:

a) Por un lado, el proviniente de las modalidades comunicativas que la televisión y los *comics* han universalizado hasta implantar una serie de eficaces modelos transculturales. Se conectaría, por tanto, desde el punto de vista artístico, con la tipología con que el *pop* encaró la realidad circundante urbana y de consumo.

Y b) por otro, el código lingüístico que provendría de la imaginería de obras de arte cuya excelencia formal y sacralización museal –aparte de sus supuestos valores estéticos– han propiciado su establecimiento como estereotipo de belleza culta, devenido asimismo en universal. Y en cuya responsabilidad difusora han tenido mucho que ver el poder y alcance detentados por los lenguajes de los *mass-media* que, tras la II Guerra Mundial, han ido en continuo *in crescendo* infiltrándose en todas las capas sociales como jamás antes ningún otro vehículo comunicativo pudo hacer.

Y a esos dos estereotipos lingüísticos hay que añadir el instaurado por el propio A. Miró, que conjunta con aquellos creativamente en función de sus particulares resortes sintácticos.

Dicción gráfico-pictórica, la de nuestro artista, que debe entenderse, a su vez, de dos maneras, y que pueden aparecer, ambas, separadas o conjuntamente:

a) Ya como elaboraciones plásticas que enlazan, a modo de conector, fragmentos –elementos unitarios o partes de ellos, escenas...– de dichos mundos/lingüístico-iconográficos previamente seleccionados y plasmados (citados) en el cuadro o en la *mixture* escultopictórica.

b) Ya como estrictas aportaciones icónico-conceptuales que, obviamente, habían sido previamente escogidas, pero que ahora bajo esta suerte de intermediación personalizada logra una nueva y original combinación/conexión de códigos. Que es precisamente lo que me permitía afirmar, al principio de este análisis, la brillante actuación que en este terreno de la "citación" ofrece Miró frente a otros pintores, más o menos coetáneos, que también se han servido de ella.

Por otra parte, en pocos otros puntos de su trayectoria como en esta serie, la ironía y el humor –e incluso el sarcasmo– tienen un lugar tan privilegiado. Sin duda, nunca como hasta ahora esa combinación y co-presencia de mundos, recuperados a través de la pintura, históricamente lejanos y conceptualmente tan distantes (aunque tal vez no tan distintos en la *forma*) ha permitido hacer saltar la chispa del humor y de la gracia que, a fin de cuentas, también forman parte del ámbito categorial que gira en torno a la siempre discutible y escurridiza –como seductora resulta– entidad que el vocablo "belleza" supone.

Así pues, todo ese juego de imágenes antiguas y hodiernas, que se relacionan hasta lograr la unidad de (un otro) sentido, requerirá también, en la vertiente de su plasticidad, de la exigencia de unidad desde su compleja articulación planimétrica.

Articulación entendida no como resultado de un juego multifacético, sino como –desde el punto de vista estructural– acoplamiento sintáctico, que va a permitir que mediante la conjugación de planos, *sensu stricto,* se distribuya e interrelacionen las partes constitutivas de todo ese entramado formal y, por ende, queden vinculados conceptualmente lo que tanto los iconos citados como las configuraciones concebidas *ex nuovo* significativamente planteen.

Y precisamente porque la armonización entre los diversos niveles lingüísticos apuntados abarcan espacio-temporalmente (refieren, citan, aluden, evocan...) hechos, doctrinas, ideas, usos y sensibilidades culturales tan distintos y variados como opuestos puedan ser, es por lo que de disponerlos todos, según diversa combinatoria, en un único plano –y aunque adoptara la estructura de plano bifronte– su significación global quedaría muy posiblemente tergiversada o bastante mermada.

Hay, por consiguiente, que tener en cuenta todas estas consideraciones para comprender cómo la espacialidad de "Pinteu Pintura" ha debido generarse a guisa de peculiar poliedro multifacético, perfectamente calculado en su ensambladura –encaje y distinción *clare et distincte*– y acorde con las diferentes características morfológicas de las imágenes reproducidas, representantes y/o simbolizadoras de aspectos y enfoques de realidad que, al mismo tiempo, apuntan a heterogéneas vertientes, social, histórica, económica, religiosa, política, cultural....

Multifacetismo que implica, consecuentemente, su darse terminológicamente trabado en función de un entramado de planos (por sobre/yuxtaposición, enmascaramiento, encadenamiento zonal, conexión/acoplamiento de masas endo y exotópicas de figuras opuestas, etc...), cada uno de los cuales se responsabilizará de una clase –o determinado aspecto– de realidad modelizada. Y como que todo este conjunto se depliega extensiva e intensivamente a lo

largo de un amplio gradiente temporal (dinamicidad icónica) y espacial (estructura compositiva), que vertebra el sentido de la obra, es por lo que los planos que la sustentan y la espacialidad generada a partir de los diferentes modos en que éstos se han articulado, tomarán visos propios de una organización compleja: algunos se distinguirán claramente poligonales al limitar con nitidez con otros planos, otros se superpondrán ocultando el elemento representado en el término posterior, y ciertos planos se solaparán dejando transparentar todo o parte del plano precedente o subsiguiente.

La espacialidad plástica resultante quedará, por consiguiente, modificada también en función de cómo todo ese conjunto planimétrico, con sus correspondientes elementos representados, se disponga en el plano original en virtud de la anisotropía espacial que lo va jerarquizando.

Así, la morfología de zonas similares (por extensión o área, por color, según el tipo de configuraciones plasmadas...) se enfrentará *simétricamente* sugiriendo una idea de distanciamiento o alejamiento entre el motivo principal y ciertos otros elementos contextuales, o viceversa.

Otras zonas de la composición se mostrarán acopladas en partes sobrepuestas –con o sin una zona intermedia– en su espacio representacional: de mayor a menor el fragmento sobrepuesto, o al revés; en sentido vertical u horizontal; dispuestos como en un limitado rompezabezas algo desordenado... Induciendo a pensar y potenciar ideas tales como: de dominio, subordinación, recorrido o conexión principal; consecuencia o efecto a partir de, etc...

En definitiva, y aun admitiendo que puedan aparecer excepciones en ciertos puntos de la clasificación –propuesta en base a unos parámetros unificados– paso a presentar la tipología que recoge diferenciadamente las modalidades compositivas de mayor relieve de esta serie. Clasificación o tabla categorial cuyo criterio principal estará en la sintaxis/articulación de planos organizadores del espacio de la representación y, por ende, responsables muy directos de la espacialidad plástica. Con todo, también atenderé a ciertas claves que ayuden a justificar un tipo u otro de composición.

En consecuencia, he aquí la tipología con sus correspondientes subtipos de «Pinteu Pintura»:

1) *Composiciones donde la cita pictórica (imagen o imágenes procedentes de una o varias obras reconocidas de distintas épocas histórico-artísticas) queda en primer término y sus figurantes en diferentes posiciones,* generando inductivamente un variado haz de direcciones visuales hacia el plano del espectador.

En alguna otra zona del plano original pueden verse elementos objetuales extraídos de la realidad cotidiana y/o cultural contemporánea (ejemplo: periódicos formando una nube, ilustración de un cuadro cubista). Y tras éstos,

jerárquicamente dispuestos atendiendo a la anisotropía espacial, aparece un último plano como telón de fondo que confiere gran *profundidad atmosférica* a la composición cuando denota un cielo estrellado. O bien, si se elabora en uniformidad cromática, un fondo más comprimido respecto al primer plano; pero, en los dos casos, en contraste con la imaginería que ocupa este primero.

Profundidad que en otras obras se logra mediante la sugerencia de un *espacio cúbico:*

a) Inducido, al colocar la figuración protagonista en intersección con una oblicua –representativa de un determinado elemento arquitectónico– y la figuración secundaria representada dentro, a su vez, de un espacio acotado (denotativo, por ejemplo, de un cuadro colgado en un muro y cuya fórmula de representación espacial es en escorzo). De modo que acusada *perspectivización* por oblicuidad y *profundidad limitada* por proximidad de la escena al plano del observador resuelven el problema espacial en esta modalidad compositiva.

b) Situando una serie de figuras a ambos lados del eje (vertical) de simetría en torno al cual unas convergencias lineales –explicitadoras de elementos arquitectónicos interiores– crean la sensación de espacio en profundidad.

c) Colocando lo que figura como motivo principal (picto-grafismos mironianos, naipes...) en el plano–suelo, el cual forma parte del entramado lineal que, mediante el uso de la perspectiva renacentista, desarrolla y refuerza la visión en profundidad de una imagen; en este caso representando una amplia estancia o sala museal a modo de pieza interior de un recinto. Es evidente, por otra parte, que según la ubicación del punto de fuga y su distancia (sugerida)respecto al plano frontal del cuadro, así se incrementará el efecto de *espacialidad cúbica.*

2) *Composiciones donde existe una escueta y nítida relación del tipo "motivo principal-contexto".*

O sea, donde la relación del binomio *"figura"* (personaje en primer término) *"fondo"* (fragmentos ilustrados y cromáticos: como papel pintado, como referidos a elementos decorativos –azulejos– o como bandas que, a modo de telón de fondo, son observadas por el espectador "externo" e incluso del "interno" del cuadro) se evidencia de forma contundente y explícita:

a) Precisada por una conexión (prácticamente) de perpendicularidad "figura fondo" :

Figura centrada (algo inclinada) y de espaldas en «Mediterrània». Figura centrada (plano fílmico) y de espaldas en «Gala i ocells».

Articulación que, en ocasiones, se presenta con una elaboración del "fondo" semejante a aquellas miniestructuras en **"S"** que pudimos apreciar en creaciones de los años sesenta. O simplemente como un telón de franjas paralelas y

de factura constructiva, tal como se da en la elaboración del último plano de «Fornall de ficcions».

b) Según una relación de paralelismo, donde la forma que actúa como "figura", a pesar de su importante peso visual, cede gran parte de su interés al contexto, de gran riqueza cultural (señoritas de «Carrer Avinyó»).

c) Determinada por una relación de lateralidad y aparente yuxtaposición entre el motivo principal y el secundario.

Aunque pueda parecer una articulación simple, hay que señalar, no obstante, la sutilidad que encierra. Así, por la disposición muy parcial o apenas sobrepuesta de la masa cromática del principal sobre el secundario, éste, representado en escorzo, marca una dirección o sentido de lectura hacia el motivo principal (de espaldas al plano del observador) al tiempo que señala su convergencia visual hacia el punto de fuga no centrado, sino lateralizado en el plano de la representación, con lo que se establece una variante más –tal como podemos apreciar en «Vigilants a l'alba»– en lo conceniente a la creación de la espacialidad, diferente de la del tipo **"a".**

d) Dispuesta la figura principal lateralizada en un plano paralelo al del espectador del cuadro, por tanto, también de dominancia frontal; pero que en este tipo compositivo resulta muy acusada al representar muy comprimido y aplanadamente –como si de un recortable se tratara– dicho primer término figurado.

De contar con la presencia –cuando en alguna obra así sucede– de un determinado elemento contextual, cuyo contorno manifiesta la pertinente deformación a causa de la perspectiva geométrica, se incrementa –al quedar resaltada la tridimensionalidad del objeto– la espacialidad escénica. Es decir, que a pesar de la visión frontal brota –por el susodicho elemento objetual– una sugerencia de *espacio interior cúbico*.

e) Figura principal en último término: ubicación opuesta a la de la figura principal del subtipo **"d"** recién descrito.

De nuevo, es posible contar con un elemento contextual que por su morfología (entramado lineal del tablero de ajedrez en «Kasparov, escacs i personatge») refuerza la ilusión de profundidad. Sólo que ahora, en esta otra submodalidad compositiva, se propicia el efecto óptico-visual inverso al abrirse (divergencia) la morfología o entramado lineal hacia el plano del espectador.

3) *Composiciones en las que un plano de dominancia frontal fija una figura, cuya escala, dimensiones y acotación fragmentada asume claramente ciertos recursos expresivos del cine por lo que al encuadre se refiere.*

Encuadre que puede lógicamente expandirse, agrandando más/menos la imagen, y, en consecuencia, aproximarla en diverso grado al espectador. Pudiendo, con todo, abarcar un distinto pero siempre restringido número de elementos icónicos a fin de no dispersar la atención, que reclama el preconce-

bido como elemento principal. Actuación llevada a cabo de modo parecido a como por el apropiado manejo de la cámara se establece la sintaxis de planos (y formatos determinados de antemano, en su caso).

Entre las composiciones emulando primeros planos cinematográficos citaríamos a «Vetllaire», «Amic de Baco», «Gala i ocells» y «Retrat d'Espriu». Y entre las que remedan encuadres más alargados destaca, sobre todo, el ritmo narrativo de «Festa d'estiu», adecuadamente desarrollado en un formato de *ratio* largo.

4) *Obras que, asumiendo todo o parte de la metodología aplicada a lo largo de las categorías y subtipos compositivos precedentes, recurren a la táctica del "cuadro en cuadro" como manera de acoger, delimitar y fijar, en contraste con el resto de la representación, una selección de fragmentos de reconocidas obras de arte.*

Viñetas/encuadres que pueden quedar:

a) Esparcidas y como flotando por el espacio pictórico.

b) Yuxtapuestas a uno de los bordes del plano original, siguiendo una de las fórmulas con que se enmaquetan fotos en un magazin, libro, catálogo, o revista y que se denomina "a sangre".

c) Combinando ambas formas –**"a"** y **"b"**– de disponer los "cuadros dentro del cuadro" en la composición.

5) *Obras donde el tratamiento icónico de lo representado lleva a emular un cartel anunciador o poster de lujo.*

En este tipo de trabajos es donde parece aflorar con más regodeo el humor irónico, incluso teñido, a veces, de sarcasmo (marcas de productos reproducidos en la piel del caballo del «Retrato Ecuestre» del Conde Duque, o formando parte de la cabeza de uno de los personajes de «Díptic Democràtic»).

Obras éstas en las que se sirve de simples, cual eficaces resultan, técnicas de comunicación visual de las empleadas en el diseño gráfico, como es conectar conceptualmente y yuxtaponer formalmente una imagen (que determina el foco principal de atención por su encuadre –plano de corte cinematográfico–) a otra imagen (en este caso "cita" artística) asociada cultural, industrial o consumistamente a la primera. Es decir: destaca una imagen *causa* que al remitir a otra permite que la conozcamos mejor, y sin embargo es gracias a ésta última (*efecto*) como, paradójicamente, consolidamos la primera desde un sentido o aspecto de conocimiento comunicacional: habiendo establecido por este procedimiento un peculiar sistema de retroalimentación conceptual.

6) *Obras cuya articulación planimétrica tanto porque un icono histórico citado aparece a gran tamaño –aunque fragmentado respecto a su concepción original– como porque el resto de elementos representados, procedentes a su vez de pinturas de otros artistas de épocas y estilos diversos, se dispone u organiza:*

a) Como en un *puzzle,* todavía no resuelto, que da la impresión de hallarnos ante una composición cubista, donde no obstante la complejidad de los planos es posible visualizarlos todos simultáneamente.

b) Como en un rompecabezas acabado, por lo que a pesar de la persistente complejidad –tanto formal como connotativamente– de la imagen global resultante procuran mostrarse –los diversos planos– según un orden arquitectónicamente trabado; propiciando de ese modo un espacio más asequible por el efecto tridimensional generado y, por ende, de mayor comprensión visual para el público. Lo cual no implica, necesariamente, mucha facilidad para desvelar el significado principal de la obra, o significados colaterales, que por su potencial de citación pueda tener. Así, en «Jardí amb Musa» y en «Epístola i Flama» cierta atmósfera metafísica y mistérica, creada junto a la inducción de un pensamiento surreal, se percibe sumamente sugestiva.

c) Composiciones que participan de las dos submodalidades anteriores. Ya que, por un lado, parte de la obra se organiza mediante un encaje de figuras que, respetando proporciones y gracias a un cuidadoso empleo del binomio "luz-sombra", instaura –aunque moderadamente– un espacio en profundidad; y, por otro lado, el resto de la composición se resuelve mediante planos (zonas planimétricas) de gran y evidente paralelismo en relación al plano implícito, pero aludido, del observador. De manera que con esta combinación se logra un peculiar ensamblaje entre una zona de dominancia frontal y otras más acordes con las leyes perspectívicas, concluyendo un resultado extrañado, inquietante, de cierto aire o cariz surreal.

7) *Obras donde se logra la espacialidad plástica por introducción en la composición de una cuidada simulación de ambientes atmosféricos, o por ubicar los elementos representados según una estratagema tendente a sugerir el espacio envolvente y físico de un exterior.*

Aquí podrían distinguirse dos subtipos:

a) Cuando un personaje, desde un recinto interior manifestado por elementos comunmente reconocidos (antepecho de un ventanal, hojas de una ventana abiertas hacia ese supuesto interior siguiendo la fórmula de representación espacial propia del escorzo, que facilita el efecto de captación tridimensional) lleva a que, por posición e implícita pero inducida *visual line,* el espectador del cuadro se dirija y atienda al amplio plano de mimética atmosferización externa al que se *abre* el personaje representado (cielo moteado de estrellas o de signos extraídos del acervo universal de la pintura). De manera que el concepto de espacialidad evocada va más allá del de la plástica ilusionísticamente creada, aunque es el método de elaboración de ésta –la plástica– el que propicia la sugerencia y el concepto de aquella.

b) Cuando una imagen arquitectónica presenta por su forma (nítida confi-

guración lineal objetual y estructural), diseñada de acuerdo con la fórmula geométrica propia de la perspectiva triaxial, su particular *status* corpóreo (volumétrico) que exige un espacio envolvente físico, y, además, dicha formalidad icónica apunta denotativamente a un entorno típico de urbanismo externo (calles, esquinas, plazas...). Con lo que la espacialidad resulta, en principio, *abierta* por su intencionalidad referencial y mímesis figurativa; si bien, dado que se tiene en cuenta el cumplimiento estricto de la mencionada fórmula de representación tridimensional, el resultado plástico va a diferir del de la submodalidad anterior. Lo cual no quiere decir que esta otra clase de escenografía no pueda también admitir o albergar, aparte de la iconicidad de carácter reproductivo, ciertos elementos –grafismos, signos, fantasiosas caligrafías– de aspecto fantasioso o de impronta más decididamente suprarreal.

– VII –

Si lo que parecía impactarnos, de *motu proprio*, en el conjunto de trabajos de la serie «Pinteu Pintura» era el entrelazamiento eidético y formal que sus imágenes manifestaban o imponían ya desde el principio, lo que destacaría de la serie *«Vivace»* –es decir, aquello que me limito a corroborar por escrito, dado que de inmediato se constata al contemplarla– es la claridad conceptual del mensaje que encierra y la diáfana desenvoltura de su dicción pictórica. Mensaje directo, franco, vivo... transmitido o, mejor, puesto en evidencia a través de una nítida y precisa configuración lineal, así como de una atrayente gama cromática intensamente brillante.

Pero si, ahondando en su lectura tras esa primera impresión visual, los cuadros que la integran no albergan –aparentemente– complejidades formales ni opresivos atenazamientos críticos, no por ello dejan de plantear un reto plástico ni de lanzar serias y fundadas críticas. En absoluto.

Son obras donde el componente de reprobación está en todas ellas, si bien el refinado dibujo de sus formas y la brillantez del reverberante colorido de sus escenografías podrían conducir, equivocadamente, a pensar lo contrario. Por otra parte, la estrategia seguida en la organización figural, de calculado número de elementos, y el magistral uso de la linealidad objetual y estructural, en perfecta simbiosis gráfica, con que erige y configura el motivo principal –descriptor de la denuncia que generalmente presenta como situación o resultado, o sea como descripción de lo hecho– no significa ni más y ni menos que el punto de profesionalidad alcanzado en la técnica dibujística y la simplicidad depurada con que demuestra Miró ser capaz de pensar, disponer y resolver pictóricamente la situación, objeto de acusación y condena en el plano de la representación:

1) Situación imaginada en su mente, pero denotativa –como casi siempre en su poética– de la realidad circundante, atendida y acotada en alguna de sus múltiples vertientes.

2) Plano de la representación: irreal o engañoso, en cuanto a la ilusoriedad de su naturaleza intrínseca; fantástico, en cuanto a la creatividad que hace posible semejante simulación o maravillosa apariencia en él desarrollada. Mas, paradojas de los lenguajes (formalidad y contenido expresivos), especial lugar o ámbito específico para la erección icónica (elaboración y plasmación en un espacio) de formas que apuntan no a engaños, irrealidad o fantasía alguna –qué más quisiéramos en estos días de páramos yermos y ecológicos desastres!– sino a realidades acaecidas, vividas, testimoniadas, documentadas... también *hic et nunc* –en este momento de su itinerario plástico– en «Vivace».

Llegados, pues, a este extremo –dentro de la tarea que nos ocupa y deteniéndonos en 1994, año en que presentó en Valencia la serie– no cabe sino afirmar que Antoni Miró, en lo relativo a la problemática concerniente a la creación de la espacialidad plástica en su obra, según la metodología y recursos empleados, tal como hemos examinado ampliamente, asume y prácticamente sintetiza –en este, por hoy, último tramo de su producción artística– todas las estrategias y recursos, manejados a través de las diversas modalidades compositivas, precedentemente analizadas, para –al igual que ha operado con la forma y el color (este último a profundizar en el siguiente capítulo)– desembocar en unas pocas pero eficaces fórmulas, y bellas en virtud de su depurada simplicidad y finura sintáctica. Resultado y poso –qué duda cabe– de tantos años de arduo e inteligente batallar con pinceles, buriles, cinceles y/o soplete; y cuyos ensayos, experiencias, rectificaciones y logros se proyectan admirablemente en la construcción de las escenas que «Vivace» nos depara.

Categorías o modalidades compositivas cuya taxonomía básica paso a exponer a continuación. Antes, debo advertir, sin embargo, que dado el proceso de depuración y síntesis llevado a cabo por Miró en su labor creativo-técnica, a lo largo de su trayectoria, es por lo que la clasificación con que finalizaré este capítulo va a ser escueta, en consonancia con la señalada clarificación y simplicidad compositiva a que ha llegado el pintor en la actualidad. Clarificación y simplicidad que no quiere decir –obvio es insistir en ello– elemental simpleza; ni tampoco implica que, dentro de ese proceso sintetizador, no aparezcan las pertinentes variaciones de formulación y ciertos subtipos.

Así pues, hasta el presente, la tipología compositiva de la serie «Vivace» comprende:

1) *Composiciones cuya estructura básica se resuelve mediante la articulación de un elemento que actúa como "figura" (referente de algo común o corriente, con o sin cariz simbólico) conectado con otro (denotativo de un pai-*

saje o exterior) que hace de "fondo".

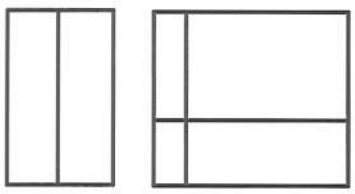
Al margen de que el encuadre resalte y establezca un tipo u otro de equilibrio entre el motivo más cercano al plano del espectador (*P.O.*) y el sistema axial de la obra, esta categoría compositiva se concreta esencialmente de dos maneras. A saber:

1.a)

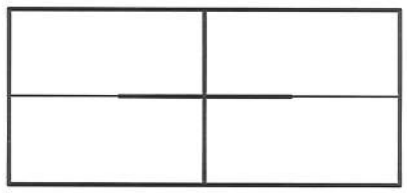
– Elemento "figura", representando algún personaje, un objeto o seres animales en un plano muy próximo al espectador.

– Plano intermedio ($\mathbf{P_2}$) paralelo al primero ($\mathbf{P_1}$) y al que actúa como telón de fondo ($\mathbf{P_3}$). Casi siempre el referente de $\mathbf{P_2}$ pertenece a la misma clase que el de $\mathbf{P_3}$.

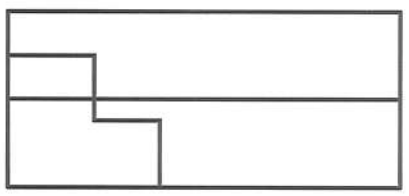
– Posición postural de lo representado en $\mathbf{P_1}$ en rigurosa relación de perpendicularidad con las configuraciones que construyen/determinan el resto de términos planimétricos de la obra[12].



Preponderancia del *personaje* FIGURA.



Equilibrio estático del *personaje* FIGURA.



Preponderancia del *objeto* FIGURA.

(A veces será un animal el que predomine o actúe como figura en vez de un personaje o de un elemento inanimado).

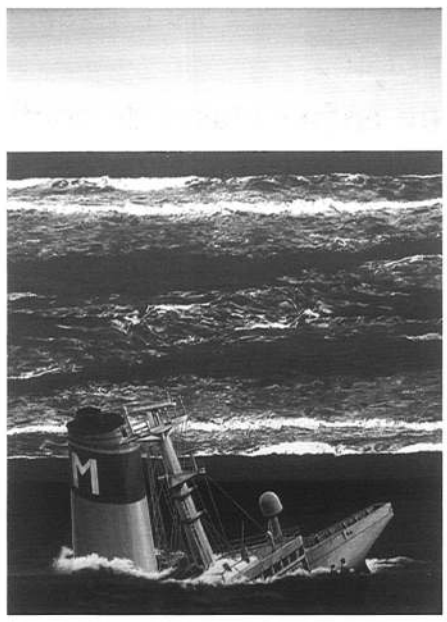
1.b)

– Elemento "figura" representando algún personaje, un grupo de entes bimorfos o cierto elemento objetual en movimiento, en plano próximo al espectador. Sin embargo, su articulación con elementos pertenecientes terminológicamente a planos sucesivos queda peculiarmente sesgada por el punto de vista elevado –o que lo simula– que imprime a la elaboración de la imagen, y que lleva a conferirle un sentido de la espacialidad distinto al del tipo anterior.

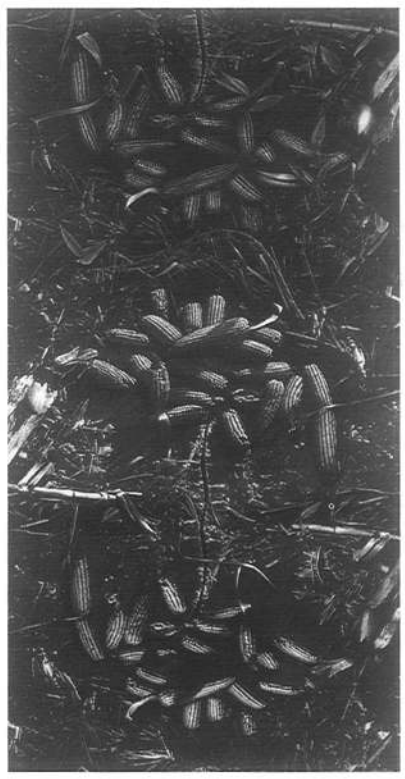
En «Malastruc», pongamos por caso, el mar que engulle al petrolero contaminador domina el espacio icónico de modo parecido, en cierta medida, a como ocurría con el *mar* de casas de su lejano y añorado paisaje del "Alcoi" de hace, ahora, treinta y tres años.

En «Bici d'aiguamoll» nos encontramos con la imagen de dicho vehículo, próxima al plano del espectador y de ostensible dominancia frontal. Sin embargo, al conjugar tal imagen: a) con la zona (segmento de espacio) repre-

sentada antepuesta al vehículo, b) teniendo en cuenta lo que implica la elevación del nivel óptico con que encarar el extenso paisaje pantanoso que se abre tras la bicicleta, a pesar de la no explicitud de patentes líneas de convergencia perspectívica, y c) contando con el despliegue de un gradiente de tonalidades pertenecientes a, o que parten de, un mismo *chroma,* se genera –por toda esta combinación– una intensa y a la vez difusa espacialidad atmosférica, altamente sugestiva y, desde luego, antes incluible en este subtipo compositivo que en el anterior.



«Malastruc», 1993.



«Espigalls i corbella», 1992.



«Paisatge d'Alcoi», 1962.



«Bici d'aiguamoll», 1992.

2) *Composiciones de acusado efecto de profundidad conseguido mediante sencillas pero eficaces fórmulas perspectívicas:*

a) Aplicadas fundamentalmente a partir de elementos arquitecturales. A pesar de la apariencia fragmentaria de éstos, la ilusión de profundidad generada queda bastante acentuada por la fórmula empleada de representación espacial muy escorzada, en la que se ha forzado la orientación oblícua del motivo arquitectónico, tal como podemos comprobar en «Cultura amenaçada». O bien porque un elemento en escorzo va yuxtaponiéndose secuencialmente al tiempo que se repite indefinidamente. Así, en la columnata romana de "La porta del cel" la línea de las columnas casi se convierte en una pared continua.

b) Aplicadas a contados elementos arquitecturales muy ampliados –tanto, que pueden pasar desapercibidos, subsumidos como plano-fondo– que se combinan con partes –asimismo ampliadas y volumizadas– de referente anatómico-corporal, como, por ejemplo, «El mirallespill».

La conexión que, a su vez, se establece entre ambas clases de configuraciones y un tercer elemento, completo en su conformación, acaba de crear la sensación de espacialidad y de distinguirla de la del subtipo "**a**".

3) *Modalidad compositiva basada en una peculiar "seriación" desde cierto elemento básico*(14) *que se reproduce/multiplica hasta completar la elaboración de un asunto y construcción de la escena imagen final):*

– Conceptualmente unitaria, aunque formalmente (trazos configuraciones y tonalidades) manifieste una diversidad de componentes.

– Gráfica y cromáticamentemente en mosaico, con lo que ello supone en la resolución de un espacio plástico de escasa profundidad.

– Y, por consiguiente, adquiriendo visualmente y estableciendo sintácticamente una conexión "figura-fondo"[15].

4) *Modalidad cuya espacialidad se logra por el empleo de la perspectiva, combinada con fórmulas de menor recesividad que recurren a estrategias de yuxtaposición, solapamiento y compresión de planos.*

4.a) Ciertas obras se desarrollan en base a un tipo de inversión configurativo-cromática combinada con alguna modalidad de perspectiva lineal. Un motivo protagonista/destacado por masa o ubicación, que repite su forma invertidamente y en un color patentemente contrapuesto al del resto de la escenografía, se estructura de manera adecuada para crear la ilusión de un espacio en profundidad mediante el empleo de la perspectiva. Perspectivización que puede ser: i) *lineal,* cuando las paralelas rastreables en elementos integrantes de la imagen se alejan del plano del espectador hasta encontrarse en un punto situado a nivel del ojo (± sobreelevado), como en «Festa de la cirera», o ii) *aérea* al superponer, en una primera parte/mitad de la escena, cierta figuración

de cromatismo acentuadamente distinto al del paisaje representado, sobre cuyo plano aquella se superpone, y en la otra parte/mitad de la escena se da el mismo tipo de figuración, aunque de masa tonal más clara respecto a su correlativo paisaje tomado desde un punto de visla elevado. De modo que, tanto por el color, manejado en inversión cromática en los planos de figuración humana y en los relativos a los exteriores paisajísticos, como por la distinta altura en que se sitúa el nivel óptico de la figura humana respecto al "plano paisaje", es como nuestro artista promueve un espacio plástico tan interesante como peculiar, comprobable en creaciones como la que lleva por título «Positiu-negatiu».

4.b) Otras obras se estructuran duplicando un mismo motivo cambiado de color. Dicho "doblete" icónico se conjuga de forma invertida y por yuxtaposición a uno de los ejes de simetría del espacio compositivo. Al primer plano, así elaborado, se sobrepone otro portador de una figuración única y distinta de la primera duplicada. De modo que, tanto el plano que contiene el elemento duplicado e invertido, como el del nuevo y no repetido elemento sobrepintado, se vinculan según una estricta perspectiva *cromática,* dando por resultado un espacio plástico de dominancia frontal y gran planitud.

Con todo, cabe hacer una puntualización que no invalida la espacialidad característica de esta modalidad compositiva, bien distinta a la que nos ofrecen las pinturas incluidas en "**a**". Me refiero a que, en alguna obra, el motivo que se sobreponía a la imagen del elemento duplicado/invertido se articula al revés, es decir: el motivo único queda plasmado en último término, vislumbrándose entre veladuras; y, sobrepuesto, se desarrolla el denominado binomio "positivo-negativo", instaurado o fijado en torno al eje de simetría.

4.c) Finalmente, ciertas obras, también dentro del concepto de inversión "positivo-negativo", resuelven su espacialidad recurriendo a una metodología que se aparta de la aplicación estricta del mencionado concepto. Así, la forma del motivo, que antes se duplicaba invirtiendo su coloración, se representa ahora según su *apariencia externa* y claramente referencial en una imagen que se contrapone a sí misma; sólo que, en vez de presentarse cromáticamente invertida, muestra su *conformación estructural* poniendo de manifiesto delineaciones esenciales que determinan la arquitectónia del motivo en cuestión sea un personaje, elemento inanimado o animal como –en este último caso– podemos apreciar en el interesante acrílico sobre tabla «Viatge sense retorn».

NOTAS CAPÍTULO V

1 Villafañe, J.: *Introducción a la teoría de la imagen,* Pirámide, Madrid, 1985, p. 108.

2 "A lo largo de todas las épocas, los artistas han encarado de una forma u otra el problema de representar las tres dimensiones en una superficie plana, de sólo dos. Durante los diversos periodos históricos y en las diferentes culturas los artistas se han servido de diferentes métodos para representar la forma y el espacio. Los dos conceptos son inseparables, porque la forma es inconcebible sin el espacio que la contenga". Malins, F.: *Para entender la pintura,* H. Blume, Madrid, 1984, p. 46.

3 Si en lo pictórico: por el reto que supone su representación (ilusoriedad) en una superficie bidimensional; si en lo escultórico: por cuanto la relación de un objeto de bulto exento con el entorno real condiciona su significatividad plástica; si en lo arquitectónico: por cuanto la funcionalidad de una construcción implica que ésta radique en un lugar y determine/acoja un espacio físico –no ilusorio ni sugerido–, espacialidad acotada por la correspondiente fábrica edificada, humanamente deambulable y/o habitable.

4 Confundiendo y demostrando, quien así se expresa, su ignorancia respecto a lo que esta afirmación comporta en el mundo del cartel y de la impresión *offset.*

5 Una curiosa obra donde, en cierto modo, se atiende también a este juego articulable de planos –uno, físico, conteniendo potentes formas figuradas; otro, también físico pero materialmente desplazable, donde sólo aparecen unos signos escriturísticos como mucho, sería la pintura "Opera xinesa". Si bien esta obra y en su único plano de 100 x 200 cm, al quedar su iconicidad sometida y ubicada en una de las zonas divididas por un eje de simetría manifiesta una estructura *engañosamente* única, aunque precisamente a causa de tal división zonal ilusoria se propicia la idea de dos planos *físicamente* posibles de plegar.

6 Concreción entendida como plasmación/objetivación de la imagen, ya que tanto un tratamiento como otro quedan al servicio del cariz abstracionista de la obra en sí.

7 Sin embargo, en alguno de sus últimos trabajos de la serie "Vivace", fechados en 1995, adopta formatos de *ratio* largo –incluso extremadamente panorámicos– para presentar una de sus originales bicicletas, como es el caso de "Apagafocs valencià" (tabla que, con sus 68 x 196 cm, revela una proporción entre los lados del orden de 1:2,8). Con todo, tal imagen va más allá de una mera exhibición descriptiva del vehículo, ya que éste en combinación con la representación del plano "fondo" (árboles caídos entreverados de hojas de periódicos desgarrados) establece implícitamente, aunque de fácil lectura, cierta narración que no es ni más ni menos que una argumentación en pro de la ecología y denuncia de lo que implica el consumo (no uso de papel reciclado) y abusos (incendios en el bosque) de las sustancias naturales, materias simbolizadas aquí por la imagen de los árboles.

8 Engaño, en el campo de la cinematografía, como invención que modeliza tal efecto y cuya verosimilitud –la de sus "imágenes-ideas fotodinámicas montadas", en palabras de Della Volpe, nos place –.

Importante engaño del arte, en la esfera de la imagen fija, lo fue también –como nos recuerda Tomonobu Imamichi – el propiciado, unos 2.300 años atrás, por la *skiagraphia* o pintura donde aparecían representadas las sombras. Técnica que si bien rechazaba Platón por falsear la percepción y estar doblemente alejada de la verdad ideal, era en cambio valorada como moderna por Teofrasto, discípulo de Aristóteles, precisamente por ser "la pintura el arte de representar modelos reales y, por consiguiente, también la sombra que éstos proyectan en el mundo real".(IMAMICHI, T.: "El arte occidental desde la perspectiva de la estética oriental", *Creación*, nº 8, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, p.15.)

9 Una importante faceta del lenguaje artístico viene determinada o radica en su potencial interpretativo y posibilidad de aplicarse a hechos, acciones o situaciones en un principio –cuando cronológicamente se

hizo la obra– todavía inexistentes o apenas planteadas; pero que a medida que manifestaban semánticamente un significado propio ("Amèrica Negra" parte del problema racial en un territorio concreto y en base a una determinada visión político-cultural), su formalidad, como lenguaje plástico, iba generando la capacidad de asumir futuros contenidos. He ahí su sentido como *opera aperta* y vigencia conceptual. He ahí sus disponibilidad para asumir nuevos desarrollos eidéticos sin perder por ello el carácter documental que en su caso pudiese comportar.

10 Creando lo que según Rudolf Arnheim denomina "efecto de pistón".

11 Simetría divisora del plano de la representación en dos zonas, pero que en esta obra la zona "llena" (figura) deja, al desplazarse, un subespacio en su propia parte superior. Con ello, se incrementa el "efecto de pistón" al quedar presionada la zona figurada por un lado y, además, por arriba, favoreciendo de este modo cierta significatividad proclive al abatimiento, a la reflexión penosa.

12 Elementos seriados como *imagen completa multiplicada* (superpuesta o no a la siguiente, y con o sin variación morfológica), pero también como reduplicación o multiplicación de contornos y perfiles. Algo de lo que, en otros lugares del texto, ya he tratado al considerar esta táctica de movilización icónica por parte de Miró.

13 Un caso curioso es el ejemplificado por "Service du Nettoiement" cuya superficie de 100 x 100 cm queda parcelada en dos *frames,* de 100 x 50 cm, por medio de una remarcada línea oscura que explicita el eje de simetría (vertical). Eje que se intersecta con la representación de un gigantesco billete de dólar que se acomoda al eje de simetría horizontal (implícito).

Dicha articulación instaura una especie de división de todo el espacio pictórico en cuatro cuadrantes: dos, "llenos" por dos medias figuras de un mismo personaje, y dos "vacíos", o de fondo, resueltos con *neutralidad* icónica (ausencia de elementos objetuales). Con todo, la curiosidad o interés de la composición estriba, sobre todo, en la organización/sintaxis establecida entre la representación fragmentada y la direccionalidad inducida para conectarla en base a un contexto figurado compartido asimétricamente, pues medio cuerpo del personaje (recogedor de basura) queda en la zona alta del cuadrante de la derecha (**A**) y el otro medio cuerpo en la zona baja del cuadrante de la izquierda (**B**).

Y centrado y haciendo de nexo unitivo entre ambas zonas tenemos el gigantesco billete cuyo desarrollo unitario va de un *frame* a otro.

14 A su vez, el motivo principal (generalmente figura humana en $\mathbf{P_1}$) según aparezca más cercano al plano del espectador –a mayor "intensionalidad"/menor extensión y abundancia de detalles– o más alejado –a mayor "extensionalidad"/más área corporal visible/menos coimplicación con el observador del cuadro– en función del encuadre y formato elegido, se comprobará la influencia de los lenguajes fílmico (planos primerísimo *versus* panorámico) y fotográfico (compresión figura/fondo propia del teleobjetivo).

No necesariamente ha de ser un mismo elemento idénticamente repetido. Puede también entenderse como elementos diferentes (en/por forma, tonalidad, tamaño) pero de la misma clase. O un elemento "estereotipo" multiplicado según configuraciones homologables.

15 Sólo que aquí –si partimos de su obra "Parc natural", paradigma de otras del mismo tenor– el "fondo" será un "telón" vacío, y lo que opera como "figura" (montones de basura) se comporta según un enlace de sentido de doble dirección:

$$\underline{\textit{Figura-fondo}} = \underline{\textit{Contexto/Contexto}} = \underline{\textit{Ambiente}} = \underline{\textit{Leit Motiv}} \text{ de la obra.}$$
$$\text{A} \qquad \text{Ø} \qquad \leftrightarrow \qquad \text{Ø} \qquad \text{A'}$$

Dicha composición –de 200 x 200 cm y del año 1993– viene a constituir el prototipo o muestra que justifica la modalidad compositiva con que se conecta esta nota. Modalidad concretada asimismo en cuadros como "Condemnats", 1994; Zebres escapols", 1994, etc...

Con todo, su filosofía incluso se puede rastrear en ciertas obras posteriores –aun careciendo de elementos repetidos y/o pertenecientes a una misma clase de objetos– cuyos formatos son próximos o idénticos al cuadrado, como en el caso de "Parc natural".

Así, en "Vaixell de combat" o "Valisa per a subornar" sus respectivos "fondos" se contraponen ostensiblemente a la forma predominante –y única– según el juego articulador "figura/fondo". Sin embargo, éste último, a pesar de constituir un "telón" vacío, o plano exento de otras conformaciones, su peculiar "vacuidad" *positiva* ("espacio" *coloreado*) detenta, –precisamente por la permanencia de sutiles rasgos o trazos abstractos (rasgos del gesto con que el pintor iba depositando la fina sustancialidad (materia) cromática)– un peculiar potencial muy apropiado para completar el significado que globaliza la imagen final; permitiendo, por tanto, considerar y aceptar también en estas pinturas la doble dirección de sentido –indicada arriba– que va más allá de una mera conexión gestáltica.



SOBRE LA PROCESSÓ, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE, MOVIMENT). COL. IVAM, VALÈNCIA.

CAPÍTULO VI

LA SIGNIFICATIVIDAD PLÁSTICA DE SU COLOR

– I –

En sus primeros trabajos, y aun cuando de la mano de Vicent Moya pasó algún tiempo pintando bodegones, paisajes y retratos de una forma más o menos académica, la aplicación del color en tal tipo de obras no parecía ir, desde luego, muy en consonancia con la convencionalidad cromática propia de esos géneros. Así, por ejemplo, el sifón de acusada estructuración lineal a la manera *cloisonista,* de una de dichas pinturas ("Bodegó amb sifó", 1960), dejaba escapar parte de su verde conformador fuera de la línea definidora del objeto; uniendo a dicho procedimiento poco ortodoxo una personal aplicación, igualmente poco convencional. Y aunque las tonalidades de las frutas sobre el plato, o las del resto del montaje escénico, quedaran, en cambio, convencionalmente armonizadas, no por ello dejaban de dar cierta impresión de valentía a causa de la gruesa yuxtaposición de los trazos y el no absoluto encaje de color con la forma de los elementos objetuales.

Algo parecido podríamos señalar de "Caretes"[1], cuadro también de aquel mismo año, en donde si nada había que objetar, desde un punto de vista *escolar,* sobre la posible coordinación y transición tonal entre verdes, rojos y amarillos (rojo más verde da –aditivamente– amarillo), iba a ser la disposición misma de los objetos y la mezcolanza entre ellos –lamparita, careta burlesca, vaso de limón, par de manzanas, libro azulado, hocico de perro, arlequinesca cara blanquecina...– lo que revelaba la intención de Miró de acabar con ese tipo de géneros y maneras pictóricas en su línea de trabajo.

Colores bien transicionados a lo largo de sus respectivas gamas en pinturas como "Retrat" o "El Bevedor", ambas de 1960. La angulación de la nariz, subrayada en ambos personajes mediante el juego de luz/sombra. La aguda disposición angular de los brazos, en el caso del bebedor, resaltada asimismo por la articulación entre tonos claros y oscuros; composición reforzada, además, por algunos otros detalles (tratamiento espatular –miniaplicaciones angulares en "**L**"– de parte del fondo de la pared, ortogonales terminaciones de la mesa del bebedor...) preludian el interés que las disposiciones o miniestructuras en ángulo tendrán en la plasticidad de sus futuros trabajos.

Estructuración o disposición cromático-formal (microformas) que casan perfectamente con el asunto de la representación: fina agudeza angular y

calculada inclinación de la nariz del retratado, reforzando la concentración que su visage –con la mirada igualmente ensimismada– exhibe. Amplias y lánguidas angulaciones dando a entender la gran dependencia alcohólica del desgraciado bebedor: éste ase el vaso y la botella con tal fruición que parece capaz de romperle la cara (agresividad potencial rastreable en los vectores que representan el brazo y el antebrazo con sus respectivas terminaciones en punta) al primero que se atreva a reprocharle su estado y actitud. Tonos sombríos, a mayor abundancia, como refuerzo cromático general de la situación anímica del personaje. Tonos, por otro lado, oscuros –que no sombríos– en las grisallas que conforman el "Retrat". Grisallas que quedan, no obstante, atemperadas por el carnaje rosáceo del cuello y la despejada frente y el afilado lomo de la nariz, iluminados en amarillo, a modo de signo del rigor que la reflexión implica –de ahí el gris plata, gris azulado, gris humo, por una parte– y de donde precisamente brotará la luz, la idea fructífera. Algo asimismo reforzado por el labio levemente anaranjado, y el amarillo paja, o el blanquecino, que aclaran zonas puntiformes y significativas del rostro, por otra parte.

Continuando con el análisis del color en la obra de Antoni Miró, nos encontramos con «Paisatge d"Alcoi», donde no da una visión de su pueblo a la usanza más tradicional o facilona del paisajista típico. En esta obra presenta una peculiar panorámica (el formato del cuadro es vertical, pero la perspectivización desde un punto de vista elevado invita a una visualización panorámica) que selecciona una serie de casas y techos de almacenes que dibujan una especie de estructura en forma de "**S**", tendida y escorzada, que conjunta singularmente con la espacialidad allí generada. Estructura que subyacerá en algunas otras de sus futuras composiciones, en las cuales la marginalidad, la turbulencia o el desánimo profundo marcan huella en las personas; manifestándose esa clase de sentimientos en/por la disposición angular de sus anatomías, además de por sus respectivas morfologías. Y el color ¡ah el color! Es cierto que Miró no ha ido a una Facultad de Bellas Artes, pero conoce la historia del Arte. El susodicho paisaje sobre Alcoi, de 1962, entronca con firmeza el diseño de sus partes con una ordenación cromática de las mismas según un repertorio de azules y verdes, beiges y grises de tradición cezanniana.

Colorido particularizado por zonas distribuidas gráfica y linealmente, estructuralmente compartimentadas pero conectadas, tonalmente ensambladas. Paisaje reconocible aunque lo suficientemente *distanciado* –por distinción ontológica– de su subjetividad sintiente que, como sujeto y autor, el pintor proclama. Y que, sin embargo, mediante la gama de color pictórico con que lo erige e introduce en el espacio ilusorio de la representación

–habiendo contado con el previo desencadenante perceptivo del entorno físico–, lo metamorfosea hacia un paisaje interior. O, dicho de otro modo, desde el *(su)* conocimiento y las *(sus)* sensaciones tenidos por el artista alcoyano de su pueblo, así lo plasma y nos lo ofrece *hic et nunc:* según su manera o forma particular de saber y entender a través de ciertas imágenes –*forma* y *color*– objetivadas en una pintura. No debemos olvidar que el «color, esa impresión sensorial visual de naturaleza plenamente psíquica, es el elemento básico de un conjunto de configuraciones y estructuras perceptuales que constituyen nuestra *manera de ver* el entorno físico que "realmente nos rodea"[2]»

Pintura que, por otra parte, no queda en simulacro externo de una realidad objetual, sino que aboga por la expresión (y el color –insisto– juega en el mosaico cromático formal un trascendental papel) de lo que tal "realidad" alberga –implícitamente– de "humanidad": seres que, aun cuando en la imagen no aparecen representados, se sabe que la transitan (tal "realidad") cabizbajos hacia su trabajo; personas que, bajo los techos y tras las paredes de ese *puzzle* constructivo, discuten por conseguir una mejora cultural para el conjunto de ciudadanos: hombres y mujeres, jóvenes y viejos, ricos y pobres... quienes, cada cual con su afán, quedan ligados, vinculados, en diverso grado, a un territorio con unas costumbres y un lenguaje inevitables. Y toda esa amalgama –afín, contradictoria, hermanada, competitiva, con zonas de claridad y oscuridad, como ya apreciábamos en «El Bevedor»– de sentires y pensamientos, actitudes y posturas, ideología y sumisiones, críticas y conformismo... se transfunde, respira, sube, como nube de mistérico vapor, por ese espectáculo de color formalmente serpenteante con que el artista construye el paisaje *también* ya interior –y, por tanto, igualmente serpenteante a causa de las inevitables turbulencias anímicas– de ese lugar geográfico, origen y asiento de sus propias raíces, mas claraboya y pantalla donde visualizar y proyectar(se) horizontes universales.

Transcurrirá prácticamente una década para que el *paisaje* tonal de la vista panorámica de ese cuadro comentado a fondo se vislumbre –si bien tras una fuerte evolución– en alguna nueva composición, ajena por completo al género paisajístico, de otra de sus series. Me refiero a su metalgráfica titulada «Futur Negre» (1972) donde el imponente rostro, pensativo y ausente, impertérrito y vulnerable, del personaje se erige como suma cromática de pequeñas zonas endotópicas que van volumizando y dando corporalidad al rostro mismo, hombros y antebrazos, según un esmerado encaje o ensamblaje de fragmentos sinuosos y manchas colorísticas de configuración microestructural "tipo amebiano" por el que tonos violáceos, magenta, cyan, lilas, azules verdosos y grises azulados se coordinan armónica-

mente en espaciada reminiscencia –aunque sin duda a considerar– del paisaje de su bienamada ciudad; haciendo igualmente bueno el aserto de J. Carlos Sanz acerca del color como elemento básico de una serie de configuraciones y estructuras perceptuales constitutivas de nuestra forma de ver el entorno físico –en este último caso *topografía humana*– que nos rodea.

– II –

Por un lado, beiges y marrones procedentes de «El Bevedor»: ora calentados por el rojo anaranjado de «Caretes», ora fríamente ensombrecidos por las oscuras grisallas generadas a partir de las líneas en negro configuradoras del propio bebedor. Por otro lado, rojos globalizadores del cuerpo de «Nua 2», yuxtapuestos al intenso carmesí de parte de su fondo, van a resaltar –desde toda esa combinatoria tonal– las anatomías dolientes y exasperadas de «Fam i tristesa» o «Crit dejuni forçós», al igual que los cuerpos distorsionados y expresivos de «Les tres gràçies» y otras composiciones de sus series «La fam» y «Els Bojos» donde, aparte de la mencionada herencia cromática, la gruesa línea objetual de tradición *cloisonista* penetra –por lo que hace al tratamiento de su propia materialidad pictórica– hasta fundirse, según una singular elaboración de la misma, en un acabado microporoso –«Esquizofrenia»– que anticipa algunos de los efectos que obtendrá un año después en sus «Experimentacions-relleus visuals».

De nuevo, parece hacerse patente la famosa máxima 'la Naturaleza imita al Arte". Y es que en el caso que nos ocupa da la impresión de que de la observación de Miró sobre substancias y formaciones del entorno medioambiental, y del subsiguiente manejo e insistido estudio que sobre los materiales plásticos lleva a cabo, brota una nueva orogenia, una fantástica geología pictórica. Y si bien nuestro artista, como seguramente es lo más factible, se nutre en su *brainstorming* creativo de variados "alimentos" de diverso rango –ontológico-materiales, conceptuales-eidéticos, sensoriales-perceptibles– no por ello deja de mostrar su capacidad en anticipar futuros encuentros con los *inputs* visuales, que a lo largo de su carrera va descubriendo y aprehendiendo con su actitud indagadora, hasta transformarlos plásticamente en el vocabulario y fórmulas propios de su arte.

Si la materia cromática de «Els Bojos» resulta áspera en su tratamiento superficial y acoge sinuosos o serpenteantes *drippings* en la conformación de algunas anatomías de ciertos personajes: a) como almibarados chorreones controlados en "Crit dijuni forçós", b) como chorreones-hiladuras que urden un fondo-trama general sobre la que trazar configuraciones y sobreponer colores: "Composició de carn", o c) como linealidades fundentes

emulando el modo de manipulación creativa característico del proceso químico de autorrevelado *polairoid:* «Les tres Gràcies»[3]...

...En sus «Relleus visuals» toda la sinuosa y voluble gestualidad de series precedentes se torna en aristas cortantes, formando tramas de linealidades no perfectamente dispuestas según un mismo sentido –encuentros y desencuentros–, aunque sus respectivas morfologías de convergencias y más abundantes disyunciones resultan, al fin y a la postre, atemperadas o menos agresivas en virtud de las tonalidades con que globalmente suele ensamblar esas agrupaciones de afiladas aristas sobresalientes (finos caballones) y hendiduras (surcos propiamente dichos). Sin embargo, no acaba aquí la cosa, pues no todas las realizaciones de esta serie experimental se plasmaron por igual, si bien dentro de una coherencia procedimental.

Muchos otros trabajos se desarrollan a partir de un plano/superficie que de lisa se torna arrugada, como si a la misma previamente comprimida y estrujada se le hubiera, posteriormente, intentado aplanar tras sufrir esa especie de sarpullido orogénico. Eclosión orogénica y alisamiento posterior que, lógicamente, no son sino formas de expresar al lector –por mi parte– lo que el artista haya podido hacer mediante su proceso creativo y quedado objetivado en tales experimentaciones.

Con este *modus operandi* de –digamos– peculiar constitución orogénica, se consiguen unas pinturas en las que se constata sintácticamente el juego entre: a) un *plano fondo general* o superficie donde se dan todas esas protuberancias y pequeños abultamientos (como micro bajorrelieves de arácnida factura, retículas de lineales entramados –perpendiculares, secantes, de modo regular e irregular poliédrico– a guisa de incisivas hendiduras...)[4] sobre los que, a su vez, se configuran en un nuevo plano terminológico, aunque fundido en parte con el anterior, b) ciertas *formas destacadas* o *protagonistas* (circulares, ovoides, haces de nerviaciones...) y c) el *tinte general* que a modo de atmósfera cromática unificadora engloba toda la imagen.

De manera que podemos decir que Antoni Miró establece dicha tipología compositiva caracterizada globalmente por esta triple articulación totalizadora entre planos, delineaciones y color que, desmenuzados, comportan: i) una destacada figura de tono más o menos fuerte que el resto de la composición, pero del mismo rango cromático; ii) una conformación más extensa de patente contraposición colorística respecto al fondo, basándose en la oposición lumínica (intensidad); y iii) un bipolo que actúa como un pseudo "fondo/figura" del mismo color, distinguiéndose sólo por el juego de luz-sombra que toda *hendidura* propicia y manifiesta frente a su contigua *protuberancia,* y multiplicado aquel tantas veces como pares de pliegues y entrecruzamientos sobreelevados-intersicios aparezcan.

Así pues, todo este conjunto de trabajos constituye un paso más en su indagación y aplicación práctica del agente plástico por excelencia en el universo pictórico –y de naturaleza más compleja– cual es el color. Y cuyo tratamiento y empleo, a lo largo de sus más significativas series, vamos a continuar examinando.

– III –

El uso del color en su serie "Vietnam" se decanta hacia el territorio de los marrones, en modalidades próximas al "siena tierra tostada", y el de los verdes, generalmente mezclados con beige. Tonos que manifiestan una referencia explícita hacia lo militar, dadas las asociaciones que los vinculan a este estamento/actividad, pero que además se consolidan –en este caso concreto– como el mejor modo de dar cuerpo a la constitución cromático-formal de los personajes –agresivos, acechantes, acorralados y humillados– y, lo que es más importante, por el papel que cumplen –tales tonalidades– como agentes estructurantes de la composición:

Por un lado, procurando de la manera más rotunda posible que tales personajes destaquen gestálticamente del *fondo general* que, blanquecino –dada la mixtura mínima de aquellos cromas dominantes con el neutro–, resalta todavía más la terrible iconografía que se alza aislada (sueltos sus elementos) frente a los ojos de "los demás": a) de hipotéticos observadores implícitos, aunque sugeridos de algún modo en la escena, *dentro* del espacio plástico; b) del espectador ajeno formalmente a la representación (*fuera* del cuadro), pero enfrentado a esa ventana icónica –documento y crítica– como copartícipe social, en cierta medida, de tales acontecimientos.

Y, por otro lado, permitiendo que comprobemos cómo ese *plano-fondo* acoge cierto o parte del sentido de lo narrado, cuando en su seno desarrolla un grupúsculo de figuraciones mínimas, prácticamente insinuadas en forma y color, a guisa de pequeños emblemas o *pins* alegóricos a resultados o conclusiones parciales –y a todas luces lamentablemente inadecuados– de ese absurdo conflicto traído ahora por el artista al espacio de la representación plástica, tal como constatamos en su «Vietnam», 1972.

Contexto, el que he dado en denominar técnicamente *plano fondo general,* que en ciertas obras de esta serie se erige en auténtico *leit-motiv pictórico* cuando, demarcado metodológicamente como "*cuadro* dentro del cuadro": a) o bien se repite dicho *frame* (*cuadro*), variando y alternando sus elementos plásticos por posición, tonalidad, sentido cromático globalizador positivo *versus* negativo, o viceversa, etc...; b) o simplemente lo objetual figurado, que actúa en tal o cual composición concreta de contexto, apare-

ce multiplicado según el recurso de la seriación; de manera que ese item objetual va ocupando en su despliegue todo el espacio de la representación. De nuevo, los tonos oscuros dentro de la gama del marrón (tostado, castaño, pardo-rojizo) y ayudándose en su conjugación del blanco y el negro, a modo de cópulas articuladoras, son utilizados en creaciones como la que lleva el mismo título de la serie: "Vietnam-1968". Trabajos, los de este momento, que Miró prácticamente fue alternando con otros de la serie «L'home»; lo cual no creo encierre ninguna contradicción temática, sino todo lo contrario.

En cualquier caso, tengamos en cuenta que lo que "Vietnam" supuso constituye una secuencia geográfica y social más del devenir humano y que, por tanto, le afectó como persona. Y la serie "L'home" vendría a ser la instancia universal que englobaría lo particular de aquella concreta situación histórica, que igualmente le influyó y supo reflejar, como pintor, en un momento de su trayectoria/obra. De ahí, pues, que en "L'home" asimismo tengan su asiento marrones, negros y grises, con el significado que comunmente evocan en el terreno de las emociones. Por otro lado, cabe notar que también aquí se ha valido de ciertas derivaciones o consecuencias de aplicar la iteración o secuenciación icónica para la estructuración y ubicación de los elementos representados, ya fragmentos y partes de la anatomía humana, ya su figura completa a pequeño tamaño.

Así pues, en la serie «Vietnam» nos encontramos con las siguientes modalidades ejemplificadas:

a) Por un conjunto de brazos con las manos desplegadas rotando en torno a un punto, coincidente con el eje de simetría del plano original.

b) Por un par de brazos cruzados en forma de "**X**", enclavados en el centro del espacio de la representación, interaccionando con otras formas de manos y puños situados en los cuadrantes del plano compositivo.

c) Por distintas partes y representaciones esquemáticas corporales –rostros, manos, pequeños homúnculos...– que van construyendo la imagen a medida que se despliegan por el plano, y en función de o produciendo diversas rítmias.

d) Por un grupo de cabezas que, repetidas, diseñan pregnantemente una estructura en forma de "**U**", cuyo seno acoge una pequeña figura humana boca abajo.

e) En otras realizaciones se multiplican las "franjas-banda", como las que se nos ofrecen organizadas mediante un triple nivel: el del centro, ocupado por rostros humanos de mayor tamaño; mientras los niveles superior e inferior incluyen pequeñas figuraciones humanas y fragmentos anatómicos. Cuando no es el caso que un "cuadro-ventana", casi centrado, nos muestra

el *rostro* de la guerra (rostros humanos metamorfoseados por careta de gas hasta convertirse en pseudohombres) que, en un primer momento, fija nuestra atención para remitirnos a continuación, en el siguiente paso lector, a la parte baja o base de la obra, donde una especie de friso –cual bajorrelieve alegórico de antiguas gestas heroicas– exhibe el arquetipo clásico de la guerra moderna: el soldado con el fusil en posición de ataque. Y su reverso: el soldado muerto simbolizado por una actitud postural también estereotípica: tendido cabeza abajo con las piernas abiertas.

En algunas obras de esta misma tipología "**e**", el "cuadro-ventana", centro prioritario de atracción visual, va menguando –disminuyendo su área superficial y estilizándose– hasta quedar convertido en un nivel o franja más del plano original, al tiempo que en ciertas de estas composiciones los niveles, franjas o "tiras" aumentan su tamaño, en número, o ambas cosas (esto último menos habitual).

En definitiva, el hombre, figurado según su corporalidad, va transmutándose en sujeto y objeto de destrucción. Va pasando de lo universal genérico a lo particular específico[5]: en unos casos, espécimen agresor como en Vietnam; en otros, aguerrido defensor secularmente machacado, como el contemplado en las pinturas dedicadas a Palestina. En suma, demarcaciones o deslindes espacio-temporales hechos –determinados cual "carne de cañón"– desde la universal carnalidad que, imbricada con la mente o espíritu, comprende el nunca bien conocido nudo gorgiano que es el hombre.

Si en «L'home» y «Vietnam» la escenografía pictórica está repleta de homúnculos y fragmentos corporales, «Guerrer àrab» o «Tres mil anys de Palestina» pivotan o se nuclean metafóricamente en la expresividad rostral del *rostro* de la guerra, valga la redundancia. De ahí que Miró adopte, frente a la metodología del "*cuadro* dentro del cuadro" y la seriación, otra procedente del lenguaje fílmico. Así, presenta, en unos casos, la imagen en planos medios cortos (guerrero en posición de ataque con ojos vendados = simbólica del que hace lo que hace ciegamente convencido) y, en otros, encuadrada según primeros planos (personaje aullante/vociferante = doliente exigencia de derechos) como procedimiento para fijar la expresividad desde una zona bien acotada y a partir de un punto bien determinado (rostro-boca), o desde una postura reflejo de una actitud sin ambigüedad alguna (mirada al frente, brazos en ángulo fusil en ristre).

El marrón, por una parte, va evolucionando hacia una combinatoria con el gris y el azul; por otra, se decanta hacia un resultado pardo-rojizo; a la vez que el verde oliva, tan característico de ejércitos regulares del Oriente Medio, va tomando la alternativa. Mas también aquí todos esos planos de

índole fílmica –medio, corto o primero– van, en conexión con su efectismo cromático, tomando cuerpo, alzándose, de forma muy similar a los de la serie «Vietnam», es decir: articulan en lo básico los agentes plásticos que contienen. Y, por supuesto, también las dimensiones fundamentales o propiedades sensoriales del color: matiz, brillo y saturación.

– IV –

Como sabemos, su serie «Pinteu Pintura» ha venido a caracterizarse, desde una estricta consideración estructural, por la variada articulación de planos con que generar su espacialidad plástica, y que ha dado lugar a una rica tipología compositiva. Algo de lo que ya nos ocupamos ampliamente en el anterior capítulo mediante un detenido estudio. Pero, por lo que al color concierne, cabe afirmar ahora –como en su momento puso de relieve Joan Guill[6]– que deviene más oscuro en la primera parte de la serie, en consonancia con la temática allí abordada.

Si bien es cierto –aunque seguramente discutible el que sea usual– que el empleo en la representación icónica de vivas y luminosas tonalidades puede servir para encerrar, paradójicamente, contenidos amargos, sombríos o problemáticos; no lo es menos que –aun cuando en tal caso me atrevo a afirmar que frecuente en la pintura occidental– un significado de índole general, asociado a la idea de respeto o rigor por asuntos culturalmente importantes, suele venir evocado, de tratarse de imágenes polícromas, y por lo que al color respecta, según un registro decantado hacia un valor tonal oscuro. Es decir, y valga la comparación, así como en trabajos monocromáticos los tonos más próximos al final de la escala que va de la claridad a la oscuridad son los que proporcionan[7] un aspecto más adusto a una forma, en aquellas creaciones visuales que pretenden emular la experiencia perceptiva del color, será al tono al que compita –aminorando el pintor el grado de luminosidad– semejante tarea. O sea, la menor brillantez operada en un matiz o croma producirá el mencionado efecto de sobriedad tonal. Efecto que, como apunté, suele generalmente connotar y/o asociarse a sensaciones de recogimiento o a testimoniar sucesos pasados, colectivos o individuales –memoria histórica, memoria psicológica...–, y hechos culturales relevantes; por tanto, también apropiado para el tipo de citación pictórica/referencia culta impulsada por Antoni Miró en esta magnífica serie.

Asimismo cabe señalar, pues ambos aspectos van ligados en el quehacer del artista, el sabio manejo que de la propiedad o dimensión cromática "saturación" hace gala. Así, el color saturado–simple, puro y de gran explicitud– más bien lo dejará, en todo su esplendor, para futuras realizaciones

como las que encontramos «Vivace». De momento, aquí neutralizará bastante dicha variable cromática atendiendo –como hace con el brillo– a la sobriedad exigida por el tema[8]. Aunque, en aras de la precisión, debemos decir: sobriedad exigida en parte del tema; pues, como en su momento expusimos, en «Pinteu Pintura» puede constatarse la sintaxis que el autor lleva a cabo y por la que combina variada iconografía procedente de obras artísticas sacralizadas por la Historia del Arte –que requieren (o así podría admitirse) el susodicho registro tonal sobrio– con otra iconografía tomada de la sociedad de consumo, ya aportada por el *pop-art,* ya peculiarmente elaborada de *motu proprio* por Miró, y a las que –a la conjunción de las mismas– parece convenir mejor una coloración brillante y saturada como táctica para resaltar, respectivamente, su idiosincrasia y establecer la comparación y contraste entre el nivel icónico detentado por las formas y colores de las citas histórico-artísticas mencionadas en primer lugar y las formas y colores de esta última imaginería de factura más actual.

Por otra parte, de la sensación de movilidad óptico-cinética inducida en sus «Relleus visuals» a partir de los entrecruzamientos de sus geométricas trayectorias lineales, evolucionará hacia otro tipo de dinamicidad propiciada por la exacta y precisa denotatividad referencial de la imagen: crestas espumosas de oleaje, excitadas cabezas de pavos destinados al matadero, lánguida cabellera a punto de ser mecida por el viento, etcétera.

De la cortante nitidez de los perfiles –protuberancias-pliegues, hendiduras-trazados– conseguida a través de las múltiples experiencias que tales "relieves" permitieron, Miró pasa –recogiendo aquella lejana herencia– a la máxima nitidez que una línea configuradora pueda alcanzar: **a**) en la sinuosidad de perfiles y contornos de sirenas, hombres o mujeres, **b**) en la rectilínea conformación de brazos mecánicos y contenedores metálicos, **c**) en la caligráfica reticulación filiforme de ramas y troncos de árboles, o **d**) en el diseño delineador, entre fantasioso y surrealístico, de tubos y bastidores de bicicletas.

De las texturadas superficies cromáticas de aquellos "relieves visuales" que, a pesar de aparecer en diversos grados de saturación y brillantez, resultaban al fin perfectamente uniformes –que no monótonas–, Miró ha llegado –pasando por las importantes y vigorosas series intermedias, ya revisadas– al tremendamente limpio y *fuertemente* matizado color de las pinturas que comprende «Vivace».

Serie de la que si, en otra parte de mi estudio, resaltaba su especial carácter al presentarse icónicamente *amable* (venía a decir con otras palabras) a pesar de encerrar un potencial crítico, por desgracia sumamente actual, en este momento he de decir, de entrada, que también comporta una especial

naturaleza al darse bajo una polifonía cromática rica, pero mesurada, brillante, que no huera, y elaborada tan exquisitamente que hace de su señalado potencial semántico una intencionada paradoja: ya que no suele ser habitual que una paleta de matices luminosos y puros, generadores de una atmósfera de color reverberante y atractiva, sirva para expresar sentimientos que tienen tanto que ver con la reflexión sobre asuntos sumamente preocupantes como son los englobados en la problemática medio ambiental. Con lo cual, Miró es también –cosa que no han resaltado adecuadamente sus apologistas– de los pocos levantinos (apropiándome momentáneamente, dada la extensión del tópico, y sólo para entendernos, de tan peligroso término por las connotaciones que entraña) que sabe que la luminosidad "mediterránea" y las tonalidades saturadas (recordemos que la saturación indica la cantidad de luz blanca que posee un color) no son un obstáculo –o regla a seguir indefectiblemente para lo contrario– a la hora de elaborar enunciados plásticos de significación comprometida o de pensamiento *fuerte*.

Ciertamente el reto que, desde este punto de vista, se le presenta a nuestro artista en/con esta serie es bastante arduo. Sin embargo, va a salir airosamente del envite. ¿Cómo? ¿De qué manera?.

Ante todo, debo decir que el empleo del elemento "color" en «Vivace», a pesar del papel destacado que aquí juega, no se despliega en detrimento alguno del otro importante elemento morfológico de la imagen cual es la línea, analizada *in extenso* en otro capítulo del libro.

Es cierto que tampoco en sus series anteriores el elemento lineal quedaba capitidisminuido ante el peso del color, si bien su aplicación de un modo más empastado le otorgaba un valor pictórico diferente. De forma que, en tales composiciones precedentes, el color intensificaba de un modo claramente distintivo las emociones dimanantes a causa de la, ya por sí, naturaleza cromática de la obra. Obra en la que, por otra parte, demostraba su saber acoplar los diversos usos de lo lineal (definitorio, objetual/estructural, de sombreado) con que iba construyendo las formas que, acto seguido, organizaba conforme a su articulación por planos. De suerte que podríamos comparar todas las pinturas de «Vivace» con un número significativo de otras, pertenecientes al resto de series, mediante la siguiente prueba[9], a saber: eliminemos el color de las realizaciones que forman parte de «Vivace», quedándonos con una representación monocromática[10] de las mismas. Hagamos lo mismo con obras de otras series. Enseguida comprobaremos cómo la calidad de su nitidez configurativa, la preservación en sus formas del grado de iconicidad referencial –patente o fácilmente rastreable– y la apreciación de la estructura compositiva (ejes implícitos o explicitados de simetría, disposición terminológica de planos, jerarquía de las diversas zonas del espacio

plástico, etc...) no conduce, a la imagen sometida a este tipo de prueba, a una distorsión acusada, diferenciación o merma representativa respecto de la imagen original. De modo que la escala tonal resultante (grises) abarca, pues, un recorrido donde luminosidad/oscuridad y zonas intermedias no empastan, tergiversan o introducen confusión, ni tan sólo mínimamente, en la estructura lineal objetualizadora de las formas figuradas.

Por consiguiente, podríamos decir –siquiera retóricamente– que Miró corrobora, desde su poética, las palabras de Dondis cuando afirma que: "...el tono está relacionado con aspectos de nuestra supervivencia y es, en consecuencia, esencial para el organismo humano"[11].

Relación que precisamente en «Vivace», alegato contra los abusos del hombre hacia el medio ambiente, es puesta de manifiesto por su autor magistralmente, tanto por la *línea* con que erige su imaginería "pro-naturalista", como –y he aquí su método para superar el mencionado reto– por el *color*. Elemento éste que, emulando plásticamente en la serie (universo pictórico) todo ese mundo cromático de la realidad extrasubjetiva que es el nuestro (universo extrapictórico), supone (lleva incluidas), traducido al monocromatismo (artificio plástico, pues en la realidad natural no existe), las *claves* de claridad y nitidez perceptiva, tan necesarias para la supervivencia en la interrelación hombre-entorno físico, que mediante la susodicha experiencia podemos –y Miró lo hace factible– demostrar.

Es decir, las creaciones artísticas de «Vivace» rebosan de color con su inherente dimensionalidad específica ya explicitada; por tanto, además de aproximarnos al mundo cromático real, refuerzan las emociones que la visión de éste, a través de la ilusoriedad de sus imágenes pictóricas, puede ocasionar en nosotros. Pero ese vibrante colorido generalizado –puro respecto al gris y de gran brillantez por su elevado grado de luminosidad– capaz de hacer brotar y tender una comunicación emocional, asume, como he ido explicando, la posibilidad de hacerse también efectivo mediante un singular sucedáneo tonal, a guisa de *alter ego* que confirma la importancia del reconocimiento visual –el mecanismo perceptivo más decisivo para el ser humano en lo concerniente a la identificación objetual, de vital alcance– como importante resulta el reconocimiento concienciado de la enorme trascendencia –preservación y buen uso– que la Naturaleza supone. Reconocimiento y concienciación que en "Vivace" pasa por un despliegue visual –límpido y seductor– de estructuras y rasgos de formas[12]: arbóreas, marinas o animalescas a identificar y –añade subyacente y deductivamente Miró– proteger, respetar y amar. Actitud y sentimientos a cultivar que *serán,* trenzando no aplicativa sino implicativamente el color con la forma, como los proclame metafóricamente nuestro artista a través de estas atractivas imágenes.

Revisando la producción perteneciente a «Vivace», desde el punto de vista del color, cabe señalar un preferente decantamiento por parte de su autor hacia mezclas hechas a partir de los cromas primarios rojo, azul y amarillo. Algo obvio en un pintor de paleta, ya que éstos son los elementos básicos pigmentarios con que elaborar sus particulares gamas. Sin embargo, el manejo de los mismos en esta serie tiene un alcance que va más allá de la tecnología propia del color, al promover asociaciones o establecer inspirados y sugerentes vínculos con determinados estados naturales.

Así: **a**) *el amarillo,* cuya proximidad a la luz y al calor apunta o casa perfectamente con algo tan fundamental para la existencia como es el sol, fuente de luz benefactora y germinador de vida –degustemos el ocre-amarillo de Sirena d'aiguamoll"–[13]; **b**) *el rojo,* implementación mayor, siguiendo la línea del amarillo (puro), hacia la máxima calidez, propicia una intensificación de las emociones[14]. Aunque también podría asociarse al fuego devorador de pastos y montes –contemplemos el rojo-naranja en "Apagafocs valencià"–, con causa, por tanto, de la subsiguiente erosión del suelo, con lo que la fecunda y cálida tierra pasa de Madre nutricia a convertirse el Naturaleza estéril[15] **c**) *el azul,* cuya cualidad térmica induce a suavidad y pasividad, produce –como señalaba Kandinsky en sus Cursos de la Bauhaus– alejamientos o desplazamientos de la imagen respecto del espectador. Y que bien puede convertirse dicho color, mezclado en diversas proporciones con el blanco y/o el rojo, como nuestro pintor hace, en una metafórica evocación de lejanía espacio-temporal –con su correspondiente nexo psicológico– cuando, al disponer compositivamente Miró los distintos elementos objetuales en el plano de la representación según diferentes matizaciones y mezclas desde el azul primario, crea una espacialidad envolvente –y también atmosférica al denotar paisaje– que alenta, en ocasiones, cierto anhelo ansioso por lugares relajantes y espacios naturales límpidos, y, en otras, sirve para originar una elegante provocación a partir de un panorama de residuos y desperdicios amontonados, que aparecen recortados frente a un cielo sin horizonte: azul gélido de connotativa pureza como en «Cel Nosa», de violácea y caduca calma en «Parc natural». Cuando no es el caso en que un mar densamente azul[16] acoge en su seno, *a fortiori,* el contaminante barco naufragado «Malastruc».

Con todo, y aun teniendo en cuenta que "compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc..., en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes. Y a los que asociamos un significado. También conocemos el color englobado en una amplia categoría de significados simbólicos"[17]. Simbolismo que no sólo hay que considerar en su vertiente de significación universal –cultural com-

partida– sino también en la que un autor singulariza desde su posición y acción expresivo-comunicativa.

Es por ello que Miró, desde las bases anteriormente expuestas (rastreadas tanto en las obras englobadas en «Vivace» como en su confrontación analítica con las precedentes), va a desarrollar una simbólica colorística acorde con el contenido semántico de esta, por hoy, última serie[18]. Contenido –carga conceptual, conciencia intencional– sobre el que, por cierto, no sólo hemos incidido aquí, sino que estimo ha quedado suficientemente tratado en otros capítulos y epígrafes del presente estudio.

Así pues, podemos sostener que: tanto en las composiciones donde crea una espacialidad en profundidad por el color –perspectiva valorista– como en las que hace prevalecer un espacio de mayor planitud –perspectiva cromática– como, por último, en aquel tipo de obras donde se vale de una interesante y sutil articulación entre la opción valorista y la cromática[19], los matices azul/amarillo, rojo/verde, azul/verde y, muy en especial, el binomio azul/rojo –que darán como respectivos resultados cromáticos: verde, marrón, azul-verde oscuro y violeta-púrpura– constituyen el fundamental "instrumental cromático" con que generar la paleta del repertorio iconográfico de «Vivace».

Desde dicha tabla sustractiva –núcleo cromático de la serie– Miró pasará lógicamente a ampliar el registro del color mediante la mezcla con los acromáticos, a fin de obtener diversos grados de saturación.

Por otra parte, también conviene recordar que los colores asignados al motivo principal –o mejor, al centro de interés a partir del cual el espectador penetrará en la obra y recorrerá su espacio plástico– resaltarán más o menos según el fondo que lo acompañe.

Así, tengamos presente[20]: Que el negro resalta más en un contexto en que predomina su acromático contradictorio –el blanco– o el amarillo –su croma más próximo–. Que el rojo, como contexto del negro y debido a éste, destaca menos como "fondo" que si él mismo fuera telón de fondo del par blanco y/o amarillo. Que el verde –casi opuesto al rojo en la rueda o círculo de colores– resalta menos contra el rojo que contra el blanco; del mismo modo que el azul ante el blanco, o viceversa, destaca enormemente. En cambio, la yuxtaposición de verde, rojo y azul produce efectos ambivalentes de avance y retroceso. De manera que tales colores son capaces –por el establecimiento de relaciones mutuas según diversas combinaciones– de provocar distintas sensaciones de resalte y, en consecuencia, permiten que el espectador perciba la prevalencia de unos sobre otros de forma distinta al simple contraste uno a uno y/o por superposición entre ellos.

Y para finalizar este conciso repaso del color, desde una observación con-

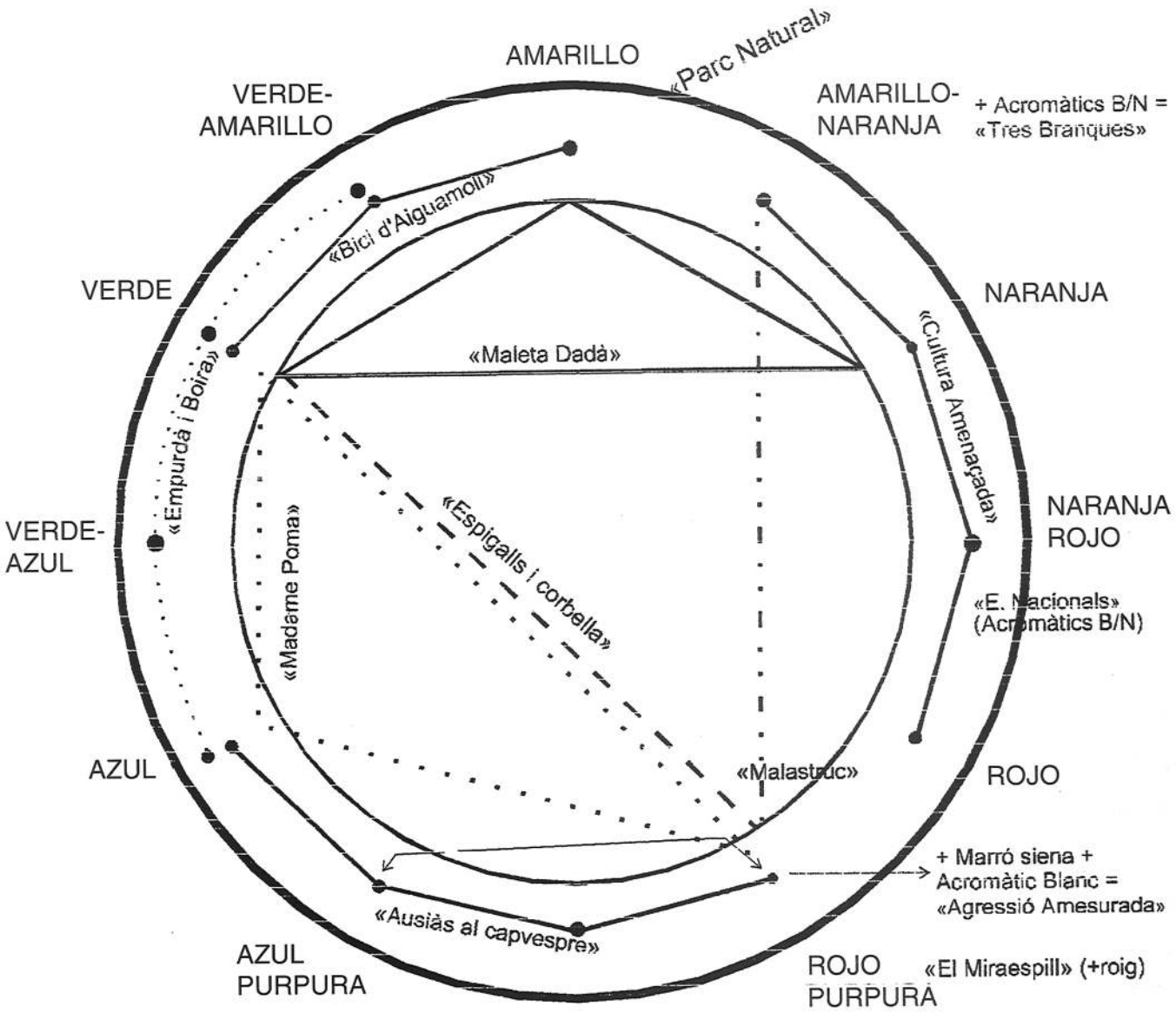
frontada o de cotejo, obviamente se deduce que el rojo, el azul y el verde –primarios desde el punto de vista de su naturaleza lumínica– hacen que destaque más un motivo pintado en blanco que en negro, de mayor valor lumínico que de menor. No en vano la adición de rojo, azul y verde (que corresponden a los tres tipos de receptores cromáticos sensibles de nuestra retina) da el blanco, y, por consiguiente, el negro –o un tono oscuro– será el peor contexto con que puedan contar los susodichos elementos citados para destacar[21].

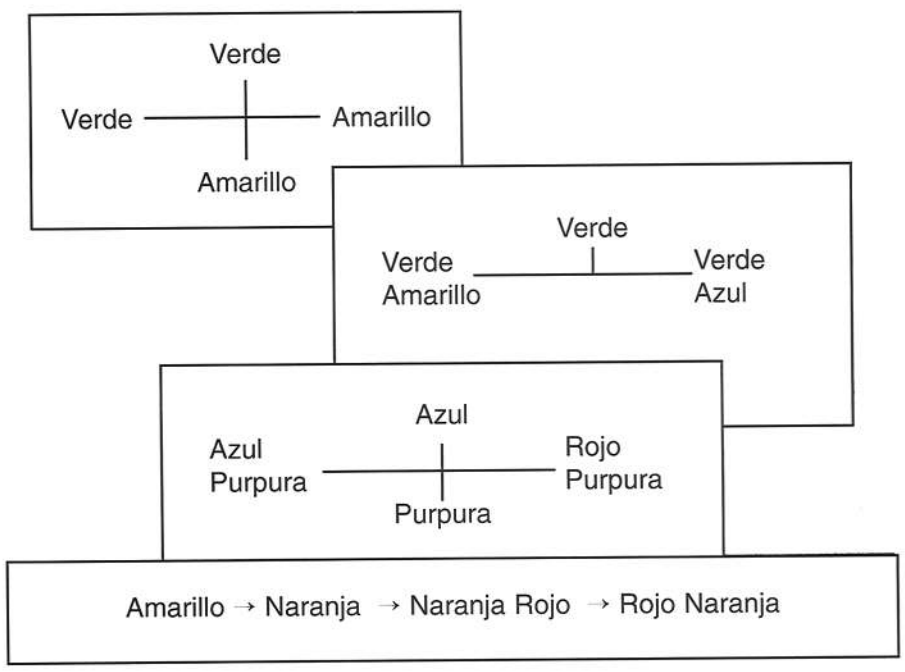
Revisemos, pues, su obra desde estas consideraciones e iremos descubriendo cómo Miró utiliza la relación cromática "motivo-contexto" de un modo tal que le lleva, a veces, a aminorar el protagonismo de la figura-personaje –según la explicación que acabo de dar– a fin de que predomine el contexto: la Naturaleza que así deviene en *personaje* como entidad "a humanizar o que, respetando su esencia no humana, exige, sin embargo, una relación de corte humano". En otras pinturas, en cambio, atenúa el contexto como forma de hacer hincapié en el papel y responsabilidad sociomoral que el ser humano tiene en su vínculo con el mundo entorno. Además, su propensión, en un número elevado de cuadros de la serie, a conseguir –tras la pertinente mezcla– resultados que giran, insisto, en torno al rojo-púrpura y al azul-púrpura, se nos presenta como un nuevo modelo con que articular la contraposición figura/fondo (motivo/contexto), ya que es evidente que una interacción cromática de esa índole –y con los resultados expuestos obtenidos a partir del azul/rojo– acerca las distancias, suaviza los contrastes, y permite que motivo y contexto detenten la misma importancia: el motivo otorga relevancia al contexto y éste es imprescindible como fondo que alimenta, a modo de *feeb-back* semántico-formal, a la figura; que de ocurrir lo contrario, apenas o nada tendría sentido.

Paso a ofrecer, basándome en la denominada "rueda de colores" tal como aparece en el libro citado de A.D. Dondis, un conjunto de combinaciones que establecen el mapa tonal de «Vivace» y donde se evidencia:

A) Por un lado, el número de mezclas que toman como fundamento el par *azul-rojo* y sus colaterales *azul-púrpura* y *rojo-púrpura*.

Y B) Por otro lado, el tejido tonal de no pocas composiciones que muestran su fenomenología cromática elaborada mediante combinación de varios colores consecutivos en dicha "rueda", a modo de (organización) distintivos segmentos circulares cromáticos. Así:


AMARILLO
«Parc Natural»
VERDE-
AMARILLO
AMARILLO-
NARANJA
+ Acromàtics B/N =
«Tres Branques»
«Bici d'Aiguamoll»
VERDE
NARANJA
«Maleta Dadà»
«Cultura Amenaçada»
«Empurdà i Boira»
«Espigalls i corbella»
«Madame Poma»
VERDE-
AZUL
NARANJA
ROJO
«E. Nacionals»
(Acromàtics B/N)
AZUL
«Malastruc»
ROJO
+ Marró siena +
Acromàtic Blanc =
«Agressió Amesurada»
«Ausiàs al capvespre»
AZUL
PURPURA
ROJO
PURPURA
«El Miraespill» (+roig)


Verde
Verde
Amarillo
Amarillo
Verde
Verde
Amarillo
Verde
Azul
Azul
Azul
Purpura
Rojo
Purpura
Purpura
Amarillo → Naranja → Naranja Rojo → Rojo Naranja

– V–

Con todo, no podemos dejar de tener en cuenta que *de facto* no hay color sin experiencia sensorial. Experiencia que al depender de tres factores o elementos, cuales son: la luz, la clase de superficie que presenta un objeto –y el cuadro es una superficie pintada– y la retina de quien tiene la experiencia, hace que la naturaleza de este importantísimo agente plástico –tan esencial para el pintor– se presente compleja de establecer, resulte ambigua la valoración de sus efectos, y para hablar, no obstante, con la máxima propiedad posible del mismo requiramos de su experiencia visual en un grado de intensidad como quizás no lo exija ningún otro ingrediente plástico.

De ahí que en este estudio sobre el trabajo artístico de Miró –fundamentalmente su obra pictórica– no haya pretendido dar ninguna lección científica ni exhaustiva sobre el empleo de dicho elemento morfológico de la imagen por parte de nuestro artista; aunque como estudio que siempre ha tenido la intención de mantener el rigor, no podía abandonar esta cuestión a la manera literaria convencional o absolutamente subjetiva con que, en demasiadas ocasiones, se despacha a capricho –por cierta clase de intelectuales– un problema teórico-práctico en el terreno de las artes plásticas. Es por ello que aun sin meterme –tampoco se trata aquí de eso– o parapetarme tras las diversas teorías existentes, tanto sobre la influencia de los colores en el ánimo de cada individuo como sobre la visión cromática en sí, he procurado:

En primer lugar, observar y referir el color de la "paleta" con que Miró ha ido elaborando sus imágenes, resaltando de una forma más o menos sistemática algunas de sus más relevantes series.

En segundo lugar, discernir los tipos de mezclas más básicos (los más utilizados por él) que han servido para producir unos determinados resultados cromáticos.

Y, en tercer lugar, aunque al mismo tiempo que analizaba lo anterior, relacionar el colorido de sus obras –colorido que insería[22] en formas estructurales y objetuales– con ese núcleo de mayor ambigüedad, pero no menos importante, constituido por las relaciones entre la imagen artística, ya hecha plásticamente (*poiesis*) y dada (*obiectum*), y el receptor que la disfruta (*aisthesis*); y en cuyo proceso interactivo las formas y colores con que tal realización icónica se (nos) presenta, asimismo comportan un potencial de connotaciones, evocaciones y simbolismos culturalmente establecidos que también se prestan –asociados a determinadas parcelas de la realidad, así como a las diversas maneras en que ésta suele manifestarse y ser conceptuada– para modificar una expresión comunicacional, reforzando o disminuyendo su impacto, descubriendo contradicciones...

NOTAS CAPÍTULO VI

1 Ya en esta obra podemos apreciar una anticipación de su posterior recurrencia al uso de las *visual lines* para trazar direcciones escénicas. Los ojos vacíos, pero llenos por su expresividad, de la careta roja miran al perro (que aparece como "visualmente petrificado" y orientado hacia la burlona máscara), al tiempo que se dirigen –inductora línea de mirada– fuera del plano pictórico. Al perro mira también la arlequinesca máscara.

Por otra parte, la botella verdirroja, la larguirucha lamparita y el vaso de limonada (muy próximo al eje de simetría explicitado por un trazo que como línea medianera divide el fondo en dos fragmentos de colores primarios –azul/rojo–) generan, a su vez, varias y patentes direcciones escénicas representadas.

2 SANZ, J.C.: *El libro del color,* Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 119.

3 Este cuadro podemos considerarlo como un buen precedente por lo que respecta a la *filosofía* subyacente en la iconográfica de "Pinteu Pintura". No así, ciertamente, en lo referente al tratamiento pictórico-cromático, distinto en una serie y otra.

4 Recordemos que Miró también hace grabado calcográfico. Sabe perfectamente que el ácido al *morder* (causar finas incisiones) la plancha produce rebabas, acabados irregulares –prácticamente imperceptibles– que, después, sí se evidencian en el resultado formal (rayaduras, delineaciones, virgulillas, moteados...) de la estampa.

5 Sin duda porque, precisamente en sus inicios artísticos, indisolublemente unidos a su *profesión* de "ser humano", supo que sin apreciar lo próximo –familia, barrio, pueblo, entorno paisajístico– es imposible comprender (entender) y amar (solidarizarse) a cualquier ciudadano del mundo.

6 GUILL, J.: *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró,* Universitat Politècnica de València/Ajuntament d'Alcoi, 1986, p. 48.

7 Aparte de su uso técnico como modelizador corpóreo que volumiza un elemento objetual y, por tanto, sugiere la tridimensionalidad de su configuración.

8 Exigencia –la de la temática cultural– que no supone obviar un aspecto ciertamente digno de reseñar y compatible con lo argumentado, a saber: que en ninguna otra serie se da, de modo tan acentuado, exquisitamente acentuado, un puesto tan relevante al humor satírico, como ésta de "Pinteu Pintura".

9 Y aún contando con que no es igual experimentar (visualmente) a partir de una ilustración de la obra que desde la contemplación directa de ésta, sea un óleo o un acrílico. Del mismo modo que no produce un idéntico resultado cromático la coloración obtenida por pigmentos, materias sintéticas, substancias cerámicas, *gouache,* acuarela o fotografía a color.

10 O dicho exactamente: "acromática", en cuanto que nos referimos al valor de las gradaciones tonales o brillo (una de las dimensiones del color).

Prueba –la aludida con respecto a la obra de Miró– que se puede llevar a cabo, por ejemplo, haciendo unas buenas fotocopias en B/N a partir de ilustraciones de calidad (de sus cuadros) impresas a cuatrocomía. Vendríamos a proceder de forma parecida a como se suele hacer para comprobar, con facilidad y prontitud, la calidad del registro tonal de nuestro receptor de televisión; de manera que, desregulando gradualmente el mando que modula el color, obtenemos la escala de grises en la imagen electrónica que aparece en la pantalla y juzgamos, entonces, la sensibilidad del aparato en lo concerniente a su amplitud o limitación tonal.

11 DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen,* Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, p. 64.

12 No debemos olvidar, como señala el profesor Vilafañe, que "la constancia perceptiva de la forma es más intensa que la del color. Este es un elemento de una riqueza plástica inagotable, pero no tiene en la permanencia su virtud más acrisolada". (VILAFAÑE, J: *Introducción a la teoría de la imagen*, Edic. Pirámide, Madrid, 1985, p. 123).

13 Amarillo que, a veces, se torna verde-amarillo ("Empordà i boira"), otras veces verdi-blanco ("Alta velocitat") y, en ocasiones, verde oscuro yuxtapuesto a verdi-blanco ("Bici d'aiguamoll"). Simulación cromática portadora de una curiosa ambivalencia de sentido. De manera que, en "Vivace" podemos observar cómo algunas de sus bicicletas, palas y brazos mecánicos se dan –con las mezclas aludidas– en verde. Color que intermedia, según la sinestésia cromático-térmica, entre el amarillo y el azul. Así, la pala excavadora puede servir como corta-arranca vida o como elemento salvador-recogedor.

Las bicicletas al ponerse en marcha (servirnos de ellas) pasan del azul (estatismo y calma) hacia el amarillo (calor generado por el esfuerzo físico de su uso), deteniéndose en el verde de sedante efecto. Amarillo, como símbolo del calor vital. Verde, como signo del frescor y evocación de lo vegetal: la manifiesta inclinación de Miró por la Naturaleza.

14 La naturaleza agresiva del rojo ha solido relacionarse con ideas de impulso, lucha y combate. Puede asociarse –según Faver Bivien– con la carne y la emoción: desde el amor y el coraje hasta la lujuria y el crimen.

Tal vez aquí, en la obra de nuestro artista, no sea una observación muy pertinente. Con todo, tampoco hay que despreciarla dado que A. Miró en cuadros de distintas épocas y series –y al margen de la coloración general con que trabajase en ese concreto momento– hace aparecer alguna cosa pintada con ese tono: un bote de *Coca-Cola*, una cinta del pelo, un pendiente, un brazalete, un paquete de *Winston*, un turbante, la etiqueta de *Martini* sobre la grupa del caballo del Conde-Duque, el anillo del logotipo de la compañía de navegación "Malastruc", la cinta del portamaletas de una de sus bicis. Por no mentar ciertos elementos sígnicos, coloreados en rojo, procedentes de otros lenguajes plásticos y citas artísticas, como si un especial cordón umbilical vinculara todos sus trabajos mediante este casi subliminal *pizzicato* cromático: amebianas formas mironianas, cabeza ovoide típica de los maniquíes de De Chirico, geométricos retazos mondrianescos, manzanas cezannianas, una barretina cualquiera, un vulgar palillero-pluma de escritura, el rostro de Picasso inserto en la tan conocida escena blanquigris del Guernica, pequeñísimos fragmentos rojizos de los antiguos tejados de Alcoi, aquella impactante micromancha sobre la pared de "Velles boges al manicomi", etc., etc...

15 Si el azul induce al alejamiento óptico y el rojo incrementa el vigor de las emociones, la mezcla de ambos –que da el violeta-púrpura– tenderá también a asumir parte de los significados asociados a dichos primarios. De modo que el violeta propiciará un sentimiento melancólico –distanciamiento del rojo– y cierta sensación –resultado de tal síntesis– de desagrado. Emoción capaz de acoger simbólicamente una vigorosa repulsa por lo que supone –de agresión premeditada– todo siniestro ecológico.

16 Y aún entonces, el cielo –recortado sobre el aquí explicitado horizonte– viene coloreado en rojo-púrpura, rebajado con blanco, que armoniza perfectamente –coherencia tonal– con el azul-púrpura y el azul oscuro de la franja inferior de agua marina.

17 DONDIS, D.A.: *Op. cit.*, pp. 64-65.

18 Serie iniciada en 1992 y que todavía continúa dando sus frutos. El último de los cuales, la "Suite eròtica (A Grècia fa 2500 anys)", se presenta en Valencia el 18 de mayo de 1995, mientras estoy repasando las últimas páginas del tercer y definitivo borrador del presente estudio. Dicha serie consta de 20 grabados al aguafuerte realizados con las técnicas del agua tinta, punta seca y a la manera negra. El cromatismo varía, dentro de la sobriedad, según estampas: unas, monocromáticas con registros en la escala del gris; otras, asimismo monocromáticas, en la del beige; y algunas –que emulan la calidad terrosa característica de la cerámica de aquella parte del Mediterráneo– acogen ciertas notas de color amarillo, amarillo-naranja o rojo.

19 Combinación que viene a constituir una de las constantes o sello distintivo de gran parte de sus realizaciones pictóricas.

De modo que por esta metodología consigue establecer un ensamblaje cromático que, por un lado,respeta la conexión tipo "figura-fondo" –que tan buenos resultados suele dar psicogestálticamente en la organización de elementos representados en el plano– y, por otro, aminora el exceso de planitud –típica de todo espacio plástico concebido exclusivamente con arreglo a la dominancia frontal– en cuanto que mantiene la ya clásica fórmula de simulación de la tridimensionalidad, de nuestro entorno físico y mundo de objetos, según un gradiente de planos terminológicos.

20 Según recogen APARICI, R. y GARCIA-MATILLA, A. en su obra *Lectura de Imágenes,* Edic. de la Torre, Madrid, 1987, p. 88.

21 Obviamente esto demuestra que no es meticulosamente exacta la postura que sostiene que la luz se mezcla aditivamente y los pigmentos sustractivamente, pues, ¿acaso las moléculas de la materia que forman los objetos no tienen que ver con la incudencia de la luz sobre ellas? Con todo, no es este estudio el lugar para entrar en este debate y más si como en otro lugar, como respuesta en este interrogante ya admitimos que si, que la materia la superficie de las cosas es uno de los factores a tener en cuenta al tratar de la experiencia sensorial cromática.

22 *Mutatis mutandis,* podríamos apelar de nuevo –como ya hicimos en el Cap. II a propósito de forma y expresión– a la observación aristotélica acerca de la separación analítica, que no ontológica, entre materia y forma (materia sin forma definida por y para un uso o un fin; es decir, la materia informe –potencia para ser diversas cosas– que, no obstante, tiene *su* forma: la *informe*) y aplicar su prolongación argumental a las formas matéricas de la tendencia *informalista,* subrayando ahora aquí que el color experimentado a partir de un objeto pictórico, como un cuadro, aparte de exigir la conjunción de los tres factores o fuentes de la experiencia cromática aludidas, implica *de facto* su darse *con-figurando* y *con-formando* las delineaciones objetuales y de sombreado con que se construyen las formas más/menos figurativas, de mayor/menor grado de abstracción, las zonas-masas que sugieren los planos con que se va articulando el espacio de la representación, etc... Es decir, también lo lineal tiene su croma –o acromatismo–. Y aunque analíticamente deslindemos –podamos hacerlo– forma y color, la ontología de las pinturas de Miró se funda en la interrelación icónica de ambos elementos clave.

EPÍLOGO

El compromiso de Antoni Miró con el entorno humano y el mundo cotidiano, que desde siempre ha definido su talante, se ha ido desvelando a lo largo de su itinerario artístico en la concretización de sus numerosas e importantes series.

Si, *a grosso modo*, en un principio era el hombre el núcleo que protagonizaba *plásticamente* dicha realidad: **a**) bien directamente desde la propia mirada, reflejo de su interioridad psicológica, icónicamente expresada en patética fijeza («Els Bojos»); **b**) bien evidenciando lo que su vinculación con (su desdichado puesto en) la sociedad pudiese acarrearle («La fam»); **c**) ya resaltando la angustia y el horror causados por el enfrentamiento social y estatal entre diferentes pueblos de la tierra («La guerra», «Vietnam»); **d**) ya poniendo de relieve la injusticia, marginación y discriminaciones, a cual más abyecta, por motivos económicos y raciales («Biafra», «Amèrica Negra», «El Dòlar»); **e**) por no mentar el peculiar interés de «Pinteu Pintura» donde, al fin y al cabo, también el ser humano constituye el punto nodal de esta serie en cuanto confrontación y enlace –bien es cierto que según un punto de vista culturalista centrado en una reflexión sobre la pintura– de productos culturales pensados y ejecutados en otros tiempos históricos, pero por persona humana, con lo que supone de rastrear distintas percepciones de la realidad y sus correspondientes cosmovisiones; o **f**) considerando la última etapa de la serie «Vivace», la «Suite eròtica», donde Miró denuncia la represión del hombre por el hombre en el terreno sexual. De modo que, si en otros momentos de la realización de «Vivace» nuestro artista manifestaba su postura recriminatoria ante la falta de conciencia ecológica y consumismo[1], de funestas consecuencias para el medioambiente; ahora, con la carpeta de obra gráfica que desarrolla la «Suite», y asumiendo una visión antropológico-cultural proveniente de la Grecia arcaica y clásica, nuclea su protesta contra la represión del sexo. Algo tan antiguo como la Humanidad y tan natural –a pesar de mediatizaciones de toda índole– como la propia Naturaleza.

También ahora sigue siendo, por consiguiente, el hombre el centro que polariza su interés, al igual que su correlación con el entorno social. Correlación más o menos explicitada en las actuales imágenes aunque, desde luego, vinculación jamás descuidada en las mismas. Con todo, en «Vivace» pone el acento en lo humano de un modo indirecto o, si se quiere, desde *fuera de lo humano* –entendido ésto como lo no "cultivado", lo no necesitado de constitución cultural a causa de su propia y específica ontología–: aquel *ámbito* en donde el hombre se instala, pero al que –a tal *espacio*– se le negaba el respeto que como ente merece.

En definitiva, lo natural no humano que sin necesitar a éste para nada, le permite –al individuo–, en cambio, que su potencial vital se convierta en acto. Intercambio, sin embargo, sólo de ida, pues a medida que la Humanidad ha ido creciendo en progreso técnico –algo que, paradójicamente, no ha supuesto un mejoramiento humano en la misma medida– y explosión demográfica –frente al inmanente equilibrio de lo natural– ha traído consigo el ir ahogando la Naturaleza con una inmensa partida de detritus, tras establecer un sistema económico de producción masiva y contaminadora, derroche y esquilmación generalizada de materias primas con la subsiguiente destrucción –en vez de compensación, de ahí el no auténtico intercambio–, a través de mil y una agresiones, del paisaje.

En conclusión, hace ya más de veinte años que Daniel Giralt-Miracle se preguntaba, desde Barcelona[2], si el realismo de Miró era un realismo social, una especie de crónica de la realidad, un arte comprometido. A lo que autorrespondía afirmando que nuestro artista superaba cualquier encasillamiento que pudiera clasificarlo o fijarlo en un determinado "ismo", dado que su obra seguía –y sigue– una evolución firmemente arraigada en el latido de las corrientes políticas y su correspondiente dinámica. De modo que venía a concluir, diciendo que son los hechos y las vivencias sociales, tanto a nivel local como internacional, lo que preocupa al artista de Alcoi.

Así pues, estas palabras del internacionalmente reconocido crítico de arte y escritor, redactadas en el ya lejano 1977, vienen a confirmar y sellar la coherencia conceptual de Antoni Miró de un modo circular: ya que si toda crónica de la realidad implica observar, resaltar y plasmar críticamente en imágenes determinadas posiciones y circunstancias sociopolíticas más o menos perversas, y frente a cuyas fuerzas opresoras –en lo mental y en lo físico– el pintor, en este caso, se compromete, como ser humano cercano e inserto en la realidad, a denunciar también ciertas situaciones como las de maltrato, ataque y destrucción del medio ambiente –la *otra* realidad– así, con la misma intensidad, resulta la serie que pone de relieve –a través de renovadas formas y colores, pues la evolución prosigue y con ella las colecciones– otra situación sociopolítica: social, porque atañe al vivir y al futuro de la sociedad misma; política, porque el problema ecológico y el hiperdesarrollismo tecnocrático son asuntos que atañen a la organización estructural y no coyuntural de los Estados, especialmente de las omnipotentes superpotencias cuya relación colonial y de usurpación con los pueblos del Tercer y Cuarto Mundo persiste, al igual que el atenazamiento económico, financiero o industrial, tanto con estos pueblos como con aquellos que parecían alzar, no sin esfuerzo prolongado, el vuelo hacia el bienestar. Y eso, continuar alertando a los demás sobre ciertos comportamientos de la socie-

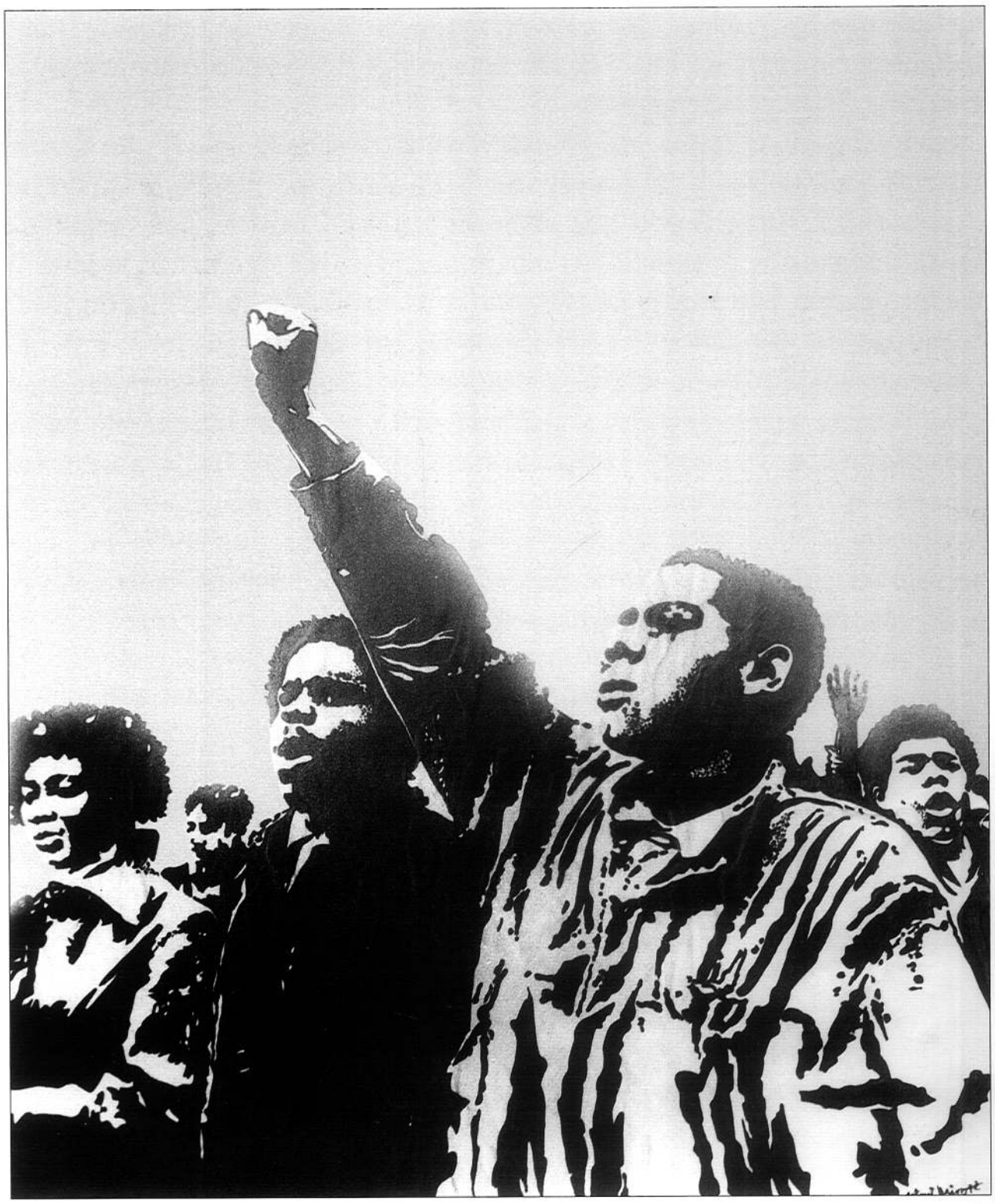
dad, de que los modos y maneras antihumanas no han desaparecido, también es una forma –sea cual sea el lenguaje y profesión desde donde uno se exprese– de hacer *res publica.*

Actitud que, con todo, insisto una vez más, responde a su ser de artista. Disposición que le lleva a mostrarse a través de un precisado modo de expresión: el especificado por el hecho artístico. Artisticidad entendida –parafraseando a Imamichi– como principio cuyo significado estaría a medio camino entre la representación y la explosión de la interioridad. Explosión-manifestación del interior de nuestro artista –añado yo– que le hace verter no un sentir solipsista y autoconvergente, sino despejadamente abierto hacia cuanto le rodea y estimula, tanto para abrazarse a ello como para subrayar críticamente y rechazar sus incongruencias. Haciendo, en este proceso, que la modelización representativa de sus imágenes no quede –valiéndose, como sabe dominar, de una inteligente gramática– en mera asepsia formal analógica de la realidad, sino que se imbrique creativamente en una modelización simbólica de la misma.

NOTAS EPÍLOGO

1 Que no hay que confundir con consumo como adecuado uso.
"Hoy, sin embargo, parece que el uso se sustituye por el «abuso» del consumismo", en quejosas e irritadas palabras de Otl Aicher (AICHER, O.: *El mundo como proyecto,* Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1994, p. 174).

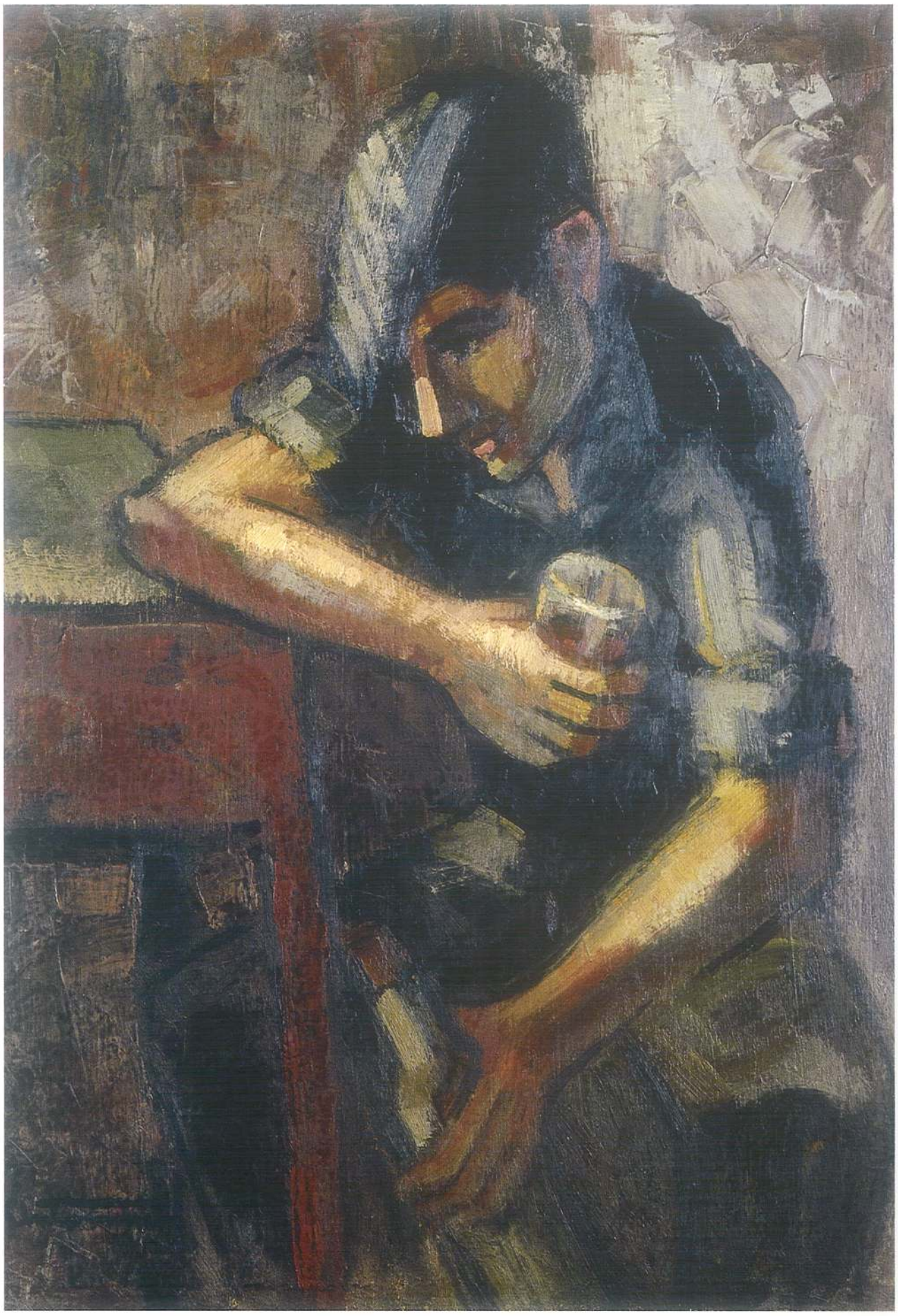
2 GIRALT-MIRACLE, D.: Del comentario aparecido en el capítulo VII del libro de Guill, J.: *Temàtica i poètica en l'obra d'Antoni Miró,* Universitat Politècnica de València, 1988, p. 100.



AMERICA NEGRA 1972 (ACRÍLIC-PAPER 100x70).

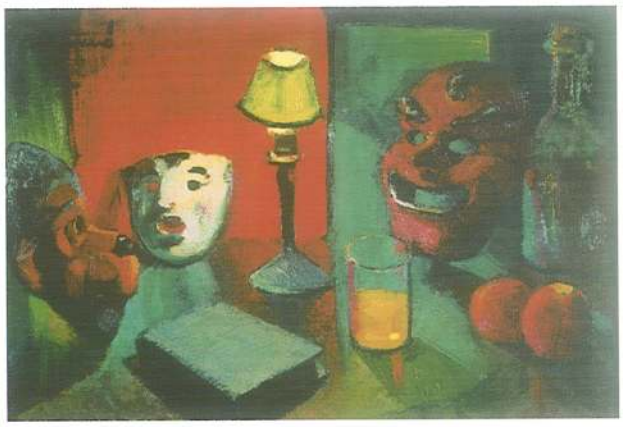
APÉNDICE FOTOGRÁFICO

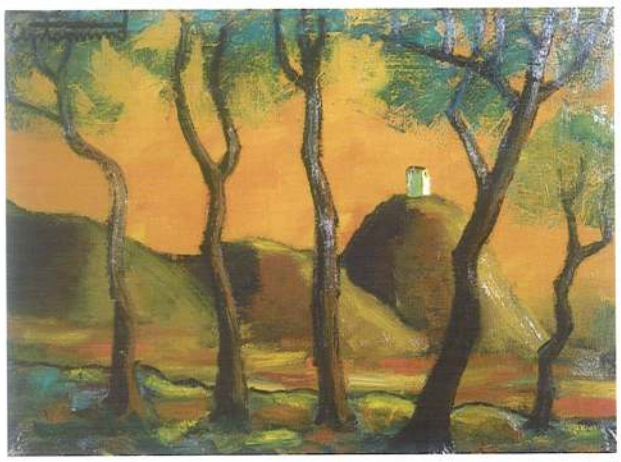
ANTOLOGÍA 1960-1998



EL BEVEDOR. 1960. (OLI-LLENÇ, 82x60).







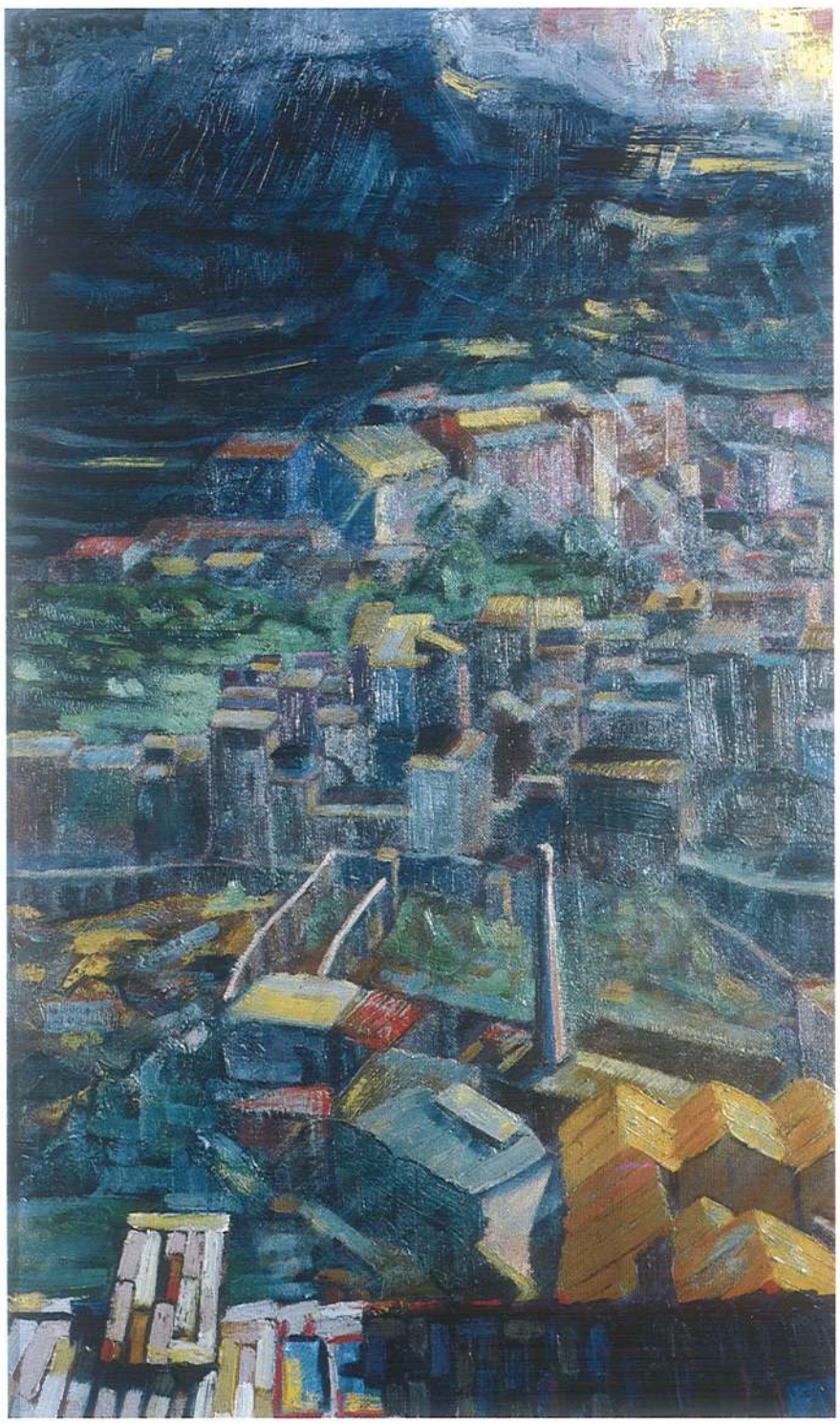






BODEGÓ AMB SIFÓ, 1960 (OLI-LLENÇ, 65x81).
NOVEMBRE, 1960 (OLI-LLENÇ, 68x11).
ESTUDI DE BODEGÓ, 1960 (OLI-LLENÇ, 66x76).

CARETES, 1960 (OLI-LLENÇ, 57x81).
BODEGÓ AMB MELÓ, 1960 (OLI-TÀBLEX, 50x75).
RETRAT, 1960 (OLI-LLENÇ, 46x40).





PAISATGE D'ALCOI. 1962 (OLI-TAULA. 122x72).

BODEGÓ CARETES. 1962 (OLI-TÀBLEX. 99x28).







BODEGÓ GITAT, 1962 (OLI-TÀBLEX 25'5x77).
BODEGÓ , 1962 (OLI-TÀBLEX 25'5x57'5).
BODEGÓ I FRUITES, 1962 (OLI-TÀBLEX 31'5x65).



ANGELA D'ABRIL, 1964 (OLI-TÀBLEX 106x50).











NUA 2, 1964 (OLI-PAPER, 46x50). LES NUES
RETRAT DE CAMIL, 1965 (OLI-LLENÇ, 38x46).
RETRAT D'EMILI, 1963 (OLI-TÀBLEX 60x50).

PAISATGE D'ALCASSARES, 1964 (OLI-TÀBLEX, 85x123).
MARE, 1963 (OLI-TÀBLEX, 121x60).



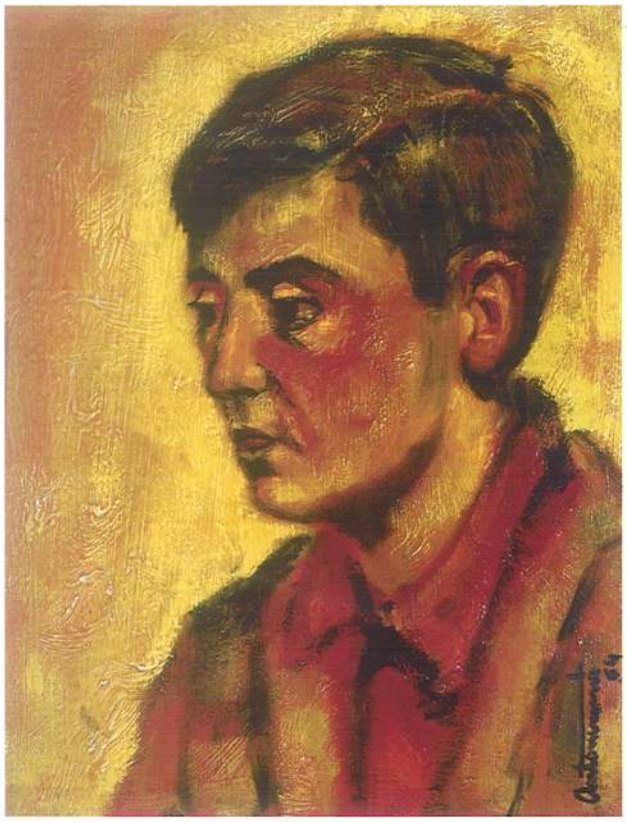




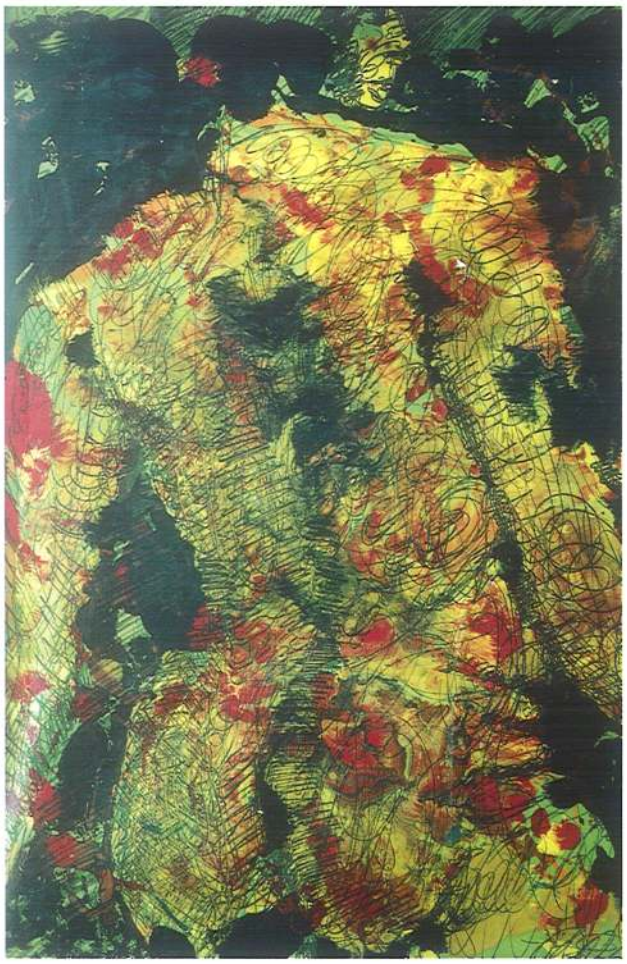


MARI CARME, 1964-65 (OLI-LLENÇ, 42x42).
MARI LOLI, 1964-65 (OLI-LLENÇ, 80x40).

RETRAT DE FANI, 1964 (OLI I VERNLS S/LLENÇ, 45x37'5).
MARIA ROSA, 1964 (OLI-LLENÇ, 80x40).







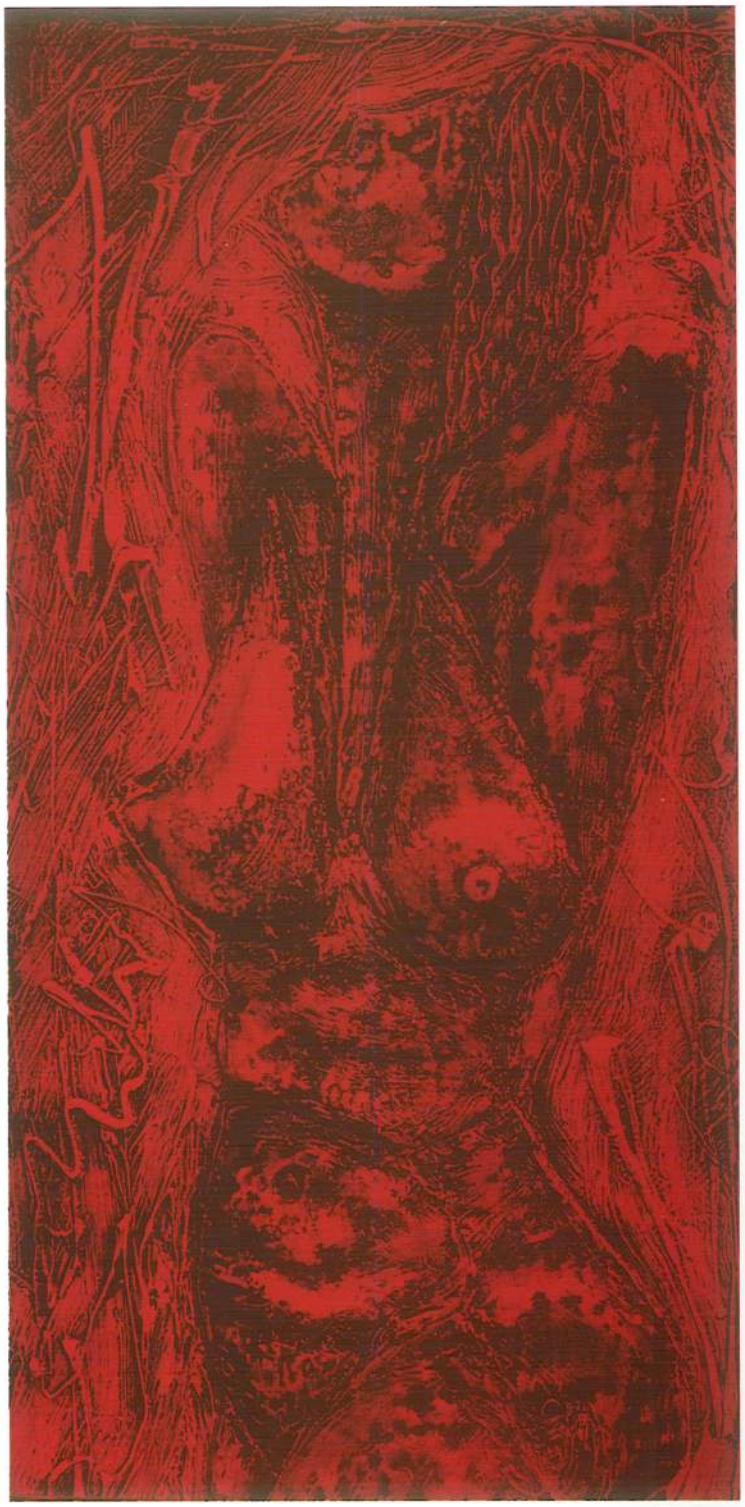


RETRAT D'ESCODA. 1964 (OLI-TÀBLEX. 40x32).
NUA 13. 1965 (SINTÈTIC-PAPER 65x50) LES NUES.

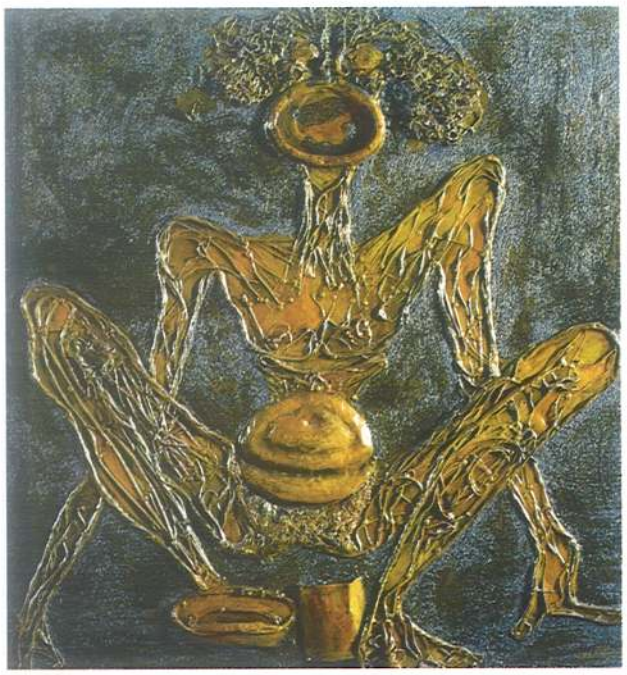
SOTA LES ESTREL·LES. 1964 (TINTA XINESA I GOUACHE. 46x34).
HOME AMB MALL. 1966 (SINTÈTIC-PAPER 65x50). A MON PARE.



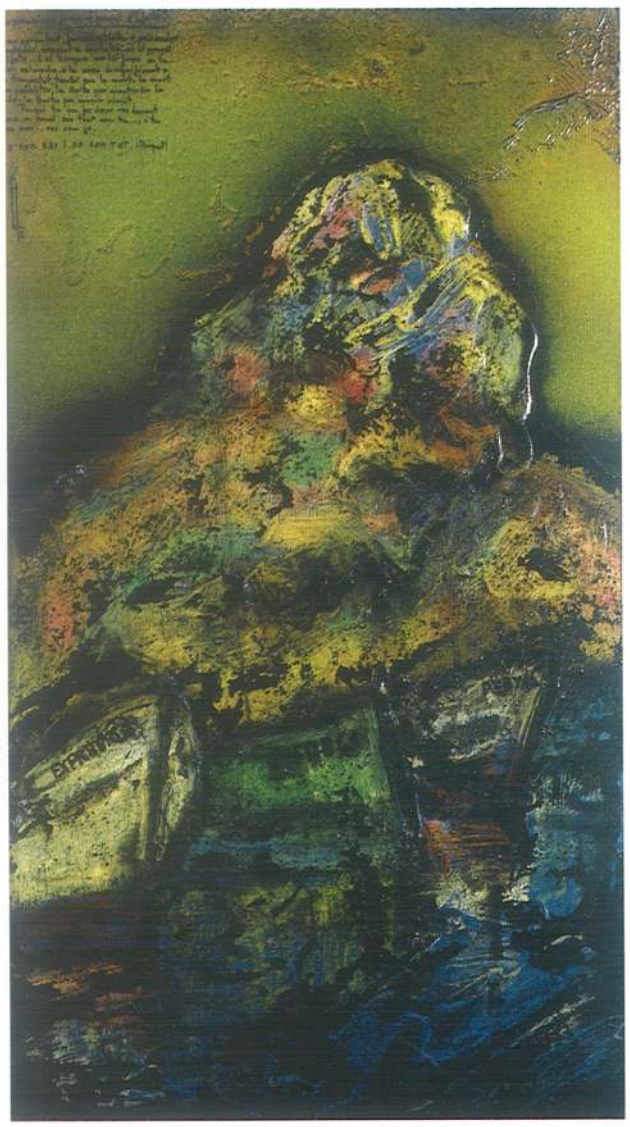
FIGURES NUETES, 1966 (OLI-TÀBLEX 159x50) LES NUES.



DONA NUA I RELLEUS, 1966 (MIXTA-TAULA 95x50) LES NUES.





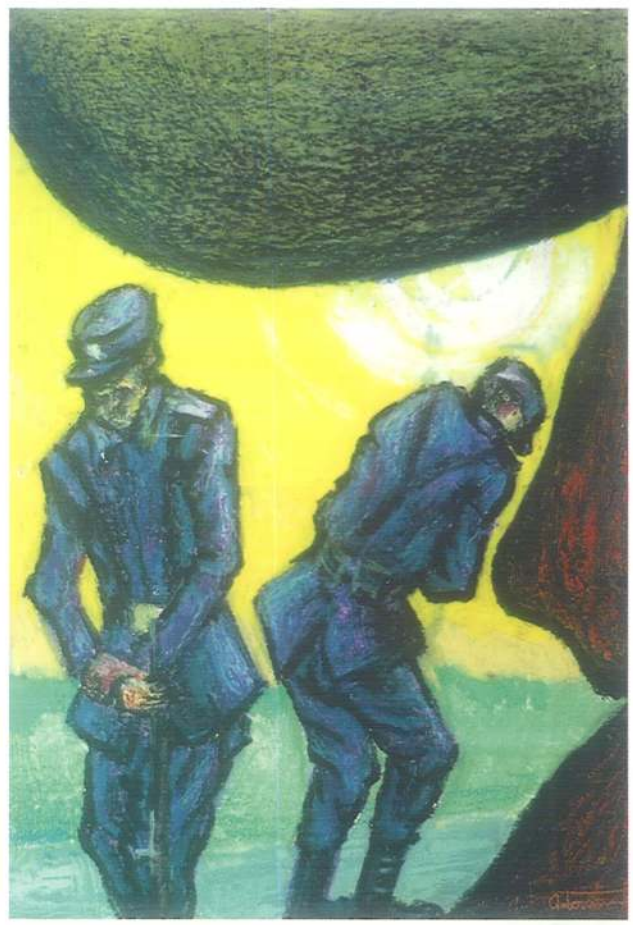


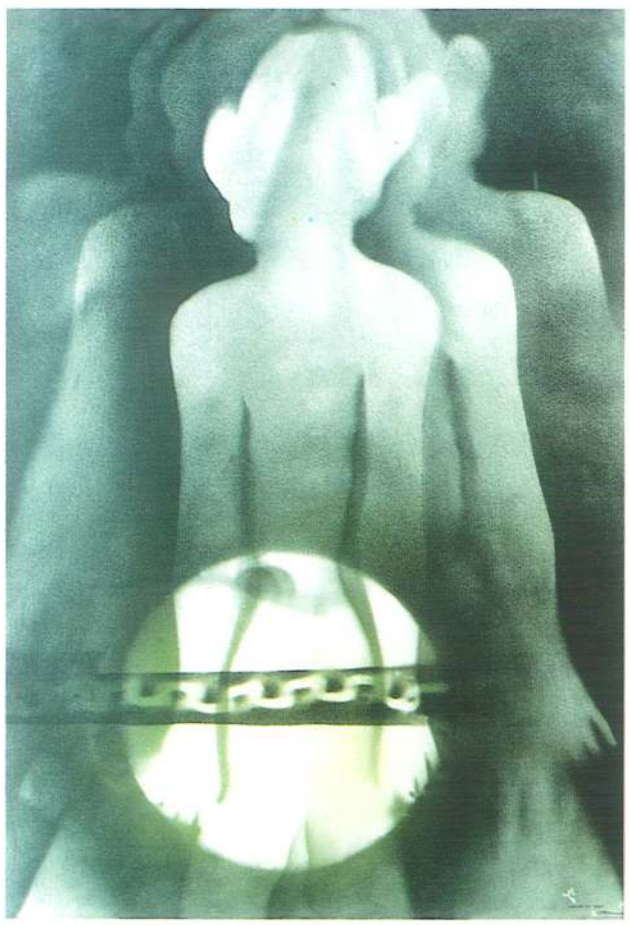


CRIT, DIJUNI FORÇÓS. 1966 (TÈCNICA MIXTA-TAULA. 105x100) LA FAM.
PENYAL D'IFACH. 1966 (SINTÈTIC-TÀBLEX. 86x50)

FAM I TRISTESA. 1966 (SINTÈTIC-TAULA. 110x100) LES NUES.
NINGÚ. 1966 (SINTÈTIC-TAULA. 114x65) LES NUES.









MARE NUA. 1966 (CERA-PAPER 31x22'5)
HOME NUGAT. 1967 (SINTÈTIC-CARTRÓ 89x65)

DOS SOLDATS I JO. 1966 (CERA-PAPER. 31x22'5).
MÀ I FORMES. 1967 (SINTÈTIC-CARTRÓ 89x65).

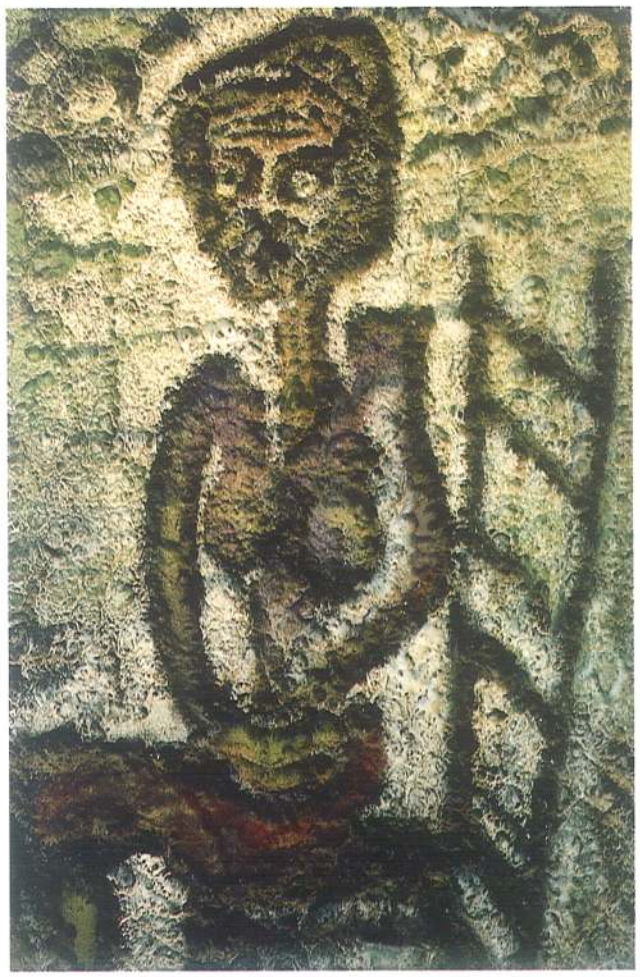




COMPOSICIÓ DE CARN, 1967 (SINTÈTIC-TAULA, 100x135) LES NUES.
VELLES DE MANICOMI, 1967 (OLI-LLENÇ 81x116) ELS BOJOS.





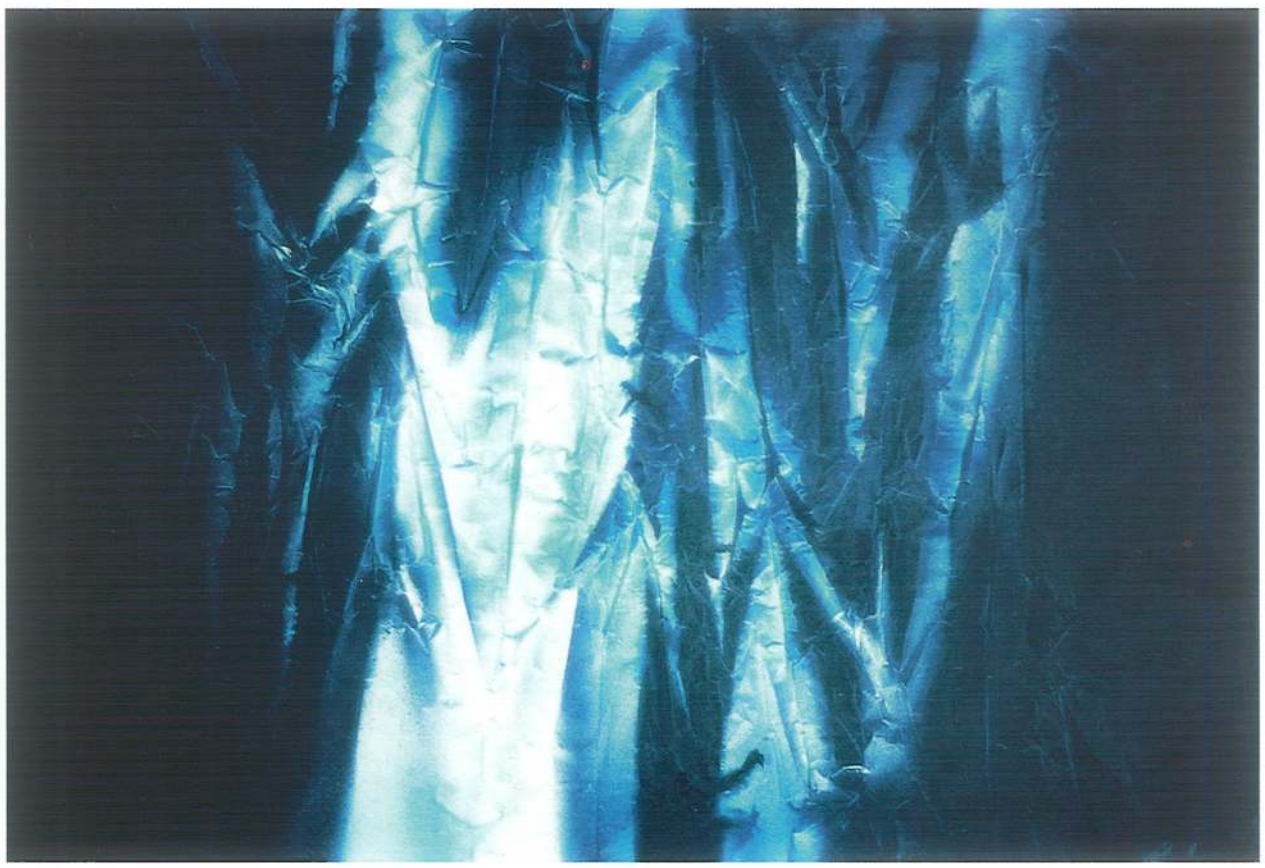




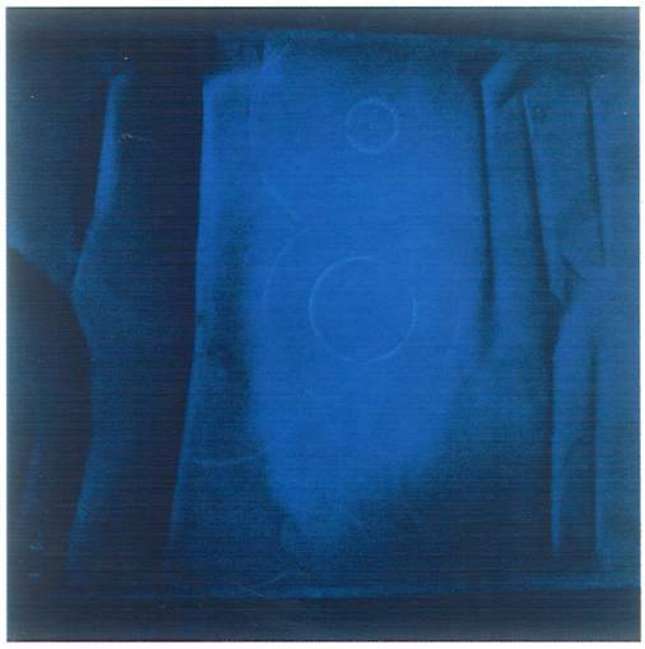
FAÇ DE BOGES I VETUSTAT, 1967 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 88X65) ELS BOJOS.
ESQUIZOFRÈNIA-1, 1967 (SINTÈTIC-POLIESTIRÉ, 152x100) ELS BOJOS.

BOIG I PURESA, 1967 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 88'5x65) ELS BOJOS.
VELLES BOJES AL MANICOMI, 1967 (SINTÈTIC-POLIESTIRÉ, 135x100) ELS BOJOS.



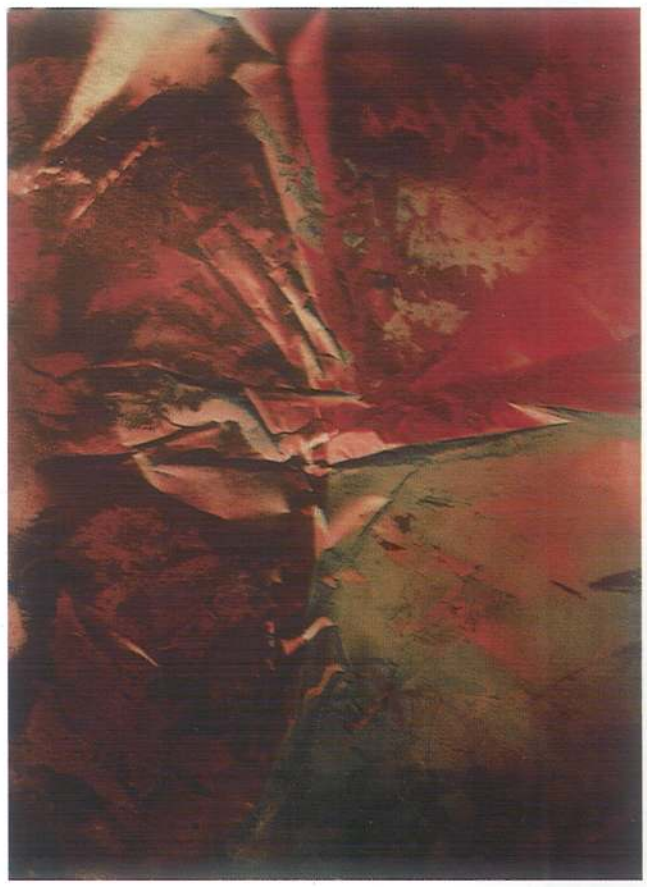


OCTUBRE-68-13, 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 70x100) RELLEUS VISUALS.
OCTUBRE-68-9, 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 70x100) RELLEUS VISUALS.









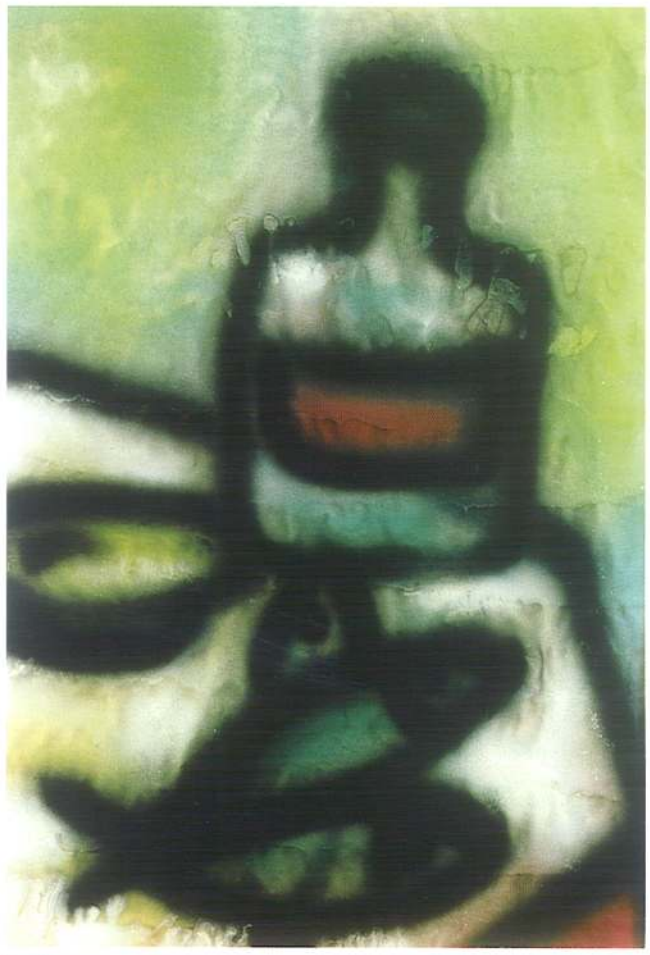
SETEMBRE. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ 70x70) COL.
MUSEU D'ART MODERN DE BARCELONA.
SETEMBRE-68-23. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ 70x70) RELLEUS VISUALS.

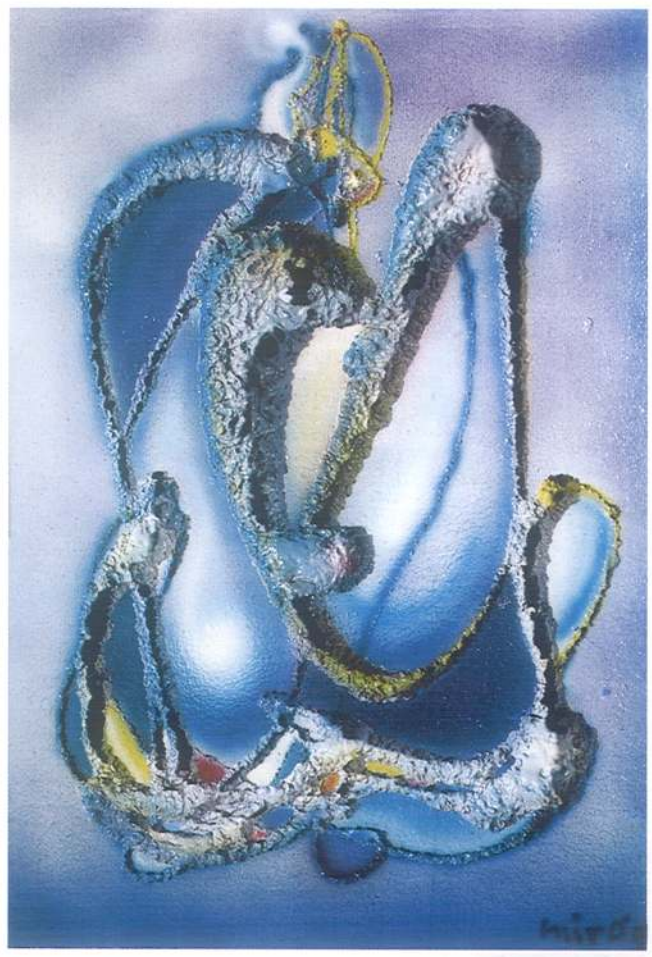
OCTUBRE-68-20, 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ. 70x70) RELLEUS VISUALS.

SETEMBRE-68-13, 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ 100x70) RELLEUS VISUALS.

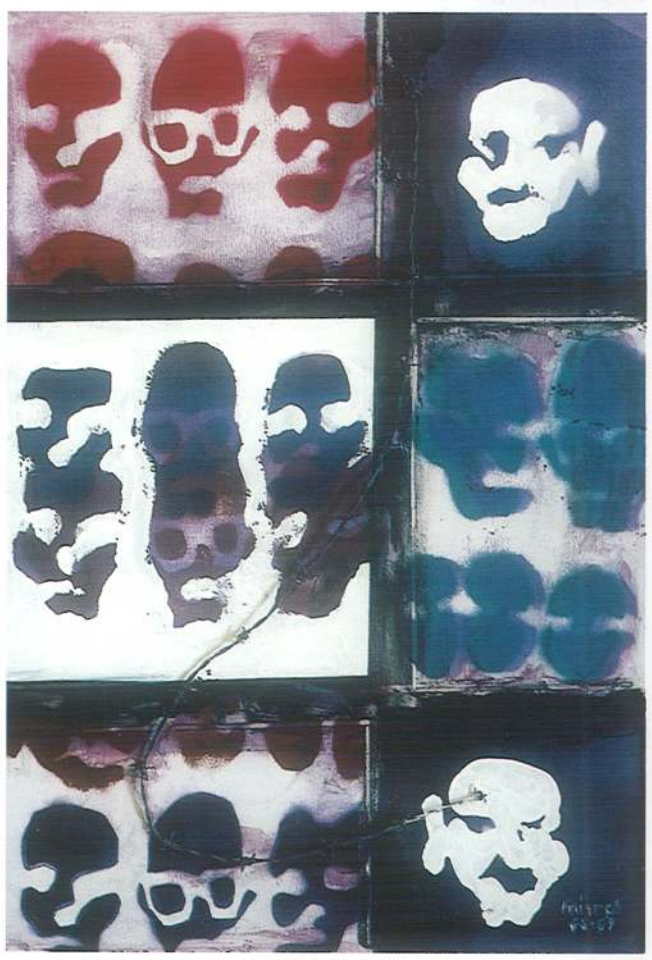


MANS D'AGOST. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 96'5x66) L'HOME.



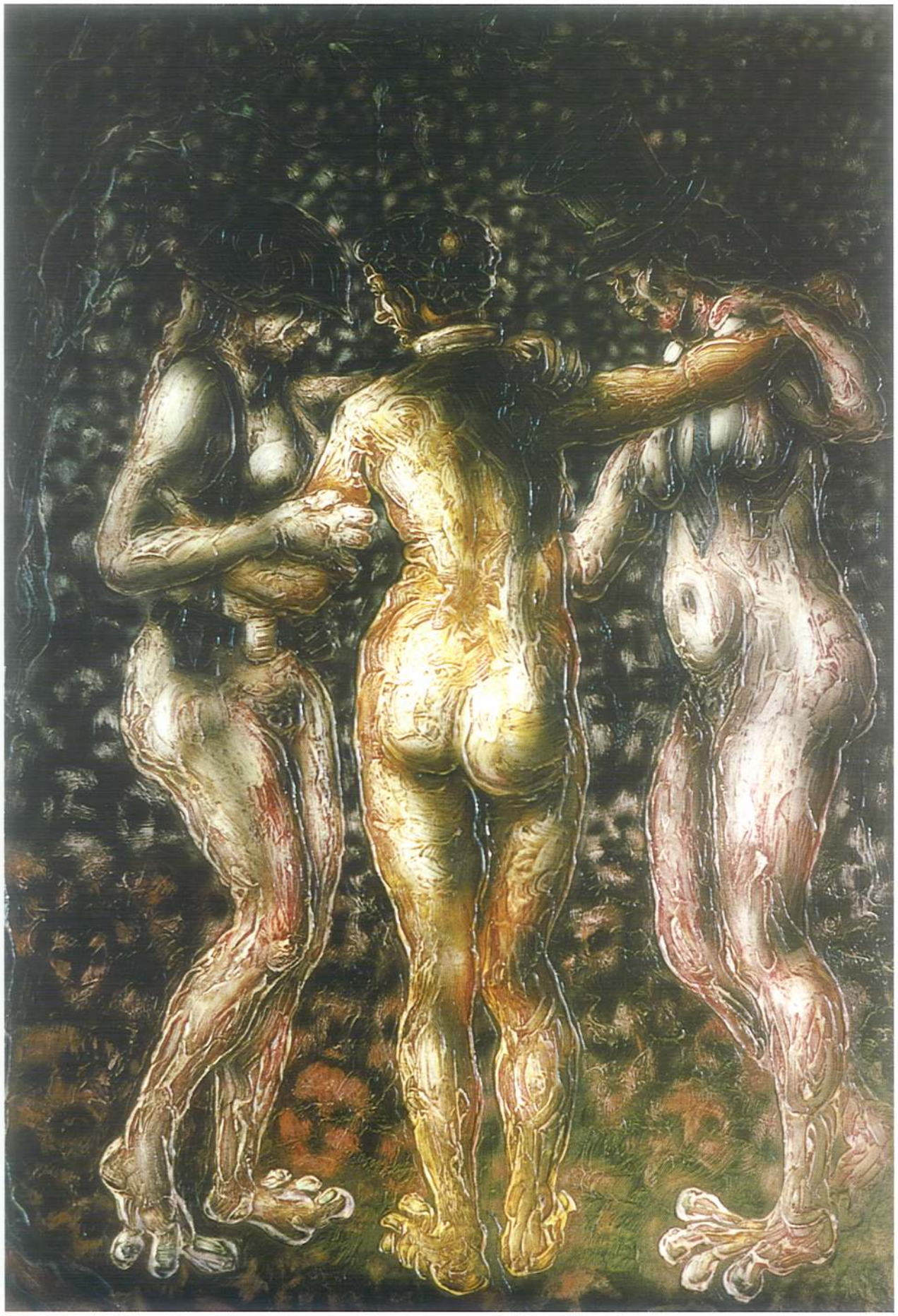






BODEGÓ D'AGOST. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ. 97x67).
VIETNAM-1. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ. 96'5x66) VIETNAM.

DONA DE LA PAU. 1968 (SINTÈTIC-POLIESTIRÉ. 98x69).
VIETNAM-5. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ. 96'5x66).



LES TRES GRÀCIES, 1968 (SINTÈTIC-TAULA 145x100) PRECEDENT DE "PINTEU PINTURA".









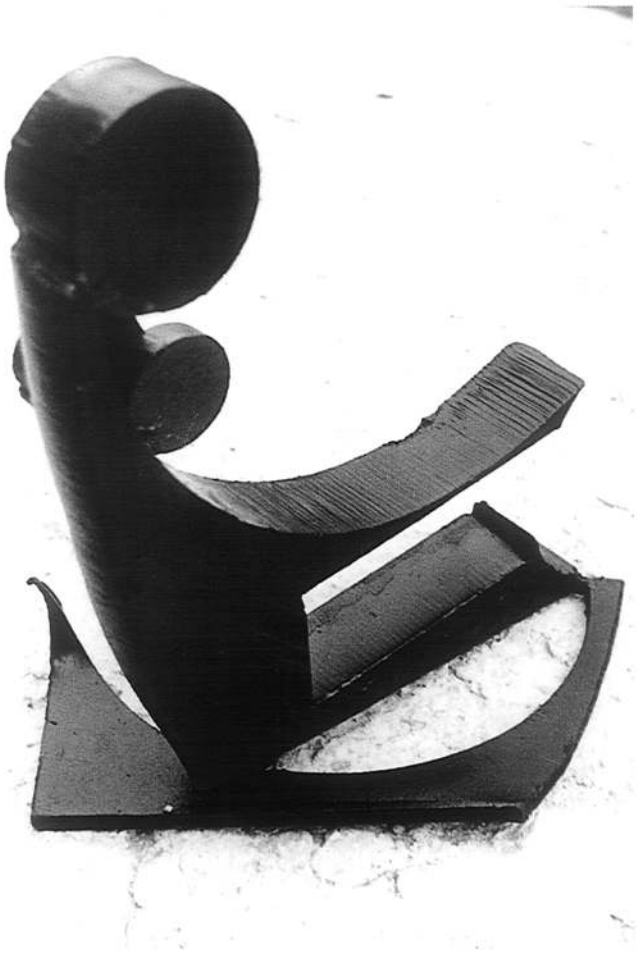
MORT-69-10, 1969 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 50x50)
I TAMBÉ FAM, 1969 (OLI-CARTRÓ 47x35)

GENER-69-8, 1969 (SINTÈTIC-CARTRÓ 50x50).
VIETNAM-2, 1969 (TINTA XINESCA 35x25).





ESTRUCTURA, 1968 (FERRO, 80x95x95).
ESTRUCTURA-15, 1968 (FERRO, 35x72x25).



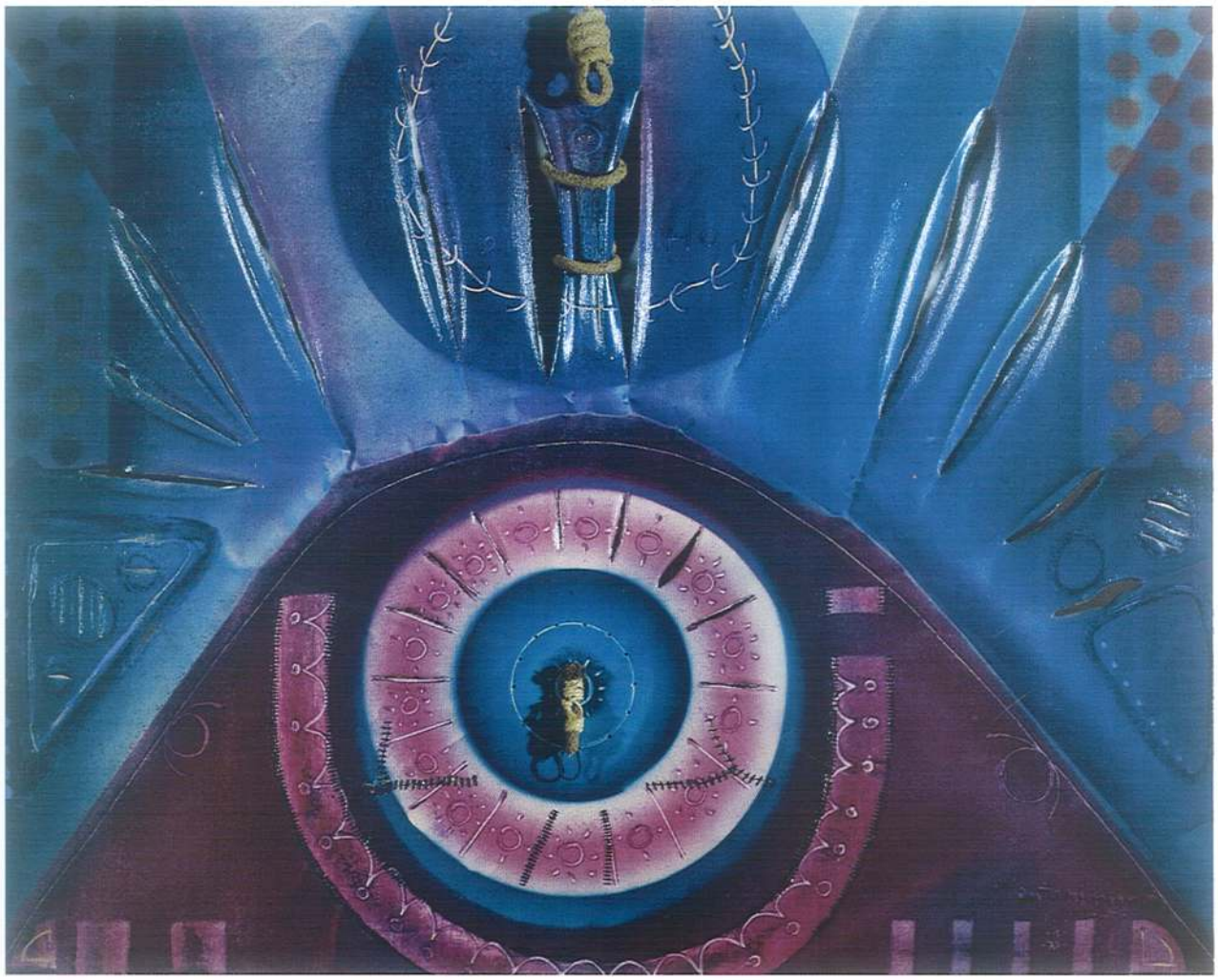






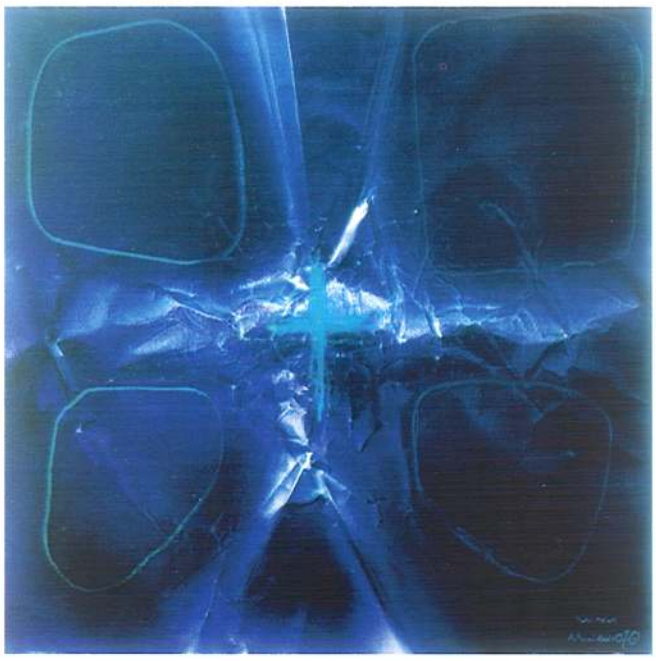
DONA, 1968 (FERRO, 39x36x26).
HOME FOTUT, 1969 (FERRO, 60x40x30).

VIETNAM, 1969 (FERRO, 110x55x40).
PELL DE BRAU, 1968 (FERRO, 120x80x60). A SALVADOR ESPRIU





HOME-1. 70 (SINTÈTIC-LLENÇ 90x116) L'HOME.
RECORDS DE LA MEUA TERRA. DOVER. 1969 (OLI-TAULA. 114x105. FRAG.)









BLAU OBSCUR. 1970 (SINTÈTIC-CARTRÓ 50x50).
HOME DE JUNY-3. 1970 (ACRÍLIC-LLENÇ 116x90) L'HOME.

PINTURA-J-1. 1970 (POLIÉSTER. 70x70. FRAG.).
AMOR NO GUERRA. 1970 (SINTÈTIC-LLENÇ. 80x65) L'HOME.

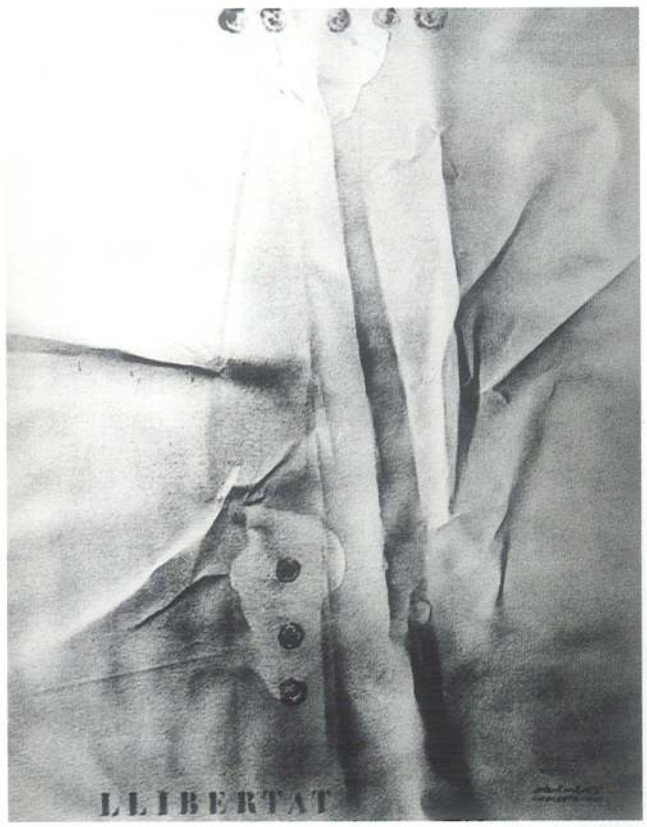


A CHE GUEVARA, 1970 (ACRÍLIC-LLENÇ 90x90).









VIETNAM. NAPALM I XIQUETS. 1970 (SINTÈTIC-CARTRÓ 70x70). VIETNAM. HOME-8. 1970 (ACRÍLIC-LLENÇ 80x65) L'HOME.

BIAFRA-4. 1970 (SINTÈTIC-TAULA 70x70). BIAFRA. LLIBERTAT. 1970 (SINTˇETIC-LLENÇ 100x70).





L'HOME, 1971 (MURAL 200x300) ALTEA.
LA GUERRA I L'HOME, 1972 (MURAL 200x700-DESTRUIT) ALTEA.

















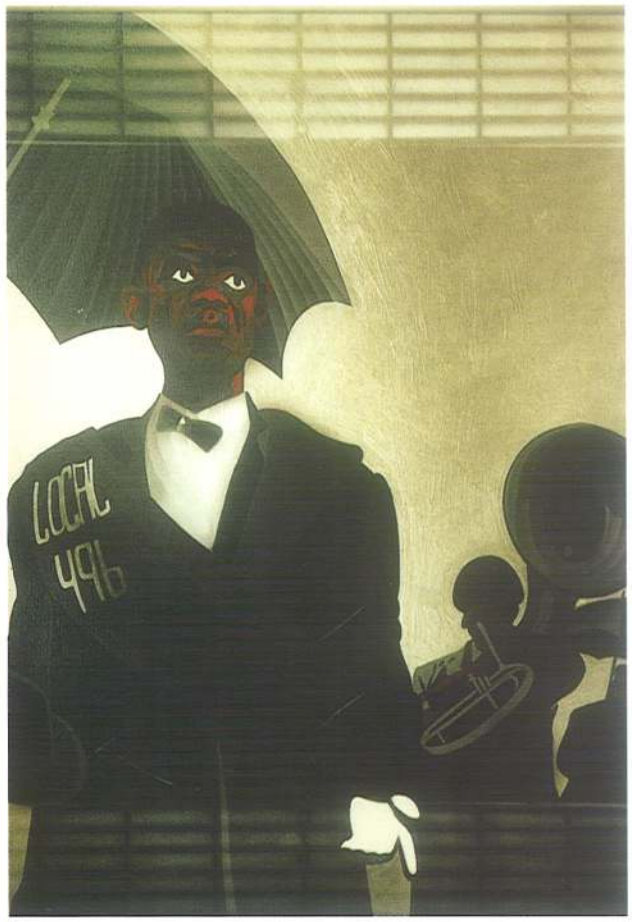


HOME DE FERRO, 1970 (FERRO 25x15x12).
FAÇ, 1970 (BRONZE 45x21x13).
HOME CORRENT, 1971-72 (BRONZE 39x18x18).

MÀ D'HOME FOTUT, 1976 (BRONZE 26x13x10).
L'HOME DEL CASC, 1974 (BRONZE 39x22x15).
HOME NUGAT, 1969 (BRONZE 82x25x21).

HOME I DONA, 1972 (FERRO-ALU. 180x120x120).
EL MATRIMONI, 1973 (BRONZE 60x30x30).
ESTRUCTURA MÒBIL-1, 1971 (FERRO, 240x85x45).









VIETNAM, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 140x100, TRÍPTIC).
XIQUET I OU, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 65x50).

MÚSICA FINS LA MORT, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 105x75).
MISÈRIA I XIQUETS, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 65x50).



HUMANITAT, 1972 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).
ADÉU A M. LUTHER KING, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
RACISME CONTRA MARTIN, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 60x60).

JO TAMBÉ SÓC AMÈRICA, 1972 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
VIOLÈNCIA, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).
LLIBERTAT, 1972 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).













BLANC I NEGRE, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
SOBRE LA GUERRA, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 125x125).
A COPS, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).

GEST DE FAM, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
LES MANS, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 125x125).
LA POR I ELS LLAVIS, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).



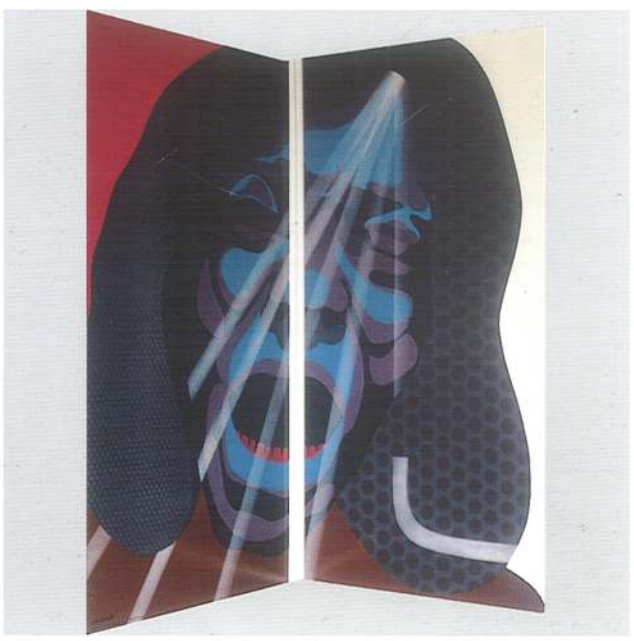


AMÈRICA LLIURE?, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 105x75).
L'AHIR BLANC, L'AVUÍ NEGRE, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 105x75).





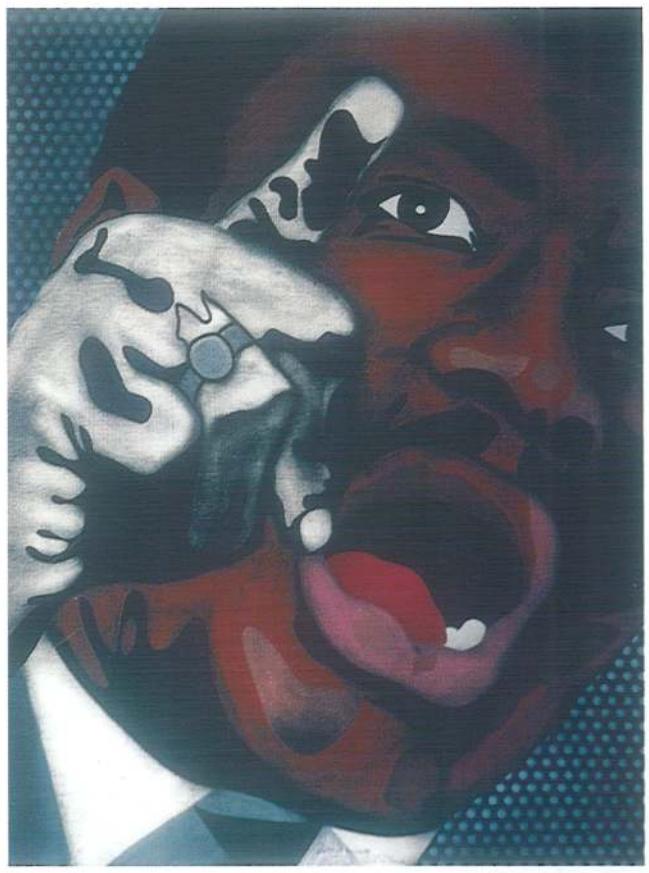






NOIA. 1972 (ACRÍLIC-TAULA 70x70).
MISS VIETNAM. 1972 (ACRÍLIC-TAULA 100x100). MUSEU DE LLEÓ.
IGUALTAT PER A TOTHOM. 1972 (ACRÍLIC-TAULA 100x200, TRIPTIC) MUSEU DE BILBAO.
TRISTESA. 1972 (ACRÍLIC-POLIESTIRÉ 60x60).
L'ÚLTIM CRIT. 1972 (ACRÍLIC-TAULA. 2 - 100x50). DIPUTACIÓ DE MÀLAGA.



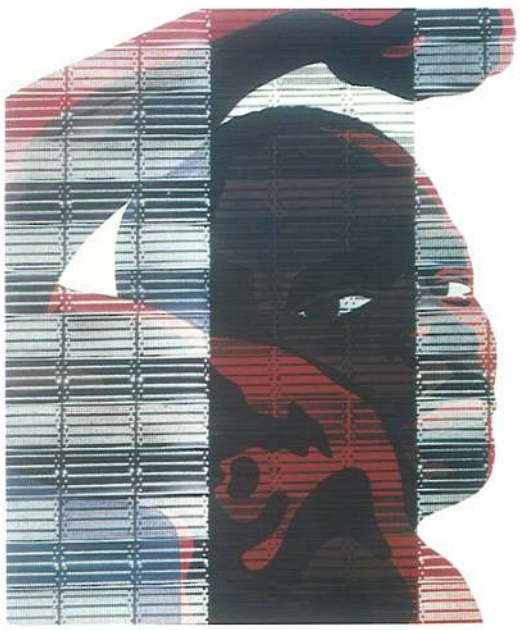






POLICIA I XIQUET. 1972 (ACRÍLIC-TAULA 65x50).
MÀ DE SEMPRE. 1972 (ACRÍLIC-TAULA. 105x75).

VEU DE PAU. 1972 (ACRÍLIC-TAULA 65x50).
MÀ NEGRA. 1972 (POLIÈSTER 70x32x25).









VENCEREM, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).
L'ESPERA, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).

FUTUR NEGRE, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).
LLUITA D'INFANTS, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80). IVAM, VALÈNCIA.











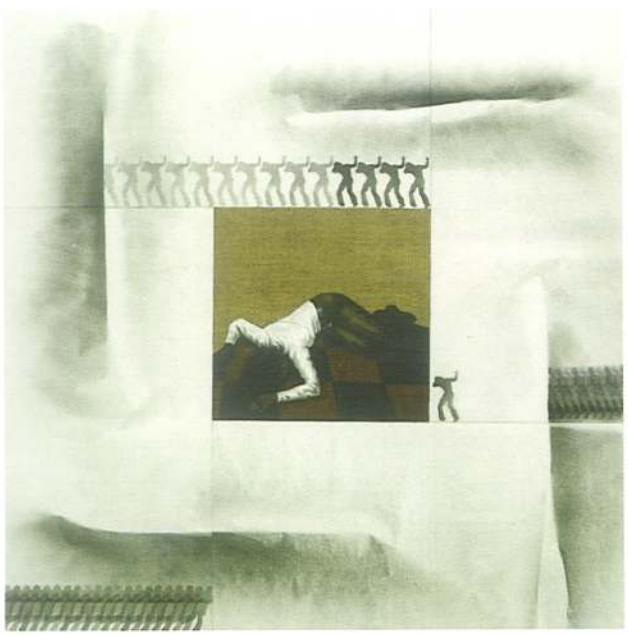






FAÇ, 1970-86 (CEMENT 150x200x90).
L'HOME DEL CAPELL DE COPA, 1974 (BRONZE 39x22x15).
ELS PEUS, 1976-80 (BRONZE 25x38x11).
EL GRAN ES FOT AL PETIT, 1976 (BRONZE 25x30x60).

LA FEMELLA, 1979 (BRONZE 20x11x32).
PEU FERIT, 1975 (BRONZE 27x18x12).
MANS, 1977 (BRONZE 23x7x7).
JULIETA I ROMEU, 1980 (BRONZE 18'5x17'5x10).













DESESPERANÇA, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
ULL PER A MIRAR-SE, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150) MUSEU DE TENERIFE.
ELS ACUSATS, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x300, DIPTIC).

DONA CREUADA, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
LA NOIA DE BENIDORM, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).

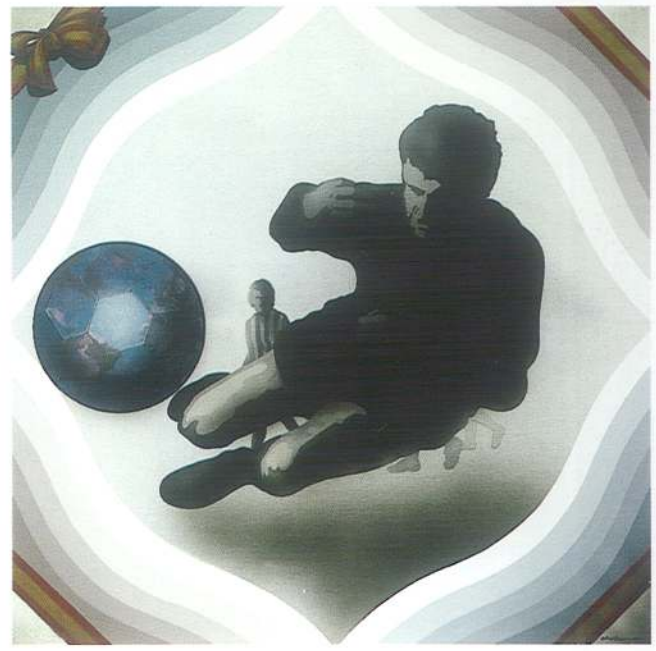








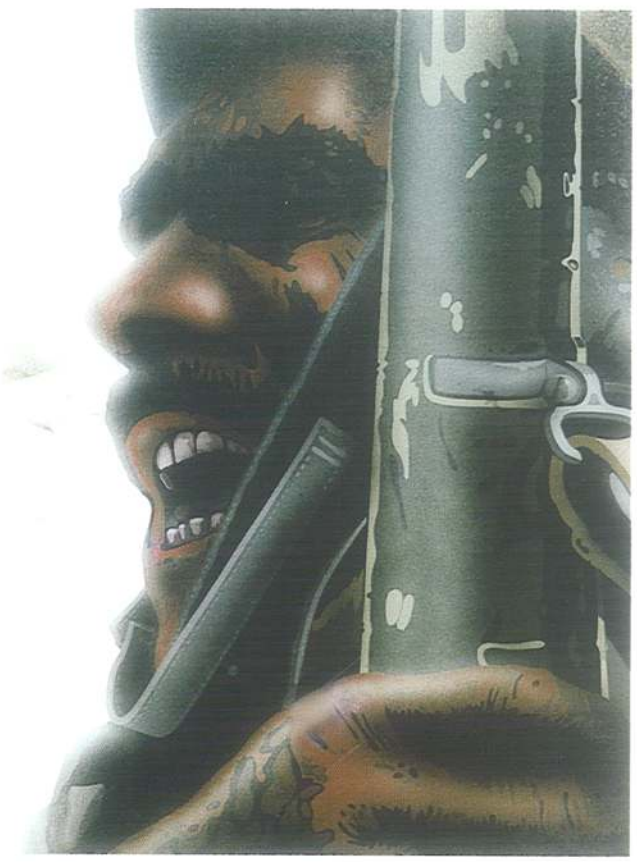


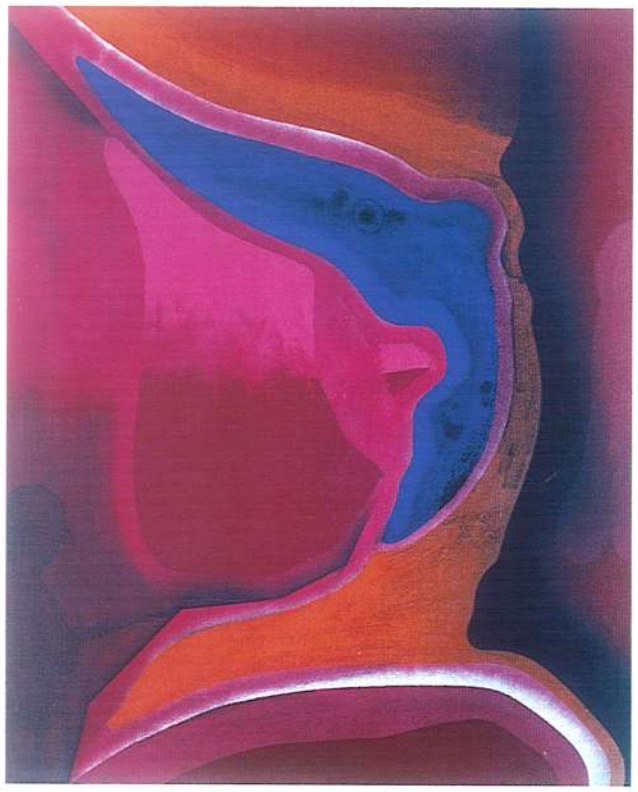


ULL OBSERVANT, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
EL SOMNI, 1972-74 (PINTURA-OBJECTE 100x100x40).
L'OU C.C.A. EXÀMEN, 1973-74 (ACRÍLIC-TAULA 100x100). COL. BANCAIXA.

MADE IN SPAIN, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
EL SOMNI, 1972-74 (PINTURA-OBJECTE 100x100x40).
LA GRAN PARADA, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).









LA GIOCONDA, 1973 (ACRÍLIC-TAULA 66x48).
GRANS SINES, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x81). MUSEU ALTOARAGÓN.

GUERRER ÀRAB, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100, FRAG.).
FAM, 1973 (LITOGRAFIA 55x40).













LA FUGIDA, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
HOME LLIGAT, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100). MUSEU DE LANZAROTE.
CÒSSOS, 1973-76 (METALLGRÀFICA-/75x80x80).

L'HOME MORINT, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
DUES DONES I ESPAI BLAU, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
DOS HOMES, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).













HERCULUSA I DAVIET. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
L'HOME I LA CIUTAT. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
EXPRESSIÒ D'AMOR. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).

RETORN MEDIEVAL. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).
L'ESCALADA. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
INTIMITAT. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).













LA DONA DEL MIRALL, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
TRES MILS ANYS DE PALESTINA, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
EL MONUMENT, 1973 (ACRÍLIC-TAULA 75x105). MUSEU VILABERTRAN.

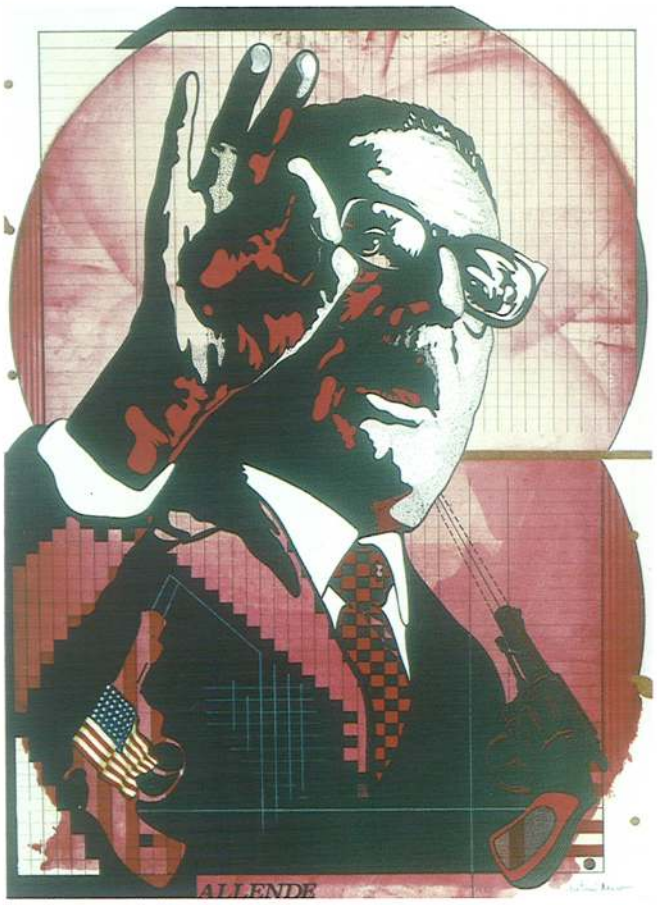
LA MODEL DEL ROLLS, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).
ELS QUE QUEDEN, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).
NOIA TOMBADA, 1973 (ACRÍLIC-TAULA 75x105).



ESCLAU I ESCLAVITZADOR. 1973-74 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).









ELS INCENDIARIS, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70). XILE.
ALLENDE, 1973 (ACRÍLIC-TAULA 66x48).

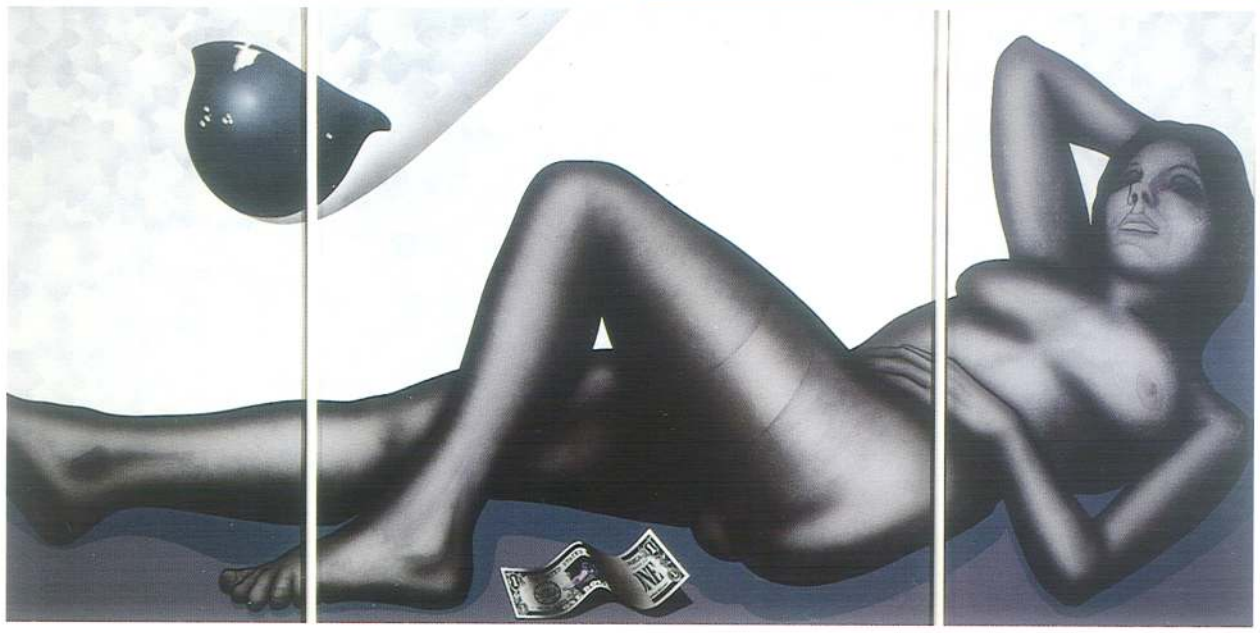
EL DÒLAR, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
LA LLISTA DELS CECS, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x81).









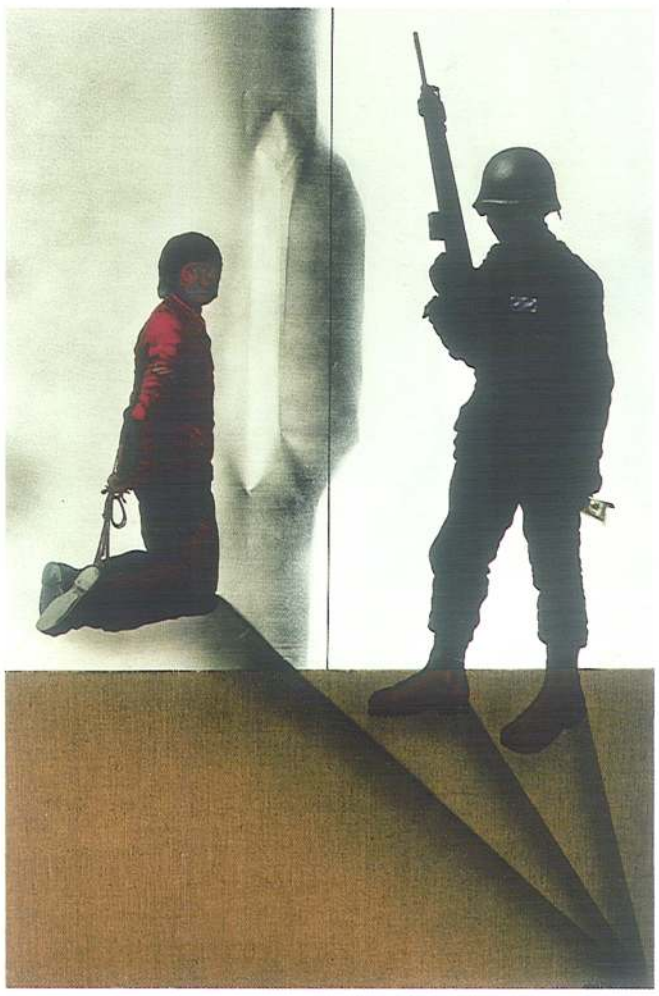


UN DÒLAR AL PAÍS BASC, 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 50x50).
MADE IN USA, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE, 150x150, POSICIÓ 1).
THE MAJA-TODAY, 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x200, TRÍPTIC).

DAYAN I UN GENERAL FERIT, 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 50x50).
MADE IN USA, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE, 150x150x150).









OVIDI FA DE VICENT A XILE. 1977 (PINTURA-OBJECTE 118x118x25). MUSEU BBAA. VALÈNCIA.
LA GRAN MSSACRE SUBVENCIONADA. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x100). XILE.

EL MATRIMONI "PAISATGE" SOTA UN CEL PRECIÓS AMB OCÀS BLAU. 1973-75 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
GARROTADA. 1976 (PINTURA-OBJECTE. 215x100x100).

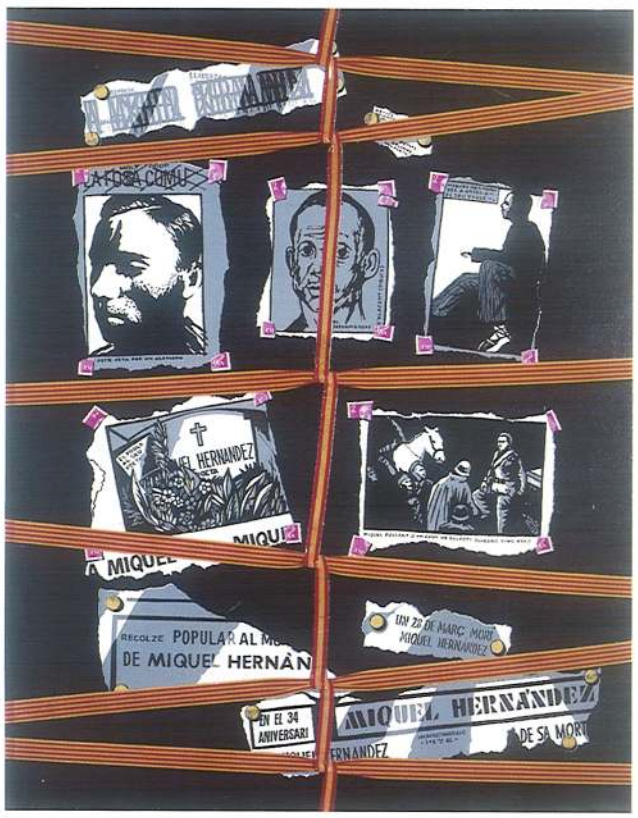


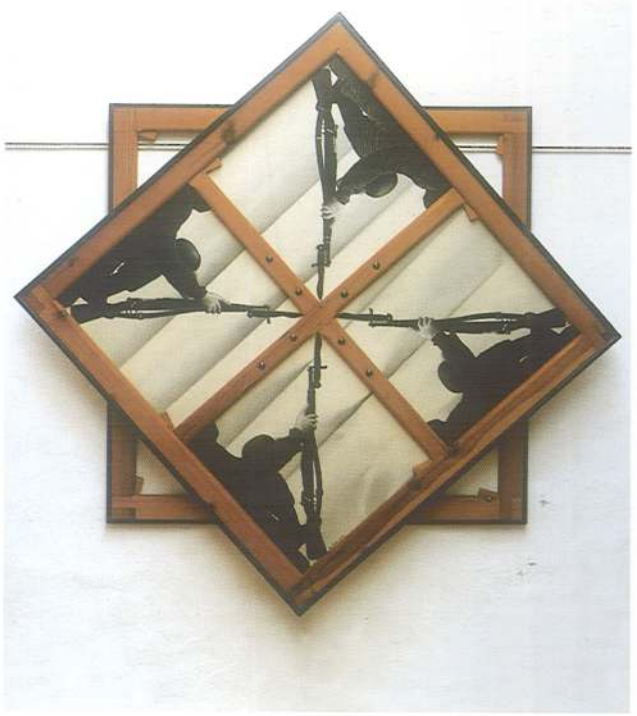


LLANCES IMPERIALS, 1976-77 (PINTURA-OBJECTE 250x850).









UN POBLE SOTA LES LLANCES, 1977 (PINTURA-OBJECTE 100x100).
A MIQUEL HERNÀNDEZ, 1976 (ACRÍLIC-TAULA 65x50).

LES LLANCES, 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
SOBRE LA PROCESSÓ, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE 2-100x100, POSICIÓ 1). IVAM , VALÈNCIA.

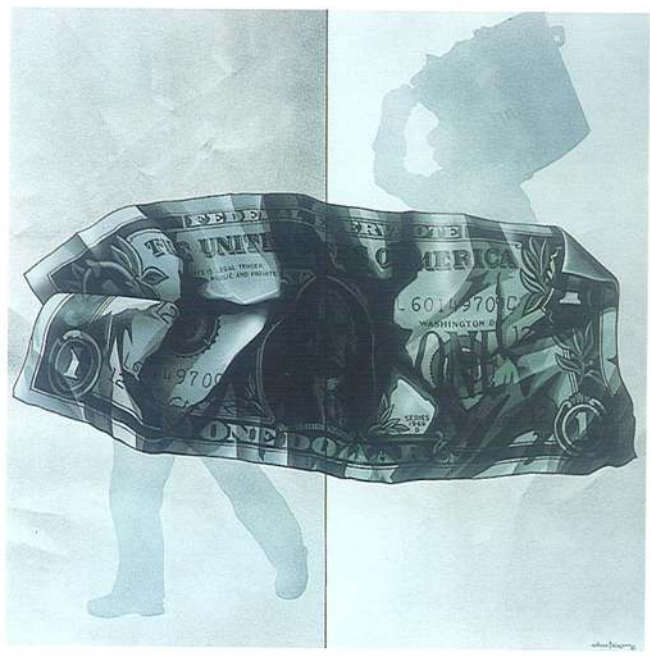




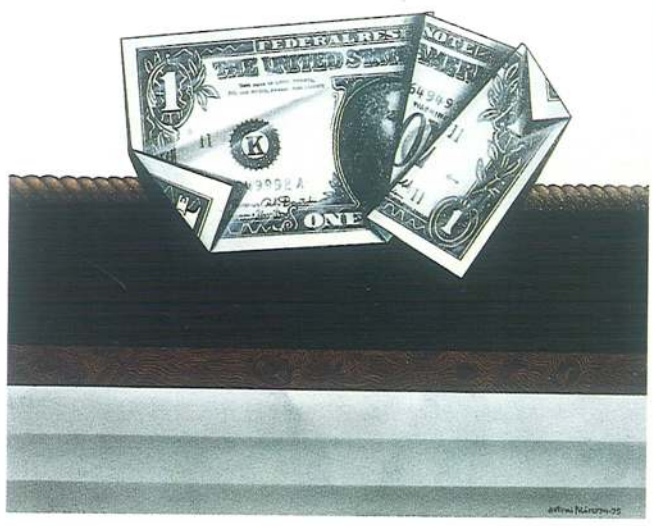
NUES DE DOLOR. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x150. TRÍPTIC). DIPUTACIÓ ALACANT.
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ. 1978 (PINTURA-OBJECTE. 60x80x10).







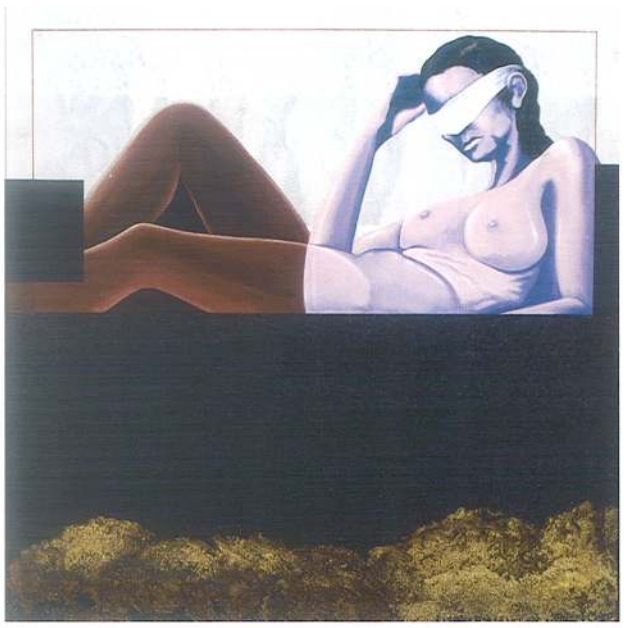






DÒLAR ENFORCAT. 1974-75 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
SERVICE DU NETTOIMENT. 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100). DIPUTACIÓ D'ALACANT.
DÒLAR PLEGAT. 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 50x50).

A VIETNAM LA RAÓ HA GUANYAT. 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
UNA NOIA I UN SOLTAT. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
SOLDAT AMB DÒLAR. 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).





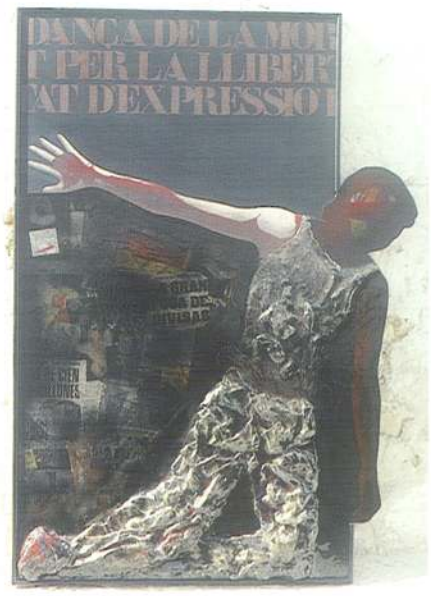




FINESTRA NUA, 1979 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
METAMORFOSI, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE, 2-100x70).

EL BLAU, 1979 (ACRÍLIC-SAC 70x70).
METAMORFOSI, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE 2-100x70).



















I INTERNACIONAL ALCOI, 1873, 1989 (BRONZE 90x45x3). CARRER FORN DEL VIDRE.
UN SENSE TITOL, 1982 (ESCULTURA-OBJECTE 166x50x40 FRAG.).
UN SENSE TITOL, 1982 (ESCULTURA-OBJECTE 166x50x40).

DANZA DE LA MORT, 1978 (PINTURA-OBJECTE 164x116x10).
CADIRA DE BRASSOS, 1978-91 (POLIÈSTER, FERRO, 84x56x46).
LA MODEL, 1976-77 (PINTURA-OBJECTE, 2-200x100). DIPUTACIÓ D'ALACANT.

A TOTS ELS ALCOIANS, 1984 (BRONZE 173x45x30). AJUNTAMENT D'ALCOI.
FELIP V, 1977 (ESCULTURA-OBJECTE 100x80x50).

BUNQUERBARRAQUETA, 1978 (POLIÉSTER 80x80x65).

















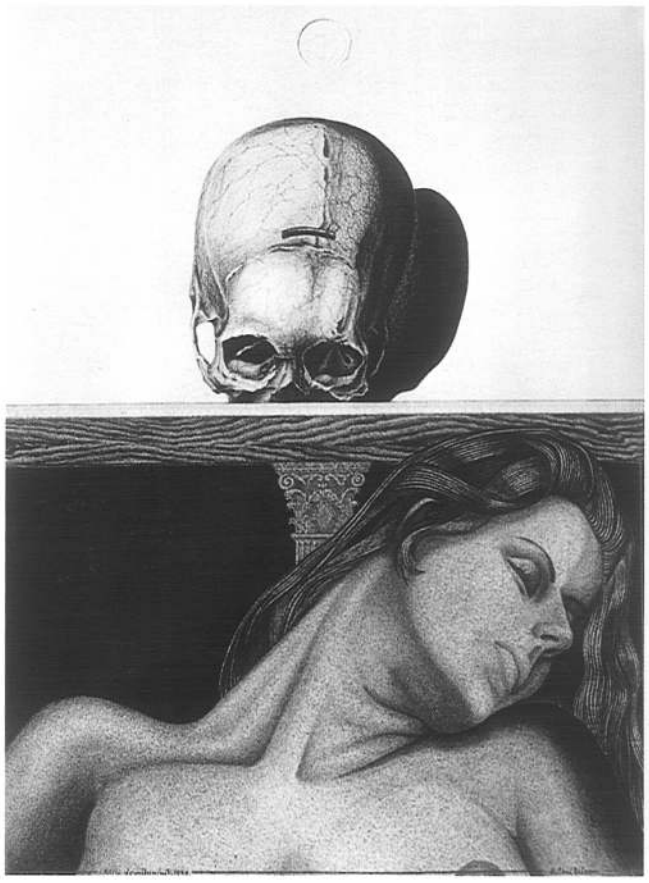


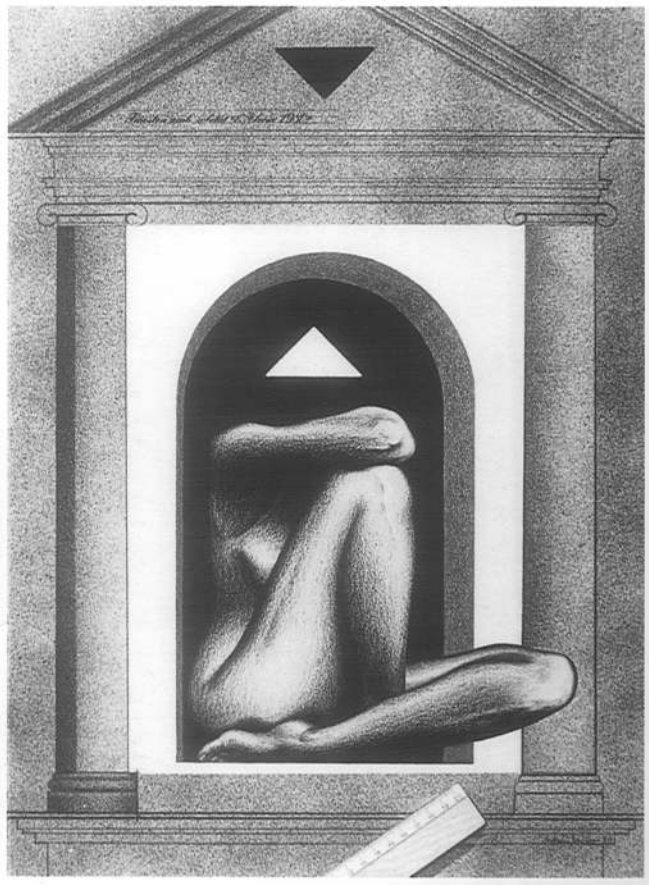
D'ALMANSA, 1979 (ESCULTURA-OBJECTE 393x35).

D'ALMANSA, 1979
(ESCULTURA-OBJECTE 393x35-208x25).
D'ALMANSA, 1979 (ESCULTURA-OBJECTE 231x35).

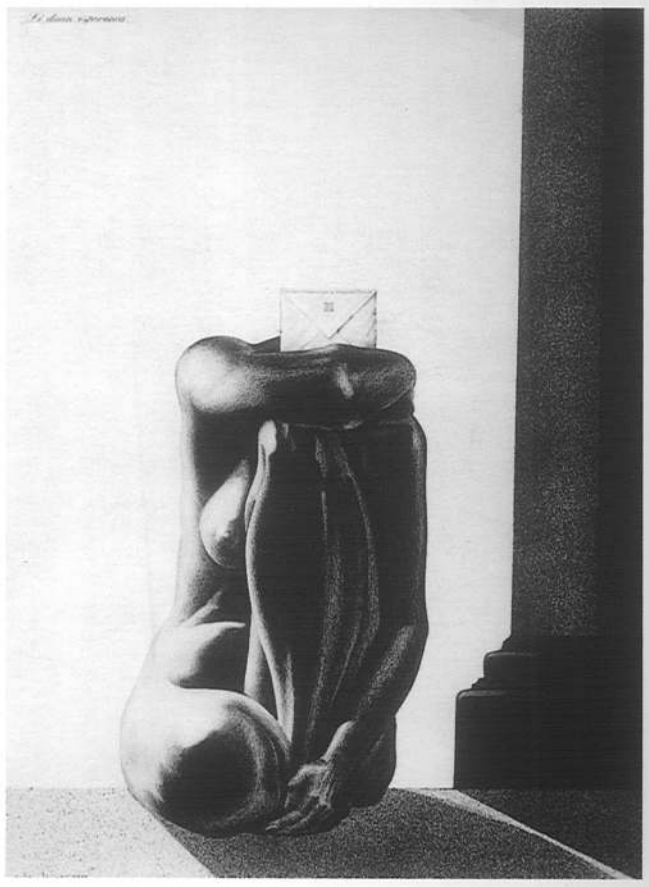
PER LA LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978
(ESCULTURA-OBJECTE 180x150x100).
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978
(ESCULTURA-OBJECTE 170x80x45). MUSEU DE SEVILLA.
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978
(ESCULTURA-OBJECTE 170x80x45). MUSEU DE SEVILLA.

DONA IBÈRICA, 1975-76
(ESCULTURA-OBJECTE 190x125x40).
CAMPEROL, FORCA, ARBRE I CADIRA, 1977
(ESCULTURA-OBJECTE 200x70x42).
CAMPEROL, FORCA, ARBRE I CADIRA, 1977
(ESCULTURA-OBJECTE 200x70x42).



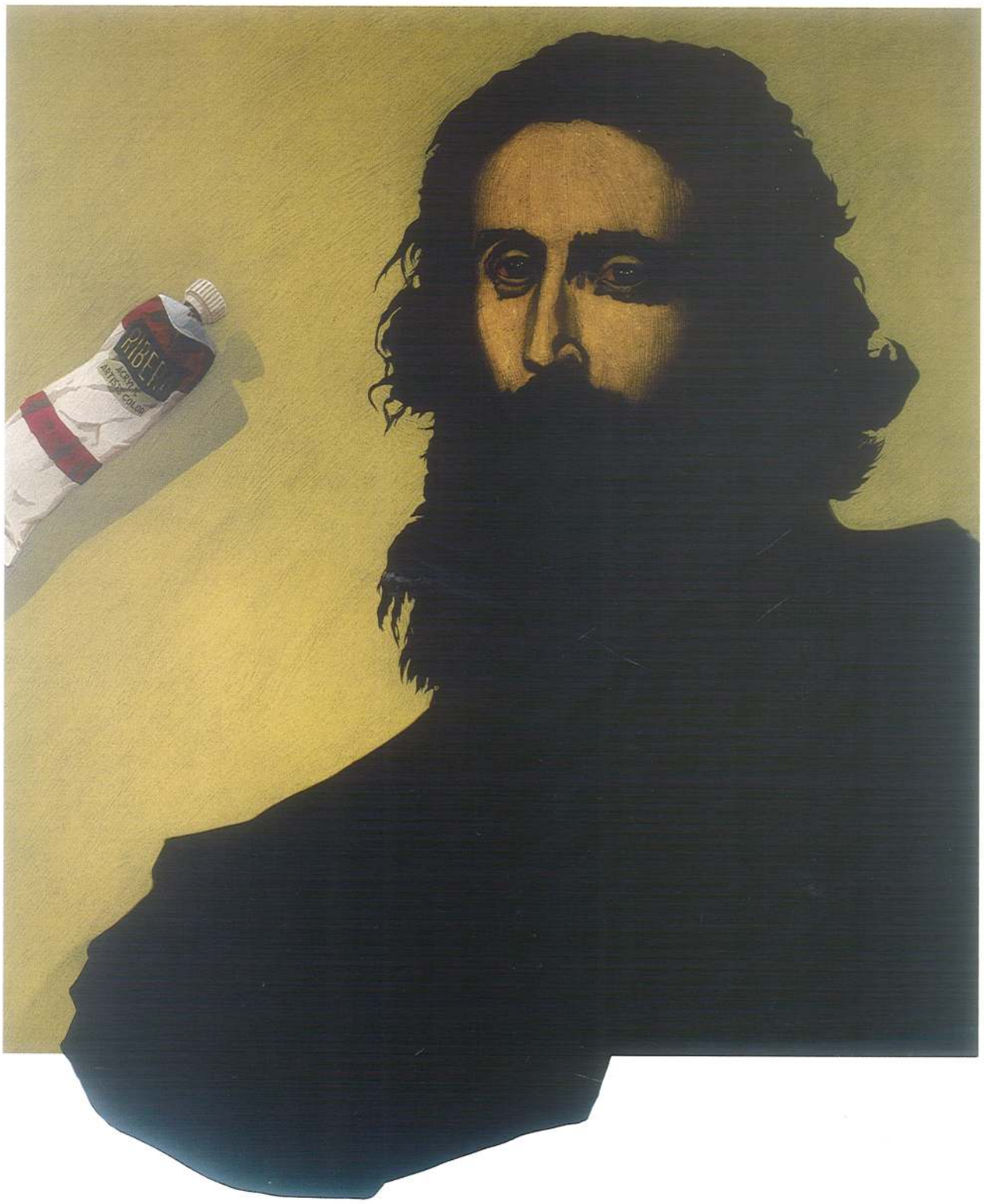






ACTRIU DE MITJA NIT, 1979 (DIBUIX 54x40).
L'AUTONOMIA, 1980 (DIBUIX 54x40).

FINESTRA AMB SOLETAT, 1980 (DIBUIX 54x40).
LI DIUEN ESPERANÇA, 1980 (DIBUIX 54x40).



SANT PAU FUMATA, 1981-82 (ACRÍLIC-TAULA-VELLUT 80x80).









GÓNGORA, 1981-91 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
ENCLUSA I MALLAIRE, 1981-88 (PINTURA-OBJECTE 190x150x150).

EL NEGRET, 1981-91 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
ISOP BUSCA MÚSICS, 1981-91 (PINTURA-OBJECTE 2-183x153).











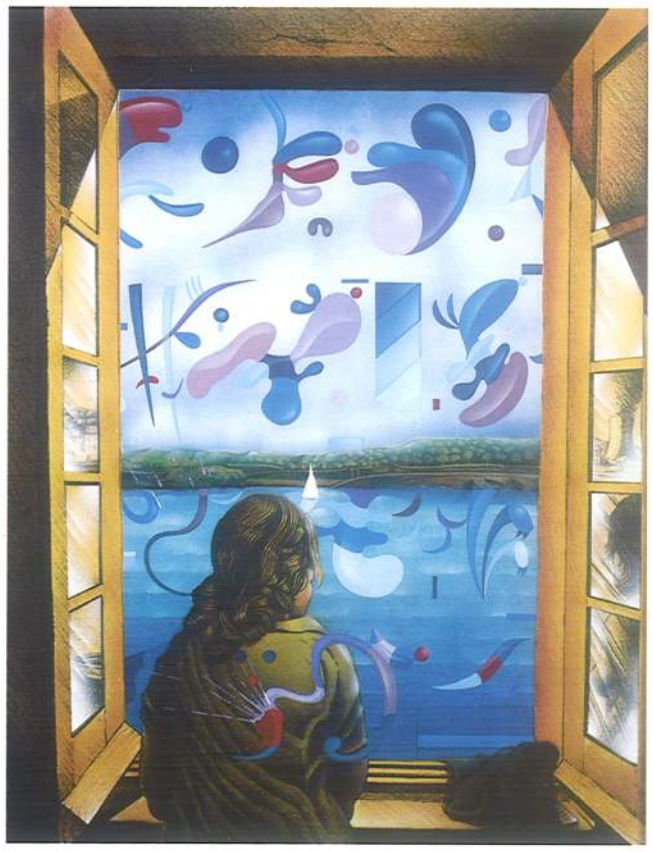
RETRAT EQÜESTRE, 1982-84 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150-DÍPTIC).
BOSCH, MIRÓ, JAN SANDERS, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200-DÍPTIC).
TROMPE D'OEIL, 1981-86 (ACRÍLIC-TAULA 200x400, QUATRETA).

PERSONATGE ESGUARDANT GERNIKA, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200-DÍPTIC).
MUSEU D'ELX.
QUATRE BARRES, 1981-82 (ACRÍLIC-TAULA 160x160).



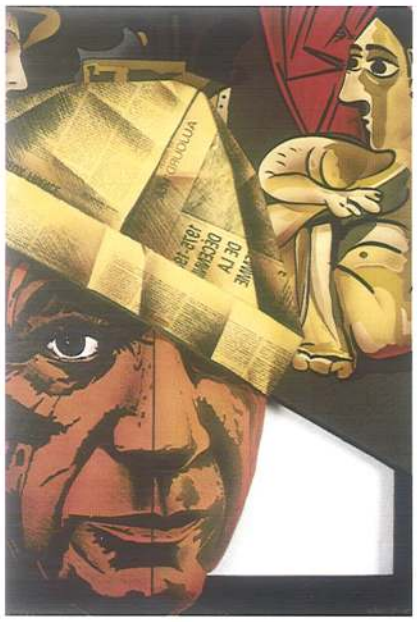






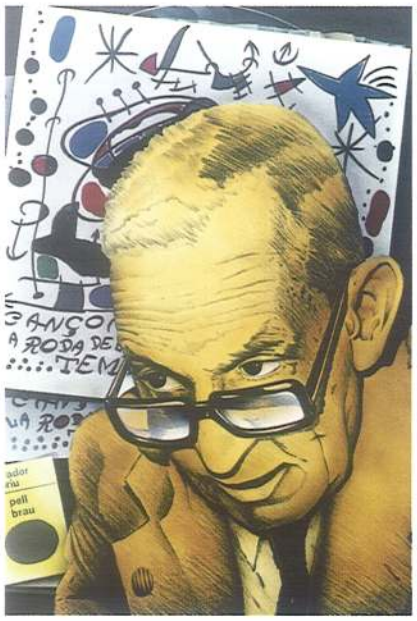
GORA EUSKADI, VISCA PICASSO, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200, DÍPTIC).
EL CONQUERIDOR CONQUERIT, 1986 (ACRÍLIC-TAULA 66x48).

FORNALL DE FICCIONS, 1985-88 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).
DIPUTACIÓ D'ALACANT.
FINESTRA I NUCLEAR, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).















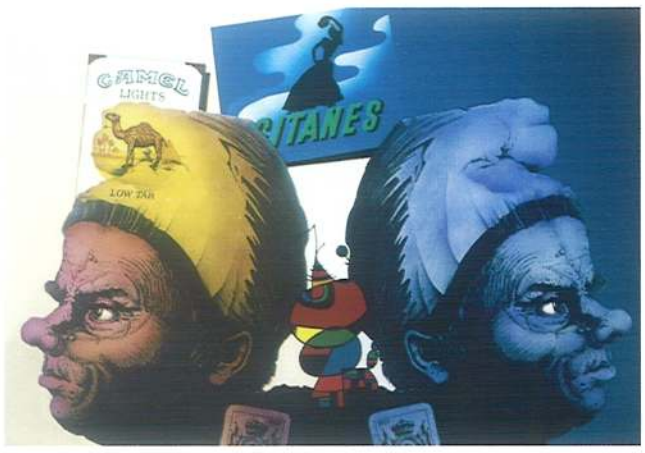




EL PINTOR I LA MODEL, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
RETRAT D'ESPRIU, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
GAIA I OCELLS, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

DALÍ RETALLABLE, 1986 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
AMIC BACO, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
CARRER AVINYÓ, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

JARDÍ AMB MUSA, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
VETLLAIRE, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
EPÍSTOLA I FLAMA, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).











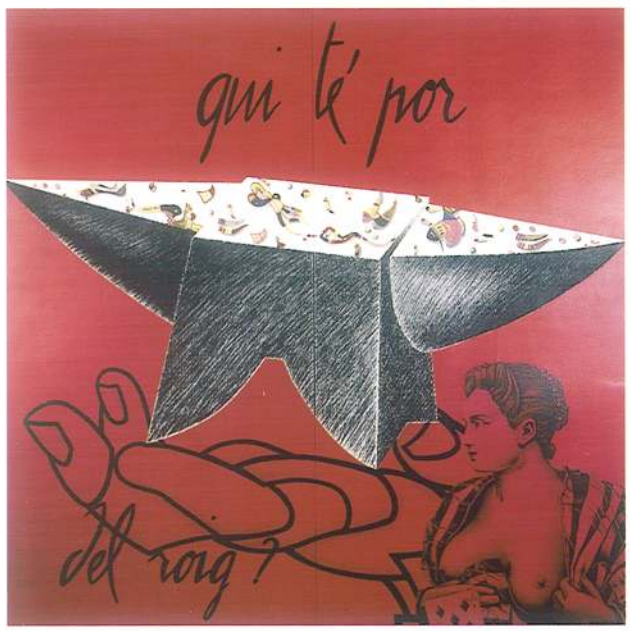


DÍPTIC DEMOCRÀTIC. 1986-87 (ACRÍLIC-TAULA 98x136).
DALIMÒBIL ROIG. 1987 (PINTURA-OBJECTE 44X130).
THE MASTER. 1987-88 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

TEMPS D'UN POBLE. 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA 98x136).
FESTA D'ESTIU. 1987 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
SENSE NOM. 1990 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).







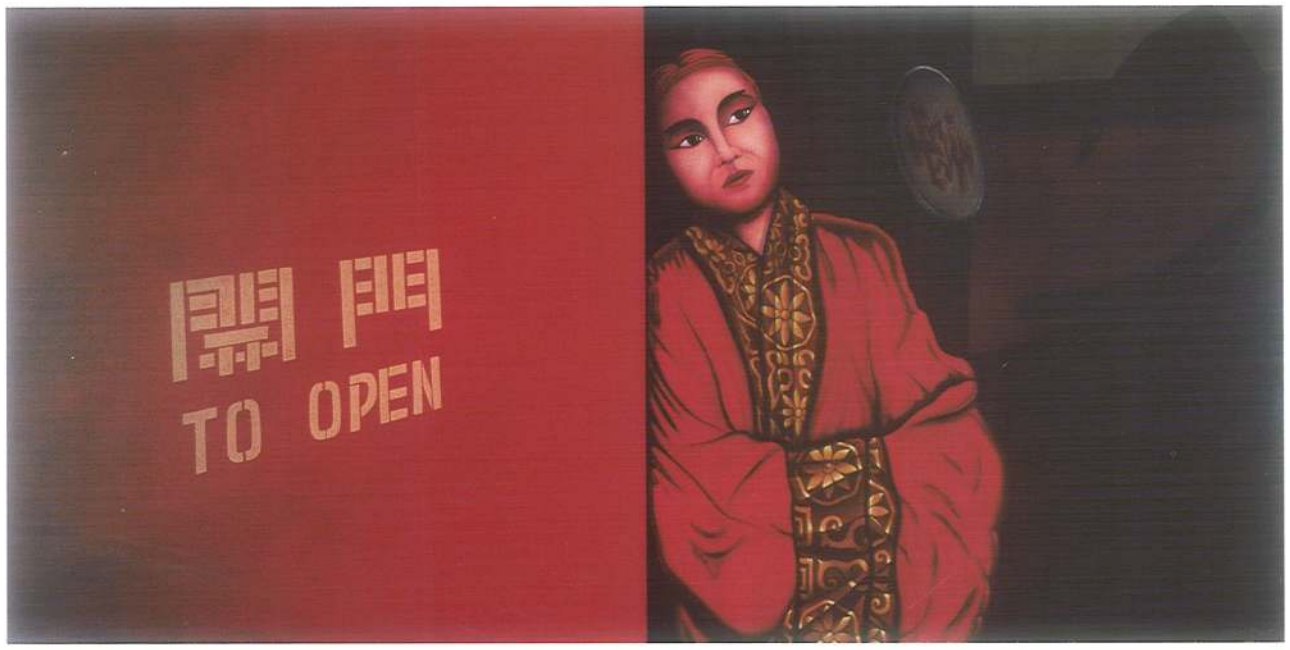


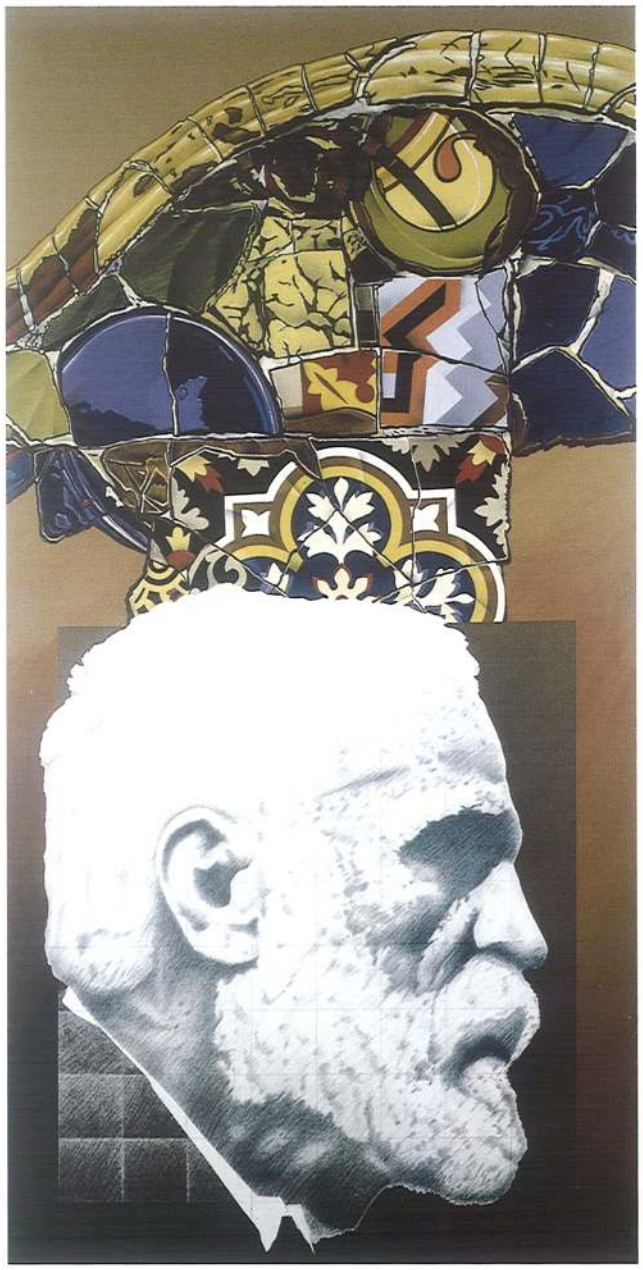


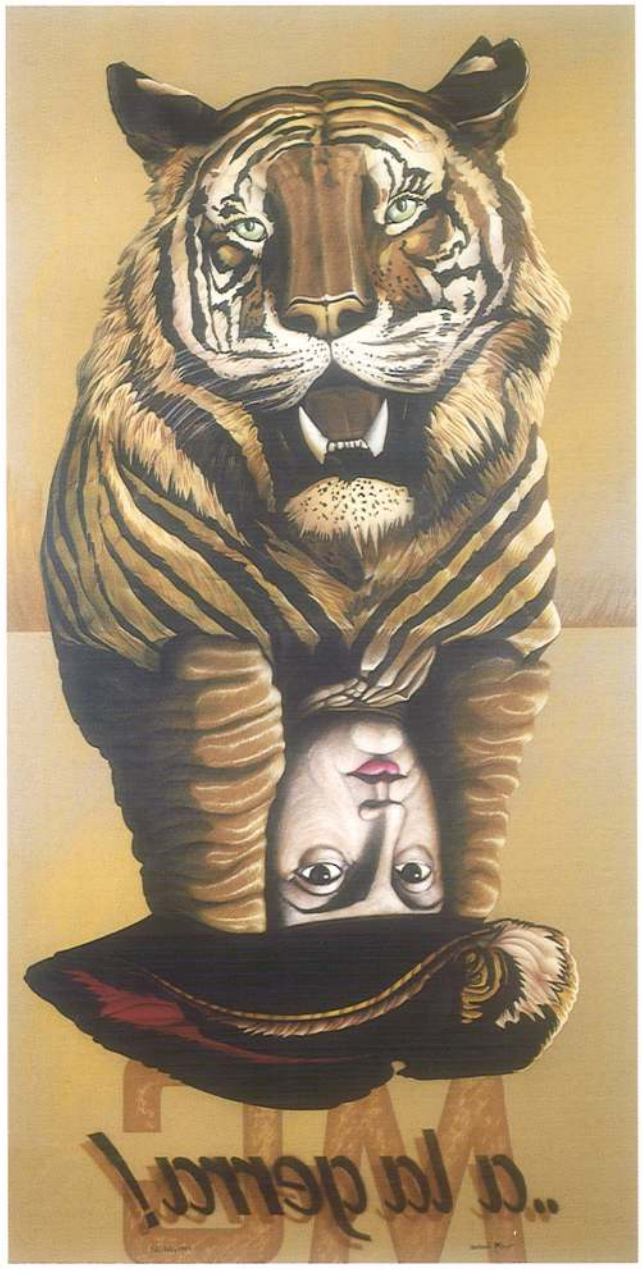


MEDITERRÀNIA, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).
QUI TÉ POR, 1988 (ACRÍLIC-TAULA 200x200 DÍPTIC).
HOME D'ESQUENA, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).

KASPAROV, ESCACS I PERSONATGE, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200). MUSEU VILAFAMÉS.
EL MISTERI REPUBLICÀ, 1988 (ACRÍLIC-TAULA 200x200, DÍPTIC).
ARISTIDE ESGUARDANT A GALA, 1988 (ACRÍLIC-TAULA, 200x200 DÍPTIC).

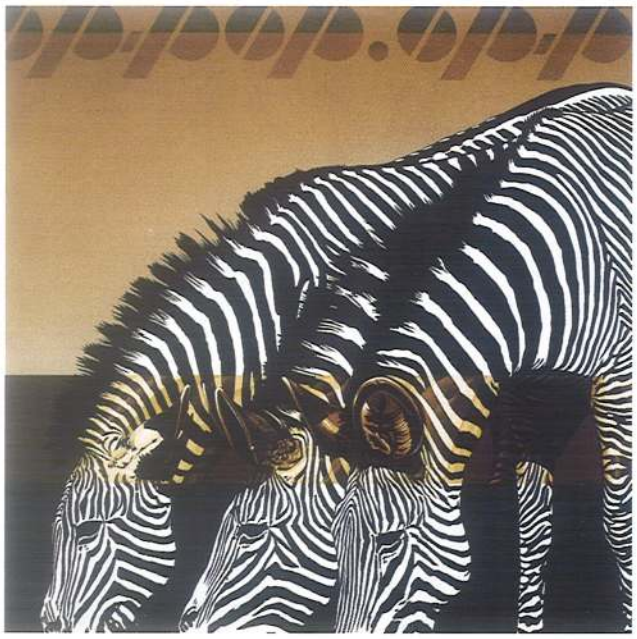


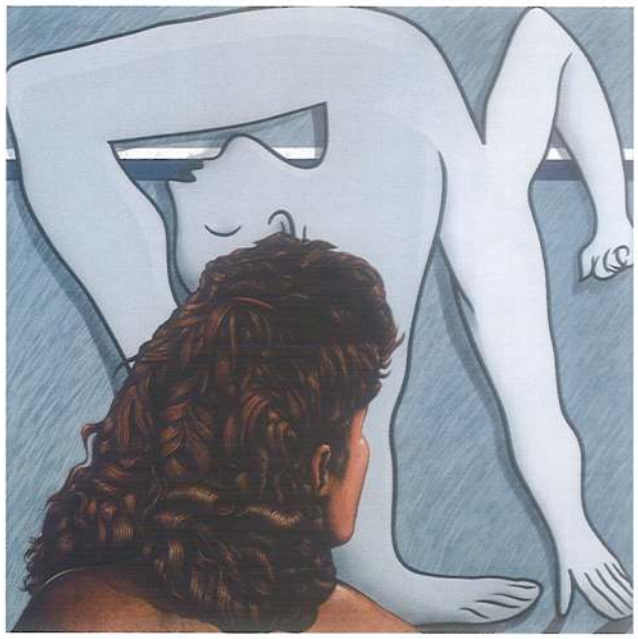


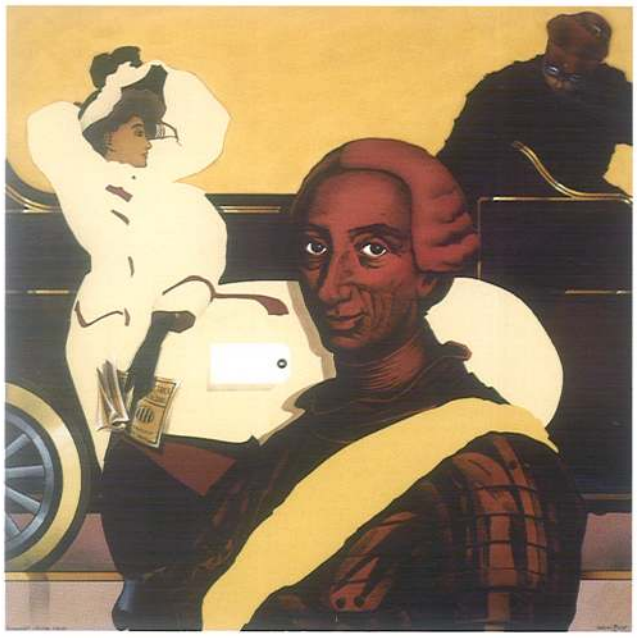


ÒPERA XINESA I PAGÉS. 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x200).
ESTIMAT GAUDÍ. 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x100).

FELÍ-FELIP. 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x100) MUSEU XÀTIVA.

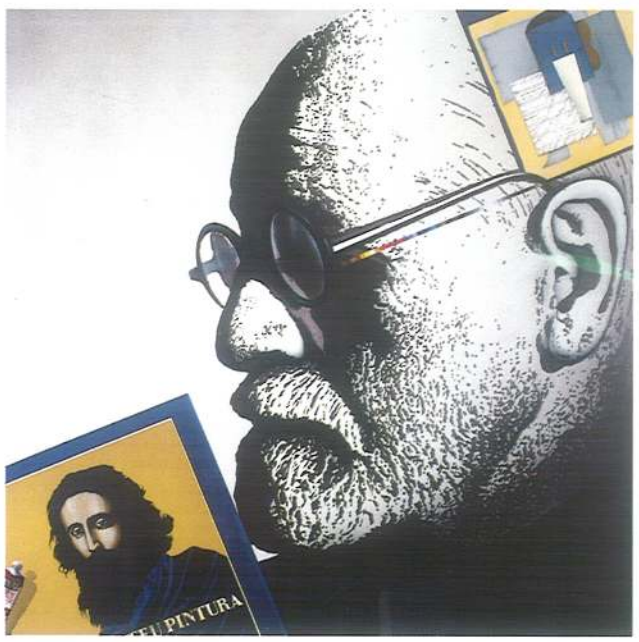












OP-POP, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
DONAMÒBIL I ALCALDE, 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
DALÍ, PIA I PERSPECTIVA, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200 DÍPTIC).

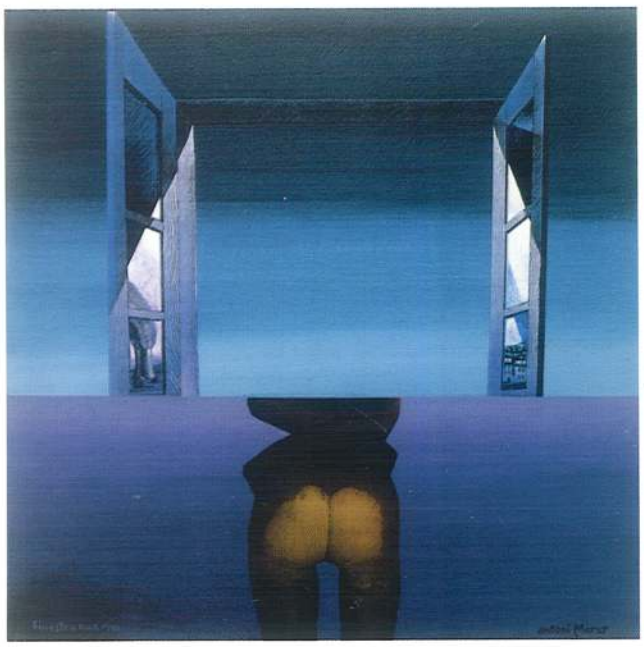
GALA-ACRÒBATA, 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
VIGILANTS A L'ALBA, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
PSICOANÀLISI DE LA PINTURA, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200x200).













INTRÚS A COFRENTS, 1989-90 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
DUPOND'S, 1990 (ACRÍLIC-TAULA 50x50).
FINESTRA NUA, 1990 (ACRÍLIC-TAULA 50x50).

FUNCIONAL I DECORATIVA, 1990 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
VIOLÍ DE PINTOR, 1990 (ACRÍLIC-TAULA 50x50).
PARÍS, 9 D'OCTUBRE, 1990 (ACRÍLIC-TAULA, 100x100).



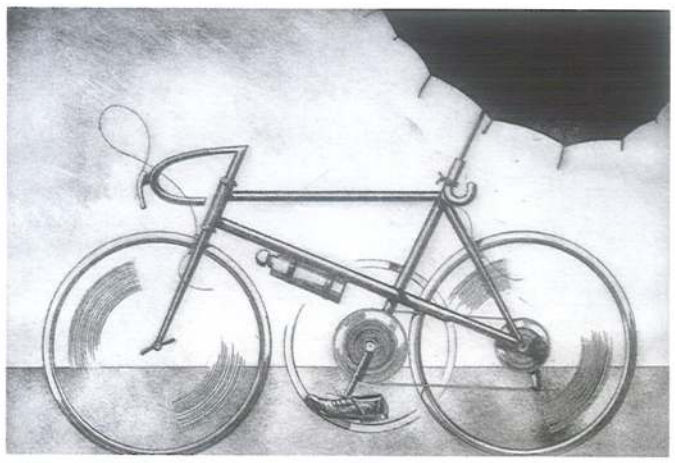


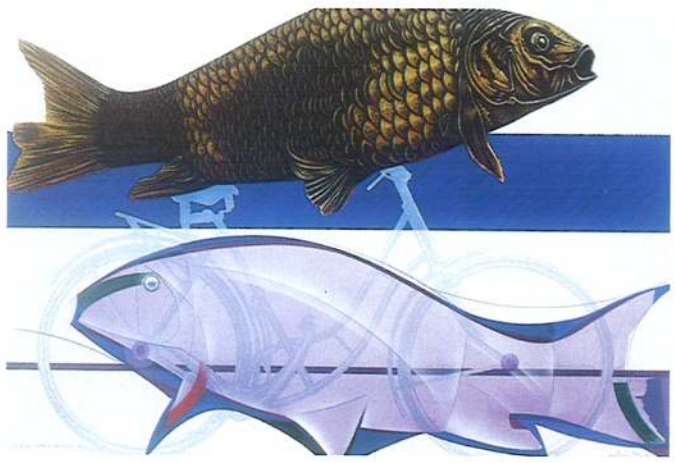
BICI D'AIGUAMOLL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x98).
EMPREMTES NACIONALS, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 100x200).









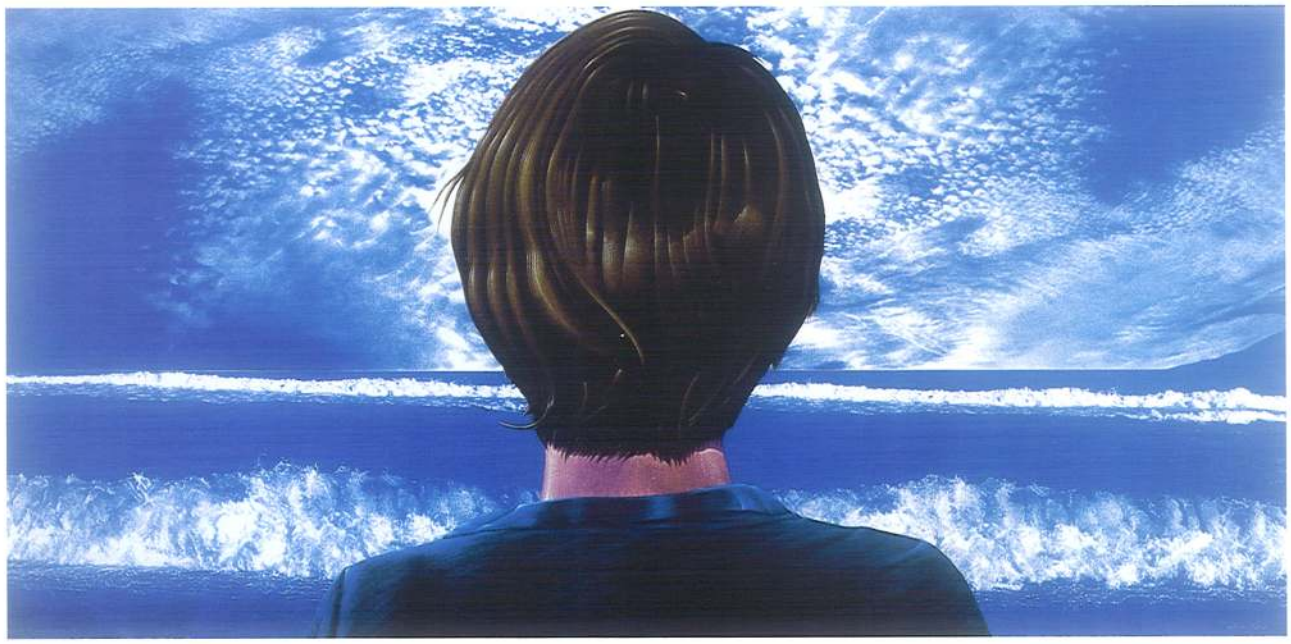




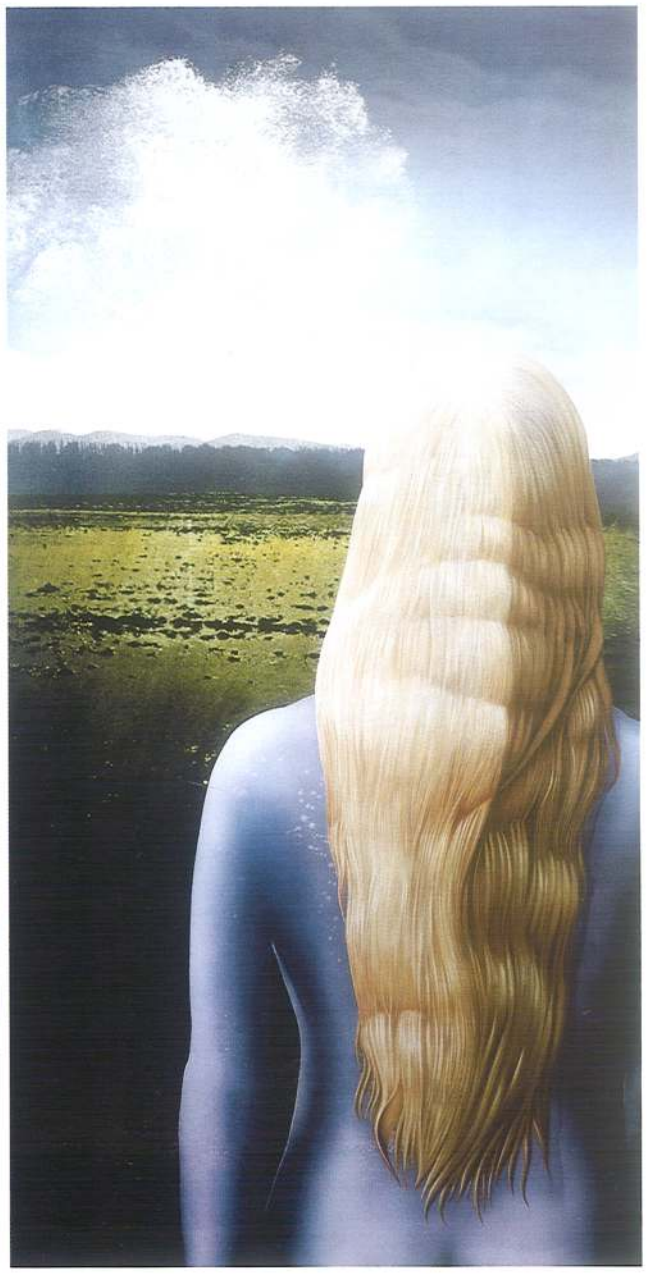


BIZIKLETA, 1991 (ACRÍLIC-PAPER 68x98).
L'ALCOIANA, 1992 (AIGUAFORT, PLANXA 33x50).
VIATGE SENSE RETORN, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
APAGAFOCS VALENCIÀ, 1995 (ACRÍLIC-TAULA 68x196).

VELOCÍPEDE TURBO, 1991 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
TRANSHUMANT, 1992 (AIGUAFORT, PLANXA 33x50).
ZEBRES ESCÀPOLS, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 98x136).

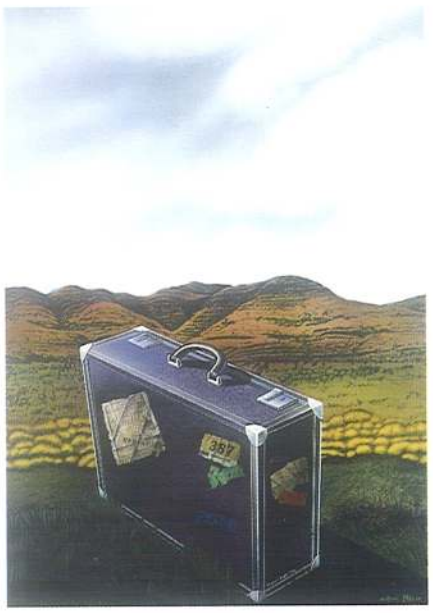


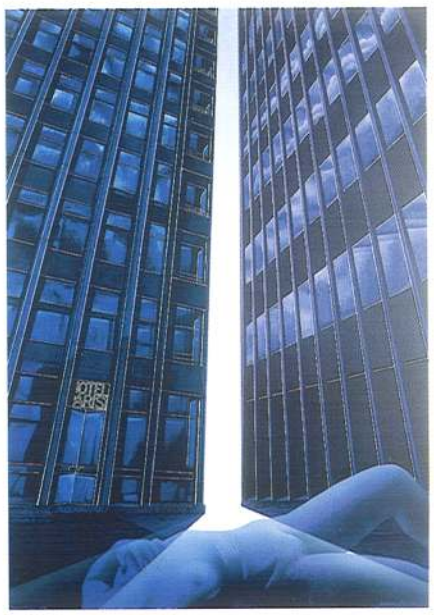


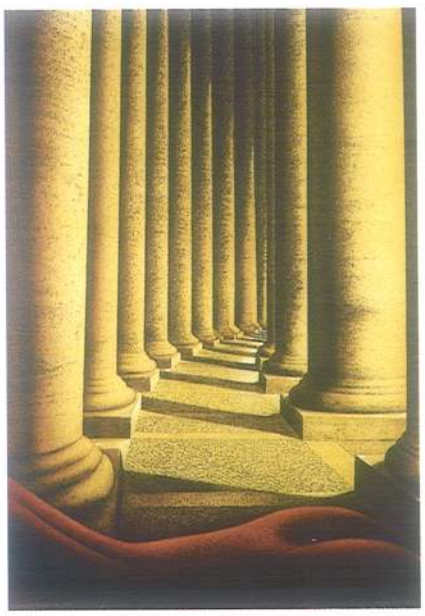


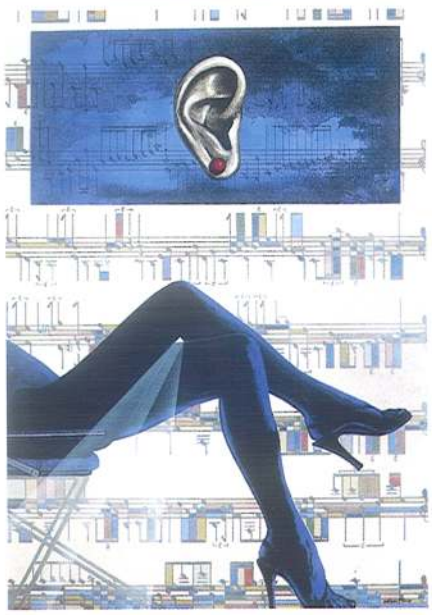
AUSIÀS AL CAPVESPRE, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 100x200).
ESPIGALLS I CORBELLA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 200x100).

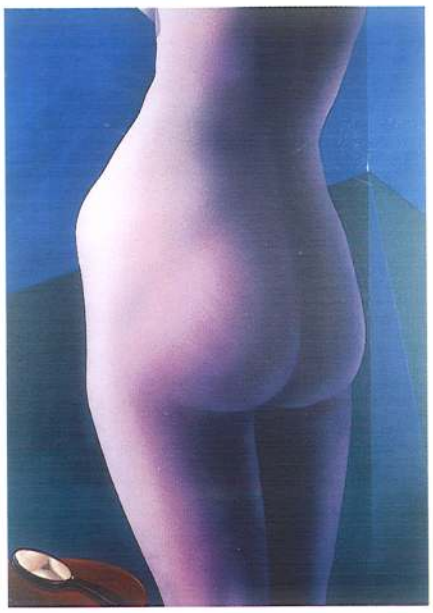
SIRENA D'AIGUAMOLL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 200x100).



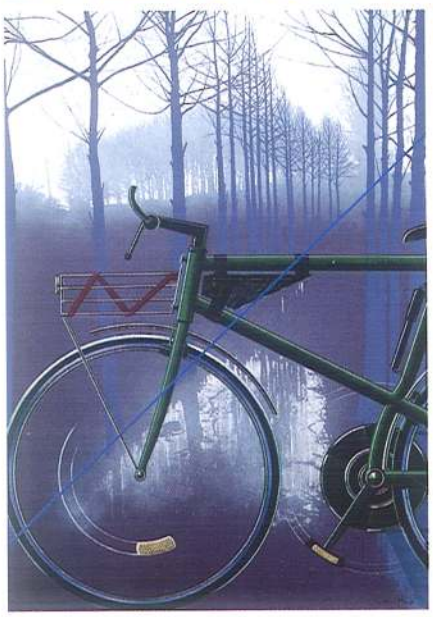




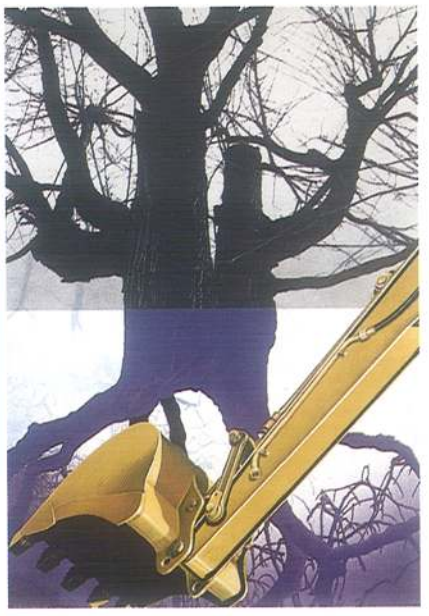












MALETA DADÀ, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
MÚSICA-COLOR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
EMPORDÀ I BOIRA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

HOTEL PARÍS, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
EL MIRALLESPILL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
AMÈRICA STREET, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

LA PORTA DEL CEL, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
FESTA DE LA CIRERA, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
TRES-BRANQUES, 1993 (ACRÍLIC-TAULA 136x98).













VAIXELL DE COMBAT, 1994, (ACRÍLIC-TAULA 200x200).
MADAME POMA, 1993 (ACRÍLIC-TAULA 196x68).

CONDEMNATS, 1994 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
DRETS HUMANS, 1993 (ACRÍLIC-TAULA 196x68).

VALISA PER SUBORNAR, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 200x200).
POSITIU-NEGATIU, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 196x68).













BICIDESCOKEGIRL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x98).
LITORAL MEDITERRANI, 1993 (ACRÍLIC-TAULA 98x98).
CEL NOSA, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).

AGRESSIÓ AMESURADA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x98). IVAM VALÈNCIA.
CULTURA AMENAÇADA, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200). COL. BANCAIXA.
PARC NATURAL, 1993 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200x200).













DUES HETERES, 1994 (AIGUAFORT, PLANXA 33X33). SUITE ERÒTICA.
PAISATGE NUCLEAR, 1996 (ACRÍLIC-TAULA 25x25).
CAVALL DE MARC, 1997 (ACRÍLIC-TAULA 45x45).

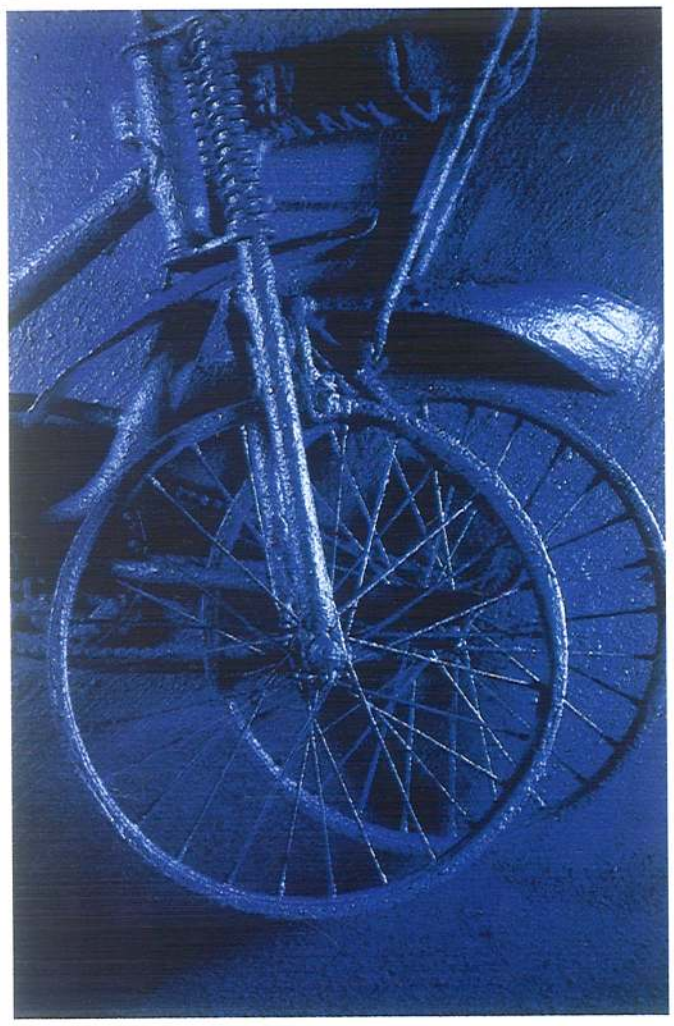
FLAUTISTA, 1994 (AIGUAFORT, PLANXA 10x10). SUITE ERÒTICA.
FINESTRA VERDA, 1996 (ACRÍLIC-TAULA 30x30).
BICI-KALININGRAD, 1997 (ACRÍLIC-TAULA, 45x45).













ATENA TWO. HÈRACLES. ZEUS. PENÈLOPE. AFRODITA I ATENA. 1996 (PINTURA -OBJECTE).
VOLEM L'IMPOSSIBLE. 1996 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
BICI PLEGADA. 1997 (PINTURA-OBJECTE 136x98x33. FRAG.).

AIGUAMOLL DE PALS. 1996 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
CAMÍ DEL BRITISH. 1996 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
BICI DINÀMICA. 1997 (PINTURA-OBJECTE 80x160X24. FRAG.).

CURRÍCULUM

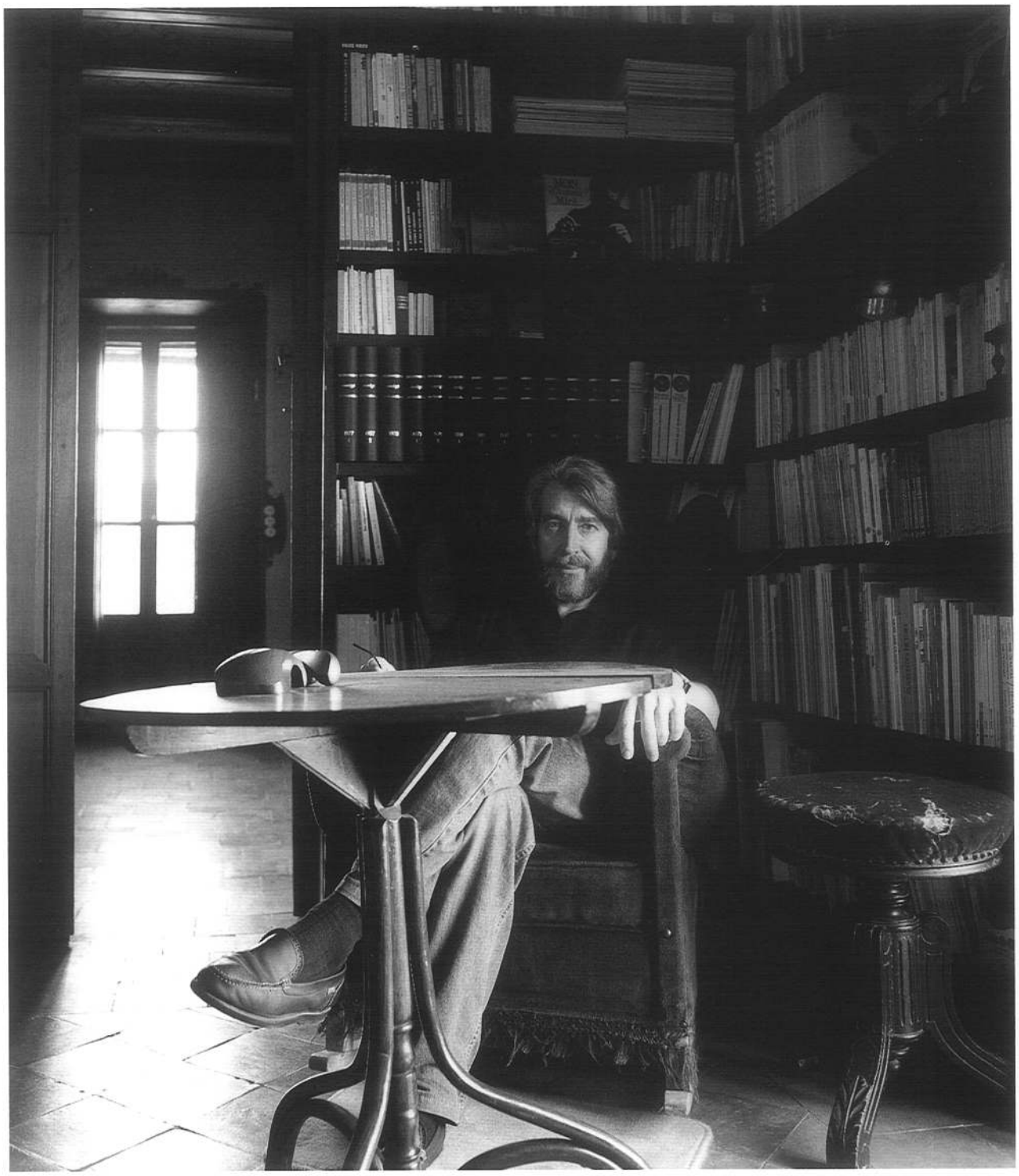
ANTONI MIRÓ nace en Alcoi en 1944. Vive y trabaja en el Mas Sopalmo. En 1960 recibe el primer premio de pintura del Ayuntamiento de Alcoi. En enero de 1965, realiza su primera exposición individual y funda el Grupo Alcoiart (1965-72) y en 1972 el "Gruppo Denunzia" en Brescia (Italia). Son numerosas sus exposiciones dentro y fuera de nuestro país, así como los premios y menciones que se le han concedido. Miembro de diversas academias internacionales.

En su trayectoria profesional, Miró ha combinado una gran variedad de iniciativas, desde las directamente artísticas, donde manifiesta su eficaz dedicación a cada uno de los procedimientos característicos de las artes plásticas, hasta su incansable atención a la promoción y fomento de nuestra cultura.

Su obra, situada dentro del realismo social. Se inicia en el expresionismo figurativo como una denuncia del sufrimiento humano. A finales de los años sesenta su interés por el tema social le conduce a un neofiguralivismo, con un mensaje de crítica y denuncia que, en los setenta, se identifica plenamente con el movimiento artístico "Crónica de la realidad", inscrito dentro de las corrientes internacionales del pop-art y del realismo, tomando como punto de partida las imágenes propagandísticas de nuestra sociedad industrial y los códigos lingüísticos utilizados por los medios de comunicación de masas.

Las distintas épocas o series de su obra como «Les Nues» (1964), «La Fam» (1966) «Els Bojos» (1967), «Experimentacions» y «Vietnam» (1968), «L'Home» (1970), «América Negra» (1972), «L'Home Avui» (1973), «El Dólar» (1973-80), «Pinteu Pintura» (1980-90) y «Vivace» desde 1991, rechazan todo tipo de opresión y claman por la libertad y por la solidaridad humana. Su obra está representada en numerosos museos y colecciones de todo el mundo y cuenta con abundante bibliografía que estudia su trabajo exhaustivamente.

En resumen, si su pintura es una pintura de concienciación, no es menos cierto que en su proceso creativo se incluye un destacado grado de "concienciación de la pintura", en la que diversas experiencias, técnicas, estrategias y recursos se aúnan para constituir su particular lenguaje plástico, que no se agota en ser un "medio" para la comunicación ideológica sino que de común acuerdo se constituye en registro de una evidente comunicación estética.



(FOTO PERE RUIZ)

1960-1997- PREMIS I DISTINCIONS/PRIZES & DISTINCTIONS/PREMIOS Y DISTINCIONES

1960. VII Mostra de Pintura, Escultura i Dibuix, 1er Premi, Ajuntament d'Alcoi, ALCOI.
1961. XVIII Exposició d'Art, 3er Premi, ALACANT.
1962. Primer Certamen Nacional d'Arts Plàstiques, ALACANT.— Certamen de Pintura, 1er Premi, ALACANT.— Menció Honorífica al Certamen d'Art, ALACANT.
1963. VIII Exposició de Pintura CEA, Premi Brotons, ALCOI.— Selecció certàmens a MADRID.
1964. VI Certamen d'Art, 1er Premi, ALACANT.
1965. V Saló de Tardor, Premi de la CAP, ALCOI.— VII Saló de Març, Museu Història, VALÈNCIA.
1966. Casa Municipal de Cultura, Saló de Tardor, ALCOI.
1967. I Bienal de Pintura. Excm. Ajuntament, ALCOI.— VIII Saló de Març, VALÈNCIA.— VII Saló de Tardor, 2n premi ALCOI Casa Municipal de Cultura.
1968. IX Saló de Març, Art Actual, VALÈNCIA.— I Exposició Pintors Espanyols, CIEZA.
1969. II Bienal Internacional de Pintura, ALCOI.— X Saló de Març, Art Actual, VALÈNCIA.— I Certamen Diputació Provincial "Castell de Santa Bàrbara", Adquisició d'obres, ALACANT.— VIII Premi de Dibuix "Joan Miró", Palau de la Virreina, BARCELONA.— The Dover Carnival, Premi originalitat, DOVER, R. Unit.— VIII Saló de Tardor, Premi CMC, ALCOI.— Membre de Verein Berliner Künstler, BERLÍN, Alemanya.
1970. XI Saló de Març, VALÈNCIA.— IX Premi Internacional de Dibuix "Joan Miro", Col·legi d'Arquitectes, BARCELONA.— Certamen Arts Plàstiques "Castell de Santa Bàrbara", ALACANT.— XXVII Exposició de Pintura, SOGORB.— Finalista Premi "Tina", BENIDORM.— VII Saló Nacional de Pintura, MÚRCIA.
1971. III Bienal Internacional de Pintura, Adquisició d'obres, ALCOI.— I Certamen de Pintura Mural, ALTEA.— XII Saló de Març, VALÈNCIA.— III Bienale Internationale de Merignac, MERIGNAC, França.— X Premi de Dibuix "Joan Miró", Col·legi d'Arquitectes, BARCELONA.— Galeria Adrià, BARCELONA.— PAA Culturals, GIRONA.— B.H. Corner Gallery, Saló Internacional d'Hivern, Diploma d'honor, LONDRES, R. Unit.— Membre de l'Institut i Acadèmia Internacional d'Autors, PANAMÁ.
1972. XI Premi Internacional de Dibuix "Joan Miró", BARCELONA.— II Mostra Internationale di Pittura e Grafica, Medalla d'Or i Diploma, NOTO, Itàlia.— Mostra Premis, SICILIA, Itàlia.— Membre "Honoris Causa" de Paternoster Corner Academy, LONDRES, R. Unit.
1973. No participa a certàmens competitius i posteriorment gairebé sempre participa "Fora de concurs".
1974. Vtz. International Print Biennale, CRACOVIA, Polónia.— I Saló de Primavera, Medalla de Plata, VALÈNCIA.— I Certamen Internacional de Pintura, MALLORCA.— Ibizagráfic-74, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.— IV Bienale Internationale de Merignac, MERIGNAC, França.— XIII Premi Internacional de Dibuix "Joan Miró", BARCELONA.— I Bienal Nacional de Pintura, OSCA.— IV Saló de Tardor, 1ª Menció i Medalla de bronze, SAGUNT.— Premi de Pintura "Fundació Güell", BARCELONA.— Ora e sempre resistenza, Palazzo de Turismo, MILÀ, Itàlia.— Mostra Internacional d'Arts Gràfiques, Menció Honor, VALÈNCIA.— Membre actiu de la Fundació "Maeght", SAINT-PAUL, França.
1975. Ora e sempre resistenza. Circolo De Amicis, MILÀ, Itàlia.— II Certamen Internacional, MALLORCA.— Premis Sèrie, MADRID.— II Certamen Nacional de Pintura, TEROL.— V Bienal Internacional de l'Esport, 1ª Medalla, VALÈNCIA.— Premi de Dibuix "Sant Jordi", BARCELONA.— XIV Premi Internacional "Joan Miró", BARCELONA.— Paix-75-30.ONU, Pavillon d'Art Slovenj Gradec, SLOVÉNIE, Eslovenia.— I Bienal de Pintura Contemporània, BARCELONA.— V Saló de Tardor de Pintura, 1r Premi, Medalla d'Or, SAGUNT.— III Bienal Provincial de León, LLEÓ.— Concurs Nacional de Pintura, Finalista, ALCOI. — Trofeu "Sinca d'Altea", ALTEA.
1976. VI Miedzynarodowe Biennale Grafikikrakow, CRACOVIA, Polònia.— Convocatòria d'Arts Plàstiques, Adquisició d'obra per al Museu Diputació Provincial, ALACANT.— Ibizagrafic-76 Museu d'Art Contemporàni, EIVISSA.— I Certamen Internacional de Lanzarote, LANZAROTE.— I Certamen de Pintura, PEGO.— II Bienal d'Art, PONTEVEDRA.— I Bienal Nacional d'Art, Medalla Commemorativa, OVIEDO.
1977. Premio Nazionale di Pintura, Centro de Arte Elba, PALERMO, Itàlia.— Mostra Palacio de Manzanares El Real, MADRID. — Trofeu "Premis Set i Mig", ALACANT.
1978. VI Premio Internazionale di Grafica del Pomero, RHO, Itàlia.— 7 Biennale Internationale de la Gravure, CRACOVIA, Polònia.— Acadèmic d'Italia amb medalla d'or, "Accademia Itàlia delle Arti e del Lavoro, Itàlia.
1979. Grafik Biennale Heidelberg, HEIDELBERG, Alemanya.— Invitat al Convegno Nazionale degli Artisti, SAL-SOMAGGIORE, Itàlia.
1980. VIII Miedzynarodove Biennale Grafikikrakow, CRACOVIA, Polònia.— Distinció de l'Academie Culturelle de France, PARÍS, França.
1981. Membre titular de la Jeune Peinture-Jeune Expression, PARIS, França.— Director Mostra Cultural del País Valencià, ALCOI.
1982. Bienal d'Eivissa, Ibizagrafic-82, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.— XXXII Rasegna di Pittura, Scultura, Grafica, Musei d'Arte Moderno, Premi de Gravat "Universitat d'Urbino", Sassoferrato, ANCONA, Itàlia.— Salon d'Automne 82, Palais des Congres, Medalla de Plata, MARSELLA, França.— Premio Internazionale Carducci de Belle Arti, FLORENCIA, Itàlia.— Prima Biennale Internazionale Ente Siciliano Arte e Cultura, SIRACUSA, Itàlia.

1983. Salon International d'Automne, AIX-EN-PROVENCE, França.— XI Premio Internazionale di Grafica del Pomero, RHO-MILÀ, Itàlia.— Salon International d'Avignon, Chapelle Saint Benezet, Menció Especial del Jurat, AVIGNON, França.— Salon International d'Evian, EVIAN, França.— XXXIII Rasegna Pittura, Grafica "Piccola Europa", Sassoferrato-ANCONA, Itàlia.— Primo Premio Internazionale Gagliaudo, ALESSANDRIA, Itàlia.— Premio Internazionale di Mòdena, Placa i Diploma, MÒDENA, Itàlia.— Membre del Consell Rector del Centre Municipal de Cultura, ALCOI.

1984. Intergrafik-84, Internationale Triennale Engagierte, BERLÍN, Alemanya.— Kinema-84, Audiovisual "Els Bojos-66", premiat, ALCOI.— Dirigeix L'Ambit d'Arts Plastiques del Congrés d'Estudis, ALCOI.— Invitat a la "Grafik in der DDR", BERLÍN, Alemanya.

1985. Medalla I Miedzynarodowe Triennale Sztuki "Prezeciw Wojnie", Pantswore, LUBLIN, Polònia.— 35 Salon de la Jeune Peinture -Jeune Expression, PARIS, França.

1986. Medalla Aurea Oro i Diploma Premio "Citta di Roma", ROMA, Itàlia.

1987. Intergrafik-87, Verband Bildender Künstler der DDR, BERLÍN, Alemanya.— Invitat al Simposi Intergrafik-87 per la V B.K., BERLÍN, Alemanya.— Director Arts Plàstiques, Centre Cultural, ALCOI.

1988. Medalla II Miedzynarodowe Triennale Sztuki Przeciw Wojnie, LUBLIN, Polònia.— XVI Premio Intemazionale di Grafica, Medaglia Amici del Pomero, RHO-MILÀ, Itàlia.— Biennale Internationale de l'Estampe, Palau dels Reis de Mallorca, PERPINYÀ, França.— 38 Rassegna Grafica Salvi Piccola Europa, SAssoferrato, Itàlia.— Membre de la Junta Rectora de Cultura Gil-Albert, ALACANT.— Trofeu Centre d'Esports, ALCOI.

1989. XVII Premio Internazionale Grafica del Pomero, Diploma, RHO-MILÀ, Itàlia.— Diploma I Biennale Impreza Ivano-Frankivsk, IVANO-FRANKIVSK, Ucraïna.

1990. Diploma Premio Internazionale del Pomero, RHO-MILÀ, Itàlia.

1991. III Miedzynarodowe Triennale Sztuki, "Przeciw Wojnie" Majdanek 91, Medalla Commemorativa, LUBLIN, Polònia.— XXV Premio Nazionale di Grafica del Pomero Prem-Acquisto A. Masseroni, RHO-MILÀ, Itàlia.— Jurat II Biennale "Impreza", Ukrainian Museum Contemporany, IVANO-FRANKIVSKY, Ucraïna.— Medalla Commemorativa Saló de Tardor, SAGUNT.

1992. X Bienal Internacional de l'Esport, Sala Tecla, BARCELONA.— Jurat Fogueres Experimentals Centre E. Sempere, ALACANT.— Certificat Award "Academy of Mail Arts and Sciencies", GREENVILLE, Estats Units.

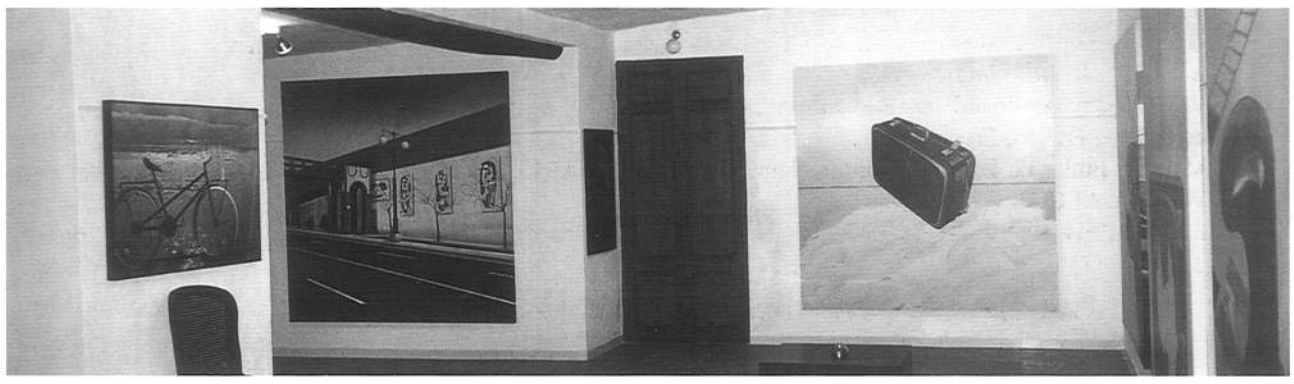
1993. Medalla Commemorativa Consell Superior d'Esports, MADRID.— Jurat Cartell Carnestoltes, Centre d'Art i Comunicació, ALACANT.— Jurat Concurs de Pintura, Casa de Cultura, ELDA.— Jurat Treballs de Creativitat, Institut de Cultura, ALACANT.— Invitat III Bienale Impreza, Ukrainian Museum, IVANO-FRANKIVSK, Ucraïna.— Trofeu Amics de la Música, ALCOI.— Jurat II Biennal de Gravat Josep de Ribera, XÀTIVA. XXI Internazionale di grafica del pomero, diploma segnalato, RHO-MILÀ, Itàlia

1994. Jurat II Bienal "Vila de Canals", CANALS.— Jurat Concurs Cartells Carnestoltes I.C. Juan Gil Albert, ALACANT.— Jurat XV Convocatòria de Pintura "Pintor Sorolla", ELDA.— Membre Consell Assessor "Tractat d'Almirra", EL CAMP DE MIRRA.— Jurat XVIII Certamen de Pintura "Vila de Pego", PEGO.— Nominat als Premis Penelopé-94, ALCOI.— IV International Art Triennal Majdanek'94, LUBLÍN, Polònia.

1995. Jurat Cartell Carnestoltes, ALACANT.— Trofeu Volta de l'Esport, ALCOI.— Trofeu Premi J. Valls de normalització, ALCOI.— Projecte Concurs Metro, IVAM, VALÈNCIA.— Jurat XI Concurs "Fogueres Experimentals", ALACANT.— Membre d'honor Asociación Mail-Artistas Españoles, ALCORCÓN, Madrid.— Invitat al Taller Internacional. de l'art "Fascinació pel paper", BUK, Polònia. — Acadèmic "International Academy of Semantic Art", KHERSON, Ucraïna.— Premio Internazionale "Città di Roma", FIRENZE, Itàlia.— Título Onorífico di Dottore H.C. Accademia Internazionale, ROMA, Itàlia.—

1996. Diploma-Medaglione Giuseppina Maggi, Accademia Int. Città Di Roma, FLORENCIA, Itàlia. —Titolo HC. Arte e Cultura della Città Di Genova, Premio Int. Della Liguria, GENOVA, Itàlia.— Accademia Internazionale "Greci Marino", Accademia Associati, Sezione Arte, VINZAGLIO, Itàlia.— Diploma-Premio La Viscontea, Int. Di Grafica, RHO/MILANO, Itàlia.— Placa American Biog. Institute, RALEIGH, USA.— Jurat V Miedzynarodowe Triennale Sztuki, LUBLIN, Polonia.— Jurat Mostra Biennal d'Art, ALCOI.

1997. V Miedzynarodowe Triennale Sztuki Majdanek'97, Artista invitat, LUBLIN, Polònia.— First International Biennal, Trevi Flash Art Museum, TREVI (Peruggia), Itàlia.



1965-1997- EXPOSICIONS INDIVIDUALS/INDIVIDUAL EXPO/EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1965. Sala CEA (Alcoiart-l), ALCOI.— Sala CEA, ALCOI.— Salons Els Angels, DÈNIA.— Soterrani Medieval, POLOP.— Pressó Segle XII, GUADALEST.— Montmartre, Sacre Coeur, PARÍS, França.— Casa Múrcia-Albacete, VALÈNCIA.

1966. Cercle Industrial, ALCOI.— Elia Galeria, DÈNIA.— Soterrani Medieval, POLOP.

1967. Sala Premsa, VALÉNCIA.— Casa Municipal de Cultura, ALCOI.— Soterrani Medieval, POLOP.— Sala FAIC, GANDÍA.— Caixa d'Estalvis CASE., MÚRCIA.— Sala IT, TARRAGONA.— Sala CAP, ALACANT.— Museu Municipal, MATARÓ.— Galeria Àgora, BARCELONA.

1968. Galeria d'Art, (6 Presències), ALCOI.— Soterrani Medieval, POLOP.— Galeria Niu d'Art,, LA VILA JOIOSA.— Sala Rotonda, Art del poble per al poble V Congrés L.F., ALCOI.— Woodstock Gallery, LONDRES, R.Unit.

1969. Galeria Polop, POLOP.— Shepherd House, CHADDERTON, R.Unit.— Galeria Elia, DÉNIA.— Central Hotel, DOVER, R.Unit.— Mostra simultània UNESCO, Casa de Cultura, Reconquista., ALCOI.

1970. Galeria CAP, ALACANT.— Caixa d'Estalvis NSD, ELX.— Galeria CAP, XIXONA.— Galeria Polop, POLOP.— Galeria Darhim, BENIDORM.— Hotel Azor, BENICÀSSIM.— Galeria Porcar, Homenatge Joan Fuster, CASTELLÓ.

1971. Sala CASE, MÚRCIA.— Club Pueblo, A Salvador Espriu MADRID.— Sala CASE Albufereta, ALACANT.— Sala CASE, BENIDORM.— Galeria 3, ALTEA.— Discoteca Mussol, ALCOI.

1972. Galeria Novart, MADRID.— Galleria della Francesca, FORLI, Itàlia.— America Negra mostra i espectacle Novart, MADRID.— Galleria Bogarelli, (Alcoiart-55), CASTIGLIONE, Itàlia.— BH Corner Gallery Five Man Exhibition, LONDRES, R.Unit.— Galeria Alcoiarts, ALTEA.

1973. Galeria Múltiples, MARSELLA, França.— Galeria Aritza, BILBAO.— Sala Besaya, SANTANDER.— Art Alacant, ALACANT.— Simultània Galeria Capitol i Sala UNESCO, ALCOI.— Galeria Alcoiarts, ALTEA.

1974. Sala Provincia, LLEÓ.— Galleria Lo Spazio, BRESCIA, Itàlia.— Palau Provincial, MÀLAGA

1975. Galeria Artiza, BILBAO.— Galeria Trazos-2, SANTANDER.— Galeria Alcoiarts, ALTEA.— Grafikkabinett, HAGEN, Alemanya.— Galeria Cànem, CASTELLÓ.

1976. Spanish-American Cultural, NEW BRITAIN (Conneticut), Estats Units.— Sala d'Exposicions de l'Ajuntament de Sueca, SUECA.— Altos (permanent), ALACANT.— Crida Galeria, ALCOI.

1977. Sala Gaudi, BARCELONA.— Ajuntament de Monòver, Mostra retrospectiva, MONÓVER.— Galeria La Fona, OLIVA.— Galeria Alcoiarts, ALTEA.

1978. Fabrik K 14, graphic retrospecktive, OBERHAUSEN, Alemanya.— Museu d'Art Contemporani de Sevilla, SEVILLA.— Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia, Consells Populars de CC, MURO.— Galeria Montgó, DÈNIA.

1979. Saletta Esposizione Rinascita, BRESCIA, Itàlia.— Galeria Alcoiarts, ALTEA.— Sala Cau d'Art, ELX.

1980. Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia, ALCOI.— Sala Canigó, ALCOI.— Biblioteca di Carfenedolo, Mostra gràfica, CARFENEDOLO, Itàlia.— Galeria 11, ALACANT.— La Casa, Galeria d'Art, Mostra retrospectiva, LA VILA JOIOSA.— Galeria La Fona, OLIVA.— Galeria Alcoiarts, ALTEA.— Sala d'Exposicions de l'Ajuntament, Homenatge a Salvador Espriu, LA NUCIA.

1981. Galeria Ámbito, Amics de la Cultura del País Valencià, MADRID.

1982. Graphic-Retrospektive, Kulturverein der Katalanish Sprechenden, HANNOVER, Alemanya.— Roncalli Haus, Mostra retrospectiva, WOLFENBUTTEL, Alemanya.— Museo Etnografico Tiranese, TIRANO, Itàlia.

1983. Centre Municipal de Cultura "El Cartell", ALCOI.— Giardini di Via dei Mille, Cile, BRESCIA, Itàlia.— Mostra Sigmund Freud (IPAC), Palau de Congresos, Hotel Melia-Castilla, MADRID.— Festival de l'Unitá, Cile, BÉRGAMO, Itàlia.— Circolo Culturale di Brescia, CiIe, BRESCIA, Itàlia.— Sala de Cristal, Ajuntament de València, Mostra retrospectiva "Xile, X Anys", VALÈNCIA.— Saló d'Actes, "El Cartell", Ajuntament, LA VALL DE GALLINERA.— Centre Social i Cultural, "El Cartell", TAVERNES VALLDIGNA.— Sala Morquera, "El CarteII", Ajuntament, CREVILLENT.— Sala del Casino, "El Cartell, Xile, Freud", XIXONA.— Presso la S.L. Malzanini del PCI, Cile, 1973-83, BRESCIA, Itàlia.

1984. Sala CAAM. "El Cartell", Ajuntament, MURO.— Sala Caixa Rural, "El Cartell", Ajuntament, VILA-REAL.— Palau de Congresos, "Freud", BARCELONA.— Zentrum am Buck, "Zu Ehren Salvador Espriu", WINTERTHUR, Suïssa.

1985. Congres Centrum Hamburg, "Freud tot Freud", IPAC, HAMBURG, Alemanya.— L'Arte a Stampa, Rafinatezza Antica i Moderna, BRESCIA, Itàlia.

1986. Art Expo Montreal, "Hommage a Pablo Serrano", "Pinteu Pintura", MONTREAL, Canadà.— Galeria Canem, "Pinteu Pintura", CASTELLÓ.— Moorkens Art Gallery, "Hommage a Salvador Espriu", Nouvelles Perspectives, BRUXEL·LES, Bèlgica.

1987. Wang Belgium Art Gallery "H. Eusebi Sempere""Pinteu Pintura", org. par le CEICA, BRUSSEL, Bèlgica.— Sala UNESCO, "El Cartell", ALCOI.— Escola de Batoi, gravats "Pinteu Pintura", ALCOI.— Simultània Sales Esplà i Major de CAIXALACANT "Pinteu Pintura", ALACANT.— Centre-Cultural Sant Josep (Ajuntament d'Elx i CEPA)"Pinteu Pintura", ELX.

1988. Centre Cultural de la Vila d'Ibi, Ajuntament d'Ibi i CEPA, "Pinteu Pintura", IBI.— Museu de l'Almudí

(Ajuntament de Xàtiva i Conselleria de Cultura), "Pinteu Pintura", XÀTIVA.— Kleineren Galerie, Graphische Austellung Verband Bildener Kunstler der DDR, EISLEBEN, Alemanya.— Centre Municipal de Cultura, "Pinteu Pintura", ALCOI.— Sala CAIXALACANT, "Pinteu Pintura Dibuix", ALCOI.— Mercat d'Abasts, Mostra "El Cartell", Festa "Nuevo Rumbo", VALÈNCIA.— Kulturhausgalerie, Graphik Retrospektive, SCHWARZHEIDE, Alemanya.

1989. Ajuntament d'Alcoi, Expo. Cartell, ALCOI.— Liceu Renouvier, Universitat Catalana.d'Estiu, PRADA.— San Telmo Museoa, "Diàlegs Pinteu Pintura, 1980-89", DONOSTIA.— Col·legi de Metges, "Homenatge a Freud" Societat de Psicoanàlisi, BARCELONA.— Sala S. Prudencio, Arabako Kutxa i Museu de BB.AA., "Pinteu Pintuta", VITORIA-GASTEIZ.

1990. Cultural Center, Ukrainian House, Retrospectiva org. BCECBIT, KIEV, Ucraïna.— H. Karnac "Homage S. Freud", LONDRES, R.Unit.— Ukrainian Muzeum Art, IVANO-FRANKIVSK, Ucraïna.— Ciutat Lviv, Retrospectiva gràfica, LVIV, Ucraïna.— La Bottega delle Stampe, Omaggio a Freud i Pinteu Pintura, BRESCIA, Itàlia.— Moldavian Society Cultural, Retrospectiva gràfica, KISHINEV, Moldàvia.— Casa de Campo "Nuevo Rumbo", gravats i cartells, MADRID.— Cellier des Moines:"Une decade de Pinteu Pintura", org. Mirofret France i Mairie St.Gilles, SAINT-GILLES, França.— Universitat Catalana d'Estiu, Sala El Pesebre org. Ajuntament de Prada i Mirofret France, PRADA, França.— Le Regad d'Antoni Miró, Mondiale de l'Automobile, Stand Mirofret-France, PARÍS, França.— Salon d'Avignon "Pinteu Pintura", Stand Mirofret, AVIGNON, França.— Galeria Punto "Esguards d'Antoni Miro", VALÉNCIA.— Galleria La Viscontea, "Una decade di dipingere pittura", RHO-MILÀ, Itàlia.

1991. Saló Internacional de l'Automobil, "Obra gràfica de Pinteu Pintura", Stand Mirofret, BARCELONA.— Stazione di Ricerca Artistica Europio, Omaggio a Gaudí, MILÀ, Itàlia.— Galeria Mona, "Pinteu Pintura", DÈNIA.— Ukrainian Museum Contemporary Art, IVANO-FRANKIVSK, Ucraïna.

1992. Galería Macarrón, "Pinteu Pintura", "Vivace", MADRID.— Gràfica d'Antoni Miró a Viciana, VALÈNCIA.— 49 Graphic Works for Ukraine 1991-92, KIEV, Ucraïna.— 49 Graphic Works for Ukraine 1991-92, IVANO-FRANKISVSK, Ucraïna.— 49 Graphic Works for Ukraine 1991-92, LVIV, Ucraïna.— "Recull de Somnis", Palau Victòria Eugènia, BARCELONA.— A.M. aus dem Grafischen Werk-Kreisvolkshochshule, Bildungszentrum, zu Ehren S. Espriu, WOLFENBÜTTEL, Alemanya.— Träumensammlung Graphisches Werk Messe Essen Gmbh, Messe Haus, zu Ehren E.Valor, ESSEN, Alemanya.

1993. Ahtohi Mipo-Antoni Miró, KIEV, Ucraïna.— Compromís personal, Galería 6 de Febrer, Sèrie Vivace "A Sanchis Guarner", VALÈNCIA.— Esbós de Lletra a Antoni Miró, Museu Art Contemporani d'Elx "A V.A. Estellés, ELX.

1994. Girart, "Aço no és un assaig sobre Miró", ALTEA.— Girart, Casa de Cultura-Torre, TORRENT.— Universitat Popular "Esto no es un ensayo sobre Miró", ALMANSA.— Antiguo Mercado Girart, REQUENA.— Casa de Cultura Girarte, VILLENA.— A.M. i la Poética del Collage, Galeria Cromo, ALACANT.

1995. Kherson Industry Institute, KHERSON, Ucraïna.— AZ i altres quadres per a una exposició CEIC Alfons el Vell, GANDIA.— Galeria 6 de Febrer, "Suite Eròtica", VALÈNCIA.— The Looking of Antoni Miró, Dirt Cowboy Café "Etchings and Lithographs", HANOVER, Estats Units.— Sale Einaudi Electa Antoni Miró Litografie e Acqueforti, BRESCIA, Itàlia.— Welt des Antoni Miró Stadbibliothek Laatzen (Graphisches Werk), HANNOVER, Alemanya.

1996. Galeria Kierat/A. Miró Vivace, Ass. Artistes Plàstics Polacs, SZCZECIN, Polònia.— Volksbank, A. Miró Oder die Soziale Veständigung, APC Wolfenbüttel, COPEC Berlín, RHEDA WIEDENBRÜCK, Alemanya.— Galeria Merginesy Institut de Periodisme d'Ucraïna, "Entre els clàsics" A. Miró, col·labora Ambaixada d'Espanya a Ucraïna, KIEV, Ucraïna.— Nato Nelle Nuvole, A.Miró, Librería Einaudi-Electa, BRÈSCIA, Itàlia.— Nato Nelle Nuvole-A. Miró-Librería Einaudi, CREMONA, Itàlia.— Cooperativa Arti-Visive, Opere Grafiche d'A. Miró, Palazzo Coardi di Carpenetto, Nato Nelle Nuvole, TORINO, Itàlia.— Kulturzentrum Büz, Die Fahrräder des Antoni Miró (Pintura i Gràfica), MINDEN, Alemanya.— Biuro Wystaw Artystycznych, Antoni Miró Grafika, ZIELONA GÓRA, Polònia.— Art Galeria, A. Miró, Vivace, SZCZECINEK, Polònia.— A. Miró, "Un taumaturgo de las imágenes", Galeria AEBU/A. Miró, Embajada de España /Instituto de Cooperación Iberoamericana, MONTEVIDEO, Uruguai.— Erótic "Ma non troppo" d'A. Miró, Casa de Cultura, L'ALCUDIA (València).— Alfabet-A. Miró i Isabel-Clara Simó, Sala UNESCO (Mostra inaugural, nova etapa), ALCOI.— Nato Nelle Nuvole-Opere Grafiche di A. Miró, Soc. Coop Borgo Po e Decoratori, TORINO, Itàlia.— A. Miró-Das Fahrrad, Ein Symbol für Natur Tecnik, Micro Hall Center, EDEWECHT, Alemanya.— A. Miró-Trajecte Interior, Alba Cabrera, Centre d'Art Contemporani, VALÈNCIA.

1997. History and Art Museum, A. Miró - Branches and Roots, KALININGRAD, Rússia.— Palazzo della Provincia, A. Miró come in un sogno, PISA, Itàlia.— Galleria "La Viscontea", Cascina Mazzino, Gràfica d'A. Miró, RHO MILANO, Itàlia.— Suite Eròtica, Festival Agro-Eròtic, Casa de Cultura, L'ALCUDIA.— Central Kherson Art Museum, A. Miró Vivace Sèries "A Carles Llorca", KHERSON, Ucraïna.— Galerie Palais Munck "Zu Ehren Joan Coromines", A. Miró, Berührung des Unantastbaren, KARLSRUHE, Alemanya.— Marginesy Gallery "Mediterranean" A. Miró, KIEV, Ucraïna.— A. Miró, La Suite Erótica vers una antiga i nítida Reconeixença, Casal Jaume I, ALACANT.— Alba Cabrera, A. Miró Suite Erótica, VALÈNCIA. — Miró a La Habana, Museo Guayasamin, Centro de Arte 23 y 12, HABANA, Cuba.— A. Miró, A Big Secret, Narodni Muzej Kragujevac, KRAGUJEVAC, Iugoslàvia.— Antoni Miró a Elx, Galeria Sorolla, ELX.— El Misteri d'Elx, Casal de la Festa, Ajuntament d'Elx, ELX.— Kuncewicz Fundation, Works of Art and Posters, organized by Pantwowe Muzeum Na Majdanku, KAZIMIERZ, Polonia.— A. Miró Vivace, Pintura i Poesia, Centre Cultural, ALCOI. Biblioteca Municipal, Pintura-Objecte, Alcoi.

1963-1997 EXPOSICIONS COL·LECTIVES / COLECTIVES EXPOSITIONS / EXPO. COLECTIVAS

1963. Selecció de premis de tot l'Estat, mostra col·lectiva, MADRID.
1967. Palau de la Batlia. Ceràmica de pintors i escultors valencians, VALÈNCIA.
1968. Jove Pintura, UNESCO, ALACANT.— Jove Pintura Penya Il·licitana, ELX.— Niu d'Art, Pintura i Escultura, LA VILA JOIOSA.— Alicart-1, Casa Azorín, DÈNIA.— Alicart-2, Penya Il·licitana, ELX.— Jove Pintura, Centre Recreatiu, PETRER.
1969. Obres X Saló de Març, CAP, ALACANT.— Galeria Arrabal, CALLOSA D'EN SARRIÀ.— XIII Saló de Maig, Museu d'Art Modern, BARCELONA.— III Expobus de Pintura, Hort del Xocolater, ELX.— Verein Berliner Künstler, Grafik-Plastik, BERLIN, Alemanya.— Plàstica d'Alcoi, Galeria Papers Pintats, ALCOI.
1970. Sala Devesa, 14 Pintors, ALACANT.— Verein Berliner Künstler, BERLÍN, Alemanya.— Maison Billaud, FONTENAY-LE-COMPTE, França.— Exposició Art Contemporani, Galeria Arteta, Grup Indar, SANTURCE.— Exposició d'Estiu, V.B.K., BERLÍN, Alemanya.— I Exposició Col·lectiva, Sala Puntal, SANTANDER.— Col·lectiva Cercle Belles Arts, VALÈNCIA.— En Art 1, Sala Art i Paper, ELX.— Mostra Nadal V.B.K., BERLÍN, Alemanya.
1971. Exposició Art a Valbonne, VALBONNE, França.— 2 Col. Sala Puntal, SANTANDER.—Exposició de Poemes Il·lustrats, Tur Social, ALACANT.— Exposició Col. Escola Nàutica, PORTUGALETE.— Estiu d'Art a Santa Pola, SANTA POLA.— XX Exposició Nacional, MONÒVER.— I Exposició d'Art, VILLENA.— Biennale Internationale-71 Corner Gallery, LONDRES, R. Unit.— Femina-71 Verein Berliner Künstler, BERLÍN, Alemanya.— Exposició a Picasso, UNESCO, ALACANT.
1972. Mostra d'Artistes Alcoians, Sala AAAS, ALCOI.— Civico Museo di Milano "Omaggio alla Comune di Parigi", MILÀ, Itàlia.— Subhasta La Salle Reconquista, ALCOI.— Sala Reale delle Cariatidi, "Amnistia que trata de Spagna", MILÀ, Itàlia.— XXI Exposició Nacional, MONÒVER.— Mostra d'Art Espanyol Contemporani, Alcoiarts, ALTEA.— I Exposició Nacional, VILLENA.— Palacio de Cristal, Artetur-72, MADRID.— Exposició Col·lectiva, Galería Alcoiarts, ALTEA.— Mostra Anyal, Verein Berliner K., BERLÍN, Alemanya.— Galeria Internacional d'Art, APSA, MADRID.— Homenatge a Millares, Alcoiarts, ALTEA.— Sala Laurana, Teatro Sperimentale, "In ocasione del Festival Int. del Cinema di Pesaro", Mostra "Omaggio" al Gruppo Denunzia, PESARO, Itàlia.
1973. Homenatge a Millares, Sala CAP, ALACANT.— Art-Altea, Exposició Inaugural, ALTEA.— Libreria Internazionale, "Grafica Politica Spagnola", MILÀ, Itàlia.— Verein Berliner Künstler, BERLÍN, Alemanya.— Aritza-2, LAREDO.— Homenatge a Joan Miró, Novart, MADRID.— En Art-2, Hort del Cura, ELX.— II Mostra Nacional, VILLENA.— XXII Exposició Nacional "Centenari Azorín" Adquisició obra Museu", MONÒVER.— II Mostra d'Arts Plàstiques, BARACALDO.— XXIII Rasegna Internazionale di Pittura, "GB Salvi e Piccola Europa Omaggio", SASSOFERRATO, Itàlia.— Exposició III Aniversari Galeria Novart, MADRID.— Artisti d'Avanguarda per la Resistenza Cilena, Studio BRESCIA, BRESCIA, Itàlia.— Sala UNESCO, Exposició Inaugural, ALCOI.— Procés a la Violència Esti-Arte, MADRID.— Procés a la Violència, Alcoiarts, ALTEA.— Procés a la Violència, Galeria Nova Gràfica, BARCELONA.— Associazione Artisti Bresciani, BRESCIA, Itàlia.— Palazzo del Parco, BORDIGHERA, Itàlia.— Sala Comunale, ANGIARI-VERONA, Itàlia.— Sala "Omaggio al Gruppo", SASSOFERRATO, Itàlia.— Artisti d'Avanguarda, BRESCIA, Itàlia.
1974. Procés a la Violéncia, Galeria Studium, VALLADOLID.— Homenatge a Òscar Esplà, Club Urbis, MADRID.— Procés a la Violència, Sala Tahor, LES PALMES DE GRAN CANARIA.— Mostra sobre Xile, ESTOCOLM, Suècia.— Noi e il Cile, Centro Cívico Comune di Milano, MILÀ, Itàlia.— Mostra de la Resistenza, Sala AAB, BRESCIA, Itàlia.— XXIII Exposició Nacional de Pintura, MONÒVER.— Centro Internazionale di Brera, Mostra-Asta Itinerante, MILÀ, Itàlia.— Cercle Industrial, Mostra Subhasta, ALCOI.— Galeria Alcoiarts, Art d'Avantguarda, ALTEA.— Procés a la Violència, Galeria Set i Mig, ALACANT.— Mostra Realitat-2, Galerías Península, Machado y Osma, MADRID.— Librería Feltrinelli, PARMA, Itàlia.— Sala Comunale, CASALEONE-VERONA, Itàlia.— Sallone della Cooperativa, PEDEMONTE-VERONA, Itàlia.— Libreria Feltrinelli, BOLOGNA, Itàlia.— Mostre della Resistenza all' A.A.B., BRESCIA, Itàlia.— Mostra per Spagna Libera, MILÀ, Itàlia.
1975. Galeria Aviñón, "Entre la abstracción y el realismo", MADRID.— Galería de Arte Málaga, Exposició de Gràfica Contemporània, MÀLAGA.— Exposició Subhasta Escola T.S. d'Arquitectura, SEVILLA.— Grup Teatre "Mama Meteco", Hotel Covadonga", ALACANT.— Nova Figuració Alacantina, Sala CASE, ALACANT.— Errealitate-Hiru, Galeria Aritza, BILBAO.— Exposició rotativa barris obrers amb altres activitats culturals, VALLADOLID.— Associació de Veïns Aluche, org. APSA i AIAP, MADRID.— Galeria Punto, VALÈNCIA.— Galeria Laietana, Noblesa del Paper, BARCELONA.— Galeria Montgó, Artistes Valencians, DÈNIA.— Exposició d'Art, Palau Municipal, VILLENA.— XXIV Exposició Nacional, MONÒVER.— Mostra de Pintura, Ajuntament, ALTEA.— Plàstica Alacantina Contemporània, ALACANT.— La Spagna e il Cile nel Cuore Galleria AAB, BRESCIA, Itàlia.— Casa Museu d'Antequera, 20 Pintors Contemporanis, MÀLAGA.— Exposició Subhasta, Cap Negret, ALTEA.— Contribució a la Ceràmica, Galeria Alfaijar, MADRID.— Aportació a la Ceràmica, Galeria Trazos-2, SANTANDER.— Ceràmica de Majadahonda, 23 artistes, Galeria Aritza, BILBAO.— Ora e sempre Resistenza, MILÀ, Itàlia.— Esposizione didactica alla scuola Media Gozzano, TORÍ, Itàlia.— Galleria lo Spazio, BRESCIA, Itàlia.— 26ª Mostra d'Arte Contemporànea "Conscienza e Ribellione", TORRE PELLICE, Itàlia.— Museo Nacional de Arte Moderno, L'HAVANA, Cuba.— La Spagna e il Cile nel Cuore, BRESCIA, Itàlia.— Mostra per la Spagna Libera, BRESCIA, Itàlia.—

Mostra per la Spagna Libera, BOLONYA, Itàlia.— Casa del Popolo "E.Natali", BRESCIA, Itàlia.— Centro Internazionale d'Arte, BARI, Itàlia.— Sale Comunali, TRAVAGLIATO, Itàlia.— Salone delle Terme, BOARIO TERME, Itàlia.— Scuoli Comunali, CEVO, Itàlia.— Circolo Gramsci, CEDEGOLO, Itàlia.— Sale Comunali, DARFO, Itàlia.— Circolo ARCI, RODENGOSAIANO, Itàlia.— Sale Comunali, MALONNO, Itàlia.— Biblioteca Comunali MANERBIO, Itàlia.— Sale Comunali, REZZATO, Itàlia.

1976. Plàstica-76, Banc d'Alacant, ALACANT.— Trazos-2, Exposició Col·lectiva Permanències, disset artistes, SANTANDER.— Fons d'Art, Fundació "Joan Miró", BARCELONA.— Fons d'Art, Mostra Itinerant (Diari Avui), PAÏSOS CATALANS.— Els altres 75 anys de pintura valenciana, 1ª Mostra, Galeries Temps, Val i 30 i Punto, VALÈNCIA.— Mostra itinerant, "Els altres 75 anys", PAÍS VALENCIÀ.— Homenatge dels Pobles d'Espanya a Miquel Hernández, Mostra itinerant i diversos actes arreu de l'estat Espanyol.— Fontana d'Or, Fons d'Art, GIRONA.— Galeria 11, col·lectiva inaugural, ALACANT.— Art Lanuza, col·lectiva inaugural, ALTEA.— Art Lanuza col·lectiva, POLOP.— 3ª Exposició Nacional d'Art, Palau de l'Ajuntament, VILLENA.— Retrospectiva 1975-76, Trazos-2, SANTANDER.— Exposició de Serigrafia i Aiguafort, Sala Lau, VILLENA.— Homenatge a Rafael Alberti, Galeries Adrià, Dau al Set, Eude, Gaspar, 42 i Maeght, BARCELONA.— Exposició Homenatge a Miquel Hernàndez, Sala Àgora, MADRID.— Galeria Aritza Errealitate Baten Kronikak, BILBAO.— Selecció d'obres gràfiques, mostra col·lectiva, Galeria Juana Mordó, MADRID.— Galleria d'Arte "Settanta", GALLARATE, Itàlia.— Sale Comunale, MALCESINE, Itàlia.— Circolo Culturale CSEP, S. STINO DI LIVENZA, Itàlia.— Galleria Kursaal, IÉSOLO LIDO, Itàlia.

1977. "Wo Unterdrückung Herrsch, Wachst der Widerstand", Ortsgruppe der VSK Köln", COLÒNIA., Alemanya.— Pintors Actuals Alcoians, Sala Art-Alcoi, inaugural, ALCOI.— XIV Saló de Març (d'artistes premiats) Galeria d'Art Ribera, VALÈNCIA.— Homenatge a Henàndez, Université St. Etienne, ST. ÈTIENNE, França.— Université Tours, TOURS, França.— Galeria Crida, ALCOI.— Galeria Aritza, BILBAO.— Art Valencià d'Avantguarda, BENIDORM.— Galeria 11, ALACANT.— Trazos-2, SANTANDER.— Col·lectiva d'Estiu, Galeria 11, ALACANT.— Festa Popular, ALTEA.— Club amics UNESCO, ALCOI.— Amics del Sahara, ALACANT.— Festa del PC, MADRID.— Museu Internacional "Allende", Mercado Lanuza, SARAGOSSA.— Homenatge a Picasso, MÀLAGA.— Set aspectes de la situació de l'home, ELX.— Artistes Plàstics del País Valencià, ALACANT.— Homenatge Abat Escarré, Palau de la Virreina, BARCELONA.— Galleria La Loggia, Comune di Motta di Livenza, MOTTA, Itàlia.— Gruppo Denunzia, Mostre itineranti, PORTOGALLO, CUBA, URSS, GERMANIA ORIENTALE.

1978. Realisme Social, Galeria Punto, VALÈNCIA.— Pintors Alcoians, Sala Art-Alcoi, ALCOI.— Sala de la CAP, ALACANT.— Museu de Granollers, Homenatge Escarré, GRANOLLERS.— Cap Negret, ALTEA.— Casa Municipal de Cultura, ALCOI.— Casa de Colón, Museu Internacional "Allende", LAS PALMAS.— Castillo de la Luz, LANZAROTE.— Colegio de Arquitectos de Canarias, TENERIFE.— La Ciudadela, PAMPLONA.— Museu Internacional "Allende", GRANADA.— Museu Internacional "Allende", EIVISSA.— Museu Intemacional "Allende", MÀLAGA.— Casa de Cultura, Sala Roc, Homenatge Escarré, VALLS.— Sala Fontana d'Or, Homenatge Escarré, GIRONA.— Galeria La Fona, OLIVA.— La Premsa, Galeries Yerba, Chis, Zero, Acto, Villacis, MÚRCIA.— Ateneu de Dènia, DÈNIA.— Pro Club UNESCO, Sala CAAM, ALACANT.— Sala Lau, VILLENA.— Exposició Homenatge Abat Escarré, MANRESA.— Museu Provincial Textil, Homenatge Abat Escarré, TERRASSA.— Miniatures, La Fona, OLIVA.— Permanències, Galeria 11, ALACANT.— Panorama- 78, Museo de Arte Contemporàneo, MADRID.— Palau Municipal, VILLENA.— Fidelitat a un poble, Homenatge Abat Escarré, SABADELL.— Mostra d'Art del País Valencià, Conselleria de Cultura, Hort del Xocolater, ELX.— Caixa d'Estalvis, SAGUNT.— Ajuntament, MONÒVER.— Torreó Bernat, BENICÀSSIM.— Ajuntament Vell, JATOVA.— Sala de l'Escola, ALMUSSAFES.— Ateneu Cultural, CARLET.— Cercle Setabense, XÀTIVA.— Ajuntament, SILLA.— Sala d'Art, VALL D'UXÓ.— Aula de Cultura, ALCÚDIA DE CRESPINS.— Grup Escolar, VILLAR DEL ARZOBISPO.— Aula de Cultura, BENIGÀNIM.— Caixa d'Estalvis, XÀBIA.— Museu Municipal, MONTCADA.— Barri Torrefiel, VALÈNCIA.— Museu Històric, Museu de la Resistencia "Salvador Allende", VALÈNCIA.— Sala Spectrum, Exposició Antiimperialista, SARAGOSSA.— Festes de Sant Joan, ALTEA.— Petits Formats, Galeria 11, ALACANT.— Sala d'Art Canigó, ALCOI.

1979. Palazzo delle Manifestazione, Mostra Permanente Internazionale, SALSSOMAGGIORE, Itàlia.— Projecte Secanos, LORCA.— Museu Popular d'Art Contemporàni, VALÈNCIA.— Art Grafic Valencià, Sala Canigó, ALCOI.— Setmana Cultural del País Valencià, PARÍS, França.— Fi de temporada, Sala Canigó, ALCOI.— Fira de l'Art, ELX..— Palau Municipal, VILLENA.— Exposició Antiimperialista, VALÈNCIA.— Avantguarda Plàstica del País Valencià, BENIDORM.— Homenatge Adrià Carrillo, ALCOI.— Cau d'Art, ELX.— Homenatge a Machado, CULLERA.— Sala Goya, Exposició Antimperialista, SARAGOSSA.— Club UNESCO, Exposició Antiimperialista, MADRID.— Palau Virreina, Exposició Antiimperialista, BARCELONA.— Petit Format Galeria Cànem, CASTELLÓ.— Artistes Contemporanis, Galeria Arrabal, CALLOSA D'EN SARRIÀ.— Exposició Miniatures, La Fona, OLIVA.— Primera Setmana Cultural d'Altea, ALTEA.— Europaïsche Grafik, Biennale Heidelberg, NEW YORK, Estats Units.— 57 Artistes i un País, Itinerant l'Eixam, Sala Ajuntament, VALÈNCIA.

1980. II Mostra Permanente Pinacoteca d'Arte Antica a Moderna, SALSOMAGGIORE, Itàlia.— Amnesty International, Sala Parpalló, VALÈNCIA.— Investigació en la Plàstica Alacantina, La Caixa, IEA, ALACANT.— Tretze Artistes del País Valencià, Sala Municipal, LA VALL DE TAVERNES.— Temporada 79-80, Galeria 11, ALACANT.— Avantçada Plàstica del País Valencià, Galeria Art-Lanuza, ALTEA.— Art Seriat, Festes d'Agost, ELX.— Exposició Artistes Contemporanis, Galeria Arrabal, CALLOSA D'EN SARRIÀ.—

Exposició Antiimperialista a La Corrala, MADRID.— Exposició Antiimperialista AA.VV., IRUN.— Exposició Antiimperilista AA.VV., TEROL.— Exposició Antiimperialista Facultat d'Econòmiques, MADRID.— Exposició Antiimperialista AA.VV., Peñuelas, MADRID.— Exposició Antiimperialista Ajuntament, GAVÀ.— Exposició Antiimperialista, Escola d'Estiu "Rosa Sensat", Universitat de Bellaterra, BARCELONA.— Exposició Antiimperialista Ajuntament, STA. COLOMA DE GRAMANET.— Exposició Antiimperialista AA.VV., ESPLUGUES.— Exposició Antiimperialista, Collectiu Artistes, SANT ANDREU.— Exposició Antiimperialista, Institut Jovellanos, GIJÓN.— Exposició Antiimperialista, Institut Vell, Sala Fidel Aguilar, GIRONA.— Exposició Antiimperialista, Casa de Cultura, CORNELLÀ DE LLOBREGAT.— Exposició Antiimperialista, Sala de Belles Arts, SABADELL.— Exposició Antiimperialista, Cooperativa, SABADELL.— Exposició Antiimperialista, AA.VV., HOSPITALET.— Segona Mostra, Palau Virreina, BARCELONA.— Ajuntament, S. Mª, BARBENA.— Sant Jordi, BARCELONA.— Ajuntament de Parla, MADRID.— Un segle de Cultura Catalana, Palau Velàzquez, Ministeri de Cultura, MADRID.— Fira d'Art, Sala Canigó, ALCOI.— 1ª Mostra de Pintures, Barri Torrefiel, Casa del Poble, VALÈNCIA.— Petits Formats, Galeria 11, ALACANT.— Fira de l'Art, Caixa Rural de Sax, MONÒVER.— Homenatge a Cubells, la Caixa, ALACANT.— 150 Artisti per i Lavoratori Fiat, Palazzo, Lascari, TORÍ, Itàlia.— Galeria de Arte al Día, Trajectòries-80, PARÍS, França.

1981. Spanish Institut, Trajectòries-80, LONDRES, R. Unit.— Vuit Gravadors Valencians, Sala d'Art Canigó, ALCOI.— Mostra Cultural del País Valencià, Ajuntament d'Alcoi, ALCOI.— Contemporary Spanish Art, The Hugh Gallery and Municipal Gallery of Modern Art, DUBLÍN, Irlanda.— Trajectòries-80, Spanish Institut, MUNICH, Alemanya.— Art-81, Fira Internacional de Mostres, BARCELONA.— Premiere Convergence Jeune Expression, Hall Internacional, Parc Floral, PARÍS, França.— Col·lectiva d'Art Galeria Montgó, DÈNIA.— Mostra Pro-Monument Martirs de la Llibertat, ALACANT.— Amnesty International, MADRID.— Spanisches Kulturinstitut Wien, Trajectòries-80, VIENA, Austria.— La Fira, Homenatge a Picasso, MONÒVER.— Mostra Art-Paper, ALCOI.— Sala CAP, Ajuntament, MURO.— Ajuntament, ALGEMESÍ.— Ajuntament, ONTINYENT.— Ajuntament, PICANYA.— Ajuntament, SANTA POLA.— Palau Comtal, COCENTAINA.— Museu d'Art, ELX..— Ajuntament, AIGÜES.— Ajuntament, SAX.— Ajuntament, SEDAVÍ.— Ajuntament, BETXÍ.— Setmana Cultural del País Valencià, Ajuntament, ALACANT.— Ajuntament, RIBARROJA.— Sala de l'Ajuntament, LA VALL DE TAVERNES.— Ajuntament, MASSANASSA.— Sala de la CAP, MUTXAMEL.— Sala de la CAP, SANT JOAN.— Ajuntament, PUÇOL.— Ajuntament, BENIGÀNIM.— Trajectòries-80, Institut d'Espanya, NÀPOLS, Itàlia.

1982. Institut Reina Sofia, Trajectòries-80, ATENES, Grècia.— Galeria d'Arte "Levni", Trajectòries-80, ANKARA, Turquia.— Arteder-82, Mostra Internacional d'Art Gràfic, BILBAO.— Alcoi en defensa de la cultura, La Caixa, ALCOI.— Centre Cultural "Atartük", Trajectòries-80, ESTAMBUL, Turquia.— 40 Years of Spanish Art, Jordan National Gallery of Fine Arts, AMMAN, Jordania.— Fons d'Art de l'IEA, La Caixa, ALCOI.— La Figuració, Sala Ministeri de Cultura, ALACANT.— Dibuixos i Gravats, Ministeri de Cultura, ALACANT.— "Mostra Art-Paper", Sala Amics de la Cultura, NOVELDA.— Ajuntament, ROCAFORT.— Sala de la CAP, PEDREGUER.— Sala de la CAP, BENIDORM.— Sala de la CAP, ALTEA.— Ajuntament, MONÒVER.— Sala INESCOP, ELDA.— Palau Municipal, GANDIA.— Centre Cultural Castallut, CASTALLA.— Sala Ajuntament, VILLENA.— "Bhirasri Institute of Modern Art", Trajectòries-80, BANGKOK, Thailandia.— Spanish Embassy, Trajectòries-80, SEÚL, Corea Sur.— University of Toronto, Art Català Contemporàni, TORONTO, Canadà.— Expocultura, Palau de Congresos, BARCELONA.— Boston Public Library, Setmana d'Art Català, BOSTON, Estats Units.— Trajectòries-80, Consell Indi de Relacions Culturals, NOVA DELHI, India.— Spanish Institut, Trajectòries-80, CANBERRA, Austràlia.— Jeune Peinture-Jeune Expression, PARÍS, França.— Perché non esponiamo colombe, Festa delle fabbriche, Giardini di Via dei Mille, MAIRANO, Itàlia.— 20 Pittori per la Pace, Perché non esponiamo colombe, Festa de l'Unità, BRESCIA, Itàlia.— Ibizagrafic-82, col·lectiva Bienal d'Eivissa, EIVISSA.— Mostra Plàstica de l'IEA, Aula de Cultura de la CAAM, ALACANT.— Grans Obres de Petit Format, Galeria Cànem, CASTELLÓ.— Mediterrània-Centre Visual d'Art, quatre pintors, ALACANT.

1983. Universitat de Nova York, "Art Català Contemporani", NOVA YORK, Estats Units.— Capella de l'Antic Hospital, La Bienal d'Eivissa, BARCELONA.— Mostra col·lectiva Ibizagrafic-82, MADRID.— Mostra colletiva, Galería d'Arte "La Viscontea", RHO MILÀ, Itàlia.— Smithsonian Institut of Washington, Mostra de Cultura i Art Contemporani Català, WASHINGTON, Estats Units.— Per il Lavoratori della Fabbrica Fenotti e Comini, 94 Artisti, BRESCIA, Itàlia.— Maison des Arts, Exposició d'obra gràfica, BARCELONA.— Fira Internacional de Bilbao, "Arteder-83", BILBAO.— Instituto Storico della Resistenza, Mostra collettiva, AOSTA, Itàlia.— Jornades Artístiques del Centre d'Informació Artística, Galeria Parnaso, MALLORCA.— Galeria Taller, Mostra de Colors, ALACANT.— Per la Pace, Mostra Itinerant, Festival Nazionale de l'Unità, ROMA, Itàlia.— Salon International d'Arles, Palais des Congrés Salle Van-Gogh, ARLÉS, França.— Proposta per un Manifesto per la Pace, Festival Nazionale del PCI, REGGIO EMILIA, Itàlia.— Sala Municipal, Art d'Avui al País Valencià, ONDA.— Setmanes Catalanes a Karlsruhe, KARLSRUHE, Alemanya.— El Túnel, Sala Experimental, VILLENA.— Kataluniar Pintura Gaur, Museu Municipal de Sant Telmo, SANT SEBASTIÀ.— Ajuntament de Tossa, La Cadira, Formes Visuals, TOSSA.

1984. Galeria Subex, La Cadira, Formes Visuals, BARCELONA.— Acadèmia de Belles Arts, La Cadira, SABADELL.— Sales del Banc de Bilbao La Cadira, VILA NOVA I LA GELTRÚ.— Sala Gòtica de la Cúria Reial, La Cadira, BESALÚ.— Collettiva Internazionale di Gràfica, Galleria Viscontea, RHO MILÀ, Itàlia.— Los Lavaderos, Sala Municipal, Homenatge a Westherdhal, TENERIFE.— Col·legi d'Arquitectes Homenatge a

Westherdhal, TENERIFE.— Círculo de BB.AA., Homenatge a Westherdhal, TENERIFE.— Mostra col·lectiva inaugural, Llar del Pensionista, MONÒVER.— La Cadira, TERRASSA.— La Cadira, OLOT.— La Cadira, GRANOLLERS.— Sala de la CAAM, Trajectòria, Galeria 11, ELX.— 25 d'Abril a La Vila Joiosa col·lectiva de pintura, LA VILA JOIOSA.— Castell de la Bisbal, La Cadira, LA BISBAL.— Casa de Cultura, Tomàs de Lorenzana, La Cadira, GIRONA.— Sala Gòtica de l'Institut d Estudis Ilerdencs, La Cadira, LLEIDA.— 44 Pintors Alacantins Caixa d'Estalvis Provincial, ALACANT.— Exposició Internacional d'Arts Plàstiques, Palau de Congresos, CIICA, BARCELONA.— Galeria "El Coleccionista", a Joan Fuster, MADRID.— Homenatge a Westherdhal, Castillo de San José, LANZAROTE.— Art Valencià-84, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Casa-Museo Colón, Homenatge a Westherdhal, LAS PALMAS.— Mostra Museu Allende, Ajuntament, PETRER.— Galeria Vegueta i Casas Consistoriales, Homenatge a Westherdhal, LAS PALMAS.— Interarte-84, Fira de Mostres, Diputació d'Alacant, VALÈNCIA.— Mostra Museu Allende, Casa de Cultura, ELDA.— Mostra Museu Allende, Museu d'Art Contemporani, ELX.— Mostra Museu Allende, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Galeria Estudi, Obra Gràfica 1, Exposició Inaugural, VILA-REAL.— Galeria Zona Lliure, inaugural, SILLA.— Facultat de Filosofia i Lletres, Homenatge a Sanchis Guarner, VALÈNCIA.

1985. "Mostra Museu Allende Centre Cultural "Vila d'Ibi", IBI.— Mostra Museu Allende, LA VILA JOIOSA.— Sala Lleida, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, LLEIDA.— Sala Tarragona, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, TARRAGONA.— Sala Manresa, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, MANRESA.— Homenatge a Sempere, Congrés d'Estudis de l'Alcoià- Comtat, Casa de Cultura, IBI.— Homenatge a Sempere, Palau de l'Ajuntament, ONIL.— Homenatge a Sempere, Societat Cultural del Campet, CAMP DE MIRRA.— T.Shirt-Art Contemporàni S. Camisetes, Sala Parpalló, VALÈNCIA.— Art a València, Promocions Culturals del País Valencià, Sala Ajuntament, QUART DE POBLET.— Art a València, Sala Ajuntament, PAIPORTA.— Homenatge a Sempere, Sala Ajuntament, BENEIXAMA.— Homenatge a Sempere, Casa de Cultura, CASTALLA.— Homenatge a Sempere, Sala Ajuntament, XIXONA.— Homenatge a Sempere, Sala Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant i Ajuntament, MURO.— Peintres du Pays Valencien, Bibliotheque Municipale de Cisteron, 10 pintors, CISTERON, França.— Art a València, del 1960 al 1980, Sala Ajuntament, BENIDORM.— Grans Obres de Petit Format, Galeria Cànem, CASTELLÓ.— Interarte, Saló Internacional d'Art del Mediterrani, Stand Promocions Culturals del País Valencià, VALÈNCIA.

1986. Homenatge a Sempere, Congrés d'Estudis de l'Alcoià-Comtat, Centre Municipal, ALCOI.— Plàstica Valenciana Contemporània, La Llotja, Promocions Culturals del País Valencià, VALÈNCIA.— Sala Noble del Palau de la Diputació, Plàstica Valenciana Contemporània, Promocions Culturals del País Valencià, CASTELLÓ.— Llibreria Dàvila, Capsa de Somnis, VALÈNCIA.— Sala d'Exposicions de l'Ajuntament, Capsa de Somnis, MONÒVER.— Casa de Cultura, Capsa de Somnis, TAVERNES DE VALLDIGNA.— Exposició Col·lectiva d'Arts Plàstiques, Casa d'Alcoi, Sala de la CAPA, ALACANT.— Llibreria Cavallers de Neu, Capsa de Somnis, VALÈNCIA.— Centro Cultural de la Villa de Madrid, "68 Plàstics Valencians", Promocions culturals del País Valencià, MADRID.— Sala Mona, Exposició Col·lectiva, DÈNIA.— Pintors Valencians Contemporanis, Casa de Cultura, QUART DE POBLET.— Interarte, Saló Internacional d'Art del Mediterrani, VALÈNCIA.— "Por la liberación", Exposició Internacional Itinerant d'Art, Sala CAIXALACANT, ALACANT.— Art a València, Centre Social i Recreatiu, XÀBIA.— Plàstica Valenciana Contemporània, Sala Tinglado 4-1 del Port, ALACANT.

1987. Museu Etnogràfic Municipal, Pintors Valencians, MONTCADA.— "Por la liberación", Sala Ajuntament, LAUSANA, Suïssa.— Pintors Valencians Contemporanis, Casa de Cultura, TORRENT.— Sala Severo, "Por la liberación", PERUGGIA, Itàlia.— Sala Bosco, "Por la liberación", TERNI, Itàlia.— Art a València, Casa de Cultura, MISLATA.— Expo Itinerant AMULP, Hotel de Ville, LYLLÉ, França.— Uberse Museum "AMULP", BREMEN, Alemanya.— Stadsteartern Galleri, "Por la liberación", HELSINBORG, Suècia.— Trenta quatre pintors, Casa de Cultura, BENICÀSSIM.— Art a València, Casa de Cultura, CANALS.— Art Valencià-87, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Sala Vivers, "Por la liberación", VALÈNCIA.— Exposition d'Art Contemporain, Palais du Cinquantenaire Autoworld, BRUXELLES, Bèlgica.— Art Valencià, 1960-80, MONTCADA.— Art a València, BELLREGUART.— Lausmuseum, "Por la liberación", KRISTIANSTAD, Suècia.— El Retrat a Catalunya, Chateau Royal, COLLIURE, França.— Art a València, ALMUSSAFES.— Art-Sud. Sala CEPA, ALMORADÍ.— Art-Sud, Sala CEPA, CREVILLENT.— Art a València, TAVERNES DE VALLDIGNA.— "Por la liberación", Casa de Cultura, SANT CUGAT.— Kulturcentrum, "Por la liberación", RONNEBY, Suècia.— Art-Sud, Itinerant, Sala CEPA, ASPE.— Art-Sud, Sala CEPA, SANT VICENT.— Art-Sud, Sala CEPA, ELDA.— Sala Sodertull, "AMULP", MALMO, Suècia.— Museu Arqueològic "Por la liberación", LLEIDA.— Art-Sud Sala CEPA, BANYERES.— Art-Sud, Sala CEPA, MURO.— Art-Sud, Sala CEPA, ALCOI.— Centre Cultural de la Villa "Homenaje a las víctimas del franquismo", MADRID.— "Per la Cultura Popular", Museu de Terrisseria, Casino d'Alacant", ALACANT.

1988. Centro Cultural del Conde-Duque i Calcografia Nacional, "La Estampa Contemporánea", MADRID.— Art-Sud Sala CEPA, XIXONA.— Art-Sud, Sala CEPA, SANT JOAN.— Art-Sud, Sala CEPA, BENIDORM.— Mostra de Pintura Internacional L'Ateneu Centre Municipal, RUBÍ.— Art-Sud Sala CEPA, ALTEA.— Art-Sud, Sala CEPA, PEDREGUER.— Art-Sud, Sala CEPA, DÈNIA.— Exposicien d'Afichas dau Païs Valencian, Château Amoux, AIXEN-PROVENCE, França.— Interarte, Stand Dàvila, VALÈNCIA.— Centro Cultural Sao Paulo, Mostra Internacional, SAO PAULO, Brasil.— Art-Sud, Sala CEPA, XÀBIA.— Art-Sud, Sala CEPA, PEGO.— La Llotja, "Homenatge a les víctimes del franquisme", VALÈNCIA.— Afichas dau Païs Valencian, ARLES, França.— Expo-Cartells Valenciants, Mont-Joió, PARÍS, França.— Homenatge a García Lorca, Art Postal, Galeria Laguada, GRANADA.— Mail-Art, Escola d'Arts Aplicades, EIVISSA.— Grafica per il Cile, Archivio

Storico, BRESCIA, Itàlia.— Grafica per il Cile, Mostra Itinerant a França, Bèlgica i Alemanya.— San Telmo Museoa, Expo Omenaldia Frankismo qen Biktimei, DONOSTIA.— Centre Municipal de Cultura, Art Comarques del Sud, ALCOI.— Sala Mutua Il·licitana "Artistes per un món sense fam", ELX.— Galeria Dàvila, Art-Sud gràfica, VALÈNCIA.— Expo 20 anys PSAN, Casa de l'Ardiaca, BARCELONA.— Sala Òscar Esplà de CAIXALACANT, Art-Sud, ALACANT.

1989. Maestri delle Arte Gráfica Italiana, Galleria la Viscontea, RHO MILÀ, Itàlia.— Project Face Bibiotheque Ecole Polyvalente Hyacinthe-Delorme, MONTREAL, Canadà.— Expo. Associazione di Solidarietá Pergolese, PÉRGOLA, Itàlia.— Mostra Itineranti di Grafica Seriale, Circolo Culturale Camera del Lavoro, BRESCIA, Itàlia.— Centro Cívico de Alcorcón, Mail'Art, MADRID.— GOG-Cidao Mail-Art, Xunta de Galicia, PONTEVEDRA.— Expo. Internacional Art-Postal, Homenaje a García Lorca, Churriana de la Vega, GRANADA.— Comune di Roncadelle, Centro Sociale Mostra Itinerante Grafica, RONCADELLE, Itàlia.— GOGCIDAO, Mail-Art, SANTIAGO DE COMPOSTELA.— Banco di Napoli, Mostra Itinerante di Gráfica, BRESCIA, Itàlia.— Sala Ayuntamiento de Logroño, Escuela de Artes Aplicadas, LOGROÑO.— Festa del Vino, Associazione di Solidarietá, PÉRGOLA, Itàlia.— Homenaje a las víctimas del Franquismo, SEVILLA.— Interarte-89, Stand Dàvila, VALÈNCIA.

1990. Palau dels Reis de Mallorca, Fons d'Art de Xarxa Cultural, PERPINYÀ.— Gràfica Internazionale, Galleria d'Arte La Viscontea, RHO-MILÀ, Itàlia.— Arte embotellado, Municipi de Mieres, TURÓN.— Il Chiodo Fisso, Mail Art, VERONA, Itàlia.— Tutta PÉRGOLA-90 Feste delle Associazione, PÉRGOLA, Itàlia.— Electrographik Exhibition Art-Tal, PORTO, Portugal.— Artistes del Nostre Temps, Fons d'Art, ALACANT.— Subhasta Solidaritat, VBK, BERLÍN, Alemanya.— Mostra del Solstici d'Estiu Bellaguarda, ALTEA.— Parasit-e-ic-art, Internacional Mail-Art, POLA LAVIANA.— Centro Cultural Alboraya, I Mostra Internacional Art-Postal, CARITEL.— Gnodwill, Fourtl Annual International, Kent Public Library, KENT, W, Estats Units.— 10 Miradas, Casa de Cultura, VILLENA.— Sala Corso Matteotti, A. Solidarietà, PÉRGOLA, Itàlia.— Escuela de Artes Aplicadas de Soria, Mail-Art Exhibition, SORIA.— A Joana Francés, Grupo El Paso i Art-Sud, Palau Gravina, ALACANT.— Pintors Galeria Tàbula, XÀTIVA.— Casa de Cultura, 11 artistes, ELDA.— Museu Benlliure, Mirades, CREVILLENT.

1991. A Joana Francés, Grupo El Paso i Art-Sud, Centre Cultural, ALCOI.— Love Post, Casa de Cultura, CHIVA.— Inner Eye/Inner Ear, SEATTLE, Estats Units.— Air Mail Stickers From All The World, UMEA, Suècia.— Mostra Internationale di Grafica, RHO-MILÀ, Itàlia.— Turning Forty, BELLINGHAM, Estats Units.— Detective "Mail-Art", LENINGRAD, Rússia.— A Joana Francès, Grupo El Paso i Art-Sud, Museu d'Art Contemporani, ELX.— Read My Lips, SEATTLE, Estats Units.— Brain Cell, Moriguchi City, OSAKA, Japó.— Sèrie 10, Centre Cultural Generalitat Valenciana, Organitza Lluna, ALACANT.— Terra Afirma, Public Library, KENT, Estats Units.— Selecció Museu de la Solidaritat Salvador Allende, Ateneu Mercantil, VALÈNCIA.— Solstici d'Estiu, Org NUN, Casa de Cultura, ALTEA.— Trenta Artistes amb Creu Roja, Galeria Montejano, ALACANT.— Grafit Arco-Alpino-Italià (Itinerant Itàlia).— Viridian Arte, VALLADOLID.— La Magia dels Gravats, Galeria Tàbula, XÀTIVA.— Send me your face, Internacional Art Show, CHELM, Polònia.— Keep a While Miejski Orodek Kultury, CHELM, Polònia.— Mail Moz-Art Centro Cívico Social, ALCORCON.— Carte-Incise Segni nella Storia, Palazzo Besta, TEGLIO, Itàlia.— Provincia, Carte Incise, Org. Museo Tiranese, SONDRIO Itàlia.— Comunità Montana Alto Lario, Carte Incise, CANZO, Itàlia.— Expo Internacional Bibliografica de Poesia Visual, Casa de Cultura, MIERES.— Pro Grigioni Italiano, Carte Incise, Org. Museo Etnog. Tiranese, POSCHIAVO, Itàlia.— Galeria Tàbula, XÀTIVA.— Retrospectiva, Saló de Tardor, SAGUNT.— Café Lisboa, Cartells Catalans, VALÈNCIA.— Sala UNESCO, Alcoiart després d'Alcoairt, ALCOI.— Sala Cultura "Bizikleta", EIBAR.— Carpeta a Joan Fuster, DÈNIA.— Gráfic-Art 91, Stand Formas Plásticas, BARCELONA.— Palau dels Scala, Diputació de VALÈNCIA, Las Segovias, VALÈNCIA.— Kassàk Muzeum Mail Art from the 1970's to our day, BUDAPEST, Hongria.

1992. Water Word-Greenville Museum Art, GREENVILLE, Estats Units.— Reciclat "Taller del Sol", Sala Voltes del Pallol, TARRAGONA.— Ratlla Zig-Zag, Werkgroep Ratlla, PIETERBUREN, Holanda.— Immagine sul Mondo del Giovani, LA TESTATA-AREZZO, Itàlia.— Centro Cultural Galileo-Mail Art, MADRID.— The Eccentricity, Marg Gallery, NOVY TARG, Polònia.— Myangel, Art Projekt, MINSK, Bielorússia.— Match Book, IOWA CITY(Iowa) Estats Units.—Transh Project, Art Archive, VARESE, Itàlia.— Handwork, Belarus, MINSK, Bielorússia.— Kentucky Art and Craft Foundation, Mail Boxes, LOUISVILLE, Estats Units.— International Mail Art Exhibition, CARACAS, Veneçuela.— Exposición Internacional Arte Postal, MARGARITA, Veneçuela.— Project House, Modular Installation, ALBANY-NEW YORK Estats Units.— Muestra Internacional Encuentro de Culturas, SANTO DOMINGO, R.Dominicana.— Pig Show Habay, HABAY, Bèlgica.— Peace Dream Project Univers, HALLE (SAALE), Alemanya.— Rubber Stamp Exchange, LONDON, R. Unit.— Your Shadow, FUSHIMI-KYOTO, Japó.— Lust for Life, LONDON, R. Unit.— Colour and Creativity to Hospital Walls, OVERAT, Alemanya.— Acts of Rebelion, CHICAGO, Illinois.— The Divine Comedy, RAVENNA, Itàlia.— Colombo ed il suo Rovescio, PISTOIA, Itàlia.— II Pa Velo, Encontre Poesia Experimental, TURÓN, Asturies.— Colletiva Internazionale di Grafica e Foto, Galeria d'Arte La Viscontea, RHO-MILÀ, Itàlia.— Eat-Russell Sage College Gallery Schacht Fine Arts Center, TROY-NEW YORK, Estats Units.— Expo Art Postal Colidiga, Sala dos Peiraos, VIGO.— Double-Double Mail-Art Show New Hampshire, BOSCAWEN(New Hampshire), Estats Units.— Pintors amb Amèrica Central, "Las Segovias", Sala Arcs, Casa l'Oli, VILA-REAL.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Museu Art Contemporani, ELX.— My Dear Nature, Casa Cultura, GUARDAMAR.— Pintors amb Centre Amèrica, VALÈNCIA.— Galeria Itàlia a Miguel Hernàndez, ALACANT.— Galeria Macarrón, Exposició Col·lectiva, MADRID.— Mostra Carte Incise, "Segni nella

Storia", Casa Cavalier Pellanda, BIASCA, Itàlia.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Sala CAM, ALACANT.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Sala CAM, ORIOLA.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Sala CAM, MORELLA.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Sala CAM, ALCOI.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Sala CAM, VILLENA.— A Miguel Hernàndez 50 X 50, Sala CAM, DÈNIA.— "Entre amigos", Galeria R. Sender, VALÈNCIA.— Tardor, Galería Tàbula, XÀTIVA.— Museu Barjola Pintors amb Amèrica Latina, GIJÓN.— Images about Youth's World, La Testata, AREZZO, Itàlia.— Casa de Campo— Biocultura 92-Art Postal, MADRID.— Interarte-92, Galeria 6 Febrero, VALÈNCIA.— Estimat Joan, Homenatge J. Fuster, Centre Cultural d'Alcoi, ALCOI.— Carte Incise, Segni nella Storia, Galleria PGI, POSCHIAVO, Itàlia.— Artistas con Latinoamérica, Centro Cultura Collado Villaba, MADRID.— Carte Incise, Casa Cavalier Pellanda, TICINO, Itàlia.— Presències del Sud, Galeria Rosalía Sender, VALÈNCIA.— Hungarian Consulate of Neoism Intenrnational Mail Art Exhibition, DEBRECEN, Hongria.— City Museum and Art Gallery, STOKE-ON-TRENT, R. Unit.

1993. Homenatge a un galerista, Galeria Novart, MADRID.— Everything is free, Hungarian Consulate, DEBRECEN, Hongria.— A M. Hernàndez 50 x 50, Casa de Cultura, VILLENA.— Venecia a Cidade Perdida, C.Cultural Alborada, CARITEL.— Casa Magnaghi-Mostra di Pittura-25 artistes, RHO-MILÀ, Itàlia.— A M. Hernàndez 50 x 50, Sala CAM, ORIOLA.— A Miquel Hernàndez 50 x 50, Casa Cultura Altea, ALTEA.— Solstici d'Estiu 1993, "Almàrsera", ALTEA.— Homenatge a Miguel Hernàndez, Palau dels Scala, VALÈNCIA.— Fondo Galeria Tàbula, XÀTIVA.— Le Lait, Les Vraies Folies Bergeres, CAMARES, França.— Estamos Todos contra el SIDA, Centre Espiral, ALACANT.— Building Plans & Schemes, orde van Architecten, HASSELT, Bèlgica.— International Happening of Arts "Pomosty", SZCZECIN, Polònia.— Homenatge a V.A. Estellés, Casa Cultura, XÀTIVA.— Casa das Artes, Mostra de Arte Col. "Amigos de la República", VIGO.— Mondorama/Emozioni, MILÀ, Itàlia.— Love and Hate, Banana Rodeo Gallery, YOUNGSTOWN(Ohio), Estats Units.

1994. Homenatge a Miquel Hernàndez, 50 x 50, Casa de Cultura, XÀTIVA.— Collettiva Internazionale di Grafica, G. la Viscontea, RHO-MILÀ, Itàlia.— Mostra Int. d'Art Postal Bosnia-Herzegovina Ferida oberta, Music for pace, Taller del Sol, TARRAGONA.— Artistes pel Tercer Món, Médicos sin fronteras, Ibercaja, VALÈNCIA.— Pieve di cento e il suo Barbaspein, PIEVE DI CENTO, Itàlia.— Aradec "Amici del cuore" Mostra Collettiva, RHO-MILÀ, Itàlia.— II Muestra Internacional de Mail Art, ALCORCÓN.— Brain Cell (R. Cohen), MORIGUCHI OSAKA, Japó.— Mail Art Sarajevo Mostra International, SARAJEVO, Bosnia.— Espazo Volume, Centro Cultural Alborada, CARITEL.— Post-Spiritualism'94 "Magic", Buckwheat Tornado, SEATTLE, Estats Units.— Surrealism and the sea, SARAGOSSA.— Ava Gallery, Artists Stamps, LEBANON, Estats Units.— Arche Contemporain, Parc Solvay, Foundation Européenne pour la sculpture, M. de la Culture de la R. Hellènique, BRUSEL·LES, Bèlgica.— Circolo Culturale Narciso E. Boccadoro, TORINO, Itàlia.— Expo, Artistic Postcards Pedja, KRAGUJEVAC, Iugoslàvia.— Aim Aids International, SEATTLE, Estats Units.— Un Siglo de Pintura Valenciana, 1880-1980, IVAM/Centre Juli Gonzalez, VALÈNCIA.— Centrum Voor Kunsten, HASSELT, Bèlgica.— Mostra Internacional Arte Postal, JOINVILLE, Brasil.— Our blue beautiful earth, CASTEL SAN GIORGIO, Itàlia.— Tensetendoned, An Int. Networker Periodical, PRESTON PARK, Estats Units.— Who's on Third?, DENALI PARK (Alaska), Estats Units.— International Mail-Art Comic, BUENOS AIRES, Argentina.— Future Beauty-Kaf, GÖTEBORG, Suècia.— Solstici d'estiu 1994, Org. NUN, ALTEA.— A Miquel Hernàndez 50 x 50, BENEIXAMA.— Shaman- Magician Post Spiritualism, SEATTLE, Estats Units.— Exhibition of Painted Envelopes "Summer", TASSIGNY, França.— Federico Fellini Omaggio, BOLOGNA, Itàlia.— Un Siglo de Pintura Valenciana 1880-1980, Museo Nacional de Antropologia, MADRID.— The Wool, Mail Art "Les Vraies Folies Bergeres", CAMARES, França.— Do not disturb "Vermont Pataphysical Assoc.", BRATTLEBORD, Estats Units.— Col·lecció d'art de l'Avui-Centre de Cultura Contemporània, BARCELONA.— Fondo de Arte Contemporàneo, MADRID.— Artistes de l'Estat Espanyol, Galeria Catalonia, BARCELONA.— Pintura Contemporánea Viva, SEGOVIA.— Un Siglo de Pintura Valenciana, Llotja del Peix, 1880-1980, ALACANT.— Nonlocal variable, Nonmail-Nonart, CUPERTINO, Itàlia.— Art per a la pau, Centre Cultural d'Alcoi, ALCOI.— Art per a la pau (Col·legi Públic Montcabrer), MURO.— Art per a la pau (Casa de la Joventut), COCENTAINA.— An Artist's Postcard, Public Library, FINALIGURE, Itàlia.— Expo Seattle Center Artistamps, SEATTLE, Estats Units.— Hommage to Kurt Schwittwers, BARCELONA.— Art Contact Ten Plus, PETROZAVODSK-KARELIA, Rússia.— Icons Post Spiritualism, SEATTLE, Estats Units.— The Unknown M. A. Project, MANILA, Filipines.— Different Opinion, NÀPOLS, Itàlia.— Luxemburg Cultural City of Europe, ECHTERNACH, Luxembourg.— Only for poets "Testimoni 94", BARCELONA.— Los colores del tiempo, Del Barco Galeria, SEVILLA.— L'empremta de l'avantguarda al Museu S. Pius V, ALACANT.— Cartulina d'artista, Sala Palace, SPOTORNO, Itàlia.— Tenda de L'IVAM, Fira del Llibre, VALÈNCIA.- Homenatge a Miquel Hernàndez 50 x 50, Centro Cultural la Generala, GRANADA.

1995. Box in a box Project, LIEDEN, Holanda.— Art=Start+ Museum, MIDDELBURG, Holanda.— Museo Nacional de BBAA, "Exhibition Featuring Global", HABANA, Cuba.— Cidade das flores e das bicicletas, Galeria Centro Integrado Cultura, FLORIANÓPOLIS, Brasil.— A Miquel Hernàndez 50 x 50, IRÚN.— Centro Culturale Teatro Aperto Teatro Dehon Frammenti, BOLOGNA, Itàlia.— Exquisite Corpse Project, Probe Plankton, LEICESTER, R. Unit.— "Missing", M.A. Event, Kunstverein Kult-Uhur", STOCKHAUSEN, Alemanya.— The Skull-Love-Death and Lady, M.A. Project, BARCELONA.— Wind Singers, ESPOO, SUOMI, Finlàndia.— Kurt Schwitters, Galeria d'Art, GRANOLLERS.— Circolo Culturale, Mostra Internazionale, BERGAMO, Itàlia.— Open eye-Mail Art Project, TOKYO, Japó.— Ricordando Giulietta, Galeria Vittoria, ROMA, Itàlia.— L'empremta de l'avantguarda al Museu S. Pius V, VALÈNCIA.— Raizes da

Arte Expo Internacional. Arte Postal, JUNDIAÍ, Brasil.— Mail Art Exposed, Cherry Screed, GOONELLA-BAH, Australia.— Strange Place AT O'zak, ENSENADA, Mèxic.— I Saló d'Art Contemporani, Palau dels Scala, VALÈNCIA.— Museo Nacional de BBAA de Buenos Aires, Informalismo y Nueva Figuración, BUENOS AIRES, Argentina.— Centenario José Martí, Galeria AEBU, MONTEVIDEO, Uruguai.— Aux Portes du Monde, Stamps, VILLENEUVE ST. GEORGES, França.— A cadeira, The chair, PAGOS DE FERREIRA, Portugal.— Sexe Pause-S'expose, VILLENEUVE ST. GEORGE, França.— A tribute to Ray Johnson, Centro Lavoro Arte, MILÀ, Itàlia.— Project Fish-Mail Art, ENSENADA, Mèxic.— Universe of Childhood, Galeriile de Arta, SUCEAVA, Romania.— 100 Anni della Biennale Venezia 1995, V. Van Gohg, Artestudio, BERGAMO, Itàlia.— Museo del Dibujo "Castillo de Larrés", SABIÑÀNIGO.— Solstici d'estiu 1995, NUN, ALTEA.— Ernest Contreras, Homenatge Palau Gravina, ALACANT.— 10 Anys de Viciana, Galeria d'Art, VALÈNCIA.— Homenatge Marcel Duchamp, Caruso Arteragin, VITORIA-GASTEIZ.— Cadavre Exquis "Les Iousses", BRIOLS, França.— La Bergere...le loup...l'agneau, Fourth Show, CAMARES, França.— The year of performance, Newkapolcs Gallery Artpool Art Research Center, BUDAPEST, Hongria.— Remembering Giulieta, Academia di Belle Arti, CARRARA, Itàlia.— "Prokuplja 600 years, Kult Art Klub "Odisej", PROKUPLJE, Iugoslàvia.— Atomic bomb or..., Performance Mail Art Theme, HIROSHIMA, Japó.— What's Happening on Earth Art Museum Yamanashi, YAMANASHI, Japó.— Centenario dell'Invenzione della radio, Int. Project Guglielmo Marconi, BOLOGNA, Itàlia.— Fascinación por el papel/Taller Internacional de Arte, SZCZECIN, Polònia.— Fashion, Southern crosss University Lismore, LISMORE, Australia.— Boite a peinture, Expo Rennes Bretagne Ass. Kid-M, MONTFORT, França.— Corrugated Paper Mail Art Project, OSAKA, Japó.— The Connection of Art, RS-SPA, MASSA LUBRENSE, Itàlia.— Mostra Internacional Montcada y Reixac, MONTCADA I REIXAC.— Café Live, International Mail Art Show, HANOVER, Estats Units.— I Expo Arte Postal, Collegi Universitas, SANTOS SÂO PAULO, Brasil.— Body New Project, TORÚN, Polònia.— The Frankesnstein Art Exhibition City University, KOWLOON TONG, Hong Kong.— Mail Art Show Philadelphia Pennsylvania, ARDMORE, Estats Units.— Unrealisable Sculpture, The Henry Moore Institute, LEEDS, R. Unit.— Journée de la Solidarité, Collectif Amer, CHEVILLY LARVE, França.— Word Theatre, Hommage Velimir Chlebnikov the city art Museum, KALININGRAD, Rússia.— Monument, History Now, GANDOSSO, Itàlia.— Biblioteca Comunale, Ballao Cagliari, Artist's Stamp for Human promotion, QUARTU, Itàlia.— Life on Earth "Project Mail Art", SANTIAGO DE CHILE, Chile.— Copy Art Mailing, The New Mail Institute, BADALONA.— La sabiduría de la naturaleza, Col. Confusión, BURGOS.— Art of shoes, Mail Art Project, NISHINOMIYA, Japó.— Progetto Int. "Raccontami una Fiaba "Italo-Medda", CAGLIARI, Itàlia.— Centro de arte 23 y 12, Mail Art Show en Havana, HABANA, Cuba.— Fresh Window, The Secret Life of Marcel Duchamp, GRANFRESNOY, França.— Brain Cell 340, OSAKA, Japó.— Xeroportrait/Xeropoesia "Mosè Bianchi School", MONZA, Itàlia.— East London Kite Festival, LONDON, R. Unit.(The Ocean Gallery, The Artists Kite Project, Swansea, R. Unit (Box in a Box - Project- PBC Alkmaar, ALKMAAR, Holanda.(Why Postal Workers Kill, Zetetics, DALLAS, Estats Units.(Mostra Col·lectiva, Ac. Centre D'Art Contemporani, VALÈNCIA.(Hotel Palace- Fundación Española Esclerosis Múltiple "Salón Cortes", MADRID.(Abanzapg 1995, Central Kherson Art Museum, KHERSON, Ucraïna.— Orange Postcards, KRAGUJEVAC, Iugoslàvia.

1996. Salvem el Botànic - Aula Magna Universitat de València, VALÈNCIA.— Museo Universitario del Chope, V Bienal Internacional Visual y Experimental, MEXICO D.F.— Sky Art One, Design a Kite, TEDDINGTON MIDDLESEX, R. Unit.— Vocation Traning Centre, Tanzanian Young Artists, DAR-ES-SALAAM, Tanzania.— Add to and Return, Editions Phi, ECHTERNACH, Luxemburg.— New Project Announcement, End Racism-Ethnic Hatred, ACCRA NORTH, Ghana.— Cruces del Mundo, Homenaje a los Pueblos Indígenas, NUÑOA-SANTIAGO, Xile.— Box in a Box Project, Centrale Bibliotheek, AMSTERDAN, Holanda.— Bibliotheek Wormerveer "Box in a Box", WORMERVEER, Holanda.— "Journey" Project. ARCORE MILANO, Itàlia.— Cuttings for The Studio Floor, MANCHESTER, R. Unit.— Chaos- Future Project, GÖTEBORG, Suècia.— Returns to Sender, University of Southern Queensland's Art Gallery, QUEENSLANDS, Austràlia.— Box in a Box Project, Bibliotheek "De Vierhoek", AMSTERDAN, Holanda.— Bibliotheek Lekkerkerk, Expo. Box in a Box, LEKKERKERK, Holanda.— Big Apple an American Culture, SPLIT, Croatia.— Big Apple an American Culture, NEW YORK, Estats Units.— Museum Schwerin, Gazetta-News Paper, SCHWEREIN, Alemanya.— Bibliotheek Krommenie, Box in a Box, KROMMENIE, Holanda.— Sidac Studio, Box in a Box Project, LEIDEN, Holanda.— Rudolstadt Museum, Gazetta News-Paper, RUDOLSTADT, Alemanya.— La Preistoria a Forlí, Istituti Culturale, FORLÍ, Itàlia.— Huis No.8, Hasselt, Project Expo. Box in a Box, HASSELT, Bèlgica.— Ambachts-En Baljuwhuis, Box in a Box, VOORSCHOTEN, Holanda.— International Electrographic Art Exhibition, PISA, Itàlia.— Project for Unstable Media, Escape 3 Highschool HPA, ANTWERP, Bèlgica.— School X Mailart Project, ITCG Mosé Bianchi, MONZA, Itàlia.— Tema 96 Art i Grup, Septg-Escorial "Matriu Grupal", ESCORIAL MADRID.— Pablo Picasso and Cube, Ma project, MASSA LUBRENSE, Itàlia.— Copenhagen Cultural Capital of Europe, Project Paper Road, COPENHAGEN, Dinamarca.— Bunny LUV Rabbit Fever, Dep. Of Visual Arts Mc Neese State University, LAKE CHARLES LOUSIANA, Estats Units.— Networking Stamp Art Action, GÈNOVA, Itàlia.— Postcards from The Universe, Alien Mailart Show the UFO Museum, PORTLAND OREGON, Estats Units.— 3º Salone Internationale del Collage Cont. Artcolle-Amer, PARÍS, França.— Childhood memory, Children's Workshop, CAUSEWAY BAY, Hong Kong.— Festasport, Comune di Capannori, LUCCA, Itàlia.— Artists Book, West London Gallery, LONDRES, R. Unit.— Mani Art, Galerie Postale P. Lenoir, GRAND FRESNOY, França.— International Mail-Art Project Johannes Kepler, WEIL DER STADT, Alemanya.— What is your Favorite Recollection of a Museum Gallery, Russell - Cotes Art Gallery and Museum, DORSET, R. Unit.— International Internet & Fax project The Cultural Centre "De

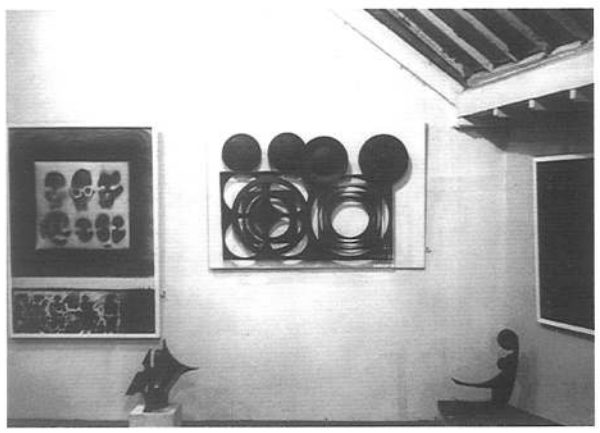
Scharpoord", KNOKKE-HEIST, Bèlgica.— Kunstverein Altdorf, Spunk Seipel, WINKELHAID, Alemanya.— Mail Art Project Joi, Baghdad Café, MILANO, Itàlia.— Proyecto "Haciendo Almas" banco de Ideas Z, HABANA, Cuba.— In memoriam Guillermo Deisler, Universitat de Xile, Dep. Arts Plàstiques, ANTOFAGASTA, Xile.— Takemitsu Memorial, Traveling Project, TOKYO, Japó.— A Tribute to Guillermo Deisler, Univers, HAMBURG, Alemanya.— Crazy Cows, The Mutant Food's Roulette, FANO, Itàlia.— La Casina della Mail Art, CASTIGLIONELLO LIVORNO, Itàlia.— Le Pleiadi, Progetto d'Arte Postale, AREZZO, Itàlia.— Expoterrestre, Seulement pour les Fous, TROYES, França.— Stop alla Violenza sui Minori, PONTIROLO NUOVO, BÉRGAMO, Itàlia.— The Boot is on the other leg, or the opposite is truch, Riverside Station, ZRUC, república Txeca.— Reciclaggio con l'Arte, Reynolds Recycling Center, CISTERNA, Itàlia.— Matriu Grupal, Galeria ACAM, BARCELONA.— Sant Jordi, Història, Llegenda, Art, Saló del Tinell, BARCELONA.— Stamp Art, Tahnee Berthelsen, TUGUN, Austràlia.— Inifax "Gabriele Aldo Bertozzi" Grafekoine, Centro Cultural S. José de Valderas, ALCORCON, MADRID.— Thaoism, Nabdràgora, Camara Municipal, CASCAIS, Portugal.— Wheeler Gallery, University of Massachusetts, The Ray Johnson Memorial, AMHERST, Estats Units.— Progetto Infanzia "Fare per Gioco", QUARTU, Itàlia.— Casa del Teatro, Poesíoa Visual y Experimental, SANTO DOMINGO, República Dominicana.— Stamp Art Gallery, Tam Rubbestamp Atchive, SAN FRANCISCO, Estats Units.— Complejo Cultural Mariano Moreno, Gráfica sobre Guillermo E. Hudson, BUENOS AIRES, Argentina.— Insula, Poética "Poesía Visual", MADRID.— Solidaridad "Libertad a Sybila", SANTIAGO, Xile.— Mostra di Opere di 7 Artisti Internazionali, Sala Ex-Fienile, CASTEL S. PIETRO TERME, Itàlia.— Nord-Sud, Roba Bruta - Casal del Congrés Centre Cultural, BARCELONA.— Eugene University "Conecta amb el circ", EUGENE OR, Estats Units.— Number 10 - Project Ulrike, ANWERPEN, Bèlgica.— Forquilles, Giannakopoulo, CORFÚ, Grècia.— Salón de Actos Canal Isabel II "10 años Las Segovias", MADRID.— Seu d'Acsur "10 anys de Las Segovias", BARCELONA .— Art Colle, Collectif AMER, Galeria UVA, PARÍS, França.— La Picoltheque, Collectif AMER, PARÍS, França.— Casa di Rispamio, Guglielmo Marconi, IMOLA, Itàlia.— Biennale d'Arte e Vino, Grinzane Cavour, BAROLO-G. CAVOUR, Itàlia.— St. Kilda Public Library, A Tribute G. de Isler, Melbourne a Peacedream Project, MELBOURNE, Austràlia.

1997. Project "Flowers of Wors", Mosè Bianchi School's Library, MONZA, Itàlia.— The St. Kilda Writers Festival, International Visual Poetry Exhibition, VICTORIA, Austràlia.— 28 Feria Internacional del Libro, MEC, EL CAIRO, Egipte.— New M.A. Project, Send a can if you can, editions Phi, ECHTERNACH, Luxembourg.— M.A. project Raymond Roussel, LYON, França.— Constitutional Reform, CALGARY ALBERTA, Canadà.— Galerie Clemenceau, Art Colle, CHAMCUEIL, França.— La Viscontea-Collettiva Internazionale, RHO MILANO, Itàlia.—Andy Warhol, Siggwillw, HERNE, Alemanya.— Mona Lisa, Fanny Farm, SACRAMENTO, Estats Units.— Mozart, Vermeulen, BRUSEL·LES, Bèlgica.— reality and Apparence, Abbot Free Area. MILANO, Itàlia.— Doughnuts, National Gallery of Arts, republik of Pinkinsear, MINNEAPOLIS, Estats Units.— 18 Feria Internacional del Libro, MEC, JERUSALÉN, Palestina.— Ray Johnson Memorial, Ernst Múzeum, BUDAPEST, Hongria.— Artistes de Cuba i Alacant-Col·lectiva, CALLOSA DE SEGURA.— Fira Internacional del Llibre, MEC, PRAGA, República Txeca.— 42 Fira Internacional del Llibre, MEC, VARSOVIA, Polònia.— I Like Hamsters, KITA-KV OSAKA, Japó.— Il suono delle idee per Daolio, Galleria la Torre, Palazzo Troilo, SPILIMBERGO, Itàlia.— Hauts de Belleville, Collectif AMER, PARÍS, França.— Fira Internacional del Llibre, MEC, HARARE, Zimbawe.— Feria Internacional del Llibro, MEC, MONTEVIDEO, Uruguai.— XVII Feria Internacional del Libro, MEC, MEXICO DF, México.— 2ª feria Internacional del Libro, MEC, LA PAZ, Bolivia.— Espace Commines, Salón Internacional du Collage, PARÍS, França.— Les Parvis Poètiques, Halle Saint Pierre, Mairies de París-Montmartre, PARÍS, França.— I Mostra d'Autors de l'Alcoià-Comtat, Circol Industrial- Saló LLARC, ALCOI.— Project Free Love-Z. Krsteuski, PRILEP, República de Macedonia.— My Colour project, URBAS, Iugoslàvia.— The State Gallery "Mirror of Netland", BANSKA BYSTRICA, Eslovàquia.— Artistes en el Romeral- ONG Metges sense Fronteres, CP El Romeral, ALCOI. — I Encuentro Internacional de Poesía Visual experimental, Centro Cultural Casa del Teatro, SANTO DOMINGO, República Dominicana.— St. Kilda Library, Internacional Visual Poetery Exhibition 1997, PORT PHILIP, Austràlia.— I Bienale Inter Internacional des Livres-Objects, Musée Janos Xantus, GYOR, Hongria.— Future Suitcases, International Mail Art Expo., Museum der Arbeit, HAMBURG, Alemanya.— La Fleur-Flower, Florie La Poisse, ST. POS, França.— Musée d'Art Moderne, Biennale Inter. Des Livres-Objets, HAJDÚSZOBOSZLO, Hongria.— International Visual Poetry Exhibition, OCEAN GROVE VICTORIA, Austràlia.— "Questione di Etichette", Gallerie il Gabbiano, LA SPEZIA, Itàlia.— Quicksilver-International Mail Art and Fax, Middelsex University, LONDON, R. Unit.— Infinitely Blue, Infiniment Bleu, AVRANCHES, França.— Reeper Bahn 1997- Mail Art Show, HAMBURG, Alemanya.— Recycleas a Form of Art, Northern Virginia Comunity College, ANNADALE(Virginia), Estats Units.— Mostre a sua Visäo do Mondo, BERTIOGA SAO PAULO, Brasil.— Happy Birthday Marcel du Champ, Boïte-Box, Artpool, BUDAPEST, Hongria.— 9Th-Miniexpresión, Encounter- Univesitat de Dexa Gallery, PANAMÁ, República de Panamà.— A Miguel Hernàndez 50x50, I certamen Internacional de Guitarra, AALST, Bèlgica.— A Miguel Hernàndez 50x50 Itinerant, Bèlgica, Holanda, Luxemburg.— I Setmana Educar para la Solidaridad, CP Rafael Altamira, Cuba-Alacant, ORIOLA.— Brain Cell 386 i 390-Ryosuke Cohen, OSAKA, Japó.— Centre de Cultura, 31 Artistes i Escriptors, A Carles Llorca dels seus amics, ELS POBLETS.— A Carles Llorca, dels seus amics, Casal Jaume I, ALACANT.— A Carles Llorca, dels seus amics, Casa Municipal de Cultura, DÈNIA.— Il suo delle idee, Hotel Al Posta, 50 Mail Art Internazionale, CASARSA, Itàlia.— Arte y Sida, Poesia Visual, VITORIA-GASTERIZ.— Fayd'Herbe Anders Bekeken, Stedelijk Museum Hof Van Busleyden, MICHELEN, Bèlgica.—

Symbols of 21 St. Century, Museum für post und Kommunikation, BERLÍN, Alemanya.— II Bienal Internacional de Arte do Colégio Universitas, SANTOS-SÄO PAULO, Brasil.— Frank Zappa in Loving Memory The Republic of Pinkingshear National Gallery of Art, MINNEAPOLIS, Estats Units.— Jornades d'Art Postal, Cajb-Transformadors, BARCELONA.— El Cuerpo Humano, Encuentro de Arte Fax, centro de Arte Moderno, QUILMES-BUENOS AIRES, Argentina.— Encuentro Internacional de Grabado, Centro de Arte Moderno, QUILMES, Argentina.— Piazza della Republica "Dedicato ad Augusto", MISANO ADRIATICO, Itàlia.— Horizonte-Präsentiert, Einlandungzur Open-Air-Austellung, Tennisclub Dorheim, Atelier Galerie H. Alves, FRIEDBERG DORHEIM FRANKFURT, Alemanya.— Salón International du Collage, Art Colle, PARÍS, França.— Museo Kem Demy- Guglielmo Achille Cavellini, BRÈSCIA, Itàlia.— Untitled Erection, College of Fine Arts in Sidney, SYDNEY, Austràlia.— International Visual Poetry Exhibition St. Kilda Writer's Festival, VISTORIA, Austràlia.— International Mail Art "Fiori, Fiori, Ancora Fiori", Galeria La Torre, SPILIMBERGO, Itàlia.— Gutemberg Mail Art, ECHTERNACH, Luxembourg.— Pop i Nova Figuració en la Col·lecció de l'IVAM, Casa de Cultura d'Altea, ALTEA.— Mas Pagès-Fundació Niebla, CASAVELLS GIRONA.— Sant Josep 10-Col·lecció d'Obres d'Art de Joan Fuster, SUECA.— Psicoanàisi avui- Exposició Freud, Fundació J. Niebla, CASAVELLS GIRONA. — El Che vive, Homenaje a los 30 años de su muerte, La Case en el aire, SANTIAGO, Xile.— Everybody are Refuges, Casal del Barri del Congrès, BARCELONA.

WOODSTOCK GALLERY, LONDRES 1968.
CLUB PUEBLO, MADRID 1971.
MUSEO SAN TELMO, DONOSTIA 1989.

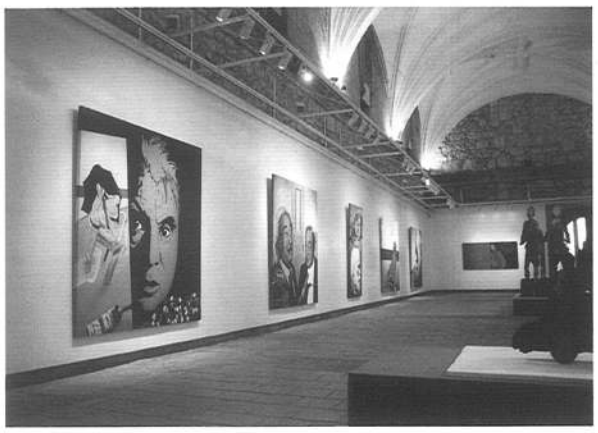
MOORKENS GALLERY, BRUSEL·LES 1986.
MUSEO ARTE CONTEMPORÁNEO, SEVILLA 1978.
LLOTJA DE PEIX, (COL. IVAM), ALACANT 1994.









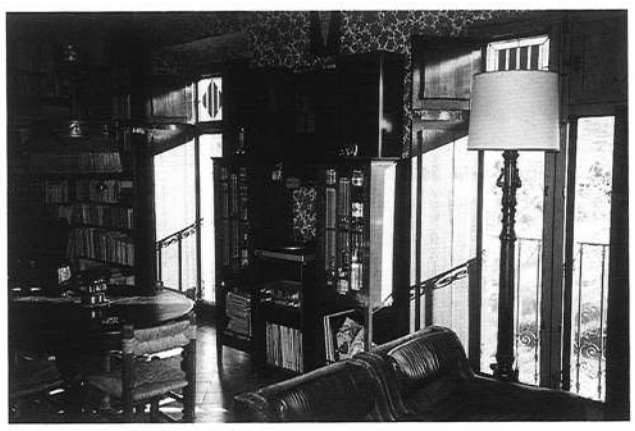


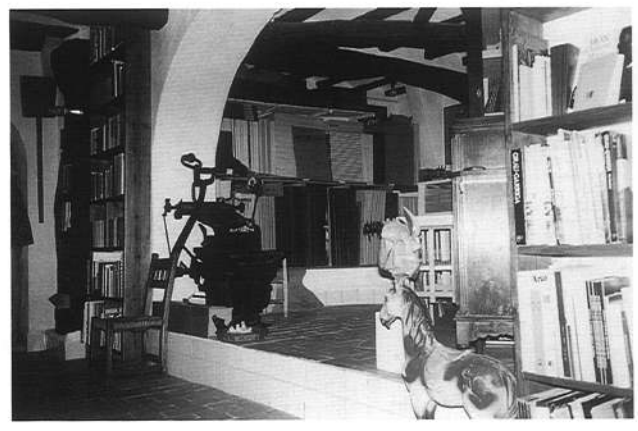


Monografies/Monographs/Monografías

ANTONI MIRÓ, PINTURA, ALCOIART, DD.AA. Il. n. 19 cm. 32 pp. Gráficas Pascual Alcoi, 1966.
ANTONI MIRÓ, WOODSTOCK GALLERY. Text d'Ernest Contreras. I1. n. 32 cm. 8 pp. Edita: Woodstock Gallery. London, 1968.
ANTONI MIRÓ, ALCOIART, PINTURA-ESCULTURA. Text d'E. Contreras. Il. n. i. c. 16 cm. 82 pp. Edita: Alcoiart. Alcoi, 1969.
ANTONI MIRÓ (HOMENATGE A SALVADOR ESPRIU). E.Contreras. Il. n. i. c. 20 cm. 78 pp. Ed. Club Pueblo-Madrid, 1971.
A. MIRÓ-AMERICA NEGRA (HOM. A M. LUTHER KING)., E. Contreras. Il. n. i. c. 17 cm. 12 pp. Edita Novart. Madrid, 1972.
A. MIRÓ / 73 (L'AMERIQUE NOIRE ET D`AUTRES CHOSES), E. Contreras Il. n. 22 cm. 20 pp., Ed. Múltiples. Marsella, 1973.
ANTONI MIRÓ (AMÉRICA NEGRA), V. Aguilera Cerni i F. de Santi. Il. n. 22 cm. 16 pp. Ed Lo Spazio. Brescia-Italia, 1974.
ANTONI MIRÓ (RECULL OBRA 1960-1973), DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 154 pp., Institut i Acadèmia. Internacional d'Autors/G. Alcoiarts. New Castle-England, 1974.
ANTONI MIRÓ, AMÈRICA NEGRA, L`HOME AVUI (RECULL D'OBRA 1972-1973). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 156 pp. Edita Institut i Academia Internacional d'Autors. New Castle England, 1974.
ANTONI MIRÓ. Textos de DD.AA. Il. n. 21 cm. 30 pp. Edita, Instituto de Cultura. Diputación de Málaga. Málaga, 1974.
ANTONI MIRÓ (MOSTRA RETROSPECTIVA 1972-1975). Il. n. i. c. 17 cm. 100 pp. Edita: Galería Cànem. Castelló, 1975.
ANTONI MIRÓ. EL DÓLAR. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 42 pp. Edita: Galería Aritza. Bilbao, 1975.
ANTONI MIRÓ. GRAPHIC WORKS FROM 1966 TO 1976. Text de DD.AA. I1. n. i. c. 24 cm. 156 pp. Edita: Spanish-American Cultural Club. New Britain, Connecticut-USA, 1976.
ANTONI MIRÓ (MOSTRA RETROSPECTIVA) Text de Joan Fuster. Il. n. i. c. 24 cm. 74 pp. Edita: Ajuntament de Sueca, 1976.
ANTONI MIRÓ (MOSTRA 1973-1977). Text d'Ovidi Montllor. Il. 25 cm. 128 pp. Edita: Sala Gaudi. Barcelona, 1977.
A. MIRÓ (MOSTRA RETROSPECTIVA 1973-1977), DD.AA. Il. n. i. c. 22 cm. 94 pp. Edita: Ajuntament de Monòver, 1977.
A. MIRÓ BY JOAN FUSTER, TOTS DOS PER JAUME I, Joan Fuster. Il. c. 16 cm. 220 pp, Ed. Alcoiarts, Altea, 1977.
ANTONI MIRÓ. Text d'Ernest Contreras. Il. n. i. c. 24 cm. 152 pp. Edita: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1978.
EL DÒLAR-ANTONI MIRÓ. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 212 pp. Edicions Canigó. Barcelona, 1982.
ANTONI MIRÓ (MOSTRA RETROSPECTIVA. JORNADES DE SOLIDARITAT AMB ELS POBLES D'ARGENTINA, URUGUAI I XILE). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 34 cm. 110 pp. Edita Ajuntament de Valencia, 1983.
SIGMUND FREUD, 1856-1939 (Nou aiguaforts d'Antoni Miró 1983). Text de Romà de la Calle Il. n. 31 cm. 16 pp. Edita: XXXIII Congreso Internacional de Psicoanálisis. Madrid, 1983.
A. MIRÓ (HOM. A SALVADOR ESPRIU), Espriu/J. À. Blasco Carrascosa., .Ed.: Zentrum amb Buck. Winterthur-Suïssa, 1984.
A. MIRÓ. FREUD TOT FREUD (CONGRES C. HAMBURG), R. de la Calle, Ed.Congreso Int. de Psicoanálisis. Hamburg, 1985.
A. MIRÓ (HOM. PABLO SERRANO. ART EXPO MONTREAL, 1986), DD.AA., Edita: Galería KL. Barcelona, 1986.
A. MIRÓ-PINTEU PINTURA (HOM. SALVADOR ESPRIU), DD.AA.Il., Edita: Moorkens Art Gallery". Brussel·les, 1986.
A. MIRÓ-PINTEU PINTURA (HOM. EUSEB1 SEMPERE), Romà de la Calle., Edita: Wang Art Gallery. Evere-Brussel·les, 1987.
A. MIRÓ-PINTEU PINTURA, R. de la Calle ("L'extranya obsessió de pintar pintura"), Ed CAPA, Alacant, 1987.
ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 36 pp. Edita: Ajuntament d'Elx, 1987.
ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA. Text de DD.AA. I1. n. i. c. 24 cm. 36 pp. Edita: Ajuntament d'Ibi, 1987.
A. MIRÓ-PINTEU PINTURA (HOMENATGE A XÀTIVA), Text de DD.AA. Il. c. 24 cm. 48 pp. Edita: Ajunt. de Xàtiva, 1987.
TRENTA AL CERCLE VERS ANTONI MIRÓ., DD.AA., Ed. de la Guerra & Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant. Alacant, 1987.
A. MIRÓ-PINTEU PINTURA., DD.AA., Edita: Klenieren Galerie. Eisleben / V.B.K. der D.D.R. Berlin, 1988.
A. MIRÓ. GRAPHIK RETROSPECTIVE., DD.AA., Edita Kulturhausgalerie. Schwarzheide-DDR, 1988.
A. MIRÓ. L'ESTRANYA OBSESSIÓ DE PINTAR PINTURA. Text de Romà de la Calle. Il. c. 15 cm. 108 pp. ISBN: 84-404-1230-4. Edicions Canigó. Barcelona, 1988.
PINTEU PINTURA DIBUIX. ANTONI MIRÓ, DD.AA., Edita, Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant. Alcoi, 1988.
ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA, 1980-1988., DD.AA. Il. c. 25 cm. 40 pp. Edita, Centree Municipal de Cultura. Alcoi, 1988.
TEMÀTICA I POÈTICA EN L'OBRA ARTISTICA D'A. MIRÓ (1965-1983). Joan Guill., Edita U. P. de València, 1988.
ANTONI MIRÓ (Art Fart / Mail Art). Il. c. 15 cm. Carpeta 1, OPERA PRIMA 1960-70. Carpeta 2: AMERICA NEGRA 1972. Carpeta 3, L`HOME AVUI 1973-74. Carpeta 4: EL DÒLAR 1973-80. Carpeta 5, PINTEU PINTURA 1980-87. Carpeta 6: OBRES DES DEL 1960. Edicions Canigó. Barcelona, 1988.
ANTONI MIRÓ (COl·lECCIONABLE PINTEU PINTURA). Carpeta. Edita, Lienzos Levante.Muro del Comtat, 1989-90.
CARTELLS D`ANTONI MIRÓ. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 32 cm. 15 pp. Edita: Universitat Catalana d'Estiu. Prada, 1989.
HOMENATGE A S. FREUD. ANTONI MIRÓ. Text de DD.AA. I1. n. 32. cm. 12 pp. Edita: Col·legi de Metges. Barcelona, 1989.
ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA., DD.AA.., Edita Museo de BB. AA./ Diputación Foral de Álava. Vitoria-Gasteiz, 1989.
ANTONI MIRÓ-DIÀLEGS, R. de la Calle. Il. c. 35 cm. 130 pp., .Edita: Sant Telmo Museosa. Donostia, 1989.
MON D'ANTONI MIRÓ, Isabel-Clara Simó., Ed..d'Edicions de la Guerra & Institut de Cultura "Juan Gil.Albert".Alacant, 1989.
ANTONI MIRÓ (HOM. TO SIGMUND FREUD), .R. de la Calle, . Edita: H. Kamac (Boocks) Limited. Londres, 1990.
ANTONI MIRÓ. UNE DECADE DE PINTEU PINTURA, J. A. Blasco Carrascosa, Mairie de Saint-Giles & Mirofret France, 1990.
A. MIRÓ (FREUD, NARCISO E L`ANGOSCIA DELLA BELLEZZA), .F. de Santi., Ed. La Botteca Stampe. Brèscia-Italia, 1990.
A. MIRÓ. UNA DECADA DE PINTEU PINTURA, J. A. Blasco C.., Ed. U. Catalana d'Estiu/Ajunt. Prada/Mirofret France, 1990.
ELS ESGUARDS D'ANTONI MIRÓ, Romà de la Calle. Il. n. i. c. 32 cm. 16 pp. Ed. Nuevo Rumbo. Madrid, 1990.
LE REGARD D'ANTONI MIRÓ, Romà de la Calle/J.A. Blasco Carrascosa, Edita: Mirofret France. París, 1990.
LES REGARDS D'ANTONI MIRÓ, Romà de la Calle., Ed. Miroofret France, Salon Avignon. Avignon, 1990.
ESGUARDS D'ANTONI MIRÓ. Textos V. Aguilera Cemi, J.A. BLasco Carrascosa, Roma de la Calle. Il. c. 30 cm. 176 pp. ISBN, 84404-7272-2, Dip. L. A.616-1990. Edita, Galeria Punto, Valencia, 1990.
ANTONI MIRÓ "UNA DECADE DI PINGERE PITTURA", J.A. Blasco Carrascosa., Edita, La Viscontea, Rho-Milano, 1991.
A. MIRÓ-GRÀFICA PINTEU PINTURA, V. Aguilera Cemi/ E. Cerni/ Espriu., Ed. Mirofret-Saló Automòbil. Barcelona, 1991.
A. MIRÓ-OMAGGIO A GAUDÍ. Textos Guido Nebuloni, Piero Airaghi. I1. c. i. n. 34 cm. 24 pp. Edita: Europio. Milano, 1991.
ANTONI MIRÓ, LA OTRA MIRADA. J Corredor, Romá de la Calle, Manuel Rodríguez Díaz, Ed. Formas Plásticas, Madrid, 1992.
MAIL ART / ANTONI MIRÓ, Estoig 7 (14 postals), edicions de la Guerra, València, 1992.
MAIL ART /ANTONI MIRÓ, Estoig 8 (14 postals), edicions de la Guerra, Barcelona, 1992.
GRÀFICA D'ANTONI MIRÓ A VICIANA, V. Aguilera Cerni, Enric Casassas i Salvador Espriu, Ed. Vicina, València, 1992.
ANTONI MIRÓ. PINTEU PINTURA-VIVACE, J. Corredor, Manuel Rodríguez, Romá de la Calle, Ed. Macarrón, Madrid, 1992.

A. MIRÓ, "RECULL DE SOMNIS".: GRÀFICA-PALAU VICTÒRIA EUGENIA, J. Corredor/V. Marqués/J. Otxoa, Diputació d'Alacant, Barcelona, 1992.
A. MIRÓ-AUS DEM GRAFISCHEN WERK ZU EHREN SALVADOR ESPRIU, V. Aguilera Cerni, J.A. Blasco Carrascosa, R. de la Calle, Ed. Kreisvolkschschule Bildungszentrum, Wolfenbüttel (Alemanya), 1993.
A. MIRÓ, 49 GRAFHIC WORKS FOR UKKRAINE 1991-1992 Kiev-Ivano-Frankisvski-Lviv, O. Butsenko, Ed. Rukh, Kiev, 1992.
ANTONI MIRÓ, TRÄUMENSAMMLUNG GRAPHISCHES WERK 81990-92) ZU EHREN ENRIC VALOR, J. Corredor-Matheos, Nestor Basterretxea, ed. Messe Essen GMBH.- Messehaus, Essen (Alemanya), 1992.
"L'ESTANÇA, CAMINS EN LA PINTURA D'ANTONI MIRÓ, Josep Sou, Edicions de la Guerra –Poesia, València, 1992.
ANTOHI MIPO/ANTONI MIRÓ, Oleksander Butsenko, ed. Mystestvo, Kiev (Ucraïna), 1992.
MAIL ART ANTONI MIRÓ, SERIE VIVACE/ESTOIG NOU, Seattle, A. Miró, Edicions de la Guerra, València, 1993.
ANTONI MIRÓ, COMPROMÍS PERSONAL, García de Angela/Seattle, Ed. Galeria 6 de Febrer, València, 1993.
ESBÓS DE LLETRA A ANTONI MIRÓ, Miquel Martí i Pol /Rosa Martínez, J. Rubio Nomblot, F. de Santi, Ed. Museu d'Art Contemporani d'Elx, Elx, 1993.
NOS ÉS UN ASSAIG SOBRE MIRÓ, Raúl Guerra Garrido, Miquel Martí i Pol, Ed. Marfil, Alcoi, 1993.
ANTONI MIRÓ I ELS DESGAVELLS DEL MAS DE LA SOPLAMA, Carles Llorca i Tomoner, Dahiz Edicions, València, 1993.
AÇÓ NO ES UN ASSAIG SOBRE MIRÓ, Raúl Guerra Garrido, Salvador Espriu, Ed. Girart-Ajuntament d'Altea. Altea, 1994.
AÇÓ NO ES UN ASSAIG SOBRE MIRÓ, Raúl Guerra Garrido, S. Espriu, Ed. Girart-Casa de Cultura de Torrent, .Torrent, 1994.
ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ, Raúl Guerra Garrido, S. Espriu, Ed. Girarte-U. Popular de Almansa, Almansa, 1994.
MAIL-ART ANTONI MIRÓ SÈRIE VIVACE/ESTOIG 10, Raúl Guerra Garrido, Salvador Espriu, Ed. de la Guerra, València, 1994.
ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ, Raúl Guerra Garido, salvador Espriu, Girarte- Antiguo Mercado, Requena, 1994.
ESTO NO ES UN ENSAYO SOBRE MIRÓ, Raúl Guerra Garrido, Salvador Espriu, Girarte-Casa de Cultura, Villena, 1994.
ANTONI MIRÓ I LA POÉTICA DEL COLLAGE, Jordi Botella, Ed. Cromo-Marfil, Alacant-Alcoi, 1994.
INVENT-ARI/ANTONI MIRÓ MAIL ART /ESTOIG 11, R. de la Calle, Edicions de la Guerra, València, 1994.
VIDA I MIRACLES D'ANTONI MIRÓ, Gonçal Castelló, Ed. Marfil, Alcoi, 1994.
ANTONI MIRÓ, AZ I ALTRES QUADRES PER A UNA EXPOSICIÓ, Isabel-Clara Simó, CEIC Alfons el Vell, Gandía, 1995.
SUITE ERÒTICA D'ANTONI MIRÓ, Enric Llobregat/Isabel-ClaraSimó, Edicions 6 de Febrer-Marfil, Alcoi, 1995.
THE LOOKING OF A. MIRÓ, Romà de la calle, Josep Corredor-Matheos, Ed. Dirt Cowboy Café, Hanover(NH), Estats Units, 1995.
ABCDARI, ANTONI MIRÓ, Isabel-Clara Simó, Ed. Marfil, Alcoi, 1995.
WELT DES A. MIRÓ, Heinrich Bihler, Salvador Espriu, M. Romagosa, Ed. Stadtbibliothek Laatzen, Hanover (Estats Units), 1995.
LLIBRE PALETA, Salvador Espriu, Col·lecció Llibres d'Artista, Edicions de la Guerra, València, 1995.
ANTONI MIRÓ "VIVACE", Jadwiga Najdowa, Galeria Kierat, Szcecin (Polònia), 1996.
ANTONI MIRÓ ODER DIE SOZIALE VESTÄNDIGUNG, J. A. Blasco, Volksbank, Rheda/Wiedenbrück, (Alemanya), 1996.
NATO NELLE NUVOLE, ANTONI MIRÓ, Floriano de Santi, Librería Einaudi, Brèscia, Cremona, Torino (Itàlia), 1996.
A. MIRÓ, COSMOS, UN VIATGE DE SOMNI, Carles Llorca, Ed. Denes, València, 1996.
DIE FAHRRÄNDER DES ANTONI MIRÓ, Peter Küstermann/Salvador Espriu, Ed. Kulturzentrum Büz, Minden (Alemanya), 1996.
ALFABET, Jordi Botella/Josep Piera, Ed. Marfil/CC. Alcoi/Unesco, Alcoi, 1996.
ERÒTIC "MA NON TROPPO", F. Signes/J. Botella/J. Huguet/I.C. Simó, Ajuntament de l'Alcudia, L'Alcudia, 1996.
ANTONI MIRÓ-TRAJECTE INTERIOR OBJECTES/OBRA RECENT, W. Rambla, C.A.C. Alba Cabrera, València, 1996.
ANTONI MIRÓ UN TAUMATURGO DE LAS IMÁGENES, Alfredo Torres, AEBU-Montevideo, ..., Montevideo (Uruguai), 1996.
ANTONI MIRÓ DAS FAHRRAD, Klaus Groh, Micro Hall Art Center, Edewecht (Alemanya), 1996.
ANTONI MIRÓ, BRANCHES AND ROOTS, Valentina Pokladova, Art Dept. History, Kaliningrad (Rússia), 1997.
ANTONI MIRÓ COME IN UN SOGNO, Bruno Pollacci, Accademia di Arte di Pisa, Pisa (Itàlia), 1997.
ANTONI MIRÓ-VIVACE SERIES, Alexander Zhurba, Ed. Central Kherson Art Museum, Kherson (Ucraïna), 1997.
ANTONI MIRÓ-BERÜHRUNG DES UNANTASTBAREN, C. Peter/W. Rambla, Galerie P. Munck, Karlsruhe (Alemanya), 1997.
ANTONI MIRÓ: LA S. ERÒTICA VERS UNA ANTIGA I NÍTIDA RECONEIXENÇA, J. Ll. Peris, Casal Jaume I, Alacant, 1997.
EL MISTERI D'ELX, Juan Castaño/Jordi Botella, Ajuntament d'Elx/Casa de la Festa, Elx, 1997.
ANTONI MIRÓ A ELX, Jadwiga Najdowa/V.A. Estellés, Jordi Botella, Galeria Sorolla, Elx, 1997.
MIRÓ A LA HABANA, Marisol Martell/J. Seafree, Museo Guayasamin/Centro de Artes 23 y 12, La Habana (Cuba), 1997.
ANTONI MIRÓ, A BIG SECRET, Tatjana Milosavjevic, Narodoni Muzej Kragujevac, Kragujevac (Iugoslàvia), 1997.





BIBLIOGRAFIA DE REFERÈNCIA (RESUM)/ REFERENCE BIBLIOGRAPHY/ BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GLOSARI D'ARTISTES ALCOIANS. Adrià Miró. Alcoi. 1967.
SALÓ DE MARÇ. Art Actual.Ajuntament de València. 1966-1968-1969-1970. València. 1966-70.
SPANIEN-REPORT. Paul M. Bornkamp. Deutches/Aaslandmagazin. 1968.
GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA. Vol. 10, pag, 118, 1977. Vol. 16, pag. 554, Supl., 1983. Edicions 62. Barcelona. 1969.
ANNUAIRE DE L'ART INTERNATIONAL. 1970-71, 1972-73. Max Fortuny. Ed. Annuaire de l'Art Inter. / Art et Industrie. París.
EL PERSONATGE. F. Moltó Soler. Alcoi. 1970.
CONTEMPORARY ARTISTS AND MASTERS. International Art Magazin. E. Contreras. Paternoster Corner Academy. London. 1972.
LA PINTURA. Carlos Arean. Editorial Guadarrama. Madrid. 1972.
INTERNAZIONALE D'ARTE. Teatro Sala Dante. Noto (Italia). 1972.
PICCOLA EUROPA. Sassoferrato (Italia). 1972.
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGION VALENCIANA. Vol. 1, pags. 125-126. Vol. 7, pag. 148. Editorial GERV. València. 1972.
LA ESCUELA PICTÓRICA ALCOYANA. Adrià Espí Valdés. Alcoi, 1973.
ANUARIO DEL ARTE ESPAÑOL 1973. José de Castro Arines. Ibérico-Europea de Ediciones, S.A. Madrid. 1973.
HOMENATGE A MILLARES. Caixa d'Estalvis Provincial. Alacant. 1973.
ANTOLOGIA DELLA PITTURA. Penepinto Edittore. La Spezia (Italia). 1973.
EN ART. Ajuntament d'Elx (En-Art 1-2). Elx. 1973.
LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL. Raul Chavarri. Ibérico-Europea de Ediciones, S.A. Madrid. 1973.
MUESTRA DE ARTES PLASTICAS. Ayuntamiento de Baracaldo. 1973.
DICCIONARIO CRITICO DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. A. M. Campoy. Iberico-Europea Madrid. 1973.
PANORAMA DE L'ART D'AVUI (DIVUIT PRESENCIES). Ed. Galeria Alcoiarts d'Altea. 1973.
MIEDZYNARODOWE BIENNALE GRAFIKI. Krakowie (Polonia). 1974.
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE IBIZA. Ibizagrafic. Eivissa. 1974.
ESCULTURA Y ESCULTORES EN ALCOY. Adrià Espi. Alcoi. 1974.
INTERNACIONAL DE PINTURA. Caixa d'Estalvis de Balears. Mallorca. 1974.
ARTISTAS ESPAÑOLES CONT. La postguerra (vol. 2, Pag. 97 a 101 i 134). V. Aguilera Cerni. Minist. de Ed. y Ciencia. Madrid. 1975
BATIK. Panorama general de las Arts. Barcelona. 1975.
NUEVA FIGURACIÓN. CASE. Institut d'Estudis Alacantins. Alacant. 1975.
CONVOCATORIA ARTES PLÁSTICAS. Diputación Provincial. Alacant. 1975.
ENTRE LA ABSTRACCIÓN Y EL REALISMO. Galería Aviñón. Madrid. 1975.
INTERNACIONAL DEL DEPORTE EN LAS BB.AA. Comité Olimpico Internacional. Barcelona. 1975.
PEACE 75-30 UNO - SLOVENJ GRADEC. Slovenija (lugoslavia). 1975.
BIENAL DE PINTURA CONTEMPORÁNEA. Caixa d'Estalvis de Barcelona. Barcelona. 1975.
CASA-MUSEO DE ANTEQUERA. 20 pintores contemporaneos. Diputación Provincial. Málaga. 1975.
GAZETA DEL ARTE. Num. 82. Portada i paginas 4, 5 i 6. Luis Rodríguez Olivares. Madrid. 1976.
A RAFAEL ALBERTI.Galeries de Barcelona. Barcelona. 1976.
BIENNALE INT. DE LA GRAVURE. Krakow (Polonia). 1976.
MUSEO CASTILLO DE SAN JOSE, LANZAROTE. Certamen Internacional.Del. Na. de Cultura. Madrid. 1975.
BIENAL INTERNACIONAL DE PONTEVEDRA. Diputacion Provincial.Pontevedra.1976.
EDICIÓN GRÁFICA. Esti Arte. Madrid. 1976.
ANALES DE LA SALA "PROVINCIA". Antonio Gamoneda i DD.AA.. Lleó. 1976.
FORMA ABIERTA. Cuadernos de Creación. Alfredo Gómez-Gil. Alacant. 1976.
BIENAL NACIONAL "CIUDAD DE OVIEDO" Ayuntamiento de Oviedo. Oviedo. 1976.
ARTE ESPAÑOL. Volúmenes 76, 77 i 78. Editorial Lápiz. Madrid. 1976, 1977 i 1978.
LA PINTURA CONTEMPORÁNEA DEL PAÍS VALENCIANO, 1900-1977. Manuel Muñoz Ibáñez. Ed. Prometeo. València. 1977.
ARTES PLÁSTICAS. Amau Puig. Barcelona. 1977.
SET ASPECTES. Joan Fuster i altres. Elx. 1977.
HISTÒRIA D'ALCOI. Juli Berenguer. Alcoi. 1977.
SALÓ DE MARÇ. Galería Ribera. València. 1978.
PANORAMA-78. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid. 1978.
7 MBG-78. Biennale Internationale. Krakow (Polonia). 1978.
DICCIONARI DE L'ART MODERN. Ed. Fernando Torres. València. 1979.
CRITICA D'ARTE OGGI. Revista d'Arte Contemporánea Int. Parma (Italia). 1979.
ARTE Y CULTURA DEL PAÍS VALENCIANO (Proyecto Exp. de CC.SS. del P. V.). Ricard Blasco. Ed. Santillana. Madrid.1979.
GRANDE DIZIONARIO DEGLI ARTISTI ITALIANI CONTEMPORANEI. Accadmia Italia delle Arti Salsomaggiore (Italia). 1979.
QUÉ ES LA OBRA GRÁFICA ORIGINAL .Editorial Esti-Arte. Madrid. 1979.
CATÁLOGO DE ARTE MODERNO Y CONT. Museo de BB AA de Bilbao Javier de Bengoechea. Banco de Vizcaya. Bilbao. 1980.
MUSEO POPULAR DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE VILAFAMÉS. Ed. Col. Of. Arquitectos, València. 1980.
INVESTIGACIÓN PLÁSTICA ALICANTINA. Martínez Blasco. Inst. d'Estudis Alacantins. Alacant. 1980.
CANIGÓ. Gonçal Castelló. Barcelona. 1980.
LLETRES DE CANVI. Revista de Literatura. València. 1980.
TRAYECTORIAS-80. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid. 1980.
OVIDI MONTLLOR. Enric Cerdán Tato. Col. Los Juglares. Ed. Júcar. Madrid. 1980.
L'ESPILL núm. 9. Primavera. Edicions Tres i Quatre.València. 1981.
PREMIERE CONVERGENCE JEUNE EXPRESSION. Societé JP-JE. París. 1981.
REVISTA DE BANYOLES. núm.589. Museu d'Art Contemporàni. Banyoles. 1981.
EL CONTE DEL DIUMENGE. Gonçal Castelló. Ed. Prometeo. València. 1981.

MOSTRA CULTURAL DEL PAÍS VALENCIÀ. Ajuntament d'Alcoi. Alcoi. 1981.
UNIVERSITA DEGLI STUDI DI URBINO. Palazzo Oliva. Sassoferrato (Italia). 1982.
ARTEDER-82. Feria Internacional de Muestras. Bilbao. 1982.
LA CASA DEL PAVO. Suplement de "Ciudad". Esther Vizcarra. Alcoi. 1982.
X BIENAL IBIZAGRAFIC. Museu d'Art Contemporàni. Eivissa. 1982.
HISTÒRIA DEL PAÍS VALENCIÀ. Editorial Planeta (vol. VI). Barcelona. 1982.
ALCOY. 1881-1980. Alfons Llorenç (pags. 15 i 228). Ed. Borja-Mora. Alcoi. 1983.
ARTEDER-83. Feria de Arte Contemporáneo. Bilbao. 1983
ESTATUT D'AUTONOMÍA VALENCIANA. Textos, il·lustracions de DD.AA. Generalitat Valenciana.València.1984.
PER A LA BONA GENT.Mon d'Antoni Miro (pags. 70-71). Salvador Espriu. Edicions el Mall. Barcelona. 1984.
ITINERANT DEL MUSEU SALVADOR ALLENDE. Generalitat Valenciana. València. 1984.
INTERGRAFIK-84. Verband Bildender Kunstler der DDR. Berlin (Alemanya). 1984.
INTERNACIONAL D'ARTS PLÀSTIQUES. Palau de Congressos. Ciica. Barcelona. 1984.
MAJDANEK-85. Triennale Sztuki. Lublin (Polonia).1985.
EL TEMPS. J.V. Hernández i V. Berenguer. València. 1985.
PLÀSTICA VALENCIANA CONTEMPORÀNIA. Edita Promocions Culturals del País Valencià. València. 1986.
VERSOS PER ACOMPANYAR UNA ESPERANÇA. V. Andrés Estellés. Ed. Vanguardia. Madrid. 1986.
MUSEU DE DIBUIX CASTELL DE LARRÉS. Sabiñánigo. 1986.
TEXTOS, PRETEXTOS Y NOTAS. (Escritos escogidos 1953-1987). Vicent Aguilera Cerni. Edita Ajuntament de València. 1987.
PAPERS DE LA COSTERA. Associació Amics de la Costera (núm 5). Xàtiva. 1987.
PARANTEZ. Sopalmo Ispanya Degildir. Mustafa Ozdemir. Eskisehir (Turquía). 1987.
EXPOSICION HOMENAJE. Centro Cultural Conde Duque. Madrid. 1987.
ART TEATRAL. Conselleria de Cultura. València. 1987.
LA ESTAMPA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA. Calcografía Nacional. Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Madrid. 1988
ART-SUD (DE LA IMATGE A LA PARAULA). Romà de la Calle. Ed. Caixa d'Estalvis Provincial. Alacant. 1988.
MUSEU D'ART CONTEMPORÀNI D'ELX. Ernest Contreras. Conselleria de Cultura. Elx. 1988.
REVOLTA. Miquel Martinez. Barcelona. 1988.
INICIACIÓN AL AJEDREZ.Ricard CaIvo. Ediciones Cúbicas. Madrid. 1988.
REVISTA ALICANTE. J.V. Hernández Más. Alacant. 1988.
ALCOYANOS DE PERFIL. Adrià Miró. Alcoi. 1988.
VALÈNCIA, 750 ANYS DE NACIÓ CATALANA. Josep Guia. Editorial Tres i Quatre. València. 1988
A DOLORES IBARRURI. Artistes del País Valencià. Ed. FIM. València. 1988.
EXP'OSICIÓ HOMENATGE.VICTIMES DEL FRANQUISME La LIotja. València. 1988.
EXPOSICIÓN OMENALDIA. Museo de San Telmo. San Sebastián-Donostia. 1988.
MIEDZYNARODOWE TRIENNALE SZTUKI.Przeciw Wojnie. Lublin (Polonia). 1988.
MEDIO SIGLO DE PLÀSTICA ALICANTINA. Fondo de Arte. Ayuntamiento de Alicante. Alacant. 1988.
FORMAS PLÁSTICAS. Romà de la Calle (núm 25, 1988). Néstor Basterretxea (núm 32, 1989). Madrid. 1988-89.
DOBLE. Magazine of Arts (núm 1, 2, 3 i 4, 1989/núm. 5, 1990). Doble Magazine. Madrid.1988-89-90.
BCECBIT (núm 5, contraportades, pags. 162 a 172). Alexander Butzenko. Kiev (Ucraïna). 1989.
EXPOSICIÓN HOMENAJE. Junta de Andalucía. Sevilla. 1989.
EXTRA FESTES" CIUDAD".Xavier Llopis i Paco Grau. Alcoi. 1989.
LA PRIMERA INTERNACIONAL. Juan Lorenzo. Rev. Polémica (Juny 89 nº 38). Ed. Fondo Laboral de Cultura. Barcelona. 1989.
MUSEO DEL DIBUJO "CASTILLO DE LARRÉS". DD.AA. Ed. Diputació de Huesca. Sabiñánigo. 1989.
CANELOBRE. Entorn a Joan Valls. Inst. de Cultura "Juan Gil Albert. Alacant. 1990.
NUEVO RUMBO (núm 97, 1990 i portada núm 100). Ernesto Castro. Madrid. 1990.
A JOANA FRANCÉS. Romà de la Calle. Intitut de Cultura J. Gil Albert. Alacant. 1990.
IMATGE DE VALLS. Associació Cultural Alcoià-Comtat. Ed. Ajuntament d'Alcoi. Alcoi. 1990.
IBERICO 2000.Art Contemporani, 1989-90 i 1990-91. Barcelona. 1990.
HISTÒRIA DEL PAÍS VALENCIÀ.La recerca d'una cultura moderna(Vol. V, pag. 409). Marc Baldó. Edicions 62. Barcelona.1990
10 MIRADAS. Pep Bataller. Casa de Cultura. Villena. 1990.
CASA DE CULTURA. Pastor, Bataller, Lloret. Elda. 1990.
MIRADES.Museu Marià Benlliure. Josep A. Aznar. Ed. El Cresol. Crevillent. 1990.
A JOANA FRANCÉS. Homenatge EI Paso i Art-Sud. Jordi Botella, A. Blasco, Romà de la Calle. Casa Cultura Alcoi. 1991.
NUEVO RUMBO. Erasmo Moro. Madrid. 1991
SÈRIE 10. Segundo Garcia, R. de la Calle.La Lluna i Generalitat Valenciana. Alacant. 1991.
A JOANA FRANCÉS. A. Blasco, R. de la Calle. Museu d'Art Contemporani. Elx. 1991.
SELECCION DE FONDOS MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR .ALLENDE. J. Lerma, H. Bussi, J.A. Blasco Carrascosa.
IVAM, Generalitat Valenciana, Ajuntament de València. València. 1991.
30 ARTISTES AMB CREU ROJA.Galería Montejano, CEPA. Alacant. 1991.
3 IEDZYNARODOWE TRIENNALE SZTUKI PRZECIW WOJNIE. Lublin(Polonia). 1991.
EL PARAISO. Carpetes 6-7-8-10-11 i 12. Campal. Asturias. 1991.
BCECBIT (núm. 7, pag. 194 a 203 i contraportada). Rev. de Literatura "Art a l'Estat Espanyol".O. Butsenko. Kiev (Ucraïna). 1991.
XV APLEC EXCURSIONISTA DELS PAÏSOS CATALANS (Portada, etc.). CEA. Alcoi. 1991.
EXPO RETROSPECTIVA SALÓ DE TARDOR. M. Muñoz Ibáñez. Caixa. Sagunt. 1991.
ALCOIART DESPRES D'ALCOIART. CEA I UNESCO. Intitut de Cultura J. Gil Albert. Dip. Alacant. Alcoi. 1991.
PINTORES CON CENTROAMÉRICA. Mario Benedetti. Las Segovias. València. 1991.
ARQUITECTURA Y DECORACIÓN. Manuel Rodriguez. Edidec. .Madrid. 1991.
CASA JARDÍN. Antoni Miró compromiso personal (núm 191, pag. 18 a 20). García de Angela. Madrid. 1991.
LAS SEGOVIAS. Miguel Nuñez, Blasco Carrascosa. Palau dels Scala. Diputació de València. 1991.
HOSTELERIA ARQUITECTURA. Manuel Rodríguez. Edidec. Madrid. 1991.
CARTE INCISE SEGNI NELLA STORIA.Museo Etnográfico Tiranese. Tirano (Italia). 1991 .

BIENAL INTERNACIONAL DE GRAVAT J. RIBERA. Casa de Cultura. Xàtiva. 1991
ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESP. DEL SIGLO XX (p. 528 a 530). Fco. Calvo Serraller. Mondadori Arco-Ifema. Madrid. 1991.
EL VALENCIÀ DE LA MARINA BAIXA. Lèxic. Jordi Colomina. Ed. Generalitat Valenciana. València. 1991.
IRUDIAK-IMÁGENES. Foto "Homenaje 1989". Jesús M. Peman. Ed. Diput. Foral de Gipuzkoa. Donostia. 1992.
HISTORIA DEL ARTE DE VALÈNCIA. Felipe Mª Garin i Pascual Patuel. (Il. Pag. 435). Ed. Bancaixa. València. 1992.
UDALA. Lehen Mail-Art Eibarren. Mª Luisa Cid. (Il. Pag. 18). Ed. Udala-Kultura. Eibar. 1992.
FORMAS PLÁSTICAS. El arte español en el exterior. Marcos Martín. (Rev. nº 47, gener-92). Madrid. 1992.
L'URLO. Catálogo Mail-Art. Luciano Olivato. Ed. Gennaio. Verona (Italia). 1992.
REVISTA LAS SEGOVIAS. Pintors valencians. P. Olmos. (Il. Pag. 23 i 24) Madrid-Barcelona. 1992.
ANTOLOGÍA POÉTICA COMENTADA: V. A. ESTELLES. Lluis Alpera. (Portada llibre). Col. Aljub. Ed. Aguaclara. Alacant. 1992.
HOJA DE VALENCIA. Art. Miguel Abad. Pag. 2 i 57. València. 1992.
EL PARAISO. Carpetes Mail-Art (Col. postals nº 13 a 21). Ed. Campal. Astúries. 1992.
ENC. DEL ARTE ESP. DEL SIGLO XX. 2 El Contexto. F. Calvo Serraller (pag. 18 i 295). Ed. Arco/Ifema, Mondadori. Madrid. 1992.
A MIGUEL HERNÁNDEZ 50X50. DD. AA. (Portada i disseny pag. 93). Ed. Institut de Cultura Gil-Albert. Alacant. 1992.
A MIGUEL HERNÁNDEZ. ART ESTOIG 1 i 2 (Disseny). Ed. Inst. De Cultura Gil-Albert. Alacant. 1992.
CATÀLEG BENIGNO ANDREU. Ed. Casa de Cultura d'Ibi. Ibi. 1992.
ROC CANDELA. Catàleg exposició. Ed. Centre Cultural. Alcoi. 1992.
CATÀLEG PEDRO MARCO. Presentació (Castellà e Italià). Ed. Casa de cultura de Villena. Diputació d'Alacant. Villena. 1992-93.
ALICANTE APARTE. José Vicente Mateo. (Portada). Ed. Institut de Cultura Gil-Albert. Alacant. 1992.
EL MAS DEL DIABLE. Isabel Clara Simó. (Novel·la amb un personatge real). Area-edicions Contemporànies. Barcelona. 1992.
ANTONI MIRÓ IMAGE CRÍTICA. Rev .FORMAS PLÁSTICAS (Abril-92, nº 49). Madrid. 1992.
EL TEMPS. Del Mas al món (Entrevista). Xavier Minguez. Re. Nº 413 (pag. 5, 58, 59 i 60). València. 1992.
GRAN LAROUSSE CATALÀ. Vol 7 pag. 3322. Edicions 62. Barcelona. 1992.
NO ESTÁN LOS TIEMPOS PARA UTOPÍAS. Gràfica d'A. Miró. Rafael Prats Ribelles. Ed. Levante/Art. València. 1992.
ANTONI MIRÓ COMPAÑERO DEL TIEMPO. Javier Rubio Nomblot. Ed. El Punto. Madrid. 1992.
UKRAÏNE. ILLUSTRATED MONTHLY nº 4 i 5. Interview by Liubov Samoilenko. Ed. Ukrainian Society. Kiev. 1991.
CUERPO DE TRANSICIÓN. Juan Oleza. (Portada La Fugida 1974). Ed. Aguaclara. Alacant. 1992.
CATALOGUS. Bulletin Bibliographique 4t Trim. 92 "Recull de Somnis". Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques. Paris. 1992.
IMAGES ABOUT YOUTH'S WORLD. La Testata/Project. Ed. Comune di Arezzo. Arrezzo (Itàlia). 1992.
MAIL-ART EIBAR-91. Catàleg Bizikleta. Ajuntament d'Eibar. Eibas. 1992.
ARXIU D'ART VALENCIÀ. Aproximació al Grup d'Elx i Alcoiart. Romà de la Calle. Acadèmia de BB.AA. S.Carles. València. 1992.
BIENAL INT. DE L'ESPORT A LES BELLES ARTS. Javier Gómez i L. Gonzalez Robles. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. Olimpiada Cultural. Ajuntament de l'Hospitalet. Barcelona. 1992.
LA VERDAD. DD.AA. (Il·lustracións la Sexta Columna des del 18-X-92). Alacant. 1992.
ARTISTAS CON LATINOAMERICA.Blanca F. Pacheco. Sierra de Madrid. Ed. El Mundo. Madrid. 1992.
CATÀLEG DE PINTURA SEGLES XIX-XX. Fons del Museu d'Art Modern -MNAC-. DD.AA. Ed. Ajunt. de Barcelona. 1992.
EL MAS DEL DIABLE. Isabel Clara Simó. (Novel·la) Ed. Cercle de Lectors. Barcelona. 1992.
ZEITSCHRIFT FÜR KATALANISTIK. F. Ferrando.Vol. 4 pag. 291). Ed. Deutsch-Katalanische Gesellschaft. Frankfurt. 1992.
CATÀLEG LITERARI D'EDICIONS VALENCIANES. Ed. Associació d'Editors del País Valencià. València. 1992.
ELEFANZIBE. Ennio Pauluzzi. (Rev. nº 16). Firenze (Itàlia). 1992.
ÀGORA DEL ARTE. Arteguía. Autobigràfic espai (Portada i pag. 3-9). Ed. Arteguia. Madrid. 1992.
NELLE NUVOLE: OPERE GRAFICHE DE MIRÓ A VALÈNCIA. Floriano de Santi. Bresciaoggi. Brèscia (Itàlia). 1992.
CRITICA DEL ARTE: A. Miró-Macarrón. Pedro Fco. García Gutierrez. Ed. crítica de Arte. Madrid. 1992.
MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. DD.AA. Santiago de Chile. 1992.
ABC CULTURAL. Antoni Miró-Galeria Macarrón. ABC DE LAS ARTES Nº 29 pag. 39. Ed. ABC Cultural. Madrid. 1992.
VERTEXIS 41(OCTOBER BIS DEZEMBER 1993). Ed. Buchlabor. Dresden (Alemanya). 1993.
CATALOGUS. Institut Des Hautes Etudes En Arts Plastiques (nº 22). Ed. I.H.E.A.P.. París. 1993.
VALÈNCIA EN L'ESPAI CATALÀ. Xavier Ferré. Facultat de Ciències Econòmiques. Universitat de Barcelona. Barcelona. 1993.
PINTURAS DE ANTONI MIRÓ, "Una Cronica Humanística". Doris Martinez. Ed. F. Plásticas. Madrid. 1993.
ESTAMOS TODOS POR LA VIDA. DD.AA. Ed. Espiral. Alacant. 1993.
II BIENAL INTERNACIONAL DE GRAVAT DE RIBERA. DD.AA. Ed. Casa de Cultura. Xàtiva. 1993.
SIXTO. Patrici Falcó. Editor Roc Sepulcre. Elx. 1993.
CARPETAS "EL PARAISO". Mail-Art nº 22, 23 i 24. Ed. Campal. Pola de Laviana. 1993.
PÍNTALO DE VERDE. Carpeta nº 38 Mail-Art 16 Artistes. Ed. A. Gómez. Mérida. 1993.
ALMANAQUE CULTURAL GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA. Fco. Calvo Serraller. Ed. Círc.de Lectores. Barcelona. 1993.
GENTES QUE HUYEN. Eduardo Trives. (Portada). Ed. Institut de Cultura Gil-Albert. Alacant. 1993.
TRÍA DE CUENTOS. Arturo del Hoyo.(Portada) Ed. Institut de Cultura Gil-Albert. Narrativa. Alacant. 1993.
CIMAL. J.A. Blasco Carrascosa. Rev. Cimal, Art Internacional nº 39-40. València. 1993.
DKG. Ferran Ferrando. Rev. Katalanische Kultirbüro. Frankfurt (Alemanya). 1993.
CREATURES. DD.AA. Centre Cultural d'Alcoi. Alcoi. 1993.
ANTONI MIRÓ. Francesc Verdú. Rev. Escaparate nº 14 (pag. 7). Ed. Món Gràfic. Ibi. 1993.
CARPETAS "EL PARAISO". Mail-Art 25 a 33. Edita Campal. Pola de Laviana. 1994
CANALS-FESTES 1994. DD.AA. Portada Programa de Festes. Ajuntament de Canals. 1994.
ANTONI MIRÓ, ALTEA. Raúl Guerra. Ed. Ajuntament d'Altea. Butlleti Altea nº 176. Altea 1994.
DIRECTORI DE LA DIPUTACIÓ D'ALACANT. DD.AA. Ed. Diputació d'Alacant. Alacant. 1994.
MEMÒRIA 1988-92. DD.AA. Ed. Institut de Cultura Gil-Albert. Alacant. 1994.
EL ARTE VALENCIANO EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA. DD.AA. Ed. AVCA i Generalitat Valenciana. València. 1994.
DAS CBN MAGAZIN. Peter Krähenbühl. Ed. Costa Blanca Nachrichten. Benissa. 1994.
ANTONI MIRÓ, UN COMPROMISO PERSONAL. J. M. Sanchis. Rev. Tendencias nº 5. València. 1994.
ALL-I-OLI: QUADERNS D'ENSENYAMENT DEL PAÍS VALENCIÀ. Joan Fuster. (Portada). Edita STEPV. València. 1994.
ARTISTES PEL TERCER MÓN. Ramón La Piedra, J.A. Blasco, Aguilera Cerni i altres. Ed. U. de València.-Ibercaja. València. 1994.

MIS MAS BELLAS DERROTAS. Raúl Guerra Garrido (Portada). Ed. Libertarias. San Sebastián. 1994.
UN SIGLO DE PINTURA VALENCIANA 1880-1980 - IVAM-Centre Juli González. València. Madrid. Alacant. 1994.
SAÓ (Entrevistas): A. MIRÓ, EL PINTOR D'ALCOI. Paco Blai. Rev. Saó nº 174. València. 1994.
SAÓ(BELLES ARTS): L'OBRA D'A. MIRÓ VIATJA PEL PAÍS VALENCIÀ. Manuel Deasit. Rev Saó nº 174. València. 1994.
SURREALISM AND THE SEA. Julio A. Sánchez i altres. Ed. Centro de Archivos Pictóricos de Aragón. Saragossa. 1994.
IV TRIENNALE SZTUKI MAJDANEK-94. DD. AA. Ed. UNESCO i Ministra Kultury Sztuki. Majdanek (Polònia). 1994.
SALVADOR ESPRIUS HINWENDUNG ZUR BILDENDEN KUNST... Heinrich Bihler. Ed. Europea. Frankfurt (Alemanya). 1994.
SAÓ MONOGRÀFIC. Ramón Lapiedra. Rev. Saó nº 175. València. 1994.
A LOS VEINTICINCO AÑOS DE CACEREÑO. Raúl Guerra-Garrido. (Portada i interior). Ed. Fun. Alzate. -Donostia. 1994.
ART PER LA PAU. DD.AA. (Portada, disseny i participació). Ed. Art per la pau. Ajuntament d'Alcoi, Muro i Cocentaina. Alcoi. 1994.
HOMMAGE A KURT SCHWITTERS. Merz Mail(pag. 72). Ed. Merz-Mail. Barcelona. 1994.
PRACTIQUEU L'AMOR I FEU L'ART PER CORREU (10 postals en català, anglés i castellà). Ed. de la Guerra. València. 1994.
VIII FESTIVAL INTERNACIONAL D'ORQUESTRES JUVENILS. DD.AA. (Portada). Ed. Ajuntament de València. 1994.
ALCOI, FAENA I FESTA. Josep Piera. Rev. El Temps nº 546. València. 1994.
L'IMPROMPTA DE L'AVANTGUARDA EN EL MUSEU SANT PIUS V. J.A.Blasco i altres. Ed. CAM i M. Alacant.València. 1994.
LA VIDA SEXUAL DE FERNANDO PESSOA. DD.AA. (Portada). Col. Eclèctica. Edicions Bromera. Alzira. 1994.
EL ORO Y EL MORO. Dolores Soler.(Portada). Ed. Aguaclara. Alacant. 1994.
A.MIRÓ, INQUIETO Y MORDAZ CRONISTA PLÁSTICO. Manuel Rodríguez Díaz. Rev. Antiquaria nº 123. Madrid. 1994.
A MIGUEL HERNÁNDEZ 50X50. DD.AA. Carpeta amb 2 Vol. Ed. Caja General de Granada. Granada. 1994.
CANART: CATÁLOGO NACIONAL DE ARTE. DD.AA. Edicions Anuart. Barcelona. 1994.
V FORUM ARTIS: DICCIONARIO DE ARTISTAS Y ESCULTORES.DD.AA. Ed. Forum Artis. Madrid. 1994.
A DEBAT 1 (LLENGUA ESO) Tudi Torró-Roderic-Brotons. Ed. Marfil/Ivori-Llibres. Alcoi. 1994.
GUIA BIBLIOGRÀFICA DE L'ALCOIÀ-COMTAT. Ed. Ass. Cult. Alcoià-Comtat/Institut Gil-Albert/Ajunt. D'Alcoi. Alcoi. 1994.
"JOAN FUSTER I LA CULTURA ARTÍSTICA". J.A. Blasco Ed. C.V.C. i Gen. Valenciana. València. 1994.
JOINVILLE, CIDADE DAS FLORES E DAS BICICLETAS. Ed. Banco Brasil-Antartica. Joinville(Brasil). 1994
"WER UNS IN RUHE LASST...". Volker Bredenberg das CBN-Magazin. Ed. CBN (Gener). Benissa. 1995.
DIRECTORIO DE LA DIPUTACIÓN DE ALICANTE Y SUS ORGANISMOS. Ed. Diputación de Alicante. Alacant. 1995.
CATÀLEG ASS. DE GALERIES D'ART CONTEMPORANI. Palau dels Scala. Conselleria de cultura. València. 1995.
"-ANTONI MIRÓ, ESTÈTICA AMB ÉTICA". Xavier Ferré. Rev. Serra d'or (maig). Barcelona. 1995.
23 SONETOS 23. Adrià Espí. Ed. Autor. Alcoi. 1995.
MIRÓ EXPONE EN VALENCIA SU SUITE ERÓTICA (Entrevista). J.R. Seguí. Ed. Levante. València. 1995.
ERNEST CONTRERAS, HOMENATGE. Amorós, Mateo, Cerdán-Tato. Fundació Cultural Diputació d'Alacant. Alacant. 1995.
EL EROTISMO SEGÚN MIRÓ. R. Ballester Añón. Ed -. Turia. València. 1995.
ANTONI'S MIRÓ/SUITE ERÒTICO. Cècile Drovin. Ed. CBN-Magazin. Benissa. 1995.
INTERPRETACIONES DE ARTE. Romà de la Calle. Ed. Formas Plásticas. Col Suplementos. Madrid. 1995.
EL CAPITÀ CALIU I ALTRES CONTES MARINERS. Carles llorca i Timoner. Colomar Editors. Oliva. 1995.
ANTONI MIRÓ, SENSUALIDAD ERÓTICA. Nilo Casares. Posdata. Levante. València. 1995.
RICORDANDO GIULIETTA: UN PROGETTO INT. A ROMA. Bonfiglioli/Boschi. Ed. Terzoocchio. Bologna (Itàlia). 1995.
TALLERES DE ARTISTAS. 35 Artistas. Col. Suplementos de arte. Formas Plásticas. Madrid. 1995.
PARA-POR MARCEL DUCHAMP. Angela Serna i DD. AA. Ed. Gala Naneres Eds.. Vitoria-Gasteriz. 1995.
HOMENAJE A MARTI. Clemente Padin. Ed. AEBU-PIT-CNT Montevideo (Uruguay). 1995.
REMEMBERING JULIETTA ACCADEMIA DI BELLE ART-CARRARA.Boschi-Todi-Spadoni..Vittoria-Roma.Carrara (Itàlia). 1995.
OPEN EYE INTERNATIONAL. K. Nakamura. Ed. Keiichi Nakamura. Tokyo (Japó). 1995.
100 ANNI DELLA BIENALE-VENEZIA/MAILART. Foresteria Valdese di Venezia. DD.AA. Ed. Artestudio. Venezia (Itàlia). 1995.
IDEOLOGÍA I NACIONALISME. Gustau Muñoz. Rev. El temps. València. 1995.
RAIZES DA ARTE. Ass. Artistas Plásticos de Jundai. Ed. Banco do Brasil. Jundaí (Brasil). 1995.
AMAE/AS.MAIL-ARTISTAS ESPAÑOLES. DD. AA.Ed. Rev. AMAE nº 1. Alcorcón, 1995.
CARPETAS "EL PARAISO" (Mail-Art nº 34-36) Edita Campal. Pola Laviana. 1995.
ART CONTACT/TEN PLUS "INTERNATIONAL ART EXHIBITION" KARELIAN REPUBLIC ART MUSEUM. Masha Yufa i DD.AA. Ed. Karelian Rep. Ministri of Culture State Museum-zone Kizhi. Petrozavodsk (Rússia). 1995.
EL MAS DEL DIABLE(3ª Edició). Isabel Clara Simó. Ed. Columna-Simó. Barcelona. 1995.
MUSEO POPULAR DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE VILAFAMÉS/CATÁLOGO GUÍA. Aguilera cerni/J.A. Blasco Carrascosa. Serie Minor. Ed. Consell Valencià de Cultura/Generalitat Valenciana. València. 1995.
FOR HUMAN PROMOTION. DD.AA., Meda i Melis. Ed. Biblioteca Comunale. Ballao (Itàlia). 1995.
BIENAL INTERN. DO COLÈGIO UNIVERSITAS/Cat. Exposició. Ed. Universitas. Santos-.Sao Paulo (Brasil). 1995.
RACONTAMI UNA FIABA. DD.AA. Edita Danza Musicateatro. Cagliari (Itàlia). 1995.
FONS D'ART CONTEMPORANI. DD. AA. I Romà de la Calle. Universitat Politécnica de València. València. 1995.
SUBASTA DE CUADROS.FUNDACIÓN ESP. ESC.MULTÍPLE HOTEL PALACE.Ed. Ministerio AA.SS.-FEDEM. Madrid. 1995.
ANTONI MIRÓ-SÁTIRA REFLEXIVA UNIVERSAL. Lourdes Martín. Rev. Antiquaria nº 134. Madrid. 1995.
MAJESTAD, DE USTED DEPENDE. Rafael Escamilla. Rev. Interviu 4-10 Desembre. Madrid. 1995.
HAVANA'95: INTERNATIONAL MAIL-ART SHOW. /Museo nacional/Palacio de bellas Artes. Habana (Cuba). 1995.
EL GRAN LIBRO DE LA PROVINCIA, ALICANTE "LA VERDAD". Andreu López. Editorial Mediterráneo. Madrid. 1995.
DIZIONARIO ENCICLOPEDICO D'ARTE CONTEMPORANEA 95-96, Casa Editrice Alba, Ferrara (Itàlia), 1996.
WANN BEGNADIGT DER KÖNIG DEN KÖNIG, Cécile Drouin-Bredenberg, Costablanca (5-11/01/96), Benissa, 1996.
PENSAT I FET, DEGANA DE LA PREMSA FALLERA, Toni Mestre, Ed. Turia, València, 1996.
EL REI CAPGIRAT I L'ALCALDE CAPFICAT, Àlex Milian, El Temps (5/02/96), València, 1996.
ANTONI MIRÓ EXPONE EN POLONIA, Ernesto Díaz, Ed. Pàginas&Arte, Madrid, 1996.
ÉS JUST I NECESSARI, Ricard Huertas, El Temps, València, 1996.
TIEMPOS EN VERSIÓN A. MIRÓ INTERNACIONAL, Tomás Paredes, El Punto de las Artes (2/02/96), Madrid, 1996.
INTERNET, UNA OPORTUNIDAD PARA EL SUR: Pascal Renaud-Asdrad Torres, Le Monde Diplomatique nº 4, Madrid, 1996.
ICONOGRAFÍA DE SANT JORDI, Jordi Roig, Avui Diumenge (21/04/96), Barcelona, 1996.

UGARTE, SINGLADURA DE FERRO I PAPER, Centre Cultural d'Alcoi, Alcoi, 1996.
MONOGRÁFICO PAUL ELUARD, Serna/Sanz, Ed. Texturas nº 5, Vitoria-Gasteriz, 1996.
SZCZECIN-POLONIA ANTONI MIRÓ "VIVACE", Tomás Paredes, Ed. El Punto de las Artes, Madrid, 1996.
BRAIN CELL 356 NETLAND, Ryosuke Cohen, Osaka (Japó), 1996.
CARPETAS "EL PARAISO" Nº 37 a 43, Ed. Campal, Pola Laviana, 1996.
EL MAS DEL DIABLE, Isabel-Clara Simó (4ª Edicio), Ed. Columna, Barcelona, 1996.
ANTONI MIRÓ SAMOUK Z KATALONII, Krzysztof Próchniewicz, Galerii Szpaka, Szczecin (Polònia), 1996.
MIRÓ NA SPRZEDAZ, GAZETA NA POMORZU, Gazeta Wyborcza, Szczecin (Polònia), 1996.
ANTONI MIRÓ: VIVACE PROPOZYCJE, Kurier-Informator Kulturalny, Szczecin (Polònia), 1996.
WENN DALIS UHREN BEI MIRÓ DAHINSCHMELZEN, Martinschledde, Ed. Die Glocke, Rheda-Wiedenbrück (Alemanya), 1996.
MIT GRAFIKEN VON A. MIRÓ STIMMT DIE VOLKSBANK, Neue Westfalkische (17/04/96), Westfalen (Alemanya), 1996.
GESELLCHAFTSKRITIK VOLLER SARKASMUS, Wb-Rheda, Westfalen-Baltt (23/04/96), Westfalen (Alemanya), 1996.
EL PREGUNTÓN, Diari Información (22/04/96), Alacant, 1996.
MANI ART/ART POST, 21 Artistes-Belle Peinture, Ed. Pascal Lenoir, Grandfresnoy (França), 1996.
PAISANATGE ALCOIÀ, Josep Sou, Ajuntament d'Alcoi/Institut Gil-Albert, Alcoi, 1996.
EL JUEGO DE LA COMUNIDAD VALENCIANA/PREGUNTAS, Levante (24/05/96), València, 1996.
RECERCA, REVISTA DE PENSAMENT I ANÀLISI: "PROVOCACIÓN EN EL REALISMO SOCIAL VALENCIANO", Pasqual Patuel, Wences Rambla, Universitat Jaume I, Castelló, 1996.
EL PATRÓ SANT JORDI, HISTÒRIA, LLEGENDA, ART, N. Sayrach i F. Xiprers, Generalitat de Catalunya i Ed.92, Barcelona, 1996.
CONTAINER Nº 1 "PURA HIPOCRESIA" Art Postal (La Compañía), Ed. Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artistics, Granada, 1996.
INFORMATOR KULTURALNY, Antoni Miró Biuro Wystaw Artystycznych n º 52, Zielona Góra (Polònia), 1996.
RODAK PICASSA/PLASTYKA, Pawel Janczaruk, Gazeta Lubuska (Maig 96), Zielona Góra (Polònia), 1996.
HISZPANSKI PREZENT DLA MUZEUM, Irena Klisowska, Sobota (27/05/96), Zielona Góra (Polònia), 1996.
BULEVARD DE LA XENOFOBIA, CHRISTIAN DE BRIE, Le Monde/Diplomatique nº 8, Madrid, 1996.
JARQUE, IMATGES VISCUDES, Centre Cultural d'Alcoi, Alcoi, 1996.
END RACISM/ETHNIC HATRED ACCRA-NORTH/GHANA-AFRICA, Ayah Okwabi, Tam Publications, Tilburg (Holanda), 1996.
EL DON PARADOJA Y SU FIEL SEÑORA CLÁSICA, Oleh Sidor-Guibelinda, Peiodic "City" Kiev (11/06/96), Kiev (Ucraïna), 1996.
FUTURE COMUNICATION, Aksel Lessmann, Anne Vilsboll, Ed. Post Denmark Museum, Copenhagen (Dinamarca), 1996.
ACCADEMIA/PERIODICO DI ARTE CULTURA E SCIENZE, Coppa Regione della Liguria-Gènova nº 6, Roma (Itàlia), 1996.
PINTALO DE VERDE, 16 Artistas Internacional, Ed. A. Gómez, Mérida, 1996.
EXOSTISCHE FAHRRÄNDER BEI UNS MINDEN, Westfalen-Blatt nº 218, Minden (Alemanya), 1996.
FAHRRÄNDER-EXOSTISCH, REAL, SURREALISTISCH, HUMORVOLL, Renate Linder, Minden (Alemanya), 1996.
ANTONI MIRÓ FAHRRAD-KUNSTWERKE AUS ALCOI IN DEUTSCHLAND, C. Drouin, Costablanca (27/09/96), Benissa, 1996.
EL VAGABUNDEO DE LOS RESIDUOS TÓXICOS, J.L. Motchane y M. Raffoul, Le Monde/Diplomatique nº 11, Madrid, 1996.
LOS ANIMALES SALVAJES VICTIMAS DEL COMERCIO, Alain Zecchini, Le Monde/Diplomatique nº 11, MADRID, 1996.
ARTYSTYCZNY HIT SEZOV GRAFIKI ANTONI MIRÓ, Temat (13/09/96), Szczecinek (Polònia), 1996.
ANTONI MIRÓ /KATALONCZYK W SZCZECINKU, Maciej Drewniak Temat nº 160, Szczecinek (Polònia), 1996.
IRONÍA I MAGIA, Maciej Drewniac, Glos Koszalinski (4/09/96), Szczecinek (Polònia), 1996.
SAÓ NÚM. 200 (Portada Collage "Pendrá torn 1995"), ed. Saó/Octubre, València, 1996.
JOAN FUSTER, NOTES PER A LA CANÇÓ (Portada disc), ed. Bromera, València, 1996.
BUTLLETÍ DE L'ASSOCIACIÓ JOAN FUSTER (Portada i dibuix), nº 3, Assoc. Joan Fuster, Sueca, 1996.
FAHRRÄNDER VERWANDELN SICH IN FABELWELSEN, Henneberg, Norwest-Zeintung 15/12/96, Edewecht, Alemanya, 1996.
DAS FAHRRAD EINMAL KÜNSTLERISCH BETRACHTET, K. Groh, Bad Zwischenahn (5/12/96), Edewecht (Alemnya), 1996.
FAHRRADVISIONEN EINES SPANISCHEN KÜNSTLERS, Drobinski, N. Zeintung (10/12/96), Edewecht (Alemanya), 1996.
KUNSTFAHRRÄNDER VON ANTONI MIRÓ, Klaus Groh, Ammerländer Sonntagzeitung (1/12/96), Edewecht (Alemanya), 1996.
I BIENNALE D'ARTE E VINO, Etnoteca regionale, Barolo (Itàlia), 1996.
ANTONI MIRÓ/GALERIA 6 Febrero, Christian Parra-Duhalde, Levante/Pósdata, València, 1996.
TELEOLÓGIC ANTONI MIRÓ, Antoni Albalat, Levante/Castelló, Castelló, 1996.
EL TRAYECTO/EXILIO INTERIOR DE ANTONI MIRÓ, Rafael Prats Rivelles, Turia-Arte (23/12/96), València, 1996.
LA GALERIA ARTE, Daniel García sala, La Cartellera (27/12/96), València, 1996.
EL RETORN D'ANTONI MIRÓ A VALÈNCIA, Jordi Sebastià, El Temps (23/12/96), València, 1996.
ESTÉTICA Y ÉTICA EN SINTONIA, "TRAJECTE INTERIOR", Antonio Galiana, Diario16 (15/12/96), València, 1996.
A.MIRÓ REIVINDICA EL COMPROMISO DEL HOMBRE Y LA NATURALEZA, J. R. Seguí, Levante (12/12/96), València, 1996.
MAIL ART PREHISTORY/COMUNE DI FORLÍ, Anna Boschi/Lia Garavinia, Edizioni Abaco, Forlí (Itàlia), 1996.
RERE EL VI I LES ROSES EPIGRAMES LLICENCIOSOS, M. Valeri Marcial, Col·l. La Marrana, Ed. La Magrana, Barcelona, 1996.
TRIBUTE TO GIUGLIEMO DEISLER PEACE DREAM UNIVERS-VISUAL POETRY, H. Braumüller, Hamburg (Alemanya), 1996.
INTERNATIONAL MAIL ART PROJECT GIUGLIEMO MARCONI, F. M. Sensi, A. Boschi, Ed.Casa Risparmio, Imola (Itàlia), 1996.
CUANDO LOS PATRONOS DUDAN, Serge Halimi, Le Monde Diplomatique nº 15, Madrid, 1997.
CARPETAS EL PARAISO nº 44-49, Ed. Campal, Pola Laviana, 1997.
BRAIN CELL-386, Ryosuke Cohen, Osaka (Japó), 1997.
CALIENTE Y FRIO EN EL FESTIVAL AGRO-ERÓTIC, Antonio M. Sánchez, La Cartellera (24/01/97), València, 1997.
EL FESTIVAL AGRO-ERÒTIC CALENTÓ EL INVIERNO, Miguel Siurana, Guía Express (24/01/97), València, 1997.
¿QUIÉN CONTROLA LOS MERCADOS?, Ibrahim Warde, Le Monde Diplomatique nº 16, Madrid, 1997.
ESPAZO VOLUME-PROPOSTAS ESCULTÓRICAS, Edicions do Estrume, C. Cultural Alborada, Caritel, 1997.
ANTONI MIRÓ: BRAVO, MA, Alfredo Colombini, ed. Idea Fugente, Pisa (Itàlia), 1997.
ANTONI MIRÓ: DALLA SPAGNA CON IDEE, B. Pollacci, Portobello Notizie, Lucca (Itàlia), 1997.
AM- MOSTRA IN PROVINCIA – PISA, M. Pollduri, Il Tirreno, Livorno (Itàlia), 1997.
UNEIXC, COM VULL, I VOSTÉS..., Enguellsina Kostriukova, Edzenedellni Vestnik Kullturi, Kaliningrad (Rússia), 1997.
UN PASEIG AMB MIRÓ PER LA HISTÒRIA, Guegam Bagpasarian, Kaliningradskalia Pravda, Kaliningrad (Rússia), 1997.
EL MIRÒBIL ARRIBA AL MUSEU, Enguellsina Kostriukova, Svabodnaia Zona (23/02/97), Kaliningrad, 1997.
EL PINTOR ENS PRESENTA UN JOC, Guegam Bagpasakian, Kaliningradskaia Pravda (25/02/97), Kaliningrad (Rússia), 1997.

ANTONI MIRÓ/PRESUNTAS ENTREVISTAS, Jordi Grau, Ciudad Semanal (22/03/97), Alcoi, 1997.
IRONIA INFLABLE, J. M. Oleague, El Temps (19/03/97), València, 1997.
MEHR ALS 100 KUNSTWERKW AUS ALCOY IN KALSRUHE, Cecilia Provin, Das CBN Magazin (20/03/97), Benissa, 1997.
LA CRUZADA DEL PRESIDENTE CLINTON, Paul-Marie de la Gorce, Le Monde Diplomatique nº 17, Madrid, 1997.
EL CUERPO HUMANO EN EL MERCADO, Marie-Victoire Louis, Le Monde Diplomatique nº 17, Madrid, 1997.
DU PONT DE NEMOURS, PESTICIDAS Y BENEFICIOS, Mohamed larbi Bouguerra, Le Monde Diplomatique nº 17, Madrid, 1997.
PÍNTALO DE VERDE, 16 Artistas Internacionales Carpeta 95-91-88, A. Gómez, Mérida, 1997.
PERFIL ANTONI MIRÓ, P. Patuel – W. Rambla, Revistart nº 15, Barcelona, 1997.
LA PINTURA EN ALICANTE 1960-1990, Coleccionable Información, J. A. Mestre Moltó, Información (13/04/97), Alacant, 1997.
FELI-FELIP (Làmina amb reproducció i text), Acció Cultural del P.V., València, 1997.
VER LA POESIA: LA IMAGEN GRÀFICA DEL VERSO, Ínsula nº 603-604, Madrid, 1997.
EXHIBITION "VIVACE SERIES", Valentina Novich, Naddneepzyanskaya Pravda nº 47, Kherson (Ucraïna), 1997.
HISTÒRIA DE L'ALCOIÀ, EL COMTAT I LA FOIA DE CASTALLA, J. A. Mestre Moltó, Información (23/04/97), Alacant, 1997.
LOS "DIAS FELICES" DE LA CORRUPCIÓN A LA FRANCESA, Cristian De Brie, Le Monde Diplomatique nº 18, Madrid, 1997.
A CARLES LLORCA, DELS SEUS AMICS, Centre Cultura Els Poblets, Alacant, Dènia, 1997.
EL SUSURRO DEL LEÓN, Escuela de Artes Aplicadas, Granada, 1997.
V MIEDZYNARODOWE TRIENNALE STUKI, Panstwowe Muzeum na Majdanku, Lublin (Polònia), 1997.
BRAIN CELL- 390, Ryosuke Cohen, Osaka (Japò), 1997.
SEND A CAN IF YOU CAN A PROJECT OF FAN MAIL Francis Fan, Echternach (Luxembourg), 1997.
EL MEDITERRÁNEO UN MODELO DE CIVILIZACIÓN, Edgar Morin, Le Monde Diplomatique nº 19, Madrid, 1997.
HIMO-COSMIC THREAD WORLD, Reika Yamamoto, Toyonaka-Osaka(Japó), 1997.
ILLES EN LA NIT/DIÀLEG, Ignasi Mora, Diari Avui (18/06/97), Barcelona, 1997.
MILAGRO O ESPEJISMO EN LOS PAISES BAJOS, Domini de Vidal, Le Monde Diplomatique nº 21, Madrid, 1997.
BAJO LA SACUDIDA DE LA "REVOLUCIÓN CONGOLEÑA", Phillipe Leymarie, Le Monde Diplomatique nº 21 madrid, 1997.
LAS POSIBILIDADES (FRUSTADAS) DE …, Rene Passet, Le Monde Diplomatique nº 21, Madrid, 1997.
LA HABANA "ANTONI MIRÓ: COORDENADAS…", Tomás Paredes, El Punto de las Artes I. nº 457, Madrid, 1997.
EL FÚTBOL: UNA RELIGIÓN EN BUSCA DE DIOS, M. Vázquez Montalbán, Le Monde Diplomatique nº 22-23, Madrid, 1997.
HORIZONTE: HAPPENING BEIM TENNISCLUB, Gisela Moftakhar, Friedberg Magazin nº 7, Friedberg-Dorheim (Alemanya), 1997.
MISTERI D'ELX, Joan Castaño, PG Edicions-Ajunt. D'Elx, Elx, 1997.
BRAIN CELL FRACTAL, Ryosuke Cohen, Brain Cell 398, Osaka (Japò), 1997.
LIBERTAD A SYBILA, Hubert Hanssiers, Ass. De Pintores y Escult. de Chile, Santiago (Xile), 1997.
THE MONA LISA M-A PROJECT, Leonardo Dum Fitchi, Tabloid Trash, Sacramento (Estats Units). 1997.
P.O. BOX, "Suite Eròtica" Publicacions, Merz Mail, Barcelona, 1997.
EL POP EN LA COL. DEL IVAM, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana,, València, 1997.
GRAN LAROUSSE CATALÀ, Vol 11 pag. 302, edicions 62, Barcelona, 1997.
9 GRAVADORS INTERPRETEN "AUSIÀS MARC", Bancaixa, València, 1997.
EL "MILAGRO CHECO" SALVADO POR LAS AGUAS, Marie Lavigne, Le Monde Diplomatique nº 24, Madrid, 1997.
ESPAI AUSIÀS MARCH, Jordi Botella, M. Rodriguez Castelló, Centre Cultural, Alcoi, 1997.
CANELOBRE, Carpeta Homenatge a Enric Valor, DDAA, Ed. Institut Gil-albert, Tardor, nº 37-38, Alacant, 1997.
ALGUNES RELFEXIONS SOBRE LA SITUACIÓ ACTUAL, Antoni Laporte, Ed. Fet a Barcelona/Papers, Novembre, Barcelona 1997.
LA NUEVA ESTRATEGIA MILITAR DE ESTADOS UNIDOS, Michael Klare, Le Monde Diplomatique nº 25, Madrid, 1997.
ONOMASTICON CATALONIAE, Joan Coromines, Sopalmo, Vol. VII, Ed. Curial Edicions Catalanes, La Caixa, Barcelona 1997.





COL·LECCIONS INTERNACIONALS/INTERNATIONAL COLLECTIONS/COL. INTERNACIONALES

A. G. Gil, NEW BRITAIN, Estats Units (EUA)
A. Soarani, BRÈSCIA, Itàlia
A.A. Biote, HABANA, Cuba
A.G.L. Tuns, ROTHERDAM, Holanda
Aaron, DERBYSHIRE, R. Unit
Abel Magalhaes G. Pereira, HAASRODE, Bèlgica
Abelardo Colomé, HABANA, Cuba
Abelardo Mena, HABANA, Cuba
Academia Internacional d'Autors, ANDORRA
Adam Styka, WARSAWA, Polònia
Ade L. Vice, LONDON, R. Unit
Aime Proost, ANTWERPEN, Bèlgica
Alain Dumont, MORAGNE, França
Alberto Carbone, PARÍS, França
Alexander Zhurba, KHERSON, Ucraïna
Alfredo Guevara, HABANA, Cuba
Amici del Pomero, RHO-MILANO, Itàlia
Andrea Ovcinnicoff, GÉNOVA, Itàlia
Andree Alteens, BRUSSEl·lES, Bèlgica
Andrey Docker, CHADDERTON-OLDHAM, R. Unit
Angel Garma, BUENOS AIRES, Argentina
Angie Torres O'zak, ENSENADA, Méxic
Anna Pia C.Temperini, PÉRGOLA, Itàlia
Anna Resuik, PARÍS, França
Annette Longreen, BIRBEROD, Dinamarca
Annikki Vanh Konen, HELSINKI, Finlandia
Antonello Negri, MILANO, Itàlia
Aquilino Mario, FOGGIA, Itàlia
Arche Contemporain-Ministère de Culture, ATENES, Grècia
Artistamps Seattle Center, SEATTLE, Estats Units (EUA)
Art-Start, MIDDELBURG, Holanda
Arturo G. Fallico, SARATOGA, Estats Units (EUA)
Asociación ACSUR, MANAGUA, Nicaragua
Ass. Artisti Bresciani, BRÈSCIA, Itàlia
Ass-Artistas Plásticos, JUNDIAÍ, Brasil
Assoziacione di Solarietá, PÉRGOLA, Itàlia
Assunta Pittalunga, QUARTU, Itàlia
Aurelia Galletti, BRÈSCIA, Itàlia
Ava Gallery, LEBANON, Estats Units (EUA)
Ayah Okwabi, ACCRA NORTH, Ghana
B.H. Corner Gallery, LONDON, R. Unit
B.K. Mehra, LONDON, R. Unit
B.Wichrowski, OVERATH, Alemanya
Banana Rodeo Gallery, YOUNGSTOWN,
Estats Units (EUA)
Barbara Warzenska, SZCZECIN, Polònia
Baudhuzn Simon, HABAY, Bèlgica
Bceebit, KIEV, Ucraïna
Beatriz Castedo, MÈXICO DF, Mèxic
Bellini Francesca, FANO, Itàlia
Bernhard Munk, FREIBURG, Alemanya
Biblioteca di Carfenedolo, CARFENEDOLO, Itàlia
Birgita Von Euler, UPPSALA, Suècia
Bo Larson, NACKA, Suècia
Bob Van Haute-Proost, ZWYNDRECHT- ANTWERPEN, Bèlgica
Bones Art, POST MILLS, Estats Units (EUA)
Bottega delle Stampe, BRÈSCIA, Itàlia
Brian Leeslye, LONDON, R. Unit
Brita Kinlstrom, LULEA, Suècia
Bruce R. Taylor, FOLKESTONE, R. Unit
Bruno Rinaldi, BRÈSCIA, Itàlia
Buchlabor im Gartenhaus, DRESDEN, Alemanya
C. Marber, FORLÍ, Itàlia
C. Ortolà, NEW BRITAIN, Estats Units (EUA)
C.P.J.M. Melkelbach, AMSTERDAM, Holanda
Carlo Paini, BRÈSCIA, Itàlia
Carola Van der Heyden, LEIDEN, Holanda
Casa Nostra de Suïssa, WINTERTHUR, Suïssa
Cassandra Aruedo, ANCONA, Itàlia
Centro Culturale per l'Informazione Visiva, ROMA, Itàlia
Centro Intern. di Brera, MILANO, Itàlia
Circolo Culturale di Brèscia, BRÈSCIA, Itàlia
Ciska Gerard Zwaan, AMSTERDAN, Holanda
Claudia Romeu, CANNES, França
Claudio Zilioli, BRÈSCIA, Itàlia
Clemente Padin, MONTEVIDEO, Urugüai
Collection MMS Tiptoe, LONDON, R. Unit
Collezione Universita d Urbino, URBINO, Itàlia
Comic International, BUENOS AIRES, Argentina
Comune di Parigi, MILANO, Itàlia
Congrés Zentrum, HAMBURG, Alemanya
Consejo Nacional de Cultura, CARACAS, Veneçuela
Contemporary Art Contact, PETROZAVOSDK-KARELIA, Rússia
Cultur Centrum Heusden Zolder, HASSELT, Bèlgica
Charles de Chambrun, SAINT-GILLES, França
Charles Narioch, JOINVILLE, Brasil
D. Henderson, GLASGOW, Escòcia
Daniele Massini, FORLÍ, Itàlia
David Heilbrunn, ONTARIO, Canadà
David Sampson, LONDON, R. Unit
Davide Rinaldi, BRÈSCIA, Itàlia
Dendarieta, LIEGE, Bèlgica
Denie Ferdy, LIERDE, Bèlgica
Desa Gallery, KRAKOW, Polònia
Different Opinion, NÀPOLS, Itàlia
Dolores Torres, CARACAS, Veneçuela
Doris Steffen, KAISERSESCH, Alemanya
Doris Steffen, LANGHECK, Alemanya
Dorothy Unwin, LONDON, R. Unit
Dr. Appy, STUTTGART, Alemanya
Dr. Ehebald, HAMBURG, Alemanya
Dr. Fisch, BUENOS AIRES, Argentina
Dr. Jacques Aldebert, NIMES, França
Dr. Johannes Teisser, ARNSBERG, Alemanya
Dr. Ohlmeier, STANFENBERG, Alemanya
Duncan, LIVERPOOL, R. Unit
E. Lombardo, BRUSSEl·lES, Bèlgica
E.Griffiths, GRASSCROFT, R. Unit
Ecole Hyacinthe-Delorme, MONTREAL, Canadà
Eddhillier Chaos Inc., BEESTON-NOTTM, R. Unit
Eduard Toda, LONDON, R. Unit
Encuentro de Culturas, SANTO DOMINGO,
Rep. Dominicana
Erich Wäschle, LAMPERTHEIM, Alemanya
Erik Strandholm, VANTAA, Finlandia
Erio Bonatti, FORLÍ, Itàlia
Esa Roos, HELSINKI, Finlandia
Esther Aznar, CARACAS, Veneçuela
Eugenia Gortchakowa, OLDENBURG, Alemanya
Ewa Choung-Fux, VIENA, Austria
Ewa i Jolanta Studzinska, WROCTAW, Polònia
F. Albiol, MARSEILLE, França
F. Fellini Omaggio, BOLOGNA, Itàlia
Fabrik K-14, OBERHAUSEN, Alemanya
Factor X, EXETER -DEVON, R. Unit
Fernando Aguiar, LISBOA, Portugal
Fernando González, HABANA, Cuba
Floriano de Santi, BRÈSCIA, Itàlia
Fondazione Labranca, PATIGLIATE, Itàlia
Fran Ruth Cycon, STUTTGART, Alemanya
Francis Van Maele-Editions Phi, ECHTERNACH, Luxemburg
Frank Orford, LONDON, R. Unit
Fransquin et Chaiban, BRUSEl·lES, Bèlgica
Fred Sackmann, BÜHL, Alemanya
Friedrich Winnes, BERLIN, Alemanya
G. Donaldi, TORINO, Itàlia
G. J. Teunissen, MONTREAL, Canadà
G.P.Turner, DOVER-KENT, R. Unit
Gabrielle Castelli, BËRGAMO, Itàlia
Galeria Kierat, SZCZECIN, Polònia
Galeria Sztuki Wspótczesnej, LUBLIN, Polònia
Galerie Miroir, MONTPELLIER, França
Galerie Multiples, MARSEILLE, França
Galerie St. Georg, HAMBURG, Alemanya
Galerile de Arta, SUCEAVA, Romania
Galleria d'Arte Moderna "Il Ponte", VALDARNO, Itàlia

Galleria de la Francesca, FORLÍ, Itàlia
Galleria Kursaal, IÈSOLO LIDO, Itàlia
Galleria l'Agrifoglio, MILANO, Itàlia
Galleria lo Spazio, BRÈSCIA, Itàlia
Galleria Vittoria, ROMA, Itàlia
Georges Vanandenaerde, ARDOOIE, Bèlgica
Gian Piero Valentini, CALCINATO, Itàlia
Ginfhendem Belin, HAMBURG, Alemanya
Gino Zangueri, CESENA, Itàlia
Giorgio Gradara, ANCONA, Itàlia
Giovanni Strada, RAVENNA, Itàlia
González Enloe, MEXICO DF, Mèxic
Goodman Gallery, ILLINOIS, Estats Units (EUA)
Grau-Garriga, ANVERS, França
Grzegorz Mazurek, LUBLIN, Polònia
Guillermo Deisler, HALLE-SALLE, Alemanya
H. Braumüller, HAMBURG, Alemanya
H. Karnac, LONDON, R. Unit
Handwork Belarus, MINSK, Bielorússia
Hans Blaumüller, ÑUÑOA/SANTIAGO, Xile
Henri Verburgh, UTRECHT, Holanda
Henry M. Goodman, NILES-ILLINOIS, Estats Units (EUA)
Herman Bödeker, HAMBURG, Alemanya
Herve Pouzet des Isles, MARSEILLE, França
Herzog August Bibliothek, WOLFENBÜTTEL, Alemanya
Horacio Etchengoyen, BUENOS AIRES, Argentina
Hotel Carrefour d l'Europe, BRUSSEl·lES, Bèlgica
Hotel Central, DOVER, R. Unit
Hotel de Ville, SAINT-GILLES, França
Hungarian Consulate of Neoism, DEBRECEN, Hongria
Igor Gereta, JERNOPIL, Ucraïna
Igor Podolchak, LVIV, Ucraïna
Images About Younth's World "La Testata", AREZZO, Itàlia
Inna Kapp, FRANKFURT, Alemanya
International Manegement Group, LONDON, R. Unit
International Psychoanalytical Association, LONDON, R. Unit
Ira Brenner, PHILADELPHIA, Estats Units (EUA)
Irene Fix, BAGNEUX, França
Ivor Panchyskyn, IVANO-FRANKISVSK, Ucraïna
J. Groen-Prakken, AMSSTELVEEN, Holanda
J. Levinkind, DUBLIN, Irlanda
J. M. Pardo, HABANA, Cuba
J.Wallingna, EELDE, Holanda
Jaana K, ESPOO/SUOMI, Finlandia
Jacques Galand, LOT LE RACANEL, França
Jaime Ardmore, PHILADELPHIA, Estats Units (EUA)
Jaquelin Pereg, OUTREMONT, Canadà
Jean Baxton, LONDON, R. Unit
Jean Boissieu, MARSEILLE, França
Jean Paul Blot, PARÍS, França
Jens Hagen, KOLN, Alemanya
Jens Hundrieser, CLADHECH, Alemanya
Jeremy Palmer Tomkinson, LONDON, R. Unit
Jiri Veselka, BUDÈJOVICE, República Txeca
Joachim Hauff, BERLIN, Alemanya
Joachim Opitz, BERLIN, Alemanya
Jocelyn S. Malkin, MARYLAND, Estats Units (EUA)
Jochen Lorenz, HAGEN, Alemanya
Joel Zac, STUTTGART, Alemanya
John M. Bennett, COLUMBUS, Estats Units (EUA)
Jon de la Riba, HABANA, Cuba
Jose Blades, FREDERICTON, Canadà
Josefikowa Damta, KRAKOW, Polònia
Joseph Kadar, PARÍS, França
Jules Davis, SAN LUIS OBISPO, Estats Units (EUA)
Juli Labernia, MONTPELLIER, França
Julian Pacheco, CALCINATO, Itàlia
K.H. Mathes, HINDENBURG, Alemanya
Kaf Future Beauty, GÖTEBORG, Suècia
Kar Skogen, KONGSBERG, Noruega
Karen Brecht, HEILDELBERG, Alemanya
Karl Frech, SINSHEIM, Alemanya
Kathleen McNerney, MOUNT MORRIS, Estats Units (EUA)
Keiichi Nakamura, TOKIO, Japó
Keith Bates/L. Ryan, MANCHESTER, R. Unit
Ken Keoobe /City University, KOWLOON TONG, Hong Kong
Kent Parks and Rec., KENT, Estats Units (EUA)
Kentucky Art and Craft Foundation, LOUISVILLE, Estats Units (EUA)
Ketil Brenna Lund, FEDRWSTAD, Noruega
Klaus Brenkle, KOLN, Alemanya
Klaus Wilde, STUTTGART, Alemanya
KLS Belgium, BRUSSEl·lES, Bèlgica
Kreisvolkshochschule, WOLFENBÜTTEL, Alemanya
Kulturverein der Katalinish, HANNOVER, Alemanya
Kunshaus Fischinger, STUTTGART, Alemanya
Kunstverein Kult-uhr, STOCHKHAUSEN, Alemanya
Kyran, SURREY, R. Unit
Larry Angelo, NEW YORK, Estats Units (EUA)
Laura Vitulano, MONTEROTONDO, Itàlia
Laura Vitulano, ROMA, Itàlia
Lebedyanzev Sergei, BASHKIRIA, Rússia
Leena Lloti, HELSINKI, Finlandia
Leon Tihange, COMBLAIN-LA-TOUR, Bèlgica
Les Vrais Folies Bergères, CAMARES, França
Libreria Feltrinelli, PARMA, Itàlia
Libreria Internazionali Einaudi, MILANO, Itàlia
Life on Earth Project, SANTIAGO DE CHILE, Chile
Lilian Gethic, MANCHESTER, R. Unit
Luciano Olivato, VERONA, Itàlia
Luis Pellisari, RIMINI, Itàlia
M. Avlanier, MONTGERON, França
M. Figuerola, MANAGUA, Nicaragua
M. Hoepffuer, BERLIN, Alemanya
M. Rouvier, MARSEILLE, França
M.E. Ardjomandi, GOTTINGEN, Alemanya
M.Thorner, DOVER-KENT, R. Unit
Made Balbaj, TALLINN, Estonia
Maestri Remo, CALCINATO, Itàlia
Malok Quassa Nova, WAUKAU, Estats Units (EUA)
Mandràgora, CASCAIS, Portugal
Manfred Winards, HAMBURG, Alemanya
Manolita d'Abiol, LA CIOTAT, França
Marcin Gajownik, NOWY TARG, Polònia
Mare Renbins, NEW YORK, Estats Units (EUA)
Marek Giannajo Poulo, CORFU, Grècia
Marg Gallery, NOWY TARG, Polònia
Margarita Ruiz, HABANA, Cuba
María Carolina Pérez, SANTIAGO, Xile
Maria Yufa Art Contact Ten Plus, PETROZAVODSK-KARELIA, Rússia
Marian Sneider, MIAMI-FLORIDA, Estats Units (EUA)
Mario Aronne, CALCINATO, Itàlia
Marisol Martell, HABANA, Cuba
Marlyse Schmid, NIJMEJEN, Holanda
Martha Maldonado, BOGOTÁ, Colombia
Match Book, IOWA CITY, Estats Units (EUA)
Matilde Romagosa, WOLFENBÜTTEL, Alemanya
Matteo Cagnola, BUSTO ARSIZIO, Itàlia
Mc Neese State University, LAKE CHARLES, LOUSIANA, Estats Units (EUA)
Michel Julliard, GISSAC, França
Miejski Osrodek Kultury, CHELM, Polonia
Miguel Herberg, ROMA, Itàlia
Mike Dyar, SAN FRANCISCO, Estats Units (EUA)
Modern Art Gallery, ANTWERBEN, Bèlgica
Moldavian Cultural, KISHINEV, Moldavia
Mona Brenna, DOVER-KENT, R. Unit
Moortemans, BRUSSEl·lES, Bèlgica
Museum Oldham, LANCASHIRE, R. Unit
Nail Vagapov, BASHKIRIA, Rússia
Natalio Kuik, BUENOS AIRES, Argentina
New Hampshire Art Association, BOSCAWEN, Estats Units (EUA)
Nick Jonhson, EUGENE, Estats Units (EUA)
Nicola Goward, CANTERBURY, R. Unit
Norbert Garcia, SISTERON, França
Norman Shapiro, BRIGHTWATERS, Estats Units (EUA)
North American Cultural Society, NEW YORK, Estats Units (EUA)

Oleksander Butsenko, KIEV, Ucraïna
Olli Seppala, HELSINKI, Finlandia
Open Wound - Ferida Oberta, SARAJEVO, Bosnia-Herzegovina
Our Blue Beautiful Earth, CASTEL S. GIORGIO (SALERNO), Itàlia
Painted Envelopes Summer, TASSIGNY, França
Palacio Epasa, CHÒNE-BOUGERIES-GENEVE, Suïssa
Palazzo del Parco, BORDIGHERA, Itàlia
Parker Owens, CHICAGO- ILLINOIS, Estats Units (EUA)
Pascal Lenor, GRANDFRESNOY, França
Pat Collins, TEDDINGTON, R. Unit
Paterloo Gallery, MANCHESTER, R. Unit
Paul Polzin, ESSEN, Alemanya
Pedro Luces, LISBOA, Portugal
Pedro Orlando, HABANA, Cuba
Peter Burke, LONDON, R. Unit
Peter C. Cardwell, WELLING-KENT, R. Unit
Peter Cranzler, HEILDELBERG, Alemanya
Peter Ford, BRISTOL, R. Unit
Peter Schuster, VIENA, Austria
Philip Mc Intyre, ARLINGTON, Estats Units (EUA)
Philip Thomas, GRASSCROFT, R. Unit
Piero Airaghi, RHO-MILANO, Itàlia
Pischel Fav., BOCHUM, Alemanya
Poone Dick, DOVER-KENT, R. Unit
Post Spiritualism Buckwheat Tornado, SEATTLE, Estats Units (EUA)
Predrag Popovic Pedja, KRAGUJEVAC, Iugoslàvia
Probe Plankton, LEICESTER, R. Unit
Public Library, FINALELIGURE, Itàlia
R. Boni, SUZZARA, Itàlia
R. Edmondo, FORLÍ, Itàlia
Regina N. de Winograd, BUENOS AIRES, Argentina
Rene Henny, GRANDUAUX, Suïssa
Reynald Round, VILLENEUVE ST. GEORGES, França
Reynolds Recycling Center, CISTERNA, Itàlia
Richard, LONDON, R. Unit
Riverside Station, ZRUC, República Txeca
Roberto Bogarelli, CASSTIGLIONE, Itàlia
Roberto Carghini, PÉRGOLA, Itàlia
Rod Summers, MAASTRICHT, Holanda
Rosen Renee, SEHOTEN, Bèlgica
Rossana Cerrett, BRÈSCIA, Itàlia
Rubber Stamp Exchange, LONDON, R. Unit
Rubber Stamps, ROSWELL, Estats Units (EUA)
Rubber Tricks Inc., SAN DIEGO (CA), Estats Units (EUA)
Rubén Jimenez, CUERNAVACAS, Mèxic
Rusell Sage College Gallery/Schacht Fine Arts, TROY- NEW YORK, Estats Units (EUA)
Ruth Miller, LONDON, R. Unit
Ruud Janssen, DAR-ES-SALAAM, Tanzania
Ryosuke Cohen, OSAKA, Japó
Sakari Niemel, TURKU, Finlandia
Sala Comunale, ANGIARI, Itàlia
Sala Olstein Sinay, BUENOS AIRE5, Argentina
Sala Partecipanza-Pinacoteca Civica, PIEVE DI CENTRO, Itàlia
Sallone della Cooperativa, PEDEMONTE, Itàlia
Samantha Andrews, GOONELLABAH, Australia
Sandra Mason Smith, GREENFIELD, R. Unit
Sari Oltra-Biri, LONDON, R. Unit
Schollaert, WOLUWE, Bèlgica
Sharkey Jean, DOVER-KENT, R. Unit
Shepherd House, CHADDERTON, R. Unit
Shigerv Tamaru, FUSHIMI - KYOTO, Japó
Shozo Shimamooto, HIROSHIMA, Japó
Silvana Sabbetce, PÉRGOLA, Itàlia
Simone Fagioli, PISTOIA, Itàlia
Sonja Frediksson, SPANJA, Suècia
Spanish-American Cultural, NEW BRITAIN, Estats Units (EUA)
Stanislaw Baldiga, LUBLIN, Polònia
Stazione di Ricerca Artistica Europio, MILANO, Itàlia
Stefan J. Holfter, OVERATH, Alemanya
Stina Berger, HELSINKI, Finlandia
Studio Vaum, BRÈSCIA, Itàlia
Sujetlana Mimica, SPLIT, Croatia
Svengard, KUNGALU, Suècia
Svitovyd Centre Cultural, KIEV, Ucraïna
Tahnee Berthelsen, TUGUN, Austràlia
Tensetendoned Networker, PRESTON PARK, Estats Units (EUA)
The Unknown Project, MANILA, Filipines
Thomas Nehls, LEVERKUSEN, Alemanya
Tonino Mengarelli, ANCONA, Itàlia
Ubrirh Sporel, MUNSTER, Alemanya
Universitas Col·legi, SANTOS- SÂO PAULO, Brasil
Univesal Art, ONTARIO, Canadà
V. Schröer, HAMBURG, Alemanya
Verband Bildender Kunstler der, BERLIN, Alemanya
Vermont Pataphysical Association, BRATTLEBORD UT, Estats Units (EUA)
Victor Kordun, KIEV, Ucraïna
Victor Marynink, ODESSA, Ucraïna
Visual Art Center, NÀPOLS, Itàlia
Volodymyr Tsinpko, ODESSA, Ucraïna
Wages of Fear, CAMBRIDGE, Estats Units (EUA)
Wang Art Gallery, EVERE, Bèlgica
Werkgroes Ratlla, PIETERBUREN, Holanda
Wheeler Gallery (University of Massachussets), ANHERST, Estats Units(EUA)
Who's on Third, DENALI PARK (ALASKA), Estats Units (EUA)
Willem Weerdestegin, DORDRECHT, Holanda
William Stephen Berry, OXFORD, R. Unit
Willie Marlowe, ALBANY-NEW YORK, Estats Units (EUA)
Wolf D.Grahlmann, HAMBURG, Alemanya
Woodsmck Gallery, LONDON, R. Unit
Xavier Menard, CHATEAUBRIANT, França
Yaroslav Doukan, IVANO-FRANKISVSK, Ucraïna
Yevguen Korpaohnv, KIEV, Ucraïna
Z. Franco "S. Tomaso", MILANO, Itàlia
Zetetics, DALLAS, Estats Units (EUA)





MUSEUS/MUSEUMS/MUSEOS

Museu d'Art Modern de Barcelona, BARCELONA
Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao, BILBAO
Museu Municipal de Mataró, MATARÓ
Museum Oldham, LANCSHIRE, Regne Unit
North Chadderton Modern School, LANCS, Regne Unit
Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, VILAFAMÉS
Palau de la Diputació d'Alacant, ALACANT
Collection NMS Tiptoe, LONDRES, Anglaterra
Cívico Museo di Milano, Comune di Parigi, MILÀ, Itàlia
Museu de Pintura "Azorín", MONÒVER
Museo de Arte Contemporaneo de León, LLEÓ
Comune di Pesaro, PESARO, Itàlia
Musei d'Arte Moderna di Sassoferrato, SASSOFERRATO, Itàlia
Museo de Arte (Palacio Provincial), MALAGA
Museu d'Art Contemporani d Eivissa, EIVISSA
Casa Municipal de Cultura i Ajuntament d'Alcoi, ALCOI
Museo de Arte Moderno del Altoaragón, HUESCA
Musée d'Art a Lodz, LODZ, Polònia
Museo Nacional de Arte Moderno, HABANA, Cuba
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, SEVILLA
Musee d Art Slovenj Gradec, SLOVENIE, Eslovenia
Muzeum Narodowe w Kraków, CRACOVIA, Polònia
Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote, LANZAROTE
National Museum in Bytom, BYTOM, Polònia
Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende", SANTIAGO DE XILE, Xile
Museu Intemacional Escarré, CATALUNYA NORD
Museu del Monestir de Vilabertran, VILABERTRAN
Museu d'Art Contemporani d'Elx, ELX
Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans, BANYOLES
Museu de Tenerife Fons d 'Art, TENERIFE
Real Academia de BBAA de San Fernando, Calcografía Nacional, MADRID
Collezione Università d'Urbino, URBINO, Itàlia
Museo Etnogràfico Tiranese, TIRANO, Itàlia
Palazzo delle Manifestazioni, SALSSOMAGIORE, Itàlia
Palau de l'Ajuntament d'Alacant, ALACANT
International Psychoanalytical Association, LONDRES, Anglaterra
Museu Pierrot-Moore, Fons Gràfic, CADAQUÉS
Kupferstichkabinette der Staatlichen Museum, BERLIN, Alemanya
Museen Kunstsammlungen Dresdens, DRESDENS, Alemanya
Museo de Sargadelos, LUGO
Sigmund Freud Museum, VIENA, Austria
Museo de Dibujo "Castillo de Larrés", SABIÑÁNIGO
Verband Bildender Künstler der, BERLÍN, Alemanya
Museu de Belles Arts Sant Pius V, VALÈNCIA
Musee Ariana d'Art et d'Histoire, GINEBRA, Suïssa
Museum der Bildender Künste zu Leipzig, LEIPZIG, Alemanya
Herzog August Bibliothek, WOLFENBÜTTEL, Alemanya
Museu de l'Obra Gràfica del Reial Monestir, EL PUIG
Museu de la Festa. Casal de Sant Jordi, ALCOI
San Telmo Museoa, DONOSTIA
Panstowowe Muzeum na Majdanku, LUBLIN, Polònia
Ukrainian Museum Art, IVANO-FKANKISVSK, Ucraïna
Fons d'Art, Xarxa Cultural, BARCELONA
Museu de Belles Arts Arte Eder Museoa, VITORIA-GASTEIZ
Museo Nacional d' Art, LVIV, Ucraïna
Museu de l'Almudí, XÀTIVA
Occidental Museum of Art, KIEV, Ucraïna
Muzeum Narodowe, SZCZECIN, Polònia
Museo Picasso, MÁLAGA
Museum of a Space Exploration in Kherson Planetarium, KHERSON, Ucraïna
Biblioteca Nacional, MADRID

Fons d'Art Contemporani, Universitat Politècnica, VALÈNCIA
Centro de Arte Moderno Quilmes, BUENOS AIRES, Argentina
Greenville Museum Art, GREENVILLE, Estats Units
Kassàk Muzeum, BUDAPEST, Hongria
City Museum and Art Gallery, STOKE-ON-TRENT, Anglaterra
Musée Arche Contemporaine Park Solvay, BRUSSEL·LES, Bèlgica
Museo del Grabado Espanyol Contemporaneo, MARBELLA
The City Art Museum of Kaliningrad, KALININGRAD, Rússia
Danish Post Museum, COPENHAGEN, Dinamarca
The UFO Museum, PORTLAND, Oregon Estats Units
Central Kherson Art Museum, KHERSON, Ucraïna
Museo Cívico, Pinacoteca Nazionale della Resistenza, CALDAROLA, Itàlia
Museo Hudson, BUENOS AIRES, Argentina
IVAM/Centre Juli González, VALÈNCIA
National Gallery of Art, MINNEAPOLIS, Estats Units
Ernst Múzeum, BUDAPEST, Hongria
Museo Casa das Dues Nacions (Centro Cultural Alborada), CARITEL
Fundació MIGUEL HERNÁNDEZ, ORIOLA
Musée d'Art Moderne de Hajdúszoboszló, HAJDÚSZOBOSZLÓ, Hongria
Museum der Arbeit, HAMBURG (Alemanya)
Middelsex University/School of Fine Art, LONDON (Anglaterra)
Museum für Post und Kommunikation, BERLÍN (Alemanya)
Museu de l'Erótica, BARCELONA
Museo Guayasamin, LA HABANA (Cuba)
Museu del Misteri d'Elx- Casa de la Festa, ELX
Musee de l'Art du Collage, CHEVILLY LARVE (França)
Narodni Muzej Kragujevac, KRAGUJEVAC (Iugoslàvia)
Trevi Flash Art Museum, TREVI (Itàlia)
Museum of the World Ocean, KALININGRAD (Rússia)
IVAM/Centre Juli González, VALÈNCIA



Í N D I C E

Romà de la Calle
Sobre arte y lenguaje –a manera de preámbulo– 9

Wences Rambla
Introducción justificativa de la investigación 15

CAPÍTULO I
Antoni Miró: El personaje y su obra 19
Algunas notas sobre el hombre 21
"Pinteu pintura" 22
Mirando atrás 25

CAPÍTULO II
La belleza crítico-formal de la obra de Antoni Miró 31

CAPÍTULO III
Pintura de concienciación. Concienciación de la pintura 37

CAPÍTULO IV
La significatividad plástica de lo lineal 45

CAPÍTULO V
La espacialidad plástica de sus composiciones 93

CAPÍTULO VI
La significación plástica de su color 129

EPÍLOGO 149
APÉNDICE FOTOGRÁFICO 153
CURRÍCULUM 225
JUSTIFICACIÓN 254

ESTE LIBRO RECOGE PARTE DE LA OBRA DE ANTONI MIRÓ REALIZADA DESDE EL AÑO 1960, HASTA EL 1998.

WENCES RAMBLA ZARAGOZÁ (Castellón, 1948) es doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia y Titulado superior en Lingüística valenciana y su didáctica por el Instituto de Ciencias de la Educación. Fue profesor de Antropología en el Colegio Universitario de Castellón, así como profesor colaborador del Departamento de Estética de la Universidad de Valencia. También ha sido secretario de *Recerca - Revista de Pensament i anàlisi* i Vicerrector de Cultura de la UJI.

Actualmente es Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Jaume I. Miembro de las asociaciones internacional, española y valenciana de Críticos de Arte. Miembro Fundador de C.I.A.L. (Centro de Investigaciones de América Latina). Coordinador entre el C.I.D.A. (Centro Internacional de Documentación Artística) y la Universitat Jaume I. Miembro de Honor del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. Forma parte del Consejo de Redacción de *Tiempos de América - Revista de Historia, Cultura y Territorio.* E integrante del equipo que desarrolla el proyecto de investigación DISVA XXI.

Autor de diversos libros y monografías, así como de capítulos de libros de AA.VV. Pasan del medio centenar el número de artículos, ensayos, estudios y reseñas publicados sobre temas relacionados con la estética, el diseño, las técnicas artísticas, la historia y la crítica de arte contemporáneos. Asímismo ha participado en cursos de doctorado en el extranjero y presentado ponencias y comunicaciones en congresos y simposia nacionales e internacionales.

INSTITUTO DE CREATIVIDAD E INNOVACIONES EDUCATIVAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

WENCES RAMBLA

FORMA Y EXPRESIÓN EN LA PLÁSTICA DE ANTONI MIRÓ



PRÓLOGO ROMÀ DE LA CALLE

CAM
Caja de Ahorros
del Mediterraneo

CAM

Caja de Ahorros
del Mediterraneo

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE ANTONI MIRÓ