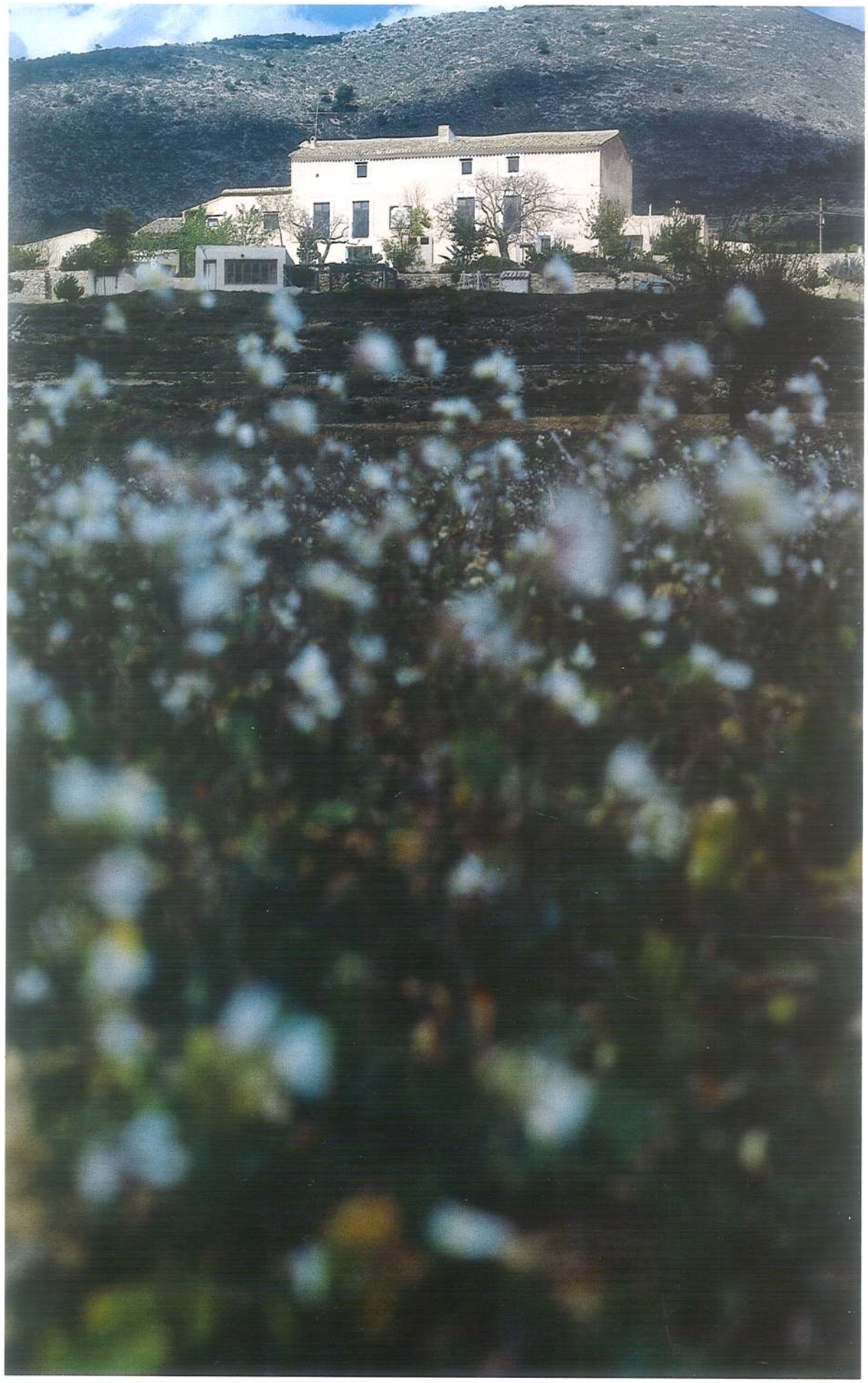
WENCES RAMBLA

FORMA I EXPRESSIÓ EN LA PLÀSTICA D'ANTONI MIRÓ

PRÒLEG ROMÀ DE LA CALLE

INSTITUT DE CREATIVITAT I INNOVACIONS EDUCATIVES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FORMA I EXPRESSIÓ EN LA PLÀSTICA D' ANTONI MIRÓ



WENCES RAMBLA

FORMA I EXPRESSIÓ EN LA PLÀSTICA D' ANTONI MIRÓ

INSTITUT DE CREATIVITAT I INNOVACIONS EDUCATIVES
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-1989

© ANTONI MIRÓ / WENCES RAMBLA / R.DE LA CALLE
© PER LA PRESENT EDICIÓ:
INSTITUT DE CREATIVITAT I INNOVACIONS EDUCATIVES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA 1998
© AMB DISSENY

TRADUCCIÓ: VICENT VICEDO
COL·LABORA: JOSEP Mª GONZÀLVEZ, SOFIA BOFILL

NOTA: TOTES LES OBRES CITADES
ESTAN REPRODUÏDES EN L'APÈNDIX.

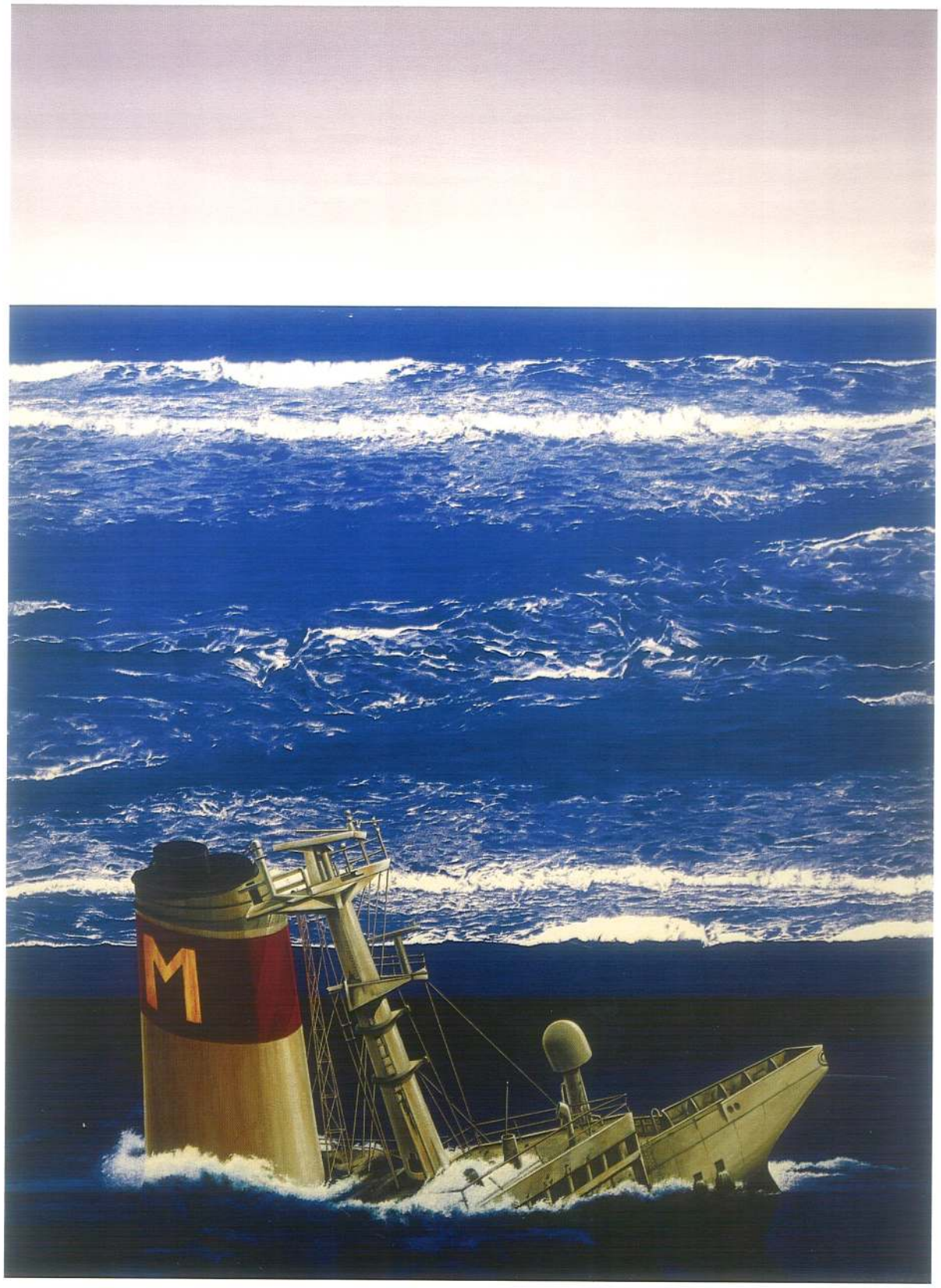
LA MAJORIA DE LES OBRES PERTANYEN
A COL·LECCIONS PARTICULARS.

GRÀFIQUES ALCOI, S.A.

2on. EDICIÓ

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

Al meu estimat oncle Wences
in memoriam.



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

SOBRE ART I LLENGUATGE
-A MANERA DE PREÀMBUL-

"L'artista es fa cada vegada més exigent, difícil i més descontent de la seua pròpia labor, i el crític cada vegada més caut en els seus judicis i més fervent i profund en les seues secretes admiracions".

Benedetto Croce (1913)

Prologar un estudi del professor Wences Rambla sobre la pintura d'*Antoni Miró* suposa –directament, per a mi– retrobar-me de nou amb aquella marcada comunitat de traços que, en bona mesura, considere que caracteritza i relaciona ambdues personalitats, alhora que, tal ocasió, m'ajuda també a rememorar, de forma simultània, dos rellevants i significatius graons d'una vella amistat, que segueix sent estretament compartida.

Coneixent profundament tots dos, com és el cas, puc afirmar –de bell antuvi– que el binomi constitutiu del present llibre implica, abans de res, l'entrecreuament de dues marcades obsessions per la minuciosa perfecció, així com per la inesgotable i insistent cerca del detall, la suggerència i el matís per a, d'aquesta manera, poder millor resoldre, adequadament, l'estructura definitiva del conjunt.

Tanmateix aquest denominador comú –d'abast més aviat metodològic– que certament recorre i presideix les seues activitats corresponents, i al qual m'acabe de referir, no esgota la nòmina de trets compartits, tot i que les seues persistents estratègies d'indagació no deixen –cap de totes dues– badalls per al mer atzar, la improvisació repentina o la conjuntural indeterminació.

Hom diria, per tant, per la detallada lectura d'aquest sòlid i extens estudi –dedicat en el seu conjunt a la plural trajectòria artística d'Antoni Miró– ens converteix, com a lectors, en testimonis immediats del suggerent encontre hagut entre dos esperits potser profundament cartesians, afins en la seua tasca de llançar, sobre els corresponents objectes de la seua dedicació, una conformada xarxa d'opcions clarament estructuradores, sustentant de la pròpia visió de la realitat i suggeridora a més de les perspectives que, en darrera instància, emmarquen i constitueixen així mateix les seues respectives històries personals.

Sens dubte, *vore és construir.* I el professor Wences Rambla –en el seu ampli apropament teòric, crític i històric al diversificat quefer d'Antoni Miró– ens ofereix, pas a pas, el recorregut investigador de les seues pautades reconstruccions, el resultat dels seus sistemàtics esforços analítics i el mapa –en fi– utilitzat per la seua mirada deconstructiva i escrutadora, en els seus pelegrinatges.

D'aquesta manera, convé reconéixer que el fet de seguir el fil del discurs i de transitar, amb la deguda atenció, pels mesurats meandres del seu llenguatge implica precisament passar de l'*àmbit d'allò privat* –és a dir de l'experiència estètica rememorada, davant de cada obra, per la sensibilitat i el propi gust– a la constatació crítica desplegada (gràcies a la construcció del dilatat text) al voltant del *domini d'allò públic*.

Sempre he pensat, per la meua part, que l'acció crítica necessita instal·lar-se, en el seu complex desenvolupament, precisament a *cavall entre allò públic i allò privat*, és a dir entre l'enriquida experiència, estrictament personal, front a l'obra i l'adequada apreciació, justificada i exposada a través de l'elaboració del text. O sia que, en resum, el crític es mou *entre el record i el testimoni*.

D'ací que sense la solvent mediació del llenguatge, és a dir sense les distintes funcions comunicatives que vehicula *la construcció del discurs crític* no podria efectuar-se la transició de l'àmbit privat al context públic –en la pràctica de la crítica–, allí on és menester arribar, perquè també el lector exigeix i exercita així mateix els seus innegables drets front al text.

Des de tal perspectiva, l'estudi de Wences Rambla s'articula directament –com singular aplicació didàctica a la pintura d'Antoni Miró– al voltant de tota una enllaçada sèrie de plantejaments teòrics, assumits, sense cap dubte, com *instruments teòrics forts* de cara a les successives anàlisis i argumentacions encadenades que recorren tota l'extensió de l'assaig.

Cabria afirmar ròonegament que, en aquest cas, l'investigador, partint de la *reflexió estètica*, transforma l'*opció crítica* en una particular coartada per a la validació dels seus interns pressupostos, sistemàticament projectats –amb sorprenent parsimònia i avaluada matisació– sobre l'*itinerari pictòric* d'Antoni Miró.

D'aquesta manera, gairebé com un curiós *manual per a la mirada inquisitiva*, es van desgranant, amb evident detall, els diferents capítols, monogràficament centrats, a la vegada, en les diversificades vessants i facetes que –segons les estratègies expositives de l'autor– sustenten l'univers pictòric estudiat. I és així com se'ns invita a que acompanyem al professor W. Rambla en els seus *encontres de l'art amb el llenguatge.*

Sent sincer, he de confessar que cada vegada m'atrauen més les creixents possibilitats que ofereix l'art com *genuí lloc de reflexió*. Cosa que, per cert, té molt a vore amb el fet que el tarannà virtualment subversiu o fonamentalment *no idèntic* de l'art no és mai aliè a que *l'enigma* li és, d'una o altra forma, sempre inherent. Inherent, àdhuc, fins l'extrem mateix de poder afirmar –refermat per la certera mà de Th. Adorno– que "totes les obres d'art, i l'art mateix, són enigmes".

Tanmateix, no per això es tractarà, ni de bon tros, de formular –per la meua part– que l'enigma propi de l'obra d'art consistesca a ser –aquesta– una mena de particular trencaclosques *encara-no-resolt* o a mancar –ella mateixa– de tota possible significació. Més bé caldria subratllar resoltament que tal caire enigmàtic no és alguna cosa, sense més, *extern* a l'obra d'art sinó que, de per si, estrictament pertany a la seua mateixa essència problemàtica. Aqueixa és l'autèntica clau de la qüestió.

Potser per aquest concret motiu *l'enigma* estiga més enllà de ser un estricte problema hermenèutic, que afecte exclusivament l'exercici de la crítica d'art, tot i que –de nou Th. Adorno– "el tarannà enigmàtic de l'art sobreviu –fins i tot– a l'aguda interpretació que reïx a abastar una resposta", en no estar sold directament localitzat en allò que podem experimentar en l'experiència estètica. De fet l'enigma es troba inscrit en l'obra d'art com alguna cosa sempre resistent a la mateixa interpretació i que exigeix i postula més bé, una i una altra vegada, el ple desenvolupament reflexiu en el seu propi entorn.

No en va l'art sempre *expressa i oculta en simultaneïtat*. I –com, supose, em concedirà el professor W. Rambla– som màximament conscients del seu caràcter enigmàtic quan intentem i no ens atrevim, amb insistència, a transportar l'obra cap àmbits on ella mateixa no pot ja directament explicar-se, és a dir cap al domini de la racionalitat. I paradoxalment en aquest curiós enclavament –on el caràcter enigmàtic frega la discursivitat– és on s'instal·la la reflexió.

Per què no admetre el símil –sembla voler dir-nos, de reüll i a cada pas, el professor Wences Rambla-que l'art siga un camí que corre justament en paral·lel, amb les seues connexions i múltiples convergències, a la pròpia reflexió estètica? Potser siga aquesta la veritable *hipòtesi de treball* que –a la meua manera d'entendre– subjaç a tot aquest documentat estudi sobre l'obra d'Antoni Miró.

Sens dubte, en bona part de l'activitat artística actual es produeix una fructífera trobada entre la memòria de les imatges i la pluralitat de procediments i estratègies pictòriques, reciclada també a la vegada –tal activitat creativa– amb el combinat i eficaç recurs a altres mitjans expressius. És així

com l'aparent immediatesa de la pràctica artística es trena, de fet, en total intimitat amb la *mirada històrica*, alhora que la reflexió accentua la seua paral·lela projecció sobre el propi quefer.

Per suposat, en tal conjuntura, la resultant *mirada sobrecarregada* esdevé protagonista –com bé sap i practica Antoni Miró– de quantes metamorfosis de la memòria deambulen pluralment per l'escena de la representació contemporània.

L'art, doncs, es presenta així mateix recursivament transformat en reflexió pragmàtica sobre el corresponent quefer artístic. I justament en aquest encontre plural de registres plàstics, figuratius i conceptuals és on s'incardina, en última instància, l'autèntic enigma de l'exercici artístic, a cavall sempre també *entre l'autonomia i la pròpia funcionalitat*. Cosa que –com és ben sabut– directament es replanteja, amb assiduïtat, en la dilatada activitat pictòrica d'Antoni Miró.

Per cas no és aquesta, concretament, una de les rellevants polaritats en què s'inscriu i manifesta la vocació enigmàtica del fet artístic?. Com preservar, a ultrança, l'autonomia de l'art sense comprometre-hi *–pari passu–* la seua possible funcionalitat?

Al cap i a la fi, igual com *la vida penetra en l'art*, així l'*art actua en la vida*, encara que realment la xarnera que possibilita aquest complex engranatge –entre art i vida– no deixe mai de complicar-se amb tots els múltiples interrogants que presideixen les seues respectives existències.

Bé que és cert, com s'ha dit, que quan l'enigma habita la pintura –junt als valors plàstics que substancialment la constitueixen– mai no està absent del procés de la seua gènesi l'autoreflexió. Potser per això "les endevinalles repeteixen *en broma* allò que *seriosament* fan les obres d'art", com li agradava de reiterar, quasi amb aparència de *boutade* a Theodor W. Adorno.

És possible que –darrere del que simplement ací s'ha apuntat– hi reste un poc més palés el principi que tant el genuí quefer artístic com la consolidada activitat crítica es perfilen com *reflexions pragmàtiques* relativament autònomes, que en bona mesura discorren, tanmateix, en paral·lel, sobre l'horitzó dels enigmes compartits. Autoreflexió artística i reflexió crítica s'imbriquen, doncs, molt sovint. I en aquesta crucial conjuntura es donen la mà –en l'assaig que amb aquestes línies prologuem– totes dues intenses mirades que discorren per les seues pàgines.

Acompanyem com a lectors, dèiem més amunt, pas a pas els plurals recorreguts del professor W. Rambla, en aquest encontre, que estableix, de l'art amb el llenguatge. En realitat se'ns invita a comparar les respectives construccions i les interrelacions metalingüístiques que s'articulen entre tots dos protagonistes.

Com *artífex additus artifici*, se'ns presentaran, una i altra vegada, les abundoses i conegudes relectures iconogràfiques del propi Antoni Miró: *imatges de les imatges*, disposades a ser minuciosament analitzades, al tall de la reflexió desenvolupada sobre les distintes sèries de la seua producció artística.

Philosophus additus artifici, ens facilitarà els seus paràmetres teòrics i històrics, la mirada sempre diferida i atenta de Wences Rambla, per a millor legitimar, així, les seues enllaçades apreciacions estètiques *a propòsit* de les propostes pictòriques.

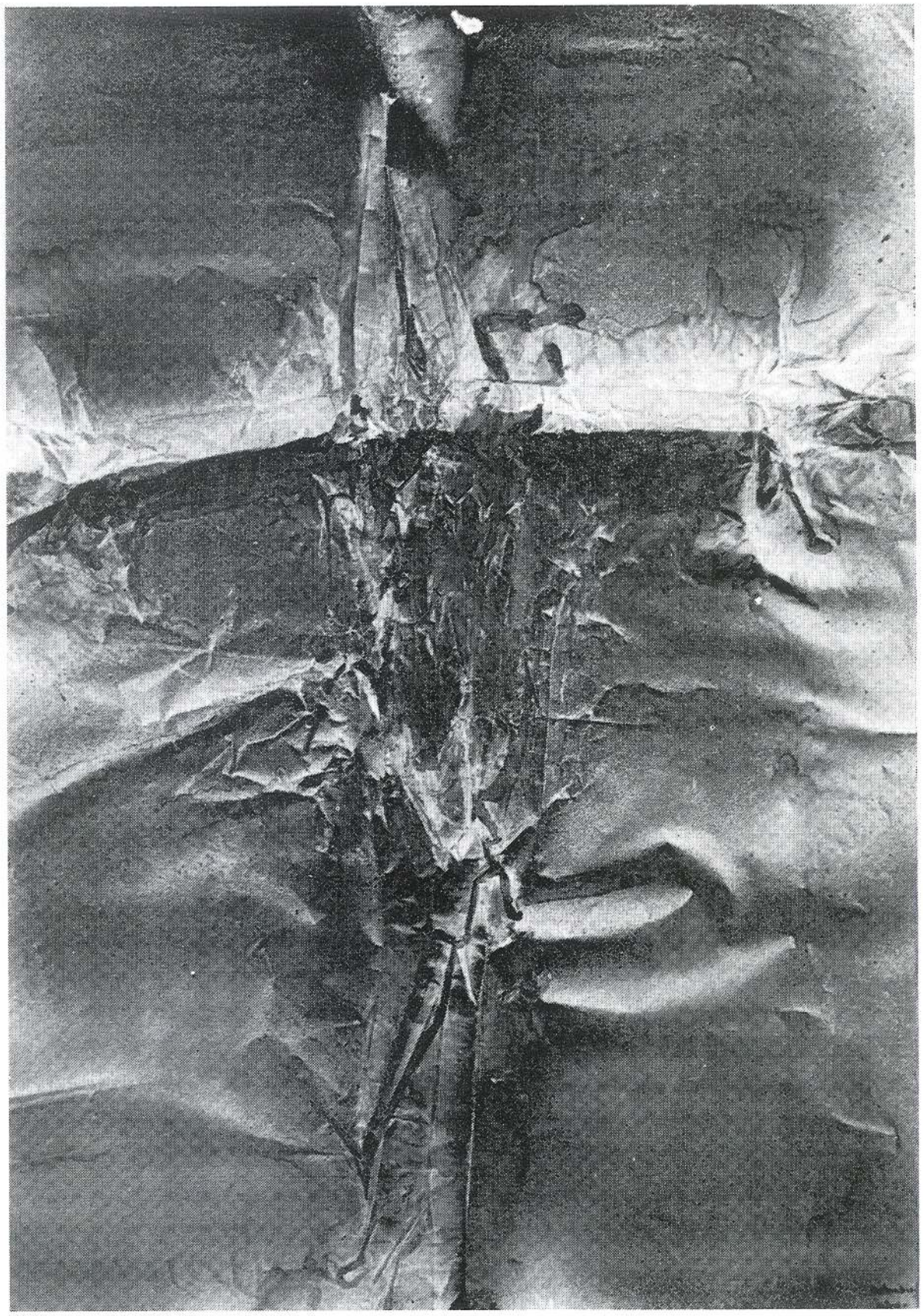
Tanmateix, didàcticament, en aquest joc de seriats contrapunts que recorren el present assaig, *Poètica i Crítica* –en realitat, com dues cares de la mateixa moneda– condueixen i remeten al lector cap al nucli mateix del fet artístic, és a dir a la flagrant presència de l'obra, amb la qual –pel seu compte– haurà, a la fi, d'encarar-se per si mateix.

És un fet evident que tota obra *fa que parlar* i així mateix *necessita ser parlada*, encara que el llenguatge de la crítica –baraneta i índex– dega cautelarment considerar-se com efecte pragmàtic de la pròpia obra, al voltant de la qual es trena i articula la pròpia existència de la crítica, en la seua relativa autonomia.

És així com convindria que ens aproparem obertament a aquest singular *tête à tête* establert entre Antoni Miró i Wences Rambla, atents –per la nostra banda– al seguiment de les dues mirades, compromeses –ara– simultàniament i conjunta en una única i lloable aventura editorial.

Octubre de 1997.

Romà de la Calle.
Catedràtic d'Estètica i Teoria de l'Art.
Universitat de València.



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

INTRODUCCIÓ JUSTIFICATIVA DE LA INVESTIGACIÓ

— I —

Encara que no siga fàcil d'establir una periodització exacta en allò que concerneix a la utilització de recursos i mètodes, maneig de tècniques, utilització de materials i desplegament –recurrència, citació, personalització creativa– d'opcions estilístiques per part d'ANTONI MIRÓ al llarg de la seva ja extensa trajectòria professional, vaig a tractar d'analitzar en el present estudi sobre la seva obra artística: les seves preferències figuratives o abstractes, les seves opcions temàtiques, els seus plantejaments plàstics... centrant-me o pivotant a partir dels elements fonamentals i fonamentants de la seva poètica. I tot això basant-me tant en els seus treballs inicials com en les seves sèries més importants o singulars.

Poètica que, tot i haver-se desenvolupat a través de distints medis artístics, va a ser en la pintura on centre el nucli essencial de les meves indagacions. Amb tot, l'horitzó amb què concep el present treball permet que la major part de les meves anàlisis formals i consideracions semàntiques –denotatives, connotatives, simbòliques o metafòriques– siguen tan fàcilment com coherentment, com a fil conductor i connector, transportables al camp de l'escultura o del gravat; salvant, òbviament, les respectives particularitats expressives que com a procediments distints comporten.

— II —

En aquest estudi m'interessa, en primer lloc, examinar l'obra –observar-la en les seves concrecions individuals-, rastrejar els suports teòrics, de divers grau d'explicitud, que hi resideixen o a què donen peu, *per a*, tot seguit, posar en evidència i possibilitar al lector que comprove, per se, les connexions entre les ramificacions del seu art "a través de" i "en funció de" els elements fonamentals –color, línia, matèria; continguts amb amplitud de mires– des de la morfologia de naturalesa plàstica de les quals esdevindran vocables que, alhora, per la seva especificitat i pertinença a un medi expressiu, i segons la seva articulació o sintaxi, són susceptibles d'assumir diversos estímuls provinents de l'univers polític, econòmic, cultural, social...

Estímuls que, *degudament* reformulats (el que s'exigeix a l'artista és que entaule noves relacions amb la realitat) per la intencionalitat de l'autor, vehiculen des de la seva formalitat, és a dir, des de la seva especialitat lingüística, una idea, així mateix entesa en sentit ampli: com a concepte, pensament, sentiment, descripció, narració, criticisme...

De manera que estic en disposició d'afirmar, en aquesta introducció justificativa del meu estudi, que des de la *intensitat* de la investigació així plantejada, puc promoure una reflexió *extensiva* a la resta dels mitjans artístics manejats per Miró. No debades la seva expressió –trenades les seves *representacions* amb altres modes *presentatius*– comprenia, tant extensivament com intensiva, una globalitat en la qual les diverses facetes abordades, i compartimentacions conceptuals i sígniques que comporten i manifesten, es connecten i interrelacionen amb una fluïdesa ja en allò que respecta a la seva significativitat plàstica, ja en allò relatiu al contingut.

D'ací que estime que tant el significant –forma, matèria, color– com el significat que hi evoca, convergeixen en una significació total –fet i resultat de significar– on perviu, d'una banda, un mateix nucli bàsic: inconformisme, denúncia crítica i qüestionament de la realitat; i d'altra, manté, amb l'evolució pertinent, una metodologia i organització dels agents intervinents en la fenomenologia de la imatge, siga la seva base empírica el ferro, la fusta o el paper; l'oli, les tintes o l'acrílic...; i el seu gènere, el tipificat com escultòric, pictòric o calcogràfic.

— III —

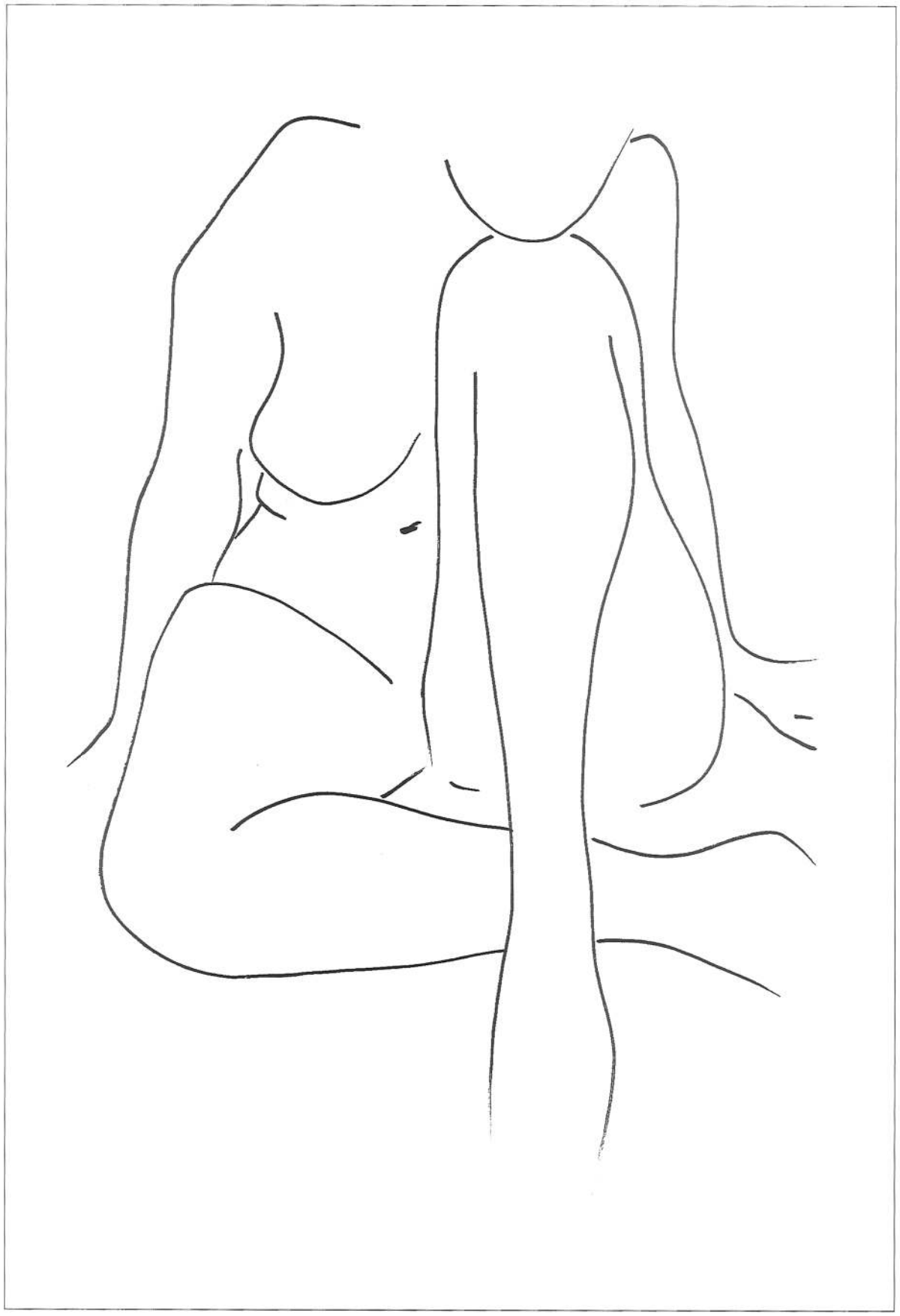
En ANTONI MIRÓ forma i expressió, contingut i continent mantenen, doncs, un substrat unitari de difícil trobada en altres autors pel que fa al seu sentit unificador i, alhora, multipolièdric. La qual cosa permet que aquesta personalíssima versatilitat creativa seva, constatada persistentment en tècniques i recursos lingüístics, ultrapasse les barreres entre les diferents disciplines artístiques i faça, per exemple, que una direcció visual pensada per al pla il·lusori de la representació no siga res de molt distint –en els seus efectes comunicatius– al mode amb què disposa un objecte exempt, o projecta els relleus d'una placa mural, perquè també provoque un sentit visual de semblant resultat. O que, per posar un altre exemple, la nitidesa d'una peça ceràmica no tinga res a envejar a la precisió amb què modula el seu exquisit dibuix –ja potencie la seva linealitat objectual, estructural o d'ombrejat– plasmat sobre paper o configurant pictòricament una forma sobre el llenç.

En suma, obra gràfica o ceràmica, escultura o pintura, que encara tenint el seu propi *status* mediàtic –tant com material diferenciat, com per la distinció qualitativa de les seves respectives qualitats finals i efectes visuals, tàctils o tots dos– manté, en el cas de Miró, la base lingüística de la seva formalitat organitzativa, que enllaça i conjunta tots els seus dominis amb la mestria de qui sap expressar el mateix a través de diferents vies.

Vies –conjunció de mitjans expressius i suports sensibles– que, encara que distintes i no reductibles, són capaces de generar en l'espectador una experiència estètica; ni no idèntica, donada la diversitat del seu origen artístico-objectual, si de semblant rang de coherència interna en quant a la seva procedència única: la intencionalitat de l'autor que les va crear. Autor-subjecte que segueix sent el mateix, con afí és el seu discurs, malgrat la seva plasmació/comunicació a través de disciplines/vies autònomes, que no escindides i contraposades.

D'altra banda, cal que quede clar que abordar una realització artística tractant de posar en relleu els paràmetres específics que com a llenguatge propi té, procurant alhora relacionar els elements plàstics, donats en la seva concreta posició, amb uns altres de caire conceptual –fins sintetitzar-se en un resultat visual-comunicatiu de peculiar naturalesa, com és el que caracteritza les arts visuals– pot semblar una tasca i objectius exclusivament tècnics. I no és del tot exacte; doncs encara que ho siguen –cosa que implica desbancar certs tipus banals d'actuació discursiva sobre l'obra d'art– no significa que aquest univers o parcel·la de la creativitat en què ens movem no comporte consubstancialment alguna cosa de més: unes qualitats i valors –estètics– i un posicionament actitudinal de desig o indiferència –atraccions/repulsions, acceptació/rebuig, partidaris/detractors– que van més enllà de l'estricta tecnologia de la imatge. La pintura és pigments i pinzells, organització de formes i colors en el pla... però alguna cosa, molt, més. I el mateix afirmem, per suposat, de la resta de disciplines artístiques.

En fi, crec que aquesta proposta inquisitiva, ramell de propòsits i objectius a desenvolupar, justifica la meva investigació, que espera aportar un altre enfocament –que confie indispensable amb el temps– sobre l'itinerari plàstic d'aquest alcoià, d'aquest valencià de pro pel seu orgull nacionalista, afirmat en les arrels de "les coses pròximes", i per la seva visió gens limitada per particularismes estrets, sinó àmplia, abraçadora i amb la tensió contínua de mostrar-se i *ser* "omnicomprensiva per la seva universalitat".



NUA ASSEGUDA 1967 (DIBUIX 65x50) LES NUES.

CAPÍTOL I

ANTONI MIRÓ: EL PERSONATGE I LA SEVA OBRA

Antoni Miró representa, en el món de les arts plàstiques, una personalitat no fàcil de definir justament per la facilitat amb què, en principi i sense descartar altres causes, poden ser abordades les seves imatges. Extrem, aquest darrer, no deslligat dels seus plantejaments i objectius, ja que és en la comunicativitat precisament on gran part d'ells rau i, en conseqüència, el "realisme" de les seves imatges i el seu tractament que venen a facilitar granment aquesta comunicació.

Tanmateix, quan es considera la seva carrera artística remarcant unidireccionalment, o centrant-se quasi exclusivament, en el missatge –se sol parar-se poc esment en el pla material on ve plasmat; suposant-se o donant-se per descomptat, com si tal cosa no gens importés, quan el que tracta de comunicar-nos –idees, sentiments– i la manera o gir idiomàtic en què ho comunica –irònic, sarcàstic, tendre, cru– ens l'ofereix plasmat en un objecte –imatge pictòrica/volum escultòric– la peculiaritat del qual resideix precisament en el seu *ésser* d'objecte icònic, pensat, articulat i elaborat a manera de singular llenguatge que vehiculitza continguts (idees, pensaments, afectes, desigs). Llenguatge que, d'obvi, se sol passar per alt, i és, no ho oblidem, d'antuvi «plàstic».

Així doncs, Antoni Miró no és un literat, encara que les seves composicions generen i remeten a certa literatura de bona llei.

No és un narrador, encara que la narrativitat enllaça i trena semànticament i pictòrica tantes de les seves sèries i obres.

No és un polític ni un ecòleg en el sentit professionalitzat dels mots; tampoc no és un moralista que llance una crítica per a, tot seguit, dictar-nos una norma a complir, si bé manifesta un sentit moral en descobrir malformacions socials –insolidaritat, opressió, xenofòbia, abusos de tota mena– no amb l'afany de pontificar sobre el *bon* camí a seguir, sinó perquè prenguem consciència de l'assumpte i cadascú hi adopte personalment i conseqüent una postura. En definitiva, no és tot això. Tampoc, però, deixa de ser-ho.

És, crec jo, algú que com a humà arrelat a la seva terra, encara que universalment projectat i capaç d'assumir el que antropològicament concerneix a l'ésser humà, no pot obviar en la seva comprensió (el ser *anthropos* és el ser que no només s'enfronta a la realitat, sinó que del/amb/gràcies al coneixement que d'ella va elaborant, es va interpretant a sí mateix) tot el que realment li interessa: des de les seves pròpies formes d'organització social fins

al més o menys racionalitzat ús dels recursos naturals, sense el qual aquella (la Mare Terra) anirà a la deriva, tal com d'alguna manera podem extraure de la magnífica carta que el Gran Cap Indi Seattle va enviar al president Monroe, o metafòricament podem visualitzar en la pintura del mateix Miró «Malastruc».

Heus ací, doncs, com sense ser narrador, literat, polític, moralista o ecòleg... no ho deixa de ser. No deixa d'interessar-li tota la problemàtica que tals plans teòrico-pràctics contenen. I és així que li interessen no per ser artista, sinó pel *mer* fet de ser home.

Però com que la seva manera de ser home –pel que respecta a la seva interactivitat amb el que s'ha dit– opera, es realitza a través d'una doble expressió alligada (en quant *manifestació-resposta* davant dels estímuls socials i ambientals que li afecten, i en quant a la seva *manifestació-objectivació* en un singular llenguatge com és el pictòric) és pel que el seu *status* d'artista plàstic exhibeix, en definitiva, la seva posició com a ésser humà que es relaciona amb la realitat –en el més ampli sentit del mot-, tracta de conèixer-la i aprehendre-la fins emetre una resposta mitjançant una configuració de tipus especial (en quant a peculiar, no en quant a considerar-la superior): aquella que, basant-se en l'encontre dialògic, l'acompleix i el resol per intermediació de l'obra –pont comunicatiu entre l'autor i nosaltres– i a més a més no es circumscriu, com ocorre en els nostres habituals encontres dialògics, al que suposa la copresencialitat d'un jo i d'un tu en un "ací" i un "ara", sinó que desapareguts nosaltres com a espectadors i el pintor com a autor, el susdit pont comunicatiu (obra) posseeix, en virtut de la seva objectualitat i del caràcter d'esperit objectivat que com a quadre o escultura pensada i materialitzada per un ésser humà acull (té, *és*), podrà: propiciar nous diàlegs, deslligar noves interpretacions, generar, en suma, unes altres discussions ultrapassat el temps i l'espai (context ample) en què l'autor va teixir tal o tal altra de les seves imatges, arribant, fins i tot a desbordar la seva primitiva significació; el mateix ocorre quan contemplem amb els ulls d'avui –des de la nostra contemporaneïtat– un idolet fenici o una pintura romànica que amaguen una concepció del món que ja no és la nostra. És també per això, que la natura de *manifestació-objectivació* de l'artista és especial, específica, distinta o singular (excepte –i no sempre– la d'alguns artistes coetanis nostres, mai no la vivim ni experimentem existencialment; com a molt l'ensumarem o la coneixerem en cert grau –a part de l'experiència estètica que ens produeix– mitjançant l'*empeiría* / simulació històriques) a més, per suposat, de ser expressió-emissió d'una idea, idea vehiculitzada en una imatge o formes exemptes objectualitzades en una materialitat poièticament elaborada.

Així doncs es pot concloure, a manera de corol·lari, que el seu *status* d'artista-home, el paper que com a persona a qui res del que és humà li és aliè –i aquest *nihil humani alienum puto* l'exerceix des del seu viure artístic– el posa en marxa, se'ns fa palpable en el cas d'Antoni Miró, al llarg d'una trajectòria en què combina una gran versatilitat estilística amb una no menys versàtil/diferenciació/lligam d'importants aspectes temàtics.

ALGUNES NOTES SOBRE L'HOME

Fa bastant de temps que conec la seva pintura, bastant menys que el conec personalment; tanmateix, des de les nostres darreres converses telefòniques i encontres més recents, tant a València com al Mas Sopalmo, he pogut comprovar com en un perfil humà i en allò que més concerneix al ser d'artista, Toni Miró és la classe de persona que havent-se bolcat (és a dir, manifestat part del seu compromís no només de paraula, sinó demostrat amb fets, afanys, contactes, propostes, realitzacions) en el foment i promoció cultural, prenent com a vèrtex el Centre Cultural d'Alcoi, no és el típic personatge –tan abundant sempre– però més des de l'assumpció de competències culturals per part de les diverses comunitats autònomes– que es dedica a papallonejar o passar-se mitja vida anant d'un costat a l'altre tractant de promocionar-se (aspecte, d'altra banda, tan lloable com el que més, i fins i tot necessari) i d'eixir en tota esdevinença oficialista de les quals els polítics solen, al final, ser dels més ben parats, sinó que es dedica a treballar. La qual cosa no implica tancar-se en el seu estudi com torre ebúrnia o d'ivori, sinó fer-ho –el treballar– des del coneixement de la realitat que ens envolta, del que s'esdevé ací o allà, és a dir: observant, quan pot, *in situ* el que succeeix; estant alerta del que passa. I no, per descomptat, per la pruïja de contar –que també– amb una reserva d'*inputs* estimulars, sinó per la necessitat d'estar al lloro de tot allò que en aquesta aldea global que ha esdevingut el planeta ocorre i ens afecta. Miró és, i això es constata davant la seva mesurada, quan no silent però explícita conversa, un gran estudiós amb els ulls (no debades allò «real visual» forma part del seu *modus operandi*), un gran observador –escoltador en aquest cas– amb els oïts: atén una opinió, recull aquella il·lusió, segueix un apassionat diàleg, capta una indirecta... de la mateixa manera que també una amena i distesa conversa és objecte de la seva mirada. Mirada fixa i serena que, entre les volutes de la seva impertèrrita cigarreta, és això: *fixa* com sincera i recíproca projecció entre un jo i un tu, més aviat mòbil quan esbiaixa a esquerra i dreta atent a tot el que al seu voltant va i ve; així com capaç, de vegades, de romandre un poc enci-

sada, com rumiant allò que acaba d'escoltar; quan no, clavada cap avall, rumia en lenta reflexió la dialèctica del moment.

«PINTEU PINTURA»

— I —

Tota cultura s'encarrega de potenciar unes imatges: les del poder, la dels estaments socials predominants, la dels adalils de l'època potenciats per aquella mateixa visió que, a mode de mecanisme autoalimentat, l'expandeix *urbi et urbe*. Sabem que certs espais i objectivacions culturals exhibeixen, segons el pertinent *tempus* històric en què es varen gestar, determinades imatges de major o menor potencial autoritari, entès aquest: políticament, militarment, religiosament, econòmicament o científicament ... i en divers grau de jerarquització; canviant, sens dubte, encara que bastant estable (immobilisme) en quant als paràmetres principals (dominants).

La mirada que llança l'home sobre el propi home, inserit en tals models culturals, porta, segons la seva sensibilitat i interès, a subratllar o fer callar, denunciar[1] o censurar tot un conjunt d'objectivacions al·lusives a modes d'actuar d'aquelles instàncies de poder que la cultura oficial acostuma a encimbellar sobre el comú dels mortals. I és ací, en aquesta cruïlla d'esguards i subordinacions, on actituds, valors, vicis i virtuts es mostren en tota la seva esplendor i/o baixesa. I també és ací –*en* i *des* d'aquesta cruïlla– on darrere de la seva topada i/o impacte, tant com memòria històrica com confrontació amb l'immediat (allò contigu espacio-temporalment) en la quotidianitat de l'artista-home, el pintor Antoni Miró valora, enjudicia i emet un contingut crític; *només* que se'ns farà visible, ens en farà partícips a través de les seves personalitzades formes, colors, textures i volums. De manera que establirà –per aquest mètode– un pletòric buc de mirades i remirades. La nostra que, posant-se sobre les seves icones, hi percebrà l'esguard interior de l'autor, fet possible ja per la seva mirada escorcolladora de la realitat social o de les coses quotidianes, ja per la seva mirada revisitadora del passat testimoniat –metalingüísticament– en altres imatges. Precisament aquelles que emfasitzaren, per a bé o per a mal, la realitat vital dins d'un entorn cultural ja donat (pretèrit) –i, per consegüent, amb el seu específic centre o centres de poder i autoritat-, bé fetes pintura, bé narrativa o literàriament transmeses; acompanyades, de vegades, d'una reconeguda literatura històrico-científica.

És, per tant, mitjançant aquest procés com podem entendre i tractar de definir –o al menys elucidar– el que podríem intitular la *imatge crítica d'Antoni Miró.*[2]

— II —

Criticisme visual que atendrà al llarg d'una, cada vegada més, personalitzada iconografia. Pintures i dibuixos, gravats i metallgrafies, relleus i escultures... on l'opressió del poder sobre els ciutadans, el sexe per diners i no el sexe pel sexe o el sexe com ingredient de l'amor, les seqüeles físiques (destrosses, mutilacions, arrasament de ciutats, *razzies*...) i morals (angoixa, desesperança, soledat, pena...) a causa de les guerres, així com altres efectes i instruments del poder, del més variat signe (control, censura, embrutiment pseudo-cultural, manca de llibertat en definitiva), constituiran una bona base formal des d'on desplegar tal criticisme.

Si hom pensés, passats els anys, que tota aquesta càrrega d'intencionalitat crítica és això: quelcom de passat o *demodé*, s'equivoca. No cal més que mirar –contemplar seria adscriure's al masoquisme– els programes televisius d'aquest rectíssim final de segle per adonar-nos-en que no podem, si volem continuar sent –en el sentit reivindicat per Eugeni Trias[3]– persones i no individus, abaixar la guàrdia. D'una banda, el dolor i la mort que se'ns ofereix en telenotícies i reportatges sobre l'antiga Iugoslàvia: destrosses de centres culturals, biblioteques, escoles i museus... pel fet d'haver estat construïts per cristians o per manifestar una arquitectura islàmica, esqueixades de membres i cossos destrossats per morters i ferides de bala com si d'una pel·lícula –elevada a l'enèsima potència– es tractés. D'una altra banda, la proliferació dels *reality show* on el sofriment dels altres es converteix en un maquiavèl·lic gaudi, talment que la pornografia més abjecta emmascara la dignitat del mateix sexe o la prostitució infantil la mateixíssima dignitat del seu *ser* persona. I que, tant una cosa com l'altra, esdevenen matèria de transacció comercial de la pitjor estofa. Comerç –visual o de fet– de la qual culpa no ens en lliurem: els uns, per promoure'l i lucrar-se'n; els altres, per consentir-lo; els més, per seguir el corrent constituint-nos en cínics *voyeurs*.

Com bé afirma Enrique Ocaña a «La Máquina del Dolor», a propòsit del *voyerisme* de l'espectador televisiu, «...el dolor dels altres actua com cruel estimulant i serveix de mercuri en un espill que ens torna –com mesquí consol– la imatge del propi benestar»[4].

Així doncs, la instrumentació del poder en el seu més ampli sentit: a) la

coacció sexual a què plegar-se, com espasa de Dàmocles, per conservar un lloc de treball; b) l'explotació de menors en treballs immunds i perillosos com forma d'abaratir productes i serveis; c) l'extinció del *molest* indi per afavorir l'enriquiment econòmic basat en l'empobriment dels recursos naturals –usurpada la propietat de les seves terres– sota la justificació de l'obsoleta màxima del progrés il·limitat o "a seques"... constitueixen una "petita gran mostra" d'el que encara –per desgràcia– pot posar de manifest, assenyalar o subratllar una imatge pictòrico-realista, esdevinguda en crítica.

D'ací que –fent un salt en el temps– el nostre autor, davant de la seva última sèrie «Vivace» presentada a finals de l'any 1993 a València, puga seguir mantenint el compromís a través de la pintura i la seva vigència provocadora –si més no en la mesura en què la provocació artística pot assagetar en aquest cap de segle, descregut en tants valors, individualista en mig de l'era de la comunicació, insolidari en els temps de la supertecnologia– encara que ara ens ho transmeta i mostre mitjançant una crítica cap al desgavell ecològic que determinats centres de poder –prioritàriament econòmics, però subsidiàriament molts d'altres– infringeixen al nostre ambient i, per descomptat accentuant el desastre per la deixadesa de tots.

D'aquesta sort, davant de la pregunta que en un mitjà valencià li formula J. R. Seguí a propòsit de «Vivace»:

«La nova sèrie que presenta a València el dóna a conèixer com un artista en què el compromís polític i social ha deixat pas al compromís ecologista. És la seva nova lectura de la vida?», respon:

«La pintura serveix per comunicar idees o per dialogar amb la gent i conscienciar-la d'allò que tu consideres important. No pot canviar la realitat, si que ajuda, però, a conscienciar. Mai no he oblidat aquestes premisses. Hi ha artistes que creuen que l'art i la política no tenen res a veure amb la societat. Ideològicament, els uns estan al servei dels altres, i no se'n pot estar al marge. S'ha d'estar dins, i jo preferesc fer-ho implícitament»[5]

D'altra banda, no deixa de resultar xocant la quasi coincidència, quan estic redactant aquestes pàgines, amb que gairebé fa unes hores que més de 100.000 hectàrees han estat destruïdes pel foc al País Valencià: un eficaç pas més cap a la desertització de les nostres serres i torrenteres en aquest venturós estiu de 1994. Desastre ecològic que desconsoladament va abastar majors proporcions tal com va posar de manifest el còmput final de l'estació.

De manera, doncs, que, si a *«Pinteu Pintura»* el seu compromís incidia més en la gent, en el País Valencià com generador i dipositari cultural, així com en la interrelació més diversa entre els paràmetres, ara és més palesa la seva inclinació cap a la Natura, com sens dubte també ho és en la majoria

de nosaltres haver assumit tal responsabilitat social que, per ser-ho, es converteix en moral.

La seva presa de consciència davant del problema mediambiental no reflecteix sinó el posicionament que, cada vegada, es dóna més en la societat davant d'aquesta inquietud. De nou, Antoni Miró se'ns presenta no com abanderat d'un moviment –per molt digne de respecte que siga-, sinó simplement com algú disposat a dedicar més temps de la seva vida a cridar l'atenció sobre aquests temes tan vitals, que a tot ésser humà afecten, i proclamar-ho per mitjà d'un llenguatge que domina: el de la plàstica. És a dir, Miró no se'n va pels núvols, sinó que connecta amb els problemes reals i amb les gents –comunitat de la qual forma part– que també en són conscients. El seu sentir: el del ciutadà que vol ser responsable; la seva crítica: la que el mateix ciutadà o no sap enunciar, encara que sí que la pensa, o bé ho fa d'una altra manera. En definitiva, els seus afanys són els d'aquesta terra; un País sense el coneixement i entusiasme vital del qual, difícilment es pot, tot seguit, aspirar (entendre i estimar) cap a altres metes més universals.

MIRANT ENRERE

Com sol ocórrer en la majoria dels artistes autodidactes, les seves primeres obres (1957-1963) denoten una recerca tant temàtica com d'adquisició de tècniques, mitjançant proves amb materials i formes d'aplicació que el pintor va provant una rera l'altra. Amb tot, destacaríem en aquest primer moment una decidida expressivitat, evidenciada d'una manera continguda en certs autoretrats o retrats pensarosos, escenes interiors, natures mortes i paisatges; encara que en aquestes darreres composicions ja es nota, en el delineat dels objectes –cistelles, gibrells, ondulacions d'un tossal...-, aquesta força que, de continguda, prompte passarà a desfermada en l'elaboració d'altres configuracions on un incipient, però no menys vigorós, *dripping* esguita l'anatomia del personatge i el propi pla espacial en què l'ubica.

Fuetades i reganyoleigs expressius que aconsegueixen en les pintures i dibuixos de «Les Nues» i «La Fam» una estimable depuració: emparant-se en una economia formal i de mitjans, servint-se d'una esquemàtica però suficient linealitat objectual que edifica (estructura i composa) i dóna vida (precisa el gest caracteritzador d'un moment molt concret de la persona: distés, pensarós, capficat, caratrist)... fins desembocar a «Fam i tristesa» en una obra on el tallant rigor de l'esquemàtic traç delineador/configurador de les dones nues es combina amb aquella fresca matèria i enèrgica força continguda de les seves primeres pintures. Només que ara es desboca en una

varietat d'escenes summament *expressionistes* que abracen des de la deformació grotesca i terrible del rogenc «Crit, dejuni forçós» fins a l'espaordidora pastositat de «No mireu», passant per la seva interpretació, ajustada en aquesta faç expressionista, de «Les tres gràcies» (avanç sens dubte premonitori de «Pinteu pintura») o el tors de rostre amagat amb tractament de baix-relleu del «Ningú» del 1967.

Hi segueix el treball d'«Els bojos», del 1967, en què la solitud introvertida que hi proclamen –a la qual són sotmesos, o a la qual el seu propi psiquisme els remet– ve plàsticament representada/estructurada:

En uns casos, mitjançant la unicitat d'un clar centre puntiforme d'atracció visual: ja encarnat en un rostre dibuixísticament detallat; ja, la major part de les vegades, per un rostre que tant diu sense necessitat de trets interiors.

En altres casos, mitjançant la repetició dels cercles rostrals formalment amuntegats però seguint en soledat, i pictòricament elaborats segons una gruixuda línia de retall que delimita la figura del fons (poc profund), encara que cromàticament aquella i aquest resten interferits. Línia gruixuda que, com a «Boges i vetustat», esdevé delimitació d'una densa zona endotòpica que acull varis punts d'atracció visual: els corresponents als arramellats rostres que tan espaordidorament ens interpel·len.

Per cert, qui no se n'ha adonat de les capricioses sinuositats –entrants i sortints, arestes i vorells– que, recers i coves, parets llises, concavitats i convexitats rocoses, presenten els paratges pròxims a l'entorn (*La Sarga*) que habita l'artista. O d'altres existents en altres parts del País Valencià com, per exemple, *El Cingle* de Penyagolosa, o els que a les immediacions de *La Valltorta* podem contemplar?.

Doncs bé, encara que, com ja advertim, la seva obra més actual posa l'accent en la denúncia explícita dels fets antiecològics, la Natura sempre ha tingut interés –i servit de motivació– per a Antoni Miró; puix que com a ser humà se sap necessitant d'un entorn net i saludable, com a ésser moral assumeix que la riquesa mediambiental no és d'un mateix sinó de l'espècie, no és de l'individu sinó en quant que integrant d'una societat, de tots aquells que formen i formaran part del gènere humà.

De la mateixa manera que en les seves sèries del més diversificat criticisme social, el contingut –encara passat pel filtre de les seves creences, valors i sentiments personals– reflecteix, al·ludeix, subratlla situacions, fets o posicionaments que apareixen (ocorren i es repeteixen tossudament i sibil·lina) en tot allò que comprén l'esfera humana, de la mateixa manera podríem afirmar que els seus «Experimentacions-Relleus visuals», de finals dels 60, no han sorgit més o menys gratuïtament, sinó d'un *fons* més o

menys conscient que, sense cap dubte, va poder arribar a aflorar en aquesta etapa creativa com depuració de percepcions tingudes davant dels paisatges naturals del seu quotidià hàbitat. Com podem comprovar, però, no d'una manera mimètica, desenvolupant el ja sabut estereotip pictòric: el paisatge com a gènere; sinó d'una manera, podríem dir-ne, microestructural. Així, els cràters que esclaten en algunes d'aquestes composicions a què fem referència, els contigus i seriats clivells en altres, les arrugues craquelades, les arestes fruit d'incisions en la superfície matèrica... no resten tan allunyades de les escletxes, arestes, macles, serpentines, rebaves... que els paisatges agrestes d'aquelles terres de secà presenten en la seva geologia.

Miró abstrau d'una àmplia parcel·la de realitat certs elements que, estant-hi oníricament, transforma per mor de la seva creativitat (elecció-associació-combinatòria-execució) en una cal·ligrafia dibuixístico-formal, en un grafisme pictòrico-conformador, en una pintura experimental, en suma; on imatges recordades (extretes de) i *relleus* (erigits plàsticament) prenyats de gran potencial estètic donen lloc a les realitzacions que va encertar a denominar així. Possiblement l'espectador de la seva obra puga oferir una lectura o imprimir en aquesta –la meva– un gir interpretatiu un xic diferent. D'una cosa, però, crec que estarà d'acord, a saber: que del no-res no res n'ix, i que, per tant, també en aquesta tessitura els desenvolupaments pictòrico-matèrico-cromàtics que Miró desplega en el seu llenguatge mantenen una correspondència –que no mimètica transposició, insistesc– a tall de patent formalització, amb determinats elements sensibles que un observador agut (i ací al·ludesc també a qui imaginativament sap vore negres sàbats i blancs personatges en les capricioses formes dels núvols) detectaria en algun cert entorn natural –i estimulants epidermis i entranyes orogèniques– pel que habitualment transita i estima.

De tal manera estime interessants i fructíferes aquestes proves i experimentacions, des d'una consideració estrictament plàstica, per a successives etapes del nostres artista, que si hom revisa moltes de les primeres composicions on apareix el criticisme social o se'n segueix un clar fil discursiu («Vietnam-68»-«L'Home»), podem albirar com, per exemple, el *ventall* en 360º de «Mans»– braços amb dits estesos rotant des d'un centre coincident amb el del pla de la representació-; o al quadre «Vietnam-1968» i algun altre de semblant: les figures en grups de quatre que, dempeus unes, invertides altres, interactuen des d'una espècie de nivells que a mode d'estrats (3 o 4 i de dalt a baix) estructuren tals obres, de comprimir-se o d'allargar-se (i estic referint-me ara, que no s'oblide, al pla de formalització lingüística) mantindrien configurativament bastants de les formes amb què aquells elements microestructurals del món natural ens el feien visible.

I així mateix –seguint aquest fil conductor i connector de la iconografia d'aleshores en virtut del seu entramat/justificació plàstica– les estructures esculturals («Estructures-69») d'aquests anys vindrien a ser (o traduir) l'objectualització/materialització exempta tant de part de les configuracions pictòriques al·ludides (curvatures de referent "cama" o "braç arquejat"...) com del dibuix o delineacions gestuals (diferents traços, posicions i trets expressius) amb què aquells elements foren abstrets, dissenyats i elaborats (circulars, concèntrics...). Com abans ho va fer el recurs al "quadre dins del quadre", o el pensar el quadre organitzat segons nivells de "vinyetes" *(frames)*, o decantar-se prioritàriament per entrellaçaments de trets més lliures (comparar l'arquitectura lineal de «Dona de la Pau» amb la de certes obres de metall de les seves «Estructures»). I, com en un procés de flux i reflux, assenyalar per últim que de les esmentades escultures –moltes de les quals foren pensades per a ser col·locades en murs (reminiscents parets, connotacions rocoses)– brollaria, en el quefer incansable del nostre artista, una nova versió, procedent alhora de l'univers exempt que va ser el conjunt de realitzacions –escultures, murals, muntatges, mòbils– titulat «Escultura. Vietnam-69».

NOTES AL CAPÍTOL I

1 Simptomàtica és la denominació que va donar al grup que va gestar el 1972: «Denúncia», després de la fundació, als seus vint-i-un anys, del Grup «Alcoiart».

2 De la mateixa manera que la seva mirada crítica sobre l'actualitat pren com a punt d'arrancada-registre la il·lustració de revista o de periòdic que, per la seva *repetició* i *extensió* a les xarxes de comunicació, esdevé una «icona de significació simbòlica» de tal o tal altra situació i d'abast general (una pala excavadora arrossegant cadàvers als camps d'extermini, el 1945; una altra pala mecànica soterrant morts a la guerra de Rwanda, el 1994; una xiqueta fugint, aixecant-se al seu darrere flamarades i fumarades de les explosions de *napalm*, cap al final de la guerra de Vietnam; xiquets corrent espaordits per l'«avinguda dels franctiradors» de Sarajevo, el 1993, empaitats pels xiulets de les bales... etc.), i del qual se serveix per al seu propòsit expressivo-comunicatiu; així també, recorre a figures del passat: imatges pictòriques que reflecteixen unes determinades situacions –a través de personatges o visions pròpies de la pintura històrica– d'un mode més o menys crític, parcial o imparcial, però, sense dubte, prestant a la posteritat una important càrrega informativa d'aquesta manera aprehesa. Miró recorre a aquests repertoris iconogràfics igualment que acudeix i es val dels actuals (que en lloc de restar penjats als museus estan al nostre abast diari, a causa de la poca distància històrica i, per tant, de la seva correspondència tecnològica –mitjans, materials...-) per a desenvolupar la seva crítica.

Així, si amb les imatges d'avui trena –combinant escenes, barrejant figures, connectant la contradicció– una altra imatge nova: la que caracteritza la *seva* obra. Amb les imatges d'ahir fa quelcom de semblant, per bé que el contrast entre les passades i les actuals resulta iconogràficament més xocant o rotund –donada la no coetaneïtat– i l'enllaç entre tots dos plans lingüístics roman connectat mitjançant una sèrie d'enllaços metafòrics, simbòlics o al·legòrics de caire més subtil i intel·lectual, i, per tant, no sempre a l'abast de tothom. Tinguem en compte que els mitjans de comunicació moderns arriben, encara que no ho pretenguen en ocasions, pràcticament a tots. En canvi, no tota la gent posseeix una cultura visual pictòrico-historiogràfica adequada. Amb tot, A. Miró supleix aquest possible desajust amb la connexió de cites i referències pretèrites en acudir i potenciar certes imatges de l'ahir artístic que aquests mateixos *mass-media* actuals, que aborden la nostra contemporaneïtat, s'encarreguen de difondre de mil

maneres diferents a través d'objectes d'ús i consum: efígies estereotípiques, escenes que es repeteixen any rera any als textos escolars, reproduccions de reconegudes obres d'art impreses i difoses profusament en calendaris, pòsters, samarretes, targetes postals, paravents, decorats, separadors (aquest mateix estiu del 1994, la 2ª cadena de TVE acudeix a quadres famosos per a elaborar les seves cortinetes de continuïtat en la programació televisiva). Així com els mitjans elegeixen, recontextualitzen, manipulen, en suma, aquest munt universal d'imatges que distribueixen i fan familiars; Miró compta en el seu joc de connexions i enllaços entre l'ahir i la seva crítica (per a la qual se'n val d'aquelles), i en el seu particular *modus operandi*, d'un tercer element interessantíssim com és: la *manera il·lustradora* amb què la pròpia cultura de consum selecciona, «envasa» i distribueix tal munt, transformat en mercaderia cultural amb uns propòsits –i heus ací la peremptòria distinció– evidentment molt distints a la intencionalitat crítica de Miró i la seva pròpia orquestració estètica.

3 Que davant del panorama d'una societat tecnificada i massificada, que no deixa de produir «individus», es pregunta si podria alguna vegada obrir-se a l'experiència *personal* de veritables subjectes capaços d'instaurar relacions tant amb propis com amb estranys, obtenint-ne veritable experiència. Per a la qual cosa reivindica «o proposaria de reivindicar, el concepte (estoic, cristià) de *persona*. Puix persona (màscara) implica relació. Relació amb l'alteritat; relació amb la pròpia comunitat; i relació amb el marc còsmic (i cosmopolita) universal: allò que l'estoïcisme anomenava logos, raó comuna» (ARGULLOLL, 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,* (Postdata, nº 46. Any III). València, 7 gener 1994.

5 SEGUÍ, J. R.: «La meva generació fou clau per a l'art». Títol de l'entrevista feta a A. Miró a les pàgines de Cultura de Levante-*El Mercantil Valenciano,* València, 13 de desembre de 1993, p. 72.

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

CAPÍTOL II

LA BELLESA CRÍTICO-FORMAL EN LES OBRES D'ANTONI MIRÓ

Certament, com Vostell afirmava, «la bellesa és un acte moral», doncs si tenim en compte que l'ésser humà comporta una dimensió estètica i la «humanitat» de l'ésser humà no espot entendre d'una manera abstracta i escindida de la seva dimensió social, comprendrem de quina manera l'eticitat –aquell estat o regne superador del qual ens parla Hegel– i l'esteticitat –encara sent això: estat i actituds generadores de situacions, fets i actuacions distints a aquella– no són aspectes radicalment oposats, sinó complementaris o necessitants de l'ésser humà.

No obstant, la bellesa –com un conjunt de qualitats sensiblement manifestes– és prioritàriament una qüestió formal; una cosa que als darrers temps sembla haver-se oblidat. Així, de la mateixa manera que l'explicitació d'un significat o d'un contingut, a través de l'escriptura, implica uns vocables i una sintaxi; i en aquesta codificació transmissora, l'ortografia i l'etimologia de les paraules no són un assumpte menor –com sembla haver-se entès darrerament per certs pseudocomentadors i prebosts del món de la crítica-; així tampoc no és insubstancial l'escaient coneixement i ús dels elements formals i dels materials amb què, en definitiva, es construeix el factum plàstico-visual.

De manera que si és cert que la correcta escriptura gramatical no fa el poeta, també ho és que el seu desconeixement no l'ajuda gens ni mica a ser-ho. La capacitat de provocar o ser el causant en l'altre d'una experiència estètica no queda, per descomptat, determinada per la facilitat amb què un artista resolga formalment els problemes tècnics del seu art. Compte!, però, el que s'ofereix (*objecta*/enfronta) a un receptor per part de l'artista –emissor d'una idea, missatge o incitació– és un resum o producte final d'una consciència intencional, encara que materialitzat en un *objecte* donat. I, lògicament, serà la virtualitat de la seva tangibilitat espacio-temporal la que permeta el pont comunicatiu. Per tant, segons la manera en què la «matèria-forma» o «forma materialitzada» haja estat enregistrada, així també l'esperit o consciència de l'autor que l'ha promoguda (intencionalitat) i l'ha elaborada (composició, materialització) s'inserirà en tal objectualitat, propiciant, en conseqüència i en diferent grau, determinades relacions (l'expe-

riència sensible) i judicis de sensibilitat (allò sensible més enllà del pla formal-material) del receptor. Però, amb tot, sense aquest pla material-sensible, difícilment sorgirà el vivencial espiritual; és a dir, el que al món de l'art englobem sota l'epítet de sensibilitat estètica. En definitiva, no es pot separar –excepte en l'esfera de l'anàlisi– el contingut temàtic del mode amb què aquest es plasma i resta enregistrat materialment per a, des del seu ésser d'objecte (*obiectum*), passar a desencadenar una «atenció», per part del públic, de les tipificades estètiques.

De la mateixa manera que la causa material i formal aristotèliques, encara que diverses, no poden ontològicament donar-se escindides, ja que fins allò informe té forma: la pròpia de les coses informes[1]; de la mateixa manera, la cosa que s'expressa i la forma amb què tal expressió es fa visible als altres, venen a ser l'anvers i el revers d'una mateixa moneda. I si una formalització, per ella mateixa, segurament no duu sinó en un esteticisme vacu, i una expressió plàstica únicament polaritzada en la ideologia o en la literatura minva l'esteticitat inherent al fet artístic, és per això que una posició com la d'Antoni Miró comporta un gran risc i planteja un enorme repte. Risc que ha sabut evitar donant-hi una idònia resposta –teixida de bones conclusions parcials al llarg dels seus treballs, de les seves sèries– ja que sempre ha estat conscient d'aquesta doble vessant. I així, la manifestació de la seva postura i actitud ètiques, d'una banda, i el propòsit transmissor o obert cap a la societat, denunciant els seus vicis i defectes, sempre han partit d'una base lingüística directa i sense amagatalls, clara i no minsa, comunicativa i no doctrinària. La qual cosa l'ha portat, també des dels seus inicis, a cercar afanyadament els registres, provar-los, experimentar i *jugar* amb els materials[2] (peculiar *joc* del qual, en la seva infantesa n'entenia més que d'els propis de la seva edat); així com a articular els components plàstics capaços de fer factible el seu propòsit ètico-comunicatiu i, per tant, social, sempre des de l'especificitat del llenguatge artístic. Intenció i tasca que sense un meticulós, esforçat i analític treball haurien estat, sens dubte, vans. Així doncs, la particular franquesa i rigor amb què expressa la seva temàtica comporta l'ús –investigació i documentació, planificació i elaboració– de la més idònia formalització dins l'àmbit de les arts plàstiques i llenguatges visuals que no porte a invalidar-la, sinó, ben al contrari, a potenciar-la.

Segurament, en acabar de redactar a net aquest text farà trenta anys de la seva primera exposició individual, i trenta-cinc de la seva participació en un certamen. Des del 1965 fins avui, les exposicions personals, la seva participació en col·lectives i certàmens és tan extensa que fa inviable d'enumerar-les, si no és a l'apartat curricular final del llibre. Tanmateix, convé remarcar

alguns passos o certs aspectes destacats de la seva trajectòria artística que més clarament reforcen la idea d'Antoni Miró com a persona preocupada per les qüestions socials –que, en definitiva, no són més que qüestions de la vida inserides en l'ampli horitzó del *Lebenswelt*– i de ciutadà conscient que exerceix el seu compromís justament des del seu ofici: el de pintor.

Dins de l'ampli ventall dels assumptes socials, i sempre sota el nord de la funció socialitzadora que l'acció i el *factum* artístics permeten/manifesten –sense embuts en el seu cas– es remou una inquietud que el porta a endegar-la a través de la creació del *«Grup Alcoiart»*. Grup que, a diferència d'altres que en la dècada dels seixanta sovintejaren pel País Valencià –la major part a la ciutat de València-, no va consistir a unir-se per acomplir, sota precís programa, un ideal estètic que hi conjuminés tal definit propòsit –encara que també restés arrelat en allò que s'entén per «funció crítico-social» de l'art– amb certes fórmules de realització plàstica –vàries però ben concretitzades– que sintèticament es resolien atenent als paràmetres d'una figuració, en quant a les formes, i una utilització personal i reafirmativa de la filosofia comunicativo-transmissora dels *mass-media*, en quant a la direcció expressiva, portant al pla material, segons el seu propi procedir poiètic la corresponent tipologia mediàtica.

El grup *Alcoiart* ha d'entendre's com el naixement d'una cèl·lula revulsiva d'allò que en aquest terreny es prenia de manera habitual. Era una agrupació nascuda amb la intenció de facilitar un intercanvi d'idees, fomentar la integració entre qualssevulla de les esferes creatives –teatre, arts plàstiques, conferències, col·loquis...– a fi de traure de l'ensopiment cultural certes posicions, tingudes per tals, mantingudes durant massa temps a Alcoi i la comarca. Postures que, en realitat, constituïen una persistència de les actituds acrítiques i pensament domesticat que tants anys de postguerra i marginació censora, front a les idees i els desenrotllaments moderns, havien consolidat. D'ací que com bé deien: *«Sempre, quan exposem, seguim dues idees: cultura i humanitat»*. Idees que resumien perfectament la seva posició i matisada diferenciació respecte d'altres grups, on el projecte estètic comú era –encara que des de bases ideològiques semblants– *leit motiv* prioritari. Miró i els seus companys Masià i Mataix tenien, doncs, de primer, una preocupació essencialment cultural, és a dir, la de promoure un canvi de punt de mira a partir de les circumstàncies d'aquella època i lloc. I naturalment en tot procés d'enculturació, a més de la pintura hi ha altres coses. En segon lloc, l'altra cara d'aquell tipus de màxima per ells mantinguda[3] venia a recordar-nos com l'ésser humà ho és pel seu caràcter d'indeterminació, d'«ésser que ha de fer la seva vida». I, entre totes les rutines d'experimentació i aprenentatge, no es pot passar per alt que mentre que es porten enda-

vant han de desenvolupar-se humanament, és a dir cultivar-se i implantar-se no per estar front als altres, sinó per fer-ho junt a, gràcies a, i també per als altres, els membres de la comunitat, l'«altre» que encara que no sigua del nostre cercle íntim, ens és, per la seva essència de persona, «pròxim».

Miró, Masià i Vidal –i aquells que esporàdicament i en algun moment de la seva trajectòria s'hi afegirien– són conscients que no poden ignorar aquesta societat de la qual provenen i en formen part –no són bèsties del bosc ni herois de l'Olimp-, a la qual necessiten i estimen. I, precisament per això, han de subratllar allò negatiu, allò acrític, allò marginador... a fi que, darrere de la seva intrínseca superació, aquella, la societat, siga més justa i més digna de ser viscuda. Tasca en la qual no hi cap l'individualisme narcisista ni exclusivista, sinó la força d'allò que és comunicatiu –una mena de *racionalitat comunicativa* en expressió habermasiana-, que en la part alíquota que els correspon vindria a significar-se en el grup que varen constituir. El seu sentit cívico-moral ultrapassa –que no anul·la– el seu sentit estètic i vocació artística. Però, conseqüents amb les seves potencialitats, saben que no es pot fer per ajudar una societat des de l'encotillament ideològic ni tampoc des de posicions prefabricades o fàcils. D'ací, per tant, que llur presa de consciència i aportació social les fessen des de la plataforma vital de què disposaven i millor sabien manejar-ne els ressorts: la del llenguatge plàstic.

Si la forma no té per què anul·lar la matèria, si la carn no té per què enfrontar-se a l'esperit, si el contingut no té per què coaccionar la pluralitat formal de la lliure expressió ni els diversos camins de la sensibilitat; tampoc l'ètic no ha d'acoquinar, censurar o mediatitzar l'estètic. I igualment l'esteticitat, constitutiva d'una de les dimensions de la persona, no té per què allunyar-se de la realitat social –com a part d'allò real que és– ni d'allò real sensible –com a base formuladora d'allò formal artístic– fugint-se'n incongruentment cap en un llimbs buit i eteri, inconcret i evanescent per «irreal inconsequent».

En conclusió, no és, no serà fàcil la tasca que al nostre artista espera: conjuminar la bellesa expressiva amb el fonament d'humanitat (amb la subsegüent càrrega de conflictes que hi comporta), sense el qual aquella expressió restaria anul·lada per buidor de si mateixa. Tanmateix, tampoc no el compadiu: aquell qui es posiciona i lluita front alguna cosa, per ardu que semble, per moments de clarobscur que entranye, fent-ho des de l'assumpció d'una línia de conducta clarament marcada per una decidida vocació (com s'ha subratllat en tants escrits sobre la seva obra[4] per ningú estenallada, gairebé diríem que s'apropa o deambula pels caminois de la utòpica màxima llibertat. Què més es pot demanar?

NOTES AL CAPÍTOL II

1 Avançant-se a l'estagirita i òbviament sense saber-ho, amb la logicitat de la lúcida constatació, al supòsit de formalització bàsica de l'*informalisme*.

2 Materials procedents del mitjà industrial que per la pròpia activitat familiar no li eren estranyes, ja que fusta i ferros, pintures plàstiques i sintètiques, entre altres matèries i substàncies, constituïen part de l'univers del taller de son pare, on també –mentre que els altres xiquets jugaven a altres jocs– arrimava el muscle per ajudar la seva família.

3 I que arreplega Margarita Jiménez al diari *Información* d'Alacant, el 2-9-70 en la seva crònica «Alcoiart o la força del grup davant l'individualisme».

4 Per part d'autors com Adrià Espí, Vicente Romero, José Vicente Botella, P.I.C. i el propi Guill. I la definició del qual podria desglossar-se segons diversitat d'epítets, qualificatius i expressions que la esmicolen: vocació considerada com vocació artesanal i com mètode; vocació en què l'individualisme de procediments, tècniques i temàtica sobreïxen contundentment; vocació de pintor autèntica, desconnectada de modes i línies imposades adjectivades com «avantguardes elitistes»; vocació com enorme potencial expressiu que es solidifica en múltiples facetes; vocació com configuradora de la seva veritat amb autenticitat i obsessiva persistència...

alcoiart-1
antoni miró
exposicions del centre excursionista d'alcoi
secció de cultura valenciana
pintures
des del 18 al 30 de gener 1965

CAPÍTOL III

PINTURA DE CONSCIENCIACIÓ. CONSCIENCIACIÓ DE LA PINTURA

Les imatges del nostre artista no resulten meres formes més o menys belles, atractives o impactants –tant per la seva càrrega estètica com pel seu dur testimoni-, sinó que constitueixen la base lingüística per a un autèntic discurs/diàleg, induint per tant –tant com és de variat el repertori de direccions visuals que en brollen– a la reflexió. Una reflexió, la procedència icònica de la qual, pot ser diversa –de fet així és-, el punt inicial de la qual, però, és o concorre en l'ésser humà inserit en un moment precís de l'esdevenir cultural i, per tant, històric.

Fixem-nos, per a començar, en les imatges de «L'home avui»: en l'etapa històrica en què els canvis socials i revolucions culturals més o menys parcials, locals o universals –derivades del model francés– varen prendre cos i es varen fer paleses, la persona humana va ser atesa per Miró de la manera adequada.

Així, la guerra del «Vietnam», com a brutal xoc que va suposar per a la joventut –llavors modelitzada per nombrosos joves nord-americans no gens proclius ni resignats a ser uns *bussines-men* més– que tornava en ideals pacífics les en altre temps ànsies expansionistes dels seus progenitors, va ser plàsticament abordada per Antoni en la sèrie del mateix nom. Sèries aquestes en què els agents plàstics, mantenint la seva idiosincràsia i artísticament manejats, van servir com a testimoni crítico-visual d'una problemàtica ben determinada, posant de manifest –cosa que constitueix una de les constants al llarg del seu treball– la bona sintonia entre contingut i continent.

Igualment «Amèrica Negra» o «El Dòlar»: amb la seva iconografia presa/derivada dels mitjans il·lustrats de l'època, que contínuament es feia present a l'espectador mitjà de ciutats mitjanes. Duresa figurativa dels personatges: representació i símbol d'inamovibles postures mantingudes per les parts dominants –quadres de comandaments de l'*establishment* ètnico-cultural blanc i econòmico-social nord-americano-occidental-. Dinàmica formal com a reforçador plàstic del conflictiu barrim-barram del carrer; metàfora, alhora, de la lluita per superar la discriminació xenòfobament establerta. Novament comprovem, per part de Miró, la perfecta concordança entre *què* diu i *com* ho diu.

No és que actualment tot aquest infern de sofriment i injustícia s'haja acabat, ja que persisteix la seva actualitat sota altres titulars que ens subministren les agències de notícies amb les corresponents imatges d'igual «modernitat» mortífera i fins i tot major instantaneïtat transmissora gràcies als avanços dels sistemes de xarxes de comunicació. Encara no s'ha enfredat el conflicte de l'ex-Iugoslàvia i hi sorgeix el de Rwanda amb les seves escenes macabres, com si es tractés –la suma d'uns i altres– d'un renovellat holocaust fi de segle que hagués d'aparèixer per a tancar aquesta centúria on s'ha donat la major de les paradoxes[1]: l'avanç científic més innovador, tant amb sorprenents repercussions en l'astronàutica i la salut com en admirables aplicacions tecnològiques per a la quotidiana vida de consum, junt a la implacable destrucció en massa i cruel de pobles, nacions i cultures, especialment d'aquells «diferents».

Amb tot, un problema que segurament ve gestant-se des que les grans civilitzacions varen prendre possessió i varen anar apropiant-se del món, però que quant aquest, a passos de gegant, es dirigeix demogràficament i industrial pel camí de la saturació fa saltar les sirenes d'alarma davant les elevades cotes de concomitant depravació medio-ambiental, és a dir, es presenta *de veritat* el problema ecològic.

Aquest mateix progrés tècnic, fill del positivisme del dinou i nét de l'època il·lustrada, no ha parat en barres. Ha continuat sense ordre ni concert com si la mare Natura fos una mina inacabable des d'on tot –matant-la fins i tot– es pogués obtenir insaciablement, i un pou sense fons on poder ocultar i fer desaparèixer sense conseqüències qualsevol detritus. I el resultat a la vista de tothom està.

I novament una altra paradoxa: pensàvem que era el capitalisme pur i dur aquell que tot ho espletava –això sí, en terra d'altres-: animals pelleters i bancs de peixos; praderies i selves, aqüífers i minerals... Heus ací, però, que darrere de la caiguda del *Mur*, després del cant del cigne del socialisme real, el panorama en aquests països no pot ser més desolador: arbratge arruïnat per la química, radioactivitat a flor de pell per manca (desviament de fons) de mitjans econòmics i secretisme dictatorial, mars i rius contaminats persistentment per rovellosos oleoductes esquerdats i submarins nuclears accidentats.

Certament, no és aquest el lloc ni el moment d'iniciar un debat sociològic o filosòfico-moral sobre tan acuitant problemàtica. Tanmateix, sí que és el punt on justificar la renovada trajectòria compromesa de Miró com a ésser humà, i per tant social, reordenada en el seu llenguatge plàstic com a home que diu el que diu treballant en i des de l'esfera d'allò artístico-visual. Així doncs, l'escenari cultural i social en què treballa i ens movem –ell i tots

nosaltres– s'ha posat a abordar –després d'una conscienciació del problema– els assumptes relatius al medi ambient. I altra vegada el nostre pintor engega, ascendeix a allò universal des d'allò particular. És un testimoni –quan altres giren l'esquena per mesquins interessos o consentida ignorància– de la degeneració del sòl, dolenta planificació forestal, pitjor prevenció front als incendis que arrasen com mai el País Valencià, esbalaïdora manca de recursos amb què tallar la desertització; per no parar esment en la poca cura en la conservació dels aqüífers i el poc respecte de *la cosa pública*. En el fons, d'ací, d'açò darrer subratllat, naix part del problema que, en definitiva, no és sinó una minva de socialització i moralitat públiques.

Per tant, amb la seva darrera sèrie «Vivace» (iniciada el 1991 i que encara prossegueix el 1997) Antoni Miró pretén de donar un cop als fronts endormiscats davant d'aquestes qüestions de vida *–vivace-*, de vital importància. Ens presenta, doncs, en aquests quadres, un ventall de visions que per desgraciadament habituals i reals res no tenen de fantàstiques. Imatges per a pensar, per a qüestionar-se actituds mantingudes fins al present i, en conseqüència, adoptar i exercir una responsabilitat social justament a través d'allò que més en comú i universal compartim patrimonialment els éssers humans, els éssers vius: la Terra. Bastió de recursos per a tothom, però no inexhauribles, sinó limitats, que han de ser administrats i regenerats no segons la visió confiadament optimista del progrés il·lustrat –anteriorment al·ludit-, sinó sota la realista i rigorosa fórmula del progrés sostenible. Teoria no exempta de controvèrsia en quant –entre d'altres aspectes més tècnics– paradigma que totes les ideologies semblen voler apropiar-se.

I Miró no dubta a servir-se –una altra constant del seu quefer artístic– de les tècniques i estilemes més adients a la seva tasca. I així, les reminiscències del *pop-art* i el recórrer, en part, al seu *modus operandi* es constaten en tals treballs. Amb tot, però, i per posar uns exemples, davant la genuïna filosofia d'aquella recent històrica tendència, la tassa de l'inodor de «Cel Nosa» (acrílic s/llenç, 200 x 200 cm.), arraconada entre cartrons i deixalles resulta ser alguna cosa més que l'impol·lut disseny i la clara composició a contemplar. Més enllà de l'enlluernador color de la pintura, contundent i precís, i del dibuix nítid i perfecte, darrere de la imatge directa, en suma, existeix alguna cosa que el *pop-art* en la seva versió nord-americana més desangelada no va tindre. El buc «Malastruc» (acrílic s/taula, 136 x 98 cm) s'enfonsa, però el fluït de les seves entranyes va a escampar-se, com sangonosa i viscosa mortaldat, pel blau cobalt del mar generós que és capaç d'albergar al seu si tanta vida. La pala excavadora-talladora representada a «Tres Branques» (acrílic s/taula, 136 x 98 cm), de metàl·lica dentadura, vol aca-

bar, per a qui sap quins interessos especulatius, amb un autèntic arbre, d'els frondosos i majestuosos que molts infants urbans a penes han vist en l'ambient silvestre i, menys, enfilats en la seva vida; a més d'erigir-se com al·legoria d'Els Països Catalans *(El Pi de les Tres Branques)* i la seva cultura amenaçada.

Afilat tall de la pala. Proa erta i tallant del petrolier esventrat. Angulositat, a punt d'estacar-se, de la pala mecànica a «Litoral Mediterrani» (acrílic s/taula, 98 x 98 cm). Esmolada terminació bipuntiforme del doblet cornamenta-orelles al rinoceront *estrany* a l'era industrial que com «Intrús a Cofrents» (acrílic s/llenç, 100 x 100 cm) adopta un caire retòric, doncs, per cas la bicèfala faç de la nuclear, del pla del fons, no resulta estranya *–de veritat*, és a dir, terrible– i entremesa respecte dels camps i paratge rural en què desafiant s'enclava? Destral talladora d'arbrets en fila, simètricament invertits, front a la poma que, sobrevolant testa humana, comença a caure. Metàfora, com el títol d'aquest quadre indica, de «Drets humans» (acrílic s/taula, 196 x 68 cm) tan difícils d'aconseguir, tan fàcils de retallar.

Donem un cop d'ull a la premsa, escoltem la ràdio, vegem els telenotícies. Novament ens recorden com en un altre punt del globus terraqüi són conculcats tals drets: Santo Domingo. A «Empremtes Nacionals» (acrílic s/taula, 100 x 200 cm): punxegudes banyes del bou capejat per torejador violaci. Puntiformes banderilles perforant el rendit animal. Als seus respectius peus i potes, petjades de tractor formant seriades concatenacions angulars –rastre incisiu de la màquina– que redoblen formalment els plecs de la capa que enganya l'animal. Metaforització, en suma, de les ferides causades a la terra com el torero és capaç de fer amb l'animal.

A. Miró utilitza, doncs, el significatiu recurs de l'angulació valent-se de determinats elements, d'aquest o aquell tema, en allò configuratiu (representatiu-formal) com simbòlica adequada per a l'explicitació visual del seu enunciat plàstic. Un interessant exemple al respecte –per bé que d'una altra sèrie i època– el tenim a l'obra «Cossos» (1973-1976): melallgràfica[2] que condensa, mitjançant una triple angulació, el vaivé de l'acte amorós amb gran claredat i contundència; a l'hora que amb cert lirisme, en emprar el procediment de multiplicació de contorn de part de l'anatomia –ací més suggerida que explicitada realísticament– en concret de la part superior-posterior dels cossos en unió sexual. En canvi a «La fugida» (pintura de la mateixa sèrie, «L'Home avui») el nu vist per darrere –i en disposició estructural angular– d'una única figura corrent, tant per la seva ubicació solitària en el pla compositiu com pel contrast de la seva forma obscura amb el pràcticament blanc (el no res) del fons, suggereix tot el contrari a l'amorosa conjunció de l'obra anterior.

Així mateix, podem fixar-nos en les agudes i obscures angulacions que apareixen a l'obra «Poema LSD», també de «L'Home avui». Gruixuda línia-traçat d'ombrívoles connotacions relacionades amb diversos referents: bequeruts cims de cadenes muntanyoses, evolucions gràfiques d'una corba economètrica que, en superposar-se en part del seu traçat amb un rostre humà plorós, esdevé metàfora dels cims (èxtasis) a què la droga eleva per a, a continuació, llançar-lo a l'abisme (efectes perniciosos) representat en la pintura per la rampa per on davalla un abotinat personatge de psiquedèlic aspecte.

Tanmateix, d'altra banda, acut també a aqueixa mateixa angulació per a presentar-nos imatges que amaguen conceptes tals com la dolçor, respecte a l'entorn o entranyables evocacions pobletanes. Encara que en aquests casos l'angle no implica animadversió, replec ni cap agressivitat, sinó tot al contrari[3].

Així, tornant a les obres de la sèrie «Vivace», a «Música-color» (acrílic s/taula, 96 x 68 cm), les sensuals cames creuades en angle de la dona, anteposades gestàlticament en una cal·ligrafia sígnico-musical envoltant, resten suaument enllaçades per un transparent i angular vel que les matisa suggerentment i insinuant. A més, el profund ombrejat blavenc del seu volumitzador cromatisme propicia, junt al seu entroncament tonal amb la resta dels elements representats, un reposat *élan* vital.

De la mateixa manera, els *tri-angulars* «quadres» de les seves estimades bicicletes –«Empodrà i boira» (acrílic s/taula 98 x 68 cm), «Agressió amesurada» (acrílic s/taula 98 x 98 cm)– que en certes composicions –«Bici d'Aiguamoll» (acrílic s/taula 98 x 98 cm)– evolucionen cap a capricioses configuracions ovoides, manifesten abans, tant pel peculiar diàleg configuratiu i cromàtic com pel propi títol que acompanya la imatge, una *entente cordiale* màquina-entorn natural que una agressiva intenció. I, per fi, les bicicletes «L'Alcoiana» o «Transhumant» dels seus acurats aiguaforts –amb les seves peculiars angulacions, petits mecanismes, innovacions casolanes *soluciona-problemes* i artefactes de graciosa inventiva– més participen d'una senzilla aliança amb la persona planera del carrer o d'ingènua fantasia que d'un possible cúmul d'elements negatius de pejorativa conclusió.

En resum, en aquest tipus d'obres la bici expressa esplèndidament, és a dir, sense retorciment conceptual ni sofisticades tècniques, la seva complicitat i intermediació entre l'home i el paisatge –humanitzat o urbà, silvestre o rural– com símbol i metàfora del que en altres moltes relacions entre persones caldria que es donés. Miró aprofita la imatge senzilla i habitual d'un objecte quotidià, la bicicleta, (disseny industrial simple i eficaç) que la nostra cultura en aquest moment històric d'empobriment de matèries ha erigit

com símbol ecològic (antigament ho va ser d'economia casolana en el transport) per a, donant-li el seu personal gir lingüístic en sentit artístic, remarcar un costat més d'allò natural –al que *naturalment* l'ésser humà ha de tendir– així com per a propugnar la *humanització* a què tota màquina, a la seva manera, ha de tendir. Propòsit d'humanització en què no hi manca, per cert, el toc irònico-sensual com, per exemple, a l'acrílic sobre taula «Bicidescokegirl» on part del buc del velocípede és sinuós com els malucs de la dona que apareix amb pamela guaitant la mar. Ones marines que claregen, ficant-se i creuant benèvolament la corporalitat humana representada, de la mateixa manera que també, en doblet pictòric, s'hi interna part de la màquina.

En definitiva, si la seva pintura és una pintura de conscienciació, tot el contrari a una *fuga mundi*, «no és menys cert que en el seu procés creatiu s'inclou un destacat grau de "conscienciació de la pintura", en la qual diverses experiències, tècniques, estratègies i recursos es conjuminen per construir el seu particular llenguatge plàstic, que no s'esgota en ser un "mitjà" per a la comunicació ideològica sinó que de comú acord es constitueix en registre d'una evident comunicació estètica»

NOTES AL CAPÍTOL III

1 O com manté Anthony Giddens en la seva obra Conseqüències de la modernitat, aquesta constitueix un fenomen de doble tall. Puix que, d'una banda, el desenvolupament de les institucions socials modernes i llur expansió mundial han generat una enorme sèrie d'oportunitats perquè l'ésser humà gaudesca d'una existència més segura; d'una altra banda, però, la modernitat ha mantingut una part tremendament ombriva, posada de manifest en aquest segle XX en què l'adveniment del feixisme, stalinisme i nazisme amb les seves persecucions i estossinades no han acabat amb la creença que l'ús arbitrari del poder polític era essencialment cosa del passat. (Veure Op. Cit., Alianza, Madrid, 1993, pp. 20-21)

2 Per a millor coneixement del lector, crec convenient de transcriure el que sobre aquesta tècnica –metallgràfica– conta Joan Guill al seu estudi *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró*. Diu així: «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.El 1972 realitza la seva primera sèrie amb aquest nou mitjà d'estampació sobre la situació del negre a la societat americana: "Amèrica negra". El seu llenguatge és directe i presenta un colorit viu i unes formes humanes dibuixades amb gran rigor». (Veure Op. Cit., Universitat Politècnica de València/Facultat de Belles Arts, 1986 – Ajuntament d'Alcoi, 1988, p. 41).

3 Podem dir que, ara, Miró imprimeix tal gir significatiu –promovent sentits propers a la concòrdia, l'afecte o l'harmonia– en considerar el tarannà unitiu que així mateix comporta una estructura o articulació angular, ja que no només exhibeix el seu vèrtex puntiforme d'esmolada conformació externa (d'on l'agudesa associada a allò incisiu, punyent o agressiu), sinó que també comporta (reparem en la porció de pla –traduïble a una superfície objectual per petita que aquesta puga ser– limitat per dues línies que parteixen d'un mateix punt) una formació conjuntora; de manera, doncs, que el revers del seu vèrtex ixent i punxegut el constituiria precisament aquesta franja (porció del pla) que uneix o d'enllaç compartit. D'ací, en fi, que igualment l'angulació propicie connotacions de tipus afectiu o de *blanca* emotivitat.

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

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

CAPÍTOL IV

LA SIGNIFICACIÓ PLÀSTICA D'ALLÒ LINEAL

– I –

Sabem que la línia posseeix una capacitat configurativa i de desenvolupament morfològic apropiada per a ressaltar l'estructura de qualsevol objecte representat: d'una banda atén a la seva identificació visual, i d'altra, el separa i diferencia de l'*entorn* (identificat aquest, alhora, per les seves pròpies línies de contorn) erigint-se, conseqüentment, a causa d'aquest potencial, en un dels elements prioritats de les arts plàstiques i de qualsevulla altre possible codi tendent –d'alguna manera– a la representació/significació d'una realitat sensorialment perceptible.

També se sap que la línia: a) segons la direcció i sentit amb què es projecte i es trace, b) segons la posició respecte de l'eix de simetria d'un pla cartesianament entés i/o geomètricament euclidi (que dóna mobilitat o estabilitza la forma al si de la qual gràficament es resol en la seva representativitat espacial, tant per proximitat –inserció en– com per l'allunyament de l'eix), i c) segons els propis trets/traços amb què l'element (agudament, arrodonidament, a prop o no de la base del pla...) materialitza la forma, comporta o afavoreix una o una altra classe de significació.

Així mateix, coneixem per la Història de l'Art que una escenografia pot activar-se apol·líniament o dionisíacament; així com també que els estudis teòrics sobre l'expressió, racionalització, simbolització, etc... de les formes es basen, en gran mesura, en les possibles interrelacions lineals –explícites, implícites, atraccions segons direccions i equilibris visuals, juxtaposicions, enfrontaments, interseccions...– que d'un centre de poder (fet *present* icònicament en un lloc del pla compositiu) naixen o s'enllacen respecte d'altres. A més de, per descomptat, l'intrínsec poder configurador que en la imatge manifesta la línia, tant estructural (distribució, ordre i enllaç de les parts de l'objecte representat) com definitòriament (perfil, contorn...), i que ha afavorit que distints moviments i tendències artístiques, en utilitzar-la de manera particularment original, hagen propiciat, afavorit o determinat en part uns estils, permetent i facilitant la catalogació de les seves peculiaritats formals.

De manera que, fetes totes aquestes consideracions, observem en les primeres sèries de Miró una utilització de l'element morfològic lineal segons

una modalitat clarament expressiva, com «expressionista» és l'estilema al qual s'adscriu per posar de manifest el contingut emocional que l'embarga i ens vol transmetre. Contingut, per tant, subjectiu –seu, propi– que certes dades externes, situacions de *facto* i fets empírics observables –per tant, objectius– li han servit/provocat com estímuls davant i des dels quals actuar. Actuació –pensament i acció– que posa en pràctica en el seu àmbit i amb el seu llenguatge propis: el plàstic.

Així doncs, les figures d'aquest primerenc període es construeixen mitjançant un cabdellament de línies, sinusoidals, còncavo-convexes, de traç curt, extremadament llargs... que estructural o identificativament van elaborant la seva vehement arquitectònica. Òbviament, en parlar en aquests moments de linealitat –caps d'«Els bojos» (1967), cabellera de «Ningú» (1967) trena de «Nua rojosa» (1965), per exemple– s'ha d'entendre com un element gràfico-pictòric: a) *gràfic* pel substantiu potencial configurador que el propi element lineal comporta, b) *pictòric* per quant tals traçats i reganyoleigs es realitzen amb substanciosa matèria cromàtico-pictòrica de divers gruix i longitudinal deposició sobre el pla suport.

Amb tot, els seus dibuixos de dones nues –caracteritzats estèticament per emanar una bellesa sòbria i simple, i formalment elaborats mitjançant una línia configurativa d'intenció clara, materialitzada amb decisió i netedat– els resol d'acord amb el seu aspecte aparencial biològic, desenvolupant una delineació curvilínia més o menys tancada, segons es tracte dels pits o del ventre, i exhibint alhora un apreciable índex abstractiu, preanunci formal de què seran els seus cabdellaments gràfico-pictòrics posteriors; encara que sempre sense deixar de ressaltar l'arquitectura del personatge figurat en funció d'una línia estructural implícita, però rastrejable sense ambigüitat a través de les diverses posicions angulars manifestatives (inducció visual), tan diverses com diferents són els dibuixos que globalitzen aquesta sèrie.

Però si important és l'ús que d'aquesta linealitat fa en el pla material de concreció dibuixístisca, també n'és, d'important, la utilització que en altres obres –aquesta vegada pictòriques– fa de la línia en forma d'«**S**» o en forma d'angles invertits i oposats connectats entre si[1].

La qual cosa ens duu, en una primera conclusió parcial, a admetre que tant en el cas de rostres i anatomies de factura més expressiva (embolicament lineal) com en les seves realitzacions dibuixístiques de pastositat cromàtica «zero» i d'encabdellament lineal «zero» (però on té molta cura de la posició en què apareix el personatge d'acord amb les línies estructurals implícites, més clarament detectables gràcies a l'elucidació de la seva força vectorial) existeix –indueixen a– una gran dinamicitat. Encara que en molts casos estaria com *in acto* o en exercici («Els Bojos» o «Ningú», per exem-

ple) i en altres obres com en *potència* (suggerència que la seva conformació aniria a desenvolupar-se segons aqueix descabdellament lineal).

D'altra banda, assenyalar que Miró efectuarà composicions on conjuminarà l'embolicament gràfico-pictòric amb l'al·ludida claredat estructural, de linealitat angular definida i en tensió. Així ocorre en un conjunt d'obres, a cavall entre els anys seixanta-sis i seixanta-set, com són les relatives a la seva sèrie «La fam», on forçades i/o rotundes angulacions[2] de muscles i cames («Crit, dejuni forçós»), del global de l'anatomia representada –ja en doble connexió angular, ja en combinació de les dues tipologies– venen elaborades generosament en quant a la matèria pictòrica (pastositat del carnalatge, petits traços lineals tipus «rajolí») pròpia, per dir-ho així, de l'altre rang d'obra analitzada.

Finalment, abans de prosseguir amb l'anàlisi d'altres sèries més properes a l'actualitat, i en funció dels plans amb què estructura aquest tipus d'obres, caldria advertir una cosa important i que es col·legeix a partir del primer tram de la seva trajectòria artística. A saber: que tant l'estructura en forma d'«S» (allargada o estirada, deformada) com l'angulació de l'"arquitectura" (disposició, postura, forma de col·locació, relacions mútues...) de diversos elements figurats –bé dels seus personatges, bé de qualssevulla elements objectuals representats en el pla compositiu amb què de vegades els connecta ("figuració humana/formes no anatòmiques vinculades amb aquella")– s'instituiran en unes invariants o constants més de la seva tasca.

Angulació (posició angular) que en moltes de les seves obres prendran la morfologia (acabat bàsic perfilar) de seriació per reduplicació, assolint en tal cas una millor síntesi d'allò anteriorment indicat: a) d'una banda, el ferm posicionament de la forma o configuració (les estructures de palesa angulació així ho demostren), b) d'una altra banda, la reduplicació o repetició de l'estructura angular, conforme a un gradient cromàtic, constitueix una autèntica seriació; que, en virtut de l'esmentada gradualitat tonal, genera una certa reverberació òptico-cromàtica i, per consegüent, una sensació de mobilitat.

En suma, *rigidesa* i *dinamicitat* com a elements d'estricta plasticitat i intrínseca significativitat (autonomia) en el seu univers icònic que, tanmateix, casaran perfectament amb el contingut temàtic que planteja Miró en les sèries «Amèrica Negra», «El Dòlar», «Vietnam», «L'Home Avui»... *Fermesa conceptual* pel que fa a estaments i estructures injustes, així com a actituds classistes. *Mobilitat* en quant a la denotativitat basada en qualsevol episodi que signifique persecució, fugida, càrrega policial. Aspecte que resol gràcies a la metodologia dinamitzadora assenyalada, que tan eficaçment tracta.

En un altre ordre de coses, i com apuntem al principi del capítol, no podem oblidar l'enorme potencial que entranya la línia per a crear vectors direccionals, que tan eficaçment contribueixen al dinamisme d'una imatge, constituint una altra valuosa funció de significació plàstica.

Si com hem analitzat, Miró multiplica la línia (perfil, siluetes, contorns) que defineix la figura, per tal de produir la impressió de mobilitat d'una forma[3] («L'Home Avui», 1973-74; «Amèrica Negra», 1972, no menys important resulta al seu treball recolzar-se en vectors direccionals que activen la composició: bé pel recurs de la linealitat implícita, però eficaç, que suposen les *visual lines* que naixen dels figurants –s'encaren, es dirigeixen, s'enfronten, s'esquiven...-; bé atenent a la direccionalitat generada/establerta a partir d'una àmplia varietat d'elements representatius puntiformes (braços estesos, mans que baten fletxades cap en un vèrtex figurat, banyes de rinoceront, boques-xemeneies de termonuclears, punteres de botes militars...) des d'on s'inicia una trajectòria cap a altres figures o elements objectuals representats en el pla.

D'aquesta manera, estableix una diversitat de relacions i enllaços entre els distints elements icònics, constitutius d'una determinada obra, que al mateix temps que els connecta, facilitant-hi l'organització que tota composició exigeix, propicia des de la significativitat plàstica que tal estratègia crea allò que al seu través vol comunicar-nos: una idea o pensament sobre certa problemàtica amb la seva corresponent crítica, efecte revulsiu irònic, remarcament d'un enfrontament, oposició o situació contradictòria.

És, per tant, per l'interès que tals enllaços susciten, pel que anem a acotar un ramell de casos concrets altament clarificadors d'aquest peculiar ús –connector i activador– que allò lineal amaga i que, a fi de no semblar excessius, exemplificaré centrant-me en unes poques sèries de la seva producció artística[4]: «L'Home Avui», «Vietnam», «Amèrica Negra» o «El Dòlar», de suma importància a causa de la varietat de feixos visuals amb què els personatges que hi apareixen s'interpel·len: mútuament entre si, amb relació a l'observador del quadre, o tot plegat.

Passe, doncs, a comentar certes obres de Miró al respecte. Algunes incidiran sobre allò referent a la «reduplicació perfilar». Unes altres –les més– atendran a l'enfocament que revisa els «vectors direccionals», tant els relatius a direccions representades com els basats en direccions induïdes de mirada *(visual lines)*. A més, en aquells casos que ho requeriran, destacaré algun factor, clau compositiva o aspecte rellevant, ja en ares de la seva millor comprensió, ja perquè apareguen recursos o estratègies dignes d'esment.

Acompanyaré l'anàlisi de cada obra amb una espècie d'esquema gràfic –que en realitat consistirà en una il·lustració en B/N– on ressaltaré d'un mode directe i intuïtiu, mitjançant lletres, xifres, vectors lineals i altres elements dibuixats, els punts o aspectes claus desenvolupats amb major amplitud al seu corresponent text.

De manera que sense pretendre oferir el repertori exhaustiu de les obres compreses en cadascuna de les esmentades sèries, el lector dispose –a través dels pertinents tasts analítics que passe a exposar a continuació– dels elements de judici necessaris per a poder valorar els procediments que va emprar l'artista amb el propòsit de relacionar i equilibrar els elements interns de les seves composicions.

– II –

1. DIRECCIONS REPRESENTADES. Propiciades per elements que, degut a la seva pròpia configuració formal, manifesten explícitament vectors de direcció.

1.a) *Dependents d'objectes puntiformes:*

1.a.1) Indicadors del punt a partir del qual s'inicia la direccionalitat. La significativitat plàstica de la qual reforçaria alguns dels següents tipus de semanticitat:

Sotmetiment:

– Entre sotmetiment i paternalisme compassiu, el braç des de la figura implícita contra un cap explícit de xiquet negre: «Sobre la guerra», 1972.

– Braç d'home negre cap a la seva cama per aguantar-se un colp: «Racisme contra Martin», 1972.

– Armes amenaçants en les files de soldats que les agafen: «Vietnam-1968».

Fusell, sostingut com una llança, de qui custodia un presoner: «La gran masacre subvencionada», 1974.

Actitud defensiva o ofensiva:

– Metralleta en posició d'atac del soldat perfilarment multiplicat: «Mural-Altea», 1972.

– Braços agafant fusell a «Tres mil anys de Palestina», 1974.

1.a.2) Indicadors del punt cap a on es dirigeixen o conclouen:

Braços estesos en creu (com volent abastar tots els homes a qui es dirigeix el gest): «Igualtat per a tothom», 1972.

– Braços enlaire-mans esteses al cel, previs a caure abatut per la mort que, abans d'hora, li ha arribat sorpresivament i violenta: «L'Home morint», 1973.

– Braç alçat cap al cel (compromís per un canvi millor) «Amèrica Negra», 1972.

– Pistola que apunta al pols del presoner amb els ulls embenats, (imminent execució sense juí): «Vietnam», 1972.

– Puny tancat dirigint-se al pla original (P.O.) igual que la mirada del figurant: «A cops», 1972.

– Davant de tanta vexació, una pinya de mans de distints personatges es conjuren convergint en un punt central: «Adéu Martin L. K.», 1972.

– Canó de fusell apuntant a un detingut tombat en terra: «La llista dels cecs», 1974.

1.a.3) Assenyalats explícitament des de formes posturals configurades amb agudesa:

– Terminació de braços estesos i genolls semialçats amb parcial reduplicació ombra/contornejat: «Dona creuada», 1973.

– Puny amenaçant, de braç angulat en punta, a l'altura dels ulls –*visual line*–: «Lluita d'infants», 1972

1.b) *Indicades pel sentit de la marxa:*

Obres en què el desplaçament representat d'una figura humana o un grup estableix un patent sentit direccional.

1.b.1) Sentit que pot semblar menys explicitat gràfico-vectorialment si el desplaçament frontal (cap avant) o vist d'esquena (des de darrere) roman en relació de paral·lelisme respecte al pla de l'espectador:

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

1.b.2) Sentit que resta altament explicitat quan les figures es desplacen lateralment al llarg del pla compositiu:

– De manera que com en el cas de: «Retorn medieval», 1972, punteres de botes i porres enlairades, en visualitzar-se de perfil, deixen completament manifests la seva agudesa configurativa i concomitant sentit indicat.

– Dins d'aquest grup hom inclouria les pintures-objecte «Metamorfosi I, II, III, IV, V i VI», 1975-1976, de la sèrie «El Dòlar». I igualment l'obra –també de la mateixa sèrie– «Made in USA», encara que en aquesta darrera el sentit de marxa lateral es representa, a més a més, una mica lateralitzat.

2. DIRECCIONS INDUÏDES. Propiciades per recursos gràficament menys explicitats, però que justament pel caràcter suggeridor o evocador

que el que és implícit entranya, és capaç de tindre un gran poder d'activació icònica.

2.a) *Línies de mirada dirigides unidireccionalment al pla de l'observador (P.O.):*

– «La Gioconda», 1973 (de «L'Home Avui»). «Ull per a mirar-se», 1973, (home braços enlaire, cara al front; reforçada la mirada dirigida al P.O. pel metafòric ull polifèmic que tot ho veu. També de la sèrie «L'Home avui»). «La noia de Benidorm», 1973 (de la sèrie «L'Home Avui»). Línia de mirada cap al *P.O.* i, en part, auto-reflexiva). «Futur negre», 1972 (dona pensarosa d'«Amèrica Negra». «Gest de fam», de 1972 (cara alçada, cara mirant-nos). «L'últim crit», 1972 (rostre udolant en primeríssim pla).

– A «Vencerem», 1972, «L'espera», 1972 i «Misèria i xiquets», 1972, la mirada cap al P.O. s'efectua de biaix.

2.b) *Línies de mirada entre personatges que figuren en la composició. O de personatge a un altre element representat a l'obra:*

– «Violència», 1972 (mirades mútues, braços abraonats en la baralla). «Blanc i negre», 1972 (policia mirant un negre, per l'esquena. El negre amb la mirada abatuda es deixa agafar). «Llances imperials», 1967-77 (pintura-objecte de la sèrie «El Dòlar». Mirades encreuades entre els caps dels contendents, reforçades pels braços que donen/atorguen la rendició. Metàfora del sotmetriment a l'imperi econòmico.nord-americà.

2.c) Visual line *de tipus mixt: direccionades entre si (figuració interna) i totes, o alguna, interpel·lant l'espectador (figura implícita externa al quadre):*

– «Herculusa i Daviet», 1973 (la possible víctima que s'encara al personatge d'esquena al *P.O.*, també es dirigeix cap a l'espectador de l'obra). «Humanitat», 1972 (personatges deambulant, en el sentit de marxa dels quals, uns van mirant al *P.O.*, altres mirant-se entre si). «Llibertat», 1972 (en una manifestació de negres: uns mirant al front i en paral·lel al pla de l'espectador, altres mirant-se recíprocament. Un policia d'esquena al *P.O.* Un altre dirigint la seva *visual line* lateralment cap en un extrem de la «finestra» del quadre). «L'ahir blanc, l'avui negre», 1972 (negret observant un blanc assentat , que capficat sembla, també, examinar-lo visualment). «Els acusats» (dels personatges detinguts braços al clatell: una mirada es projecta cap al *P.O.*, altres mirades tenen un valor «zero» en donar l'esquena, els seus figurants, al *P.O.*, i una que podem considerar mòbil i semitapada: es dirigeix cap al *P.O.* i, de reüll, als seus companys).

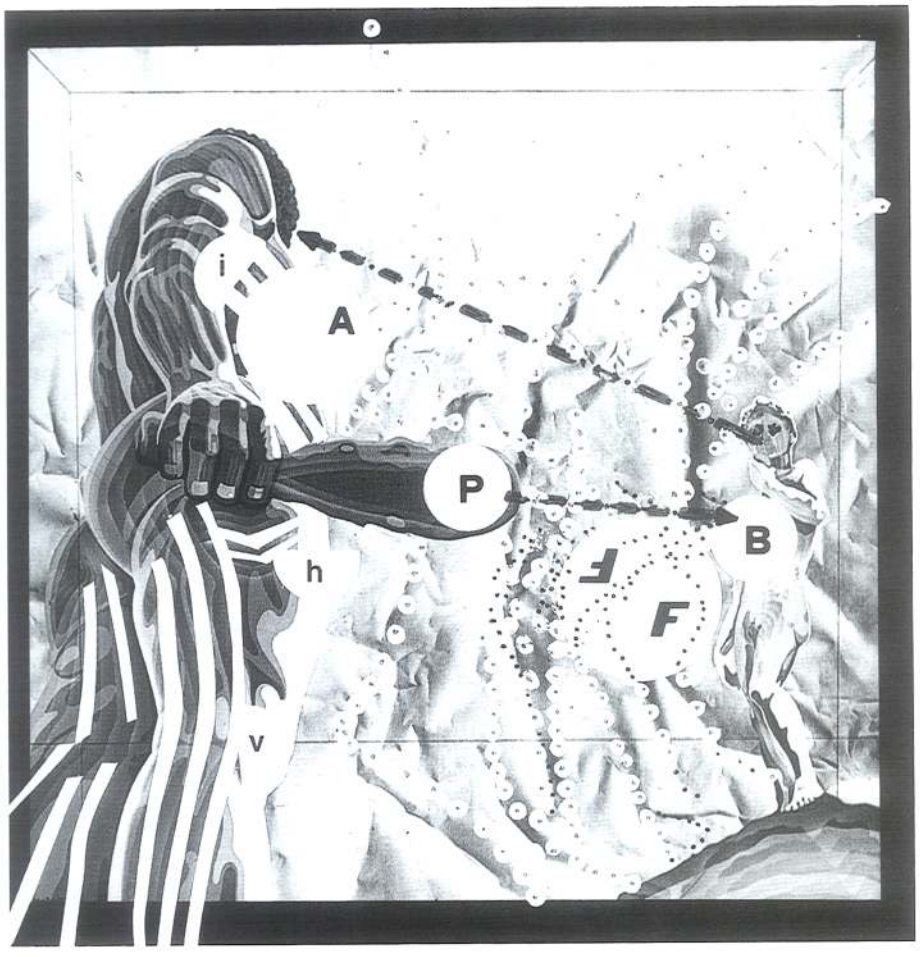
2.d) Visual line *tipus «zero»: ni entre figuració/elements interns, ni apel·lant al P.O.:*

Motiu: l'assumpte o idea temàtica així ho exigeix:

– Impediment en parlar (metafòricament = mirar) per part dels detinguts d'esquena a la paret: «Dos homes», 1973.

– Autoconcentració meditativa = no saber què fer davant d'un problema, sentir-se impotent i, no obstant, o precisament per això, adoptar una actitud amenaçant: «Lluita d'infants», 1972.

– Negre tapant-se completament la cara a «Tristesa», i a «L'Espera»: negre deixant només un ull descobert. Totes dues obres, de 1972, exemplifiquen bé l'arc que va des de gairebé un grau «zero» fins a la total absència de línia de mirada. La qual cosa ens duu a considerar la importància de *representar* una interioritzada forma de veure; és a dir, a *fer-nos veure* la profunditat d'una mirada interior, precisament per no aparèixer –quasi o totalment– explicitats els «focus de visió sensorial»; o que d'aparèixer (els ulls) tancats, encara que visibles en la seva localització corporal externa, incrementen conceptualment la sensació de trobar-nos davant d'una profunda mirada interior, de gran autenticitat, tal com comprovem a la pintura de la sèrie «L'Home avui», de 1973: «Amic Ovidi», desgraciadament molt delicat de salut a l'hora d'escriure aquests apartat, morirà abans de veure aquest llibre la llum.



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

Direccions visuals:

• Principal objecte inductor: el garrot (**P** que apunta explícitament al personatge del fons (**B**).

• Direcció representada: per objecte puntiforme (**P**) que participa del joc de línies volumitzadores que construeixen el personatge (**A**), la formalitat lineal del qual es distingeix de les "arrugues" del fons (**F**), de reminiscències geològiques procedents de «Relleus», 1968.

• Direcció induïda: a) explícita: la que naix del personatge **B** i es projecta cap a l'**A**, el qual branda l'objecte puntiforme **P**.

• Direcció induïda: b) no explicitada: d'**A** cap a **B**, però que se suposa donada la disposició postural d'**A**, formulada la seva representació espacial en escorç.

Acotaments de certes zones endotòpiques de la figuració:

Segmentació en fines bandes verticals (**v**) i horitzontals/inclinades [(**h**) i (**i**)] de zones de la figuració mitjançant el recurs de la "multiplicació de contorn" cap a l'interior de la massa-forma de les figures representades. Procediment aplicat en la pràctica totalitat de la morfologia del personatge **A**, i només en part i molt lleugerament 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)

Direccionalitat induïda:

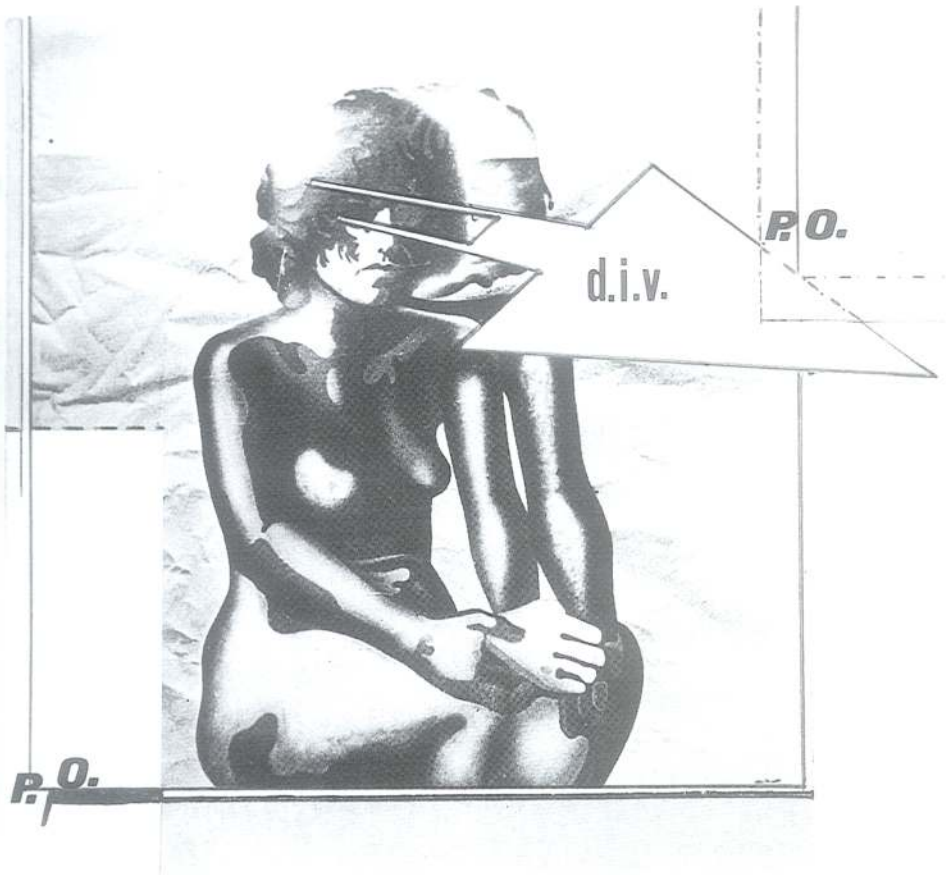
Totes dues interpel·len palmàriament l'espectador del quadre. Si bé en **A.I** la *visual line* de Fa es projecta perpendicularment cap al Pla de l'Observador (P.O.), i en **A.II**, la de Fb, resta un tant de biaix degut a la postura de costat del cap.

Fons:

• En **A.I** encara s'aprecia una factura semblant al mode d'elaboració/tractament de superfícies típic dels seus *Experiments-relleus* del 1968, procedents del referent objectiu "parets geològico-rocoses"(**p**) de *La Sarga*: "allò natural" plecs ($\mathbf{p_1}$, $\mathbf{p_2}$, $\mathbf{p_3}$, $\mathbf{p_4}$ i $\mathbf{p_5}$).

• En la seva elaboració, **A.II** atén a components de tipus cibernètic mitjançant una mena de malles o bandes perforades (commutacions, enllaços de xarxes de comunicacions, etc...).

• A la part del pla **A.II.b** apareix un fons semblant al d'**A.II.c** encara que en diferent gradient cromàtic. I a la zona **A.II.d**, elaborada segons les esmentades referències tecnològiques, la seva trama geomètrica difereix, en canvi, de la també geometritzada **A.II.e**, la retícula de la qual (la veurem en altres obres –«Lluita d'Infants»– formant part de corporalitat humana) ens evoca les cel·les de les bresques de les abelles, semblant per consegüent menys freda, més humanitzadora.



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

Direccionalitat induïda:

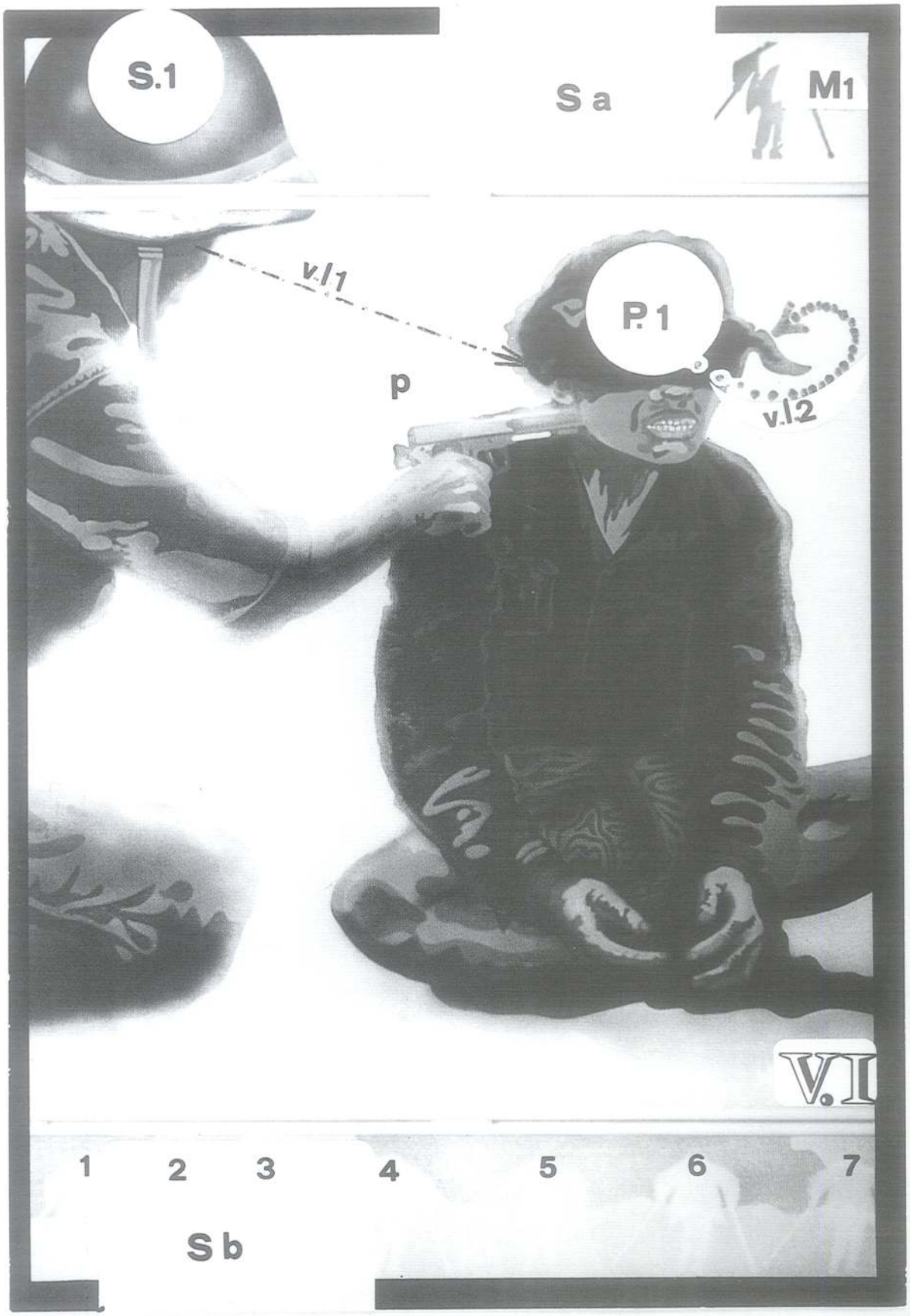
Línia de mirada unidireccional cap al Pla de l'Observador *(P.O.)*. Malgrat la forta ombra, que enfosqueix per complet els ulls, s'endevina una intensa mirada inquisitiva, reforçada alhora, paradoxalment, pel gest de la boca.

La parcial "doble imatge" per reduplicació perfilar mobilitza un poc la figura, que per actitud postural –denotativitat referencial– i ubicació al centre del pla –estructuració compositiva– resta bàsicament estatitzada.

Les "arrugues" que texturitzen el fons, romanalles de les seves *Experimentacions-relleus visuals* (1968), desneutralitzen un poc el darrer terme no figural.

Semanticitat/iconografia:

La dona nua (metàfora de qui res no posseeix o de qui desvetla la seva precarietat), interrogant-se concentradament, es posa a l'abast de la reflexió de l'observador, a qui sembla interpel·lar (d.i.v.) sobre la seva situació vital de pobresa, nuesa de béns: potser simbolitzant amb aquest posat la humanitat dels desposseïts.



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

OBRA V.I (VERSIÓ Iª)

Direcció representada:

Per un destacat objecte inductor (**p**) que alhora que explicita gràficament el principal vector direccional, evidencia l'explicitud temàtica de l'obra = execució, violència.

Context:

• Angulacions representades en sèrie = explicitud subtemàtica = resultat de la resolució de conflictes mitjançant la guerra: invàlids.

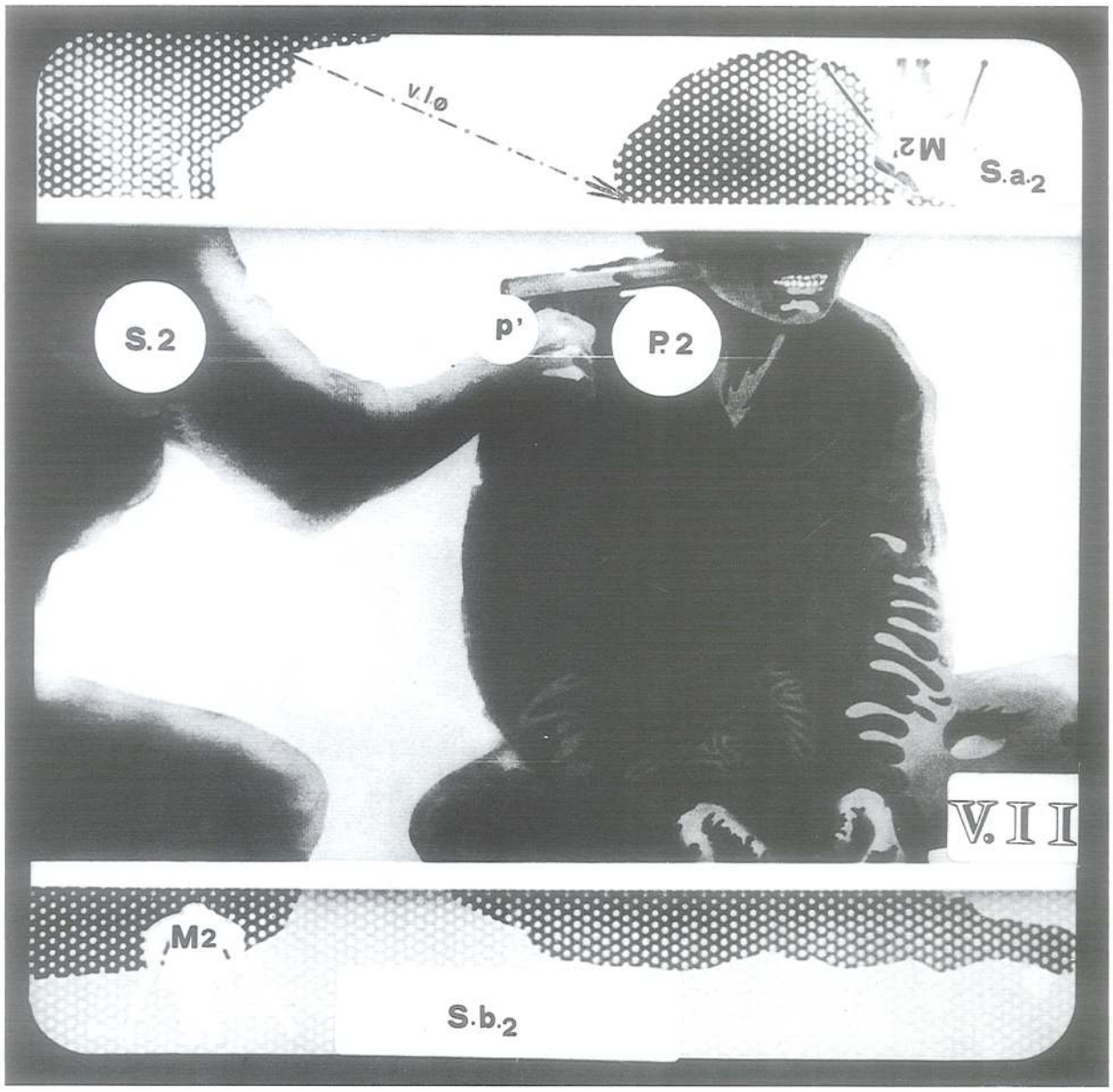
• Franja superior **Sa**: patent referent modèlic d'«invàlid» (**M1**) s'ubica, aïllat i en positiu cromàtic, al quadrant superior dret.

• Franja inferior **Sb**: seriació de formes humanes (**1, 2, 3, 4, 5, 6** i **7**) –multiplicació del referent modèlic **M1**– en inversió o negatiu cromàtic.

Direccions induïdes:

Visual line 1 (**v.l.1**): del soldat (**S1**) al presoner (**P1**). Reforça, a més a més, la direcció escènica explicitada pel braç i la pistola.

Visual line 2 (**v.l.2**): en sentit estricte no hi existeix. Tanmateix, resta apuntada o suggerida una enèrgica mirada interioritzada des de **P** cap a si mateix, pensant –temor i ràbia continguda– en **S**.



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

OBRA V.II VERSIÓ II[a]) com **V.I**, però distingint:

Variacions tipus "textura":

• La retícula tipus "Cel·la d'abella" o "banda metàl·lica perforada" dilueix o escampa part de les anatomies –i ombres– de l'executor (**S.2**) i d'aquell que va a ser executat (**P.2**), com a peculiar formalització de la condició o status "fills de l'estat de guerra". En el fons, també **S.2** és víctima d'una situació que li està per damunt.

Franges:

• En les dues franges menors de **V.II** es representa, respectivament en cadascuna d'elles, una única figura (**M2** i **M2'**). I no com en **A.I**, on la forma de l'invàlid (**M1**) apareix multiplicada (**1, 2, 3, 4, 5, 6** i **7**) en **Sb**.

– Subfranja **S.b.$_2$** correspon en negatiu (croma feble) a l'ítem figuratiu que en **V.I** ocupava un quadrant en **Sa**.

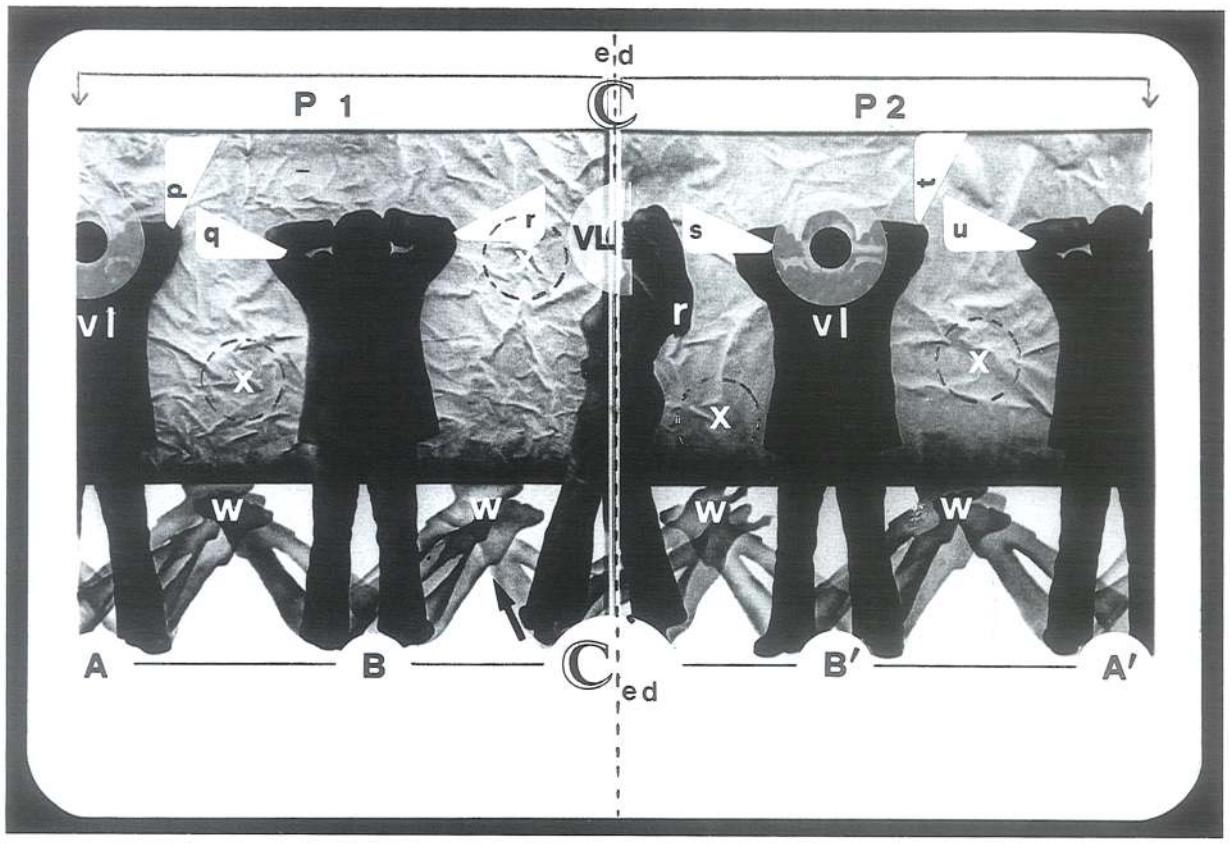
– Subfranja **S.a.$_2$** correspon en inversió postural i en única figura **M.2'** a la seriació que en **V.I** es donava en **Sb**.

Tant a «Vietnam I» com a «Vietnam II», els nivells o franges corresponents a **Sa/Sb** i **S.a$_2$/S.b$_2$** desenvolupen en certa manera –donada la peculiar extensionalitat de les àrees superficials que comprén el tríptic (tant el de **V.I** com el de **V.II**)– l'estratègia del "quadre dins del quadre", o certa sort de fragmentació alternant i desencadenada de l'espai plàstic. Cosa que ve bé o concorda amb la narrativitat d'una escena que desenvolupa aquesta classe de temes (*crònica* de la realitat socio-política).

Direccions induïdes:

Visual line: **V.I. Ø.** La seva existència més aviat es dedueix per la comparació amb la composició de **V.II** (relació **S.1 – B1**) ja que a **V.II** la cara (perfil/ulls) d'**S.2** roman convertida en la retícula tipus "cel·la d'abella" o "banda metàl·lica perforada".

Sobre **P.2** podem sostindre una cosa semblant a la que indicàvem en **P.1** de **V.I**.



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

Constitució bàsica de l'obra: per connexió dels dos plans-superfícies equipotencials ($\mathbf{P_1}$ + $\mathbf{P_2}$), que constitueixen un únic pla de representació.

Clau bàsica de la composició:

• Elements seriats:

Rítmicament alternants (**A-B/B'-A'**) i enllaçats –ambdós grups– per una figura (**C**) inserida en l'eix de simetria de l'espai pictòric, coincident alhora amb l'eix conjuntor del díptic (**ed**).

Direccions induïdes:

• Element figurat **C** en **ed** interpel·la l'espectador tant inductivament, per la *visual line* que del seu rostre naix (**VL**) com representativament pel braç semiestés cap a l'espectador (**R**) sense deixar d'indicar (posició angular de cames, del mateix tipus que la de la resta dels personatges) el seu compromís amb la situació (semanticitat) que reflexa el quadre.

• **A** i **B'** encara que no interpel·len amb l'energia visual de **C**, es dirigeixen també, en paral·lelisme rostral (*v.l.*), al Pla de l'Observador (*P.O.*).

• **B** i **A'** per la seva oposició postural contrària al *P.O.* no generen cap direcció escènica visualment inductora. Miró instaura així, dins de la global

estaticitat postural, reforçada per posició angular de la sèrie de cames, un ritme visual entre $\mathbf{A}_{visual\ line}$ + *(vl)* $\boldsymbol{B}_{visual\ line}$ –/$\mathbf{B'}_{visual\ line}$ + *(vl)* $\mathbf{A'}_{visual\ line}$-.

Direccions representades:

Els angles en punta dels colzes (**p, q, r, s, t** i **u**) expliciten vectors direccionals que interrelacionen de forma molt gràfica els detinguts: de **A** a **B**; **B** enllaça amb **A** i amb **C**; **B'** connecta amb **C** i amb **A'**, que alhora apunta a **B'**. I, finalment, l'element **C**, que presenta una evident distorsió postural respecte a la resta, introdueix una variació connectora i rítmica en aquest tipus d'enllaç, ja que explicita un vector direccional per angulació del seu pit femení (cap a **B**) i pel colze semiflexionat (cap a **B'**).

El resultat de tota aquesta interconnexió vectorial és un doble encadenament angular a manera de sanefa: un d'elevat, que radica en la part superior de l'anatomia dels personatges (muscles i colzes); un altre d'inferior, propiciat per l'angulació de cames entreobertes.

D'altra banda, i des d'una consideració semàntico-formal, és interessant de notar com la sèrie de cames en angle projecta –combinant-se amb l'allargament de l'ombra de cada tronc humà– una altra cadena d'ombres que apunten al mur, element de tant significatiu simbolisme (detenció, judici sumaríssim, execució) en una obra/escenografia d'aquestes característiques.

• Per últim, notar que l'embolicament lineal configurador (perfils més contorns) de les ombres es multiplica i esdevé –encara que segons un grafisme més lliure– en el mode (traçats, trets) de resoldre la textura del paredó (**x**). En aquest sentit, de nou es pot destacar l'aplicació de recursos provats i encerts assolits en obres d'èpoques precedents (*Experimentacions-relleus visuals*, 1968).

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

Clau bàsica de la composició: "reduplicació perfilar i de contorn":

a) Tenint en compte els diversos tipus de línia de què podem servir-nos per a elaborar una imatge (*objectual* = aquella que, a més d'estructurar la conformació d'un objecte representat, el constitueix materialment en el pla pictòric –traç de grafit, de tinta, fina o texturada pastositat cromàtica d'acrílics i olis-; *d'ombrejat* = que amb les seves malles de curts traços trencats o corbs constitueixen les formes objectuals, volumitzant-les i ajudant-hi a generar certa profunditat espacial; o la *de contorn* = com escarida definició formal d'una imatge i apropiada pràctica per a contindre, acotant-lo, el color).

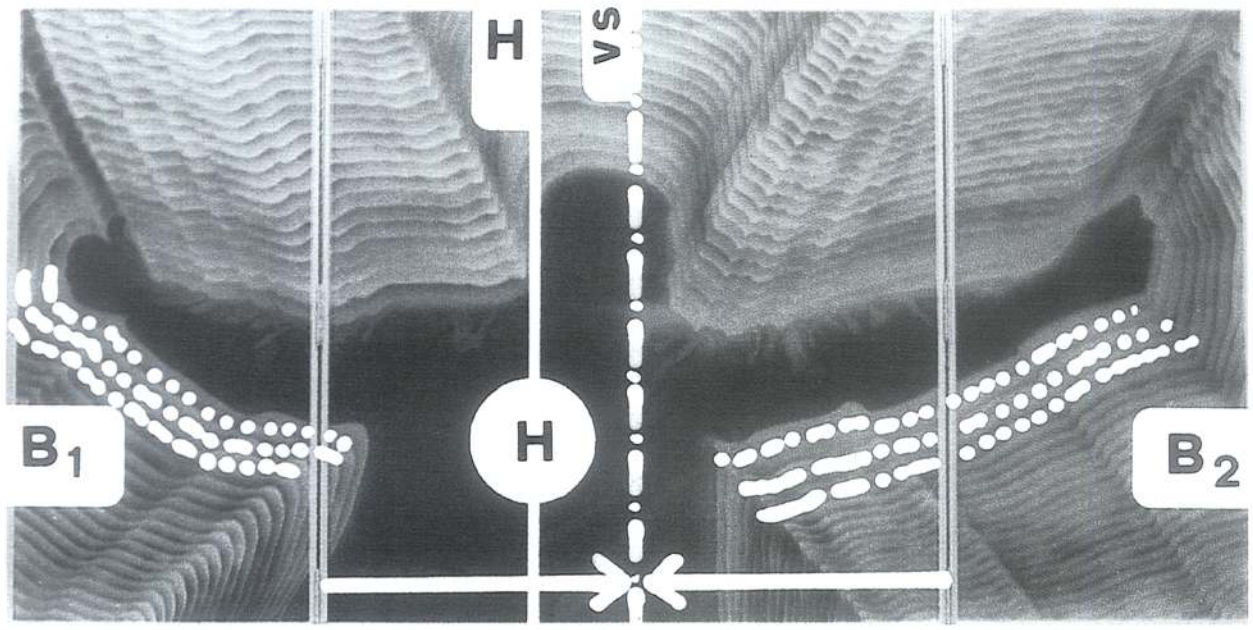
b) I tenint en compte que la interrelació entre uns i altres elements plàstics, així com la seva repetició (amb o sense variació d'un concret agent plàstic –alteritat cromàtica, inversió tonal o postural-) en seqüencialitat juxtaposada o sobreposada (amb emmascarament parcial –i en divers grau– d'una imatge) activa una composició:

A. Miró "uneix" de manera molt personal totes dues vessants procedimentals, o tipus de registre i recursos plàstics, a fi d'establir amb claredat les distintes configuracions que modelitzen diferents realitats (representacionalment i simbòlicament, per exemple, negre/blanc –empresonat/policia– pobre/ric, etc...) alhora que per tal de suggerir la interacció dinàmica (espenta / arrossegament / contenció / detenció / fugida / persecució, etc...) de les formes.

Així, en aquesta obra i altres del mateix caire: *multiplica la línia objectual de manera que, preservant la definició estructural de la forma bàsica, dóna volum a la figura o figures com si operés amb una línia d'ombrejat. Al mateix temps que la trama així creada "connecta" siluetes i perfils, de les distintes configuracions que apareixen en la composició, d'una manera summament atractiva.*

• En resum: la repetició de contorns i siluetes (**C/S**) cap a l'interior de la zona endotòpica, que constitueix la massa cromàtica del personatge, activa la configuració bàsica (estructura formal) sense desmembrar-la ni impedir la seva representativitat (identitat visual); encara que, així si, donant-li una semblança morfològica molt peculiar i, per suposat, creativa.

Procediment del qual ja n'hem parlat, en aquest mateix apartat, a propòsit de la segmentació en fines bandes verticals (**v**) i horitzon-tals/inclinades (***h/i***) de –sobre tot– el personatge "**A**" de l'obra «Herculusa i Daviet».



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

Direccions escèniques:

•*Representades:* per elements longitudinals estesos ($\mathbf{B_1}$ i $\mathbf{B_2}$), la morfologia dels quals parteix del tronc humà (**H**) paral·lel a l'eix de simetria **vs** de la taula central del tríptic.

Podem observar que el calculat joc entre $\mathbf{B_1}$, $\mathbf{B_2}$ i **H** assoleix l'estabilitat, i no el quietisme, de la composició: la disposició centralitzada del personatge i la direccionalitat de $\mathbf{B_1}$ i $\mathbf{B_2}$, que encara partint de la mateixa zona (massa cromàtica **H**) assenyalen sentits oposats, instauren un equilibri (dinàmic) per contrarestació vectorial de forces.

• *Induïdes:* encara que la figura (**H**) manifesta un cert escorç, el fet és que el seu enfosquiment cromàtic (cap/rostre) no permet exhibir una clara energia de mirada.

Activació compositiva:

Admesa, doncs, l'essencial estabilitat escenogràfica, la composició s'activa generalment en tot el seu perímetre de forma expansiva, i no només en els sentits representats per $\mathbf{B_1}$ i $\mathbf{B_2}$ [vectorialment contrarestats per oposició (← | →], mitjançant la "multiplicació de la línia de contorn" d'**H**.

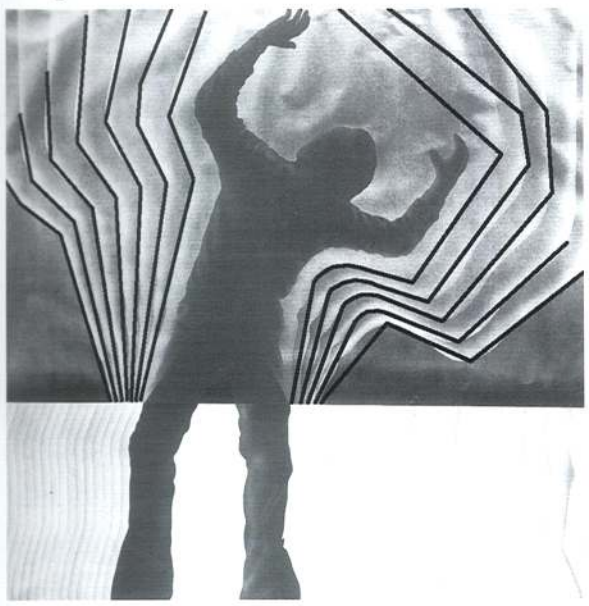
La gran mobilitat de la imatge es deu, per tant, a aquest procediment, utilitzat parcialment en altres obres («Jo també sóc Americà», «La fugida», «Cossos»...) però totalment ací.

Així, des de la massa cromàtica (forma estructural) d'**H** es genera, per "multiplicació de la línia de contorn", una sèrie de segments –el tractament plàstic dels quals és elaborat de manera que es visualitzen seriadament una nítida i tallant grafia dibuixística i un ombrejat volumitzador– que van adaptant-se a la forma identificativa del subjecte. Adaptació que,

en base a les respectives variacions del perfil d'**H**, permet que tal conjunt de segments multiplicats es subdivideSca en vàries agrupacions d'«ones», donant lloc a que puguem parcel·lar tot el pla-fons (allò que no és d'**H**) en diverses zones. I que en aquesta pintura, donada la base conformativa (**H**) de què es parteix i de la seva ubicació en el pla de la representació, conclou en una trama (estructura en malla) gairebé simètrica entre els diferents feixos o agrupacions d'«ones» (Esq.1). Per bé que pot resultar: menys simètrica en certes obres on també empra aquesta metodologia, com a «L'Home morint» (Esq. 2); o considerablement irregular i asimètrica, com a «Dona creuada» (Esq. 3).

Esquema 1

Esquema 2



Esquema 3

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

Activació de la imatge:

Aquesta composició s'activa mitjançant la recurrència al mètode de "multiplicació de la línia de contorn".

A partir del motiu principal **C** –centre d'atracció visual– es desplega expansivament la sèrie de segments lineals, de diversa amplària, que reduplicuen successivament el perfil de **C**.

Donada la configuració irregular de **C** i el seu desplaçament cap a **PS**, els feixos gràfics d'«ones» (a manera de peculiars pseudo-corones circulars deformades), generats a partir d'aquella, produeixen una trama asimètrica (cosa que si que ocorre a «Igualtat per a tothom»).

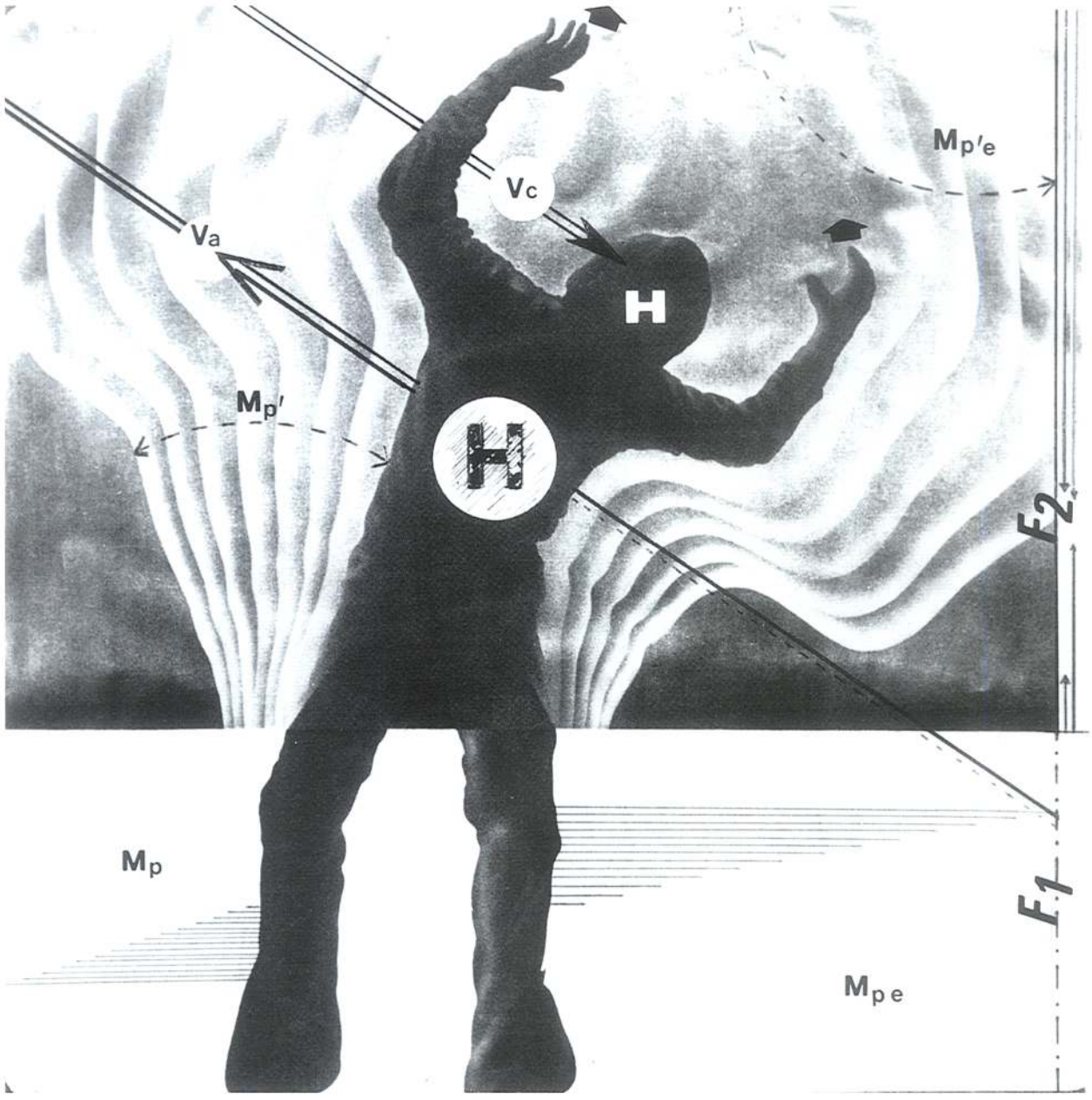
Direcció induïda:

La fàcil identificació referencial i posicional de **C** indueix un sentit anuent amb el de la seva línia de mirada.

Tanmateix, a causa de la proximitat del fragment de perfil indicatiu del sentit d'avanç (**←p**) a la vora del pla-superfície de la composició (**PS**), no es potencia la zona del quadre per on se'n fuig la mirada. Cosa que si que succeeix, en canvi, per la grafia de perfil oposada ($\mathbf{C_2}$), ja que en aquesta zona es deixa un espai més net que s'activa gràcies a un major nombre d'«ones» multiplicatives del contorn de **C**; cromàticament menys denses i, per tant, propiciant una millor sensació de lleugeresa i fluïdesa mòbil.

Direcció representada:

L'element agut **B** apunta des de/per la seva índole puntiforme cap a una concreta zona de l'espai plàstic; assenyala, però, per posició (forma habitual de ser portat) i explicitació referencial de la seva funció (banderí per a ser portat en desfilada), en aparent contradicció, el sentit d'avanç, oposat al que com vector gràficament realment indica.



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

Direcció representada:

1) *Segons sentit de marxa:* **H** es representa (figura d'esquena al *P.O.*) allunyant-se de l'esmentat Pla de l'Observador.

2) *Per elements puntiformes:* dits estesos, braços en posició ortogonal tendint a obrir-se.

Direcció induïda:

El vector indicatiu del sentit de desplaçament cap avant ($\mathbf{v_a}$) roman contrarestat inductivament per la força implícita però enèrgica ($\mathbf{v_c}$) que actua abatent el personatge. Força, l'origen de la qual, pot entendre's, nogensmenys, tant com procedent des de la part frontal d'**H** com abastant-lo des de darrere.

Activació general de la composició:

1) *Mobilitat per multiplicació perfilar:*

Franja F_1:

Repetició lineal de feixos atapeïts (**M.p**) indicatius d'una resistència per part d'**H**.

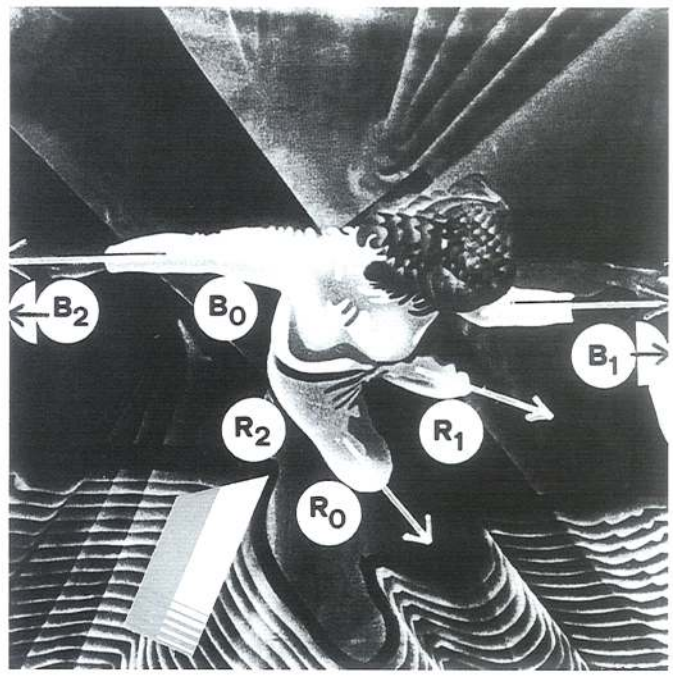
Repetició segons freqüència lineal més espaiada (**M.pe**) indicatius de la disminució de resistència d'**H**.

Franja F_2:

Duplicació del procés donat a $\mathbf{F_1}$, encara que de trets gràfics més expressius donada la configuració referencial, de major dramatisme, de la qual es parteix en aquesta zona superior.

2) *Mobilitat a punt de frenar-se* = conjunció amb la semanticitat del tema:

El qui viu, encara en moviment, va a caure/morir. Quietud (instant congelat) d'**H** pel tret (suggerit) de qui el segueix, si considerem una inducció escènica posterior; o immobilització pel qui suposadament li fa front i vol detenir-lo, si optem per una lectura de la força induïda a **H**.



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

Quietud i activació icòniques:

• *Figura estàtica:* semanticitat (inconscient, ferida, morta…) concorde amb allò formal (posició horitzontal i en creu). L'abatiment representat –horitzontalitat– significatiu d'inactivitat orgànica resta, en part, contrarestat per la posició –inclinada/vertical– de $\mathbf{R_0}$, suggerint, potser, la completa extinció de vida.

• *Dinamicitat:* per "multiplicació de la línia de contorn" que segueix la formalitat lineal de part del personatge: únicament en la seva configuració superior ($\mathbf{B_2}$-**B**, $\mathbf{R_2}$-$\mathbf{R_0}$-$\mathbf{R_1}$ i **B**-$\mathbf{B_1}$).

• *Equilibri dinàmic:* per compensació entre l'estructura en creu de la figura enclavada pràcticament als eixos de simetria del pla compositiu, i la multiplicació perfilar de part de la seva anatomia que, d'altra banda, la fa vibrar (mobilitat òptica suggerida).

Direccions escèniques:

• *Induïda:* per línia de mirada que neix del cap. Tanmateix, el seu estat i/o aparença de persona inconscient anul·la la seva possible efectivitat.

• *Representades:* amb gran explicitud per patents vectors direccionals que segons forma postural (variacions en el contorn) indiquen distints sentits: de l'element puntiforme $\mathbf{B_1}$ cap a l'esquerra del Pla Original. Des de $\mathbf{B_2}$ en sentit contrari: cap a la dreta del Pla Original (sempre segons el punt de vista de l'espectador). I des de $\mathbf{R_0}$ i $\mathbf{R_1}$ cap al quadrant superior esquerre del Pla Original.

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

Activació general de la imatge:

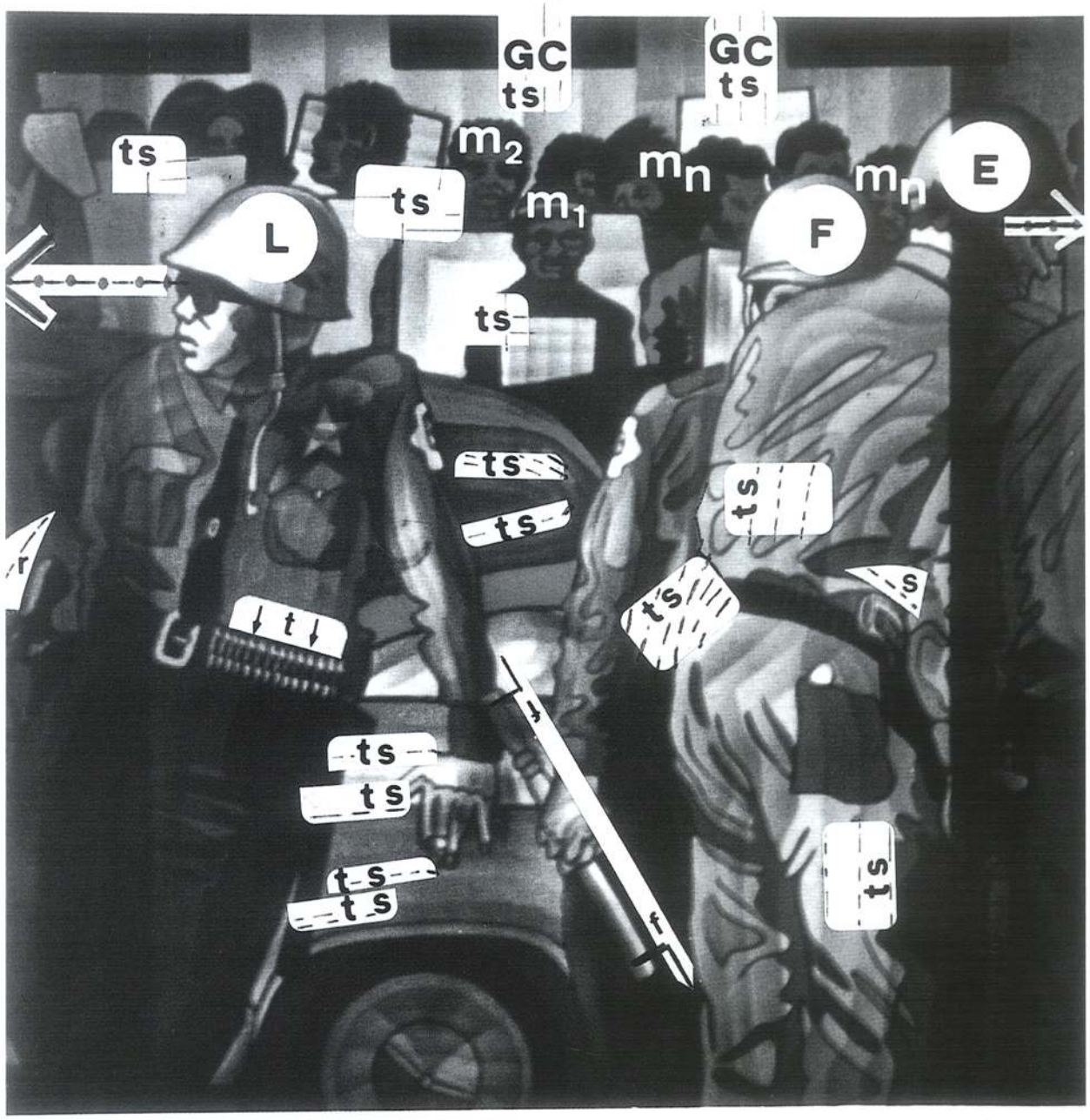
• *Per direccions escèniques representades-induïdes.* Recurs: avanç de figures, segons un evident sentit de marxa, cap al pla de l'observador (*P.O.*). Reforç: gradient de grandària = mínim a $\mathbf{F_3}$, entremig a $\mathbf{F_2}$ i màxim a $\mathbf{F_1}$.

• *Segons direccions representades puntiformement.* Els elements que poguessen fer-ho (els braços de $\mathbf{F_3}$ i $\mathbf{F_2}$) simulen el moviment d'algú corrent cap al front. Conclusió: més aviat reforcen el sentit generat per l'activació ja subratllada, que en provoquen un altre de distint.

Significativitat addicional:

1) Els canyissos **A** i **B**, semblants als ja vistos en altres obres, semblen pantalles de components tecnològics. Canyissos –l'ús corrent dels quals serveix per a protegir-se del sol o del vent– que metaforitzen les susdites pantalles com a "protecció" front al pobre, com *apartheid* front al desplaçat per la guerra, en benefici exclusiu i egoista de la societat opulenta.

2) A més d'aquest sentit metafòric, que enriqueix el que és bàsic de l'obra (fugir espaordits davant l'avanç del front bèl·lic), en podríem remarcar un altre un tant metalingüísticament: el rètol «Miss Vietnam». Sarcasme del lloc, l'època, la situació causada o derivada dels blocs militars: simular sensació de normalitat per a seguir oprimint i justificant l'horror. Burla cruel, doncs, com algú amb el braç amputat va a ser elegida "miss", de no ser com símbol de l'espant màxim (= més "bella" en l'horror) encarnat en cos humà?



«Llibertat», 1972 (Pintura, 62x60 cm)

Direccions internes de la composició:

A) Predominantment de *tipus induït* mitjançant recurrència a visual lines, que estableixen, entre tots els elements que les posseeixen, una xarxa direccional de tipus mixt:

1) Mirades frontals, totalment en paral·lel al pla de l'observador (*P.O.*), des dels rostres dels manifestants (**m_1, m_2, m_n**...) situats al fons de la imatge (**GC**).

2) Feix de mirades procedents de tres figures, de màxima massa, ubicades en primer lloc:

2.1.) La corporalment en paral·lel al *P.O.*., però de cara lateralitzada apuntant a l'esquerra del pla original ← (**L**).

2.2) Personatge d'esquena (**E**) un poc escorçat respecte al *P.O.*, el rostre de costat del qual projecta un vector de mirada en sentit oposat al que naix d'**L**.

2.3) Figura corporal i rostralment (**F**) en paral·lel al **P.O.**, la cara de la qual pràcticament oculta, però, per superposició no transparent de part de la massa d'**E**, a penes exerceix força visual.

B)Direccions *representades* per elements lineals-puntiformes:

1) D'explicitació màxima: porra (**f**) d'un dels policies (**F**).

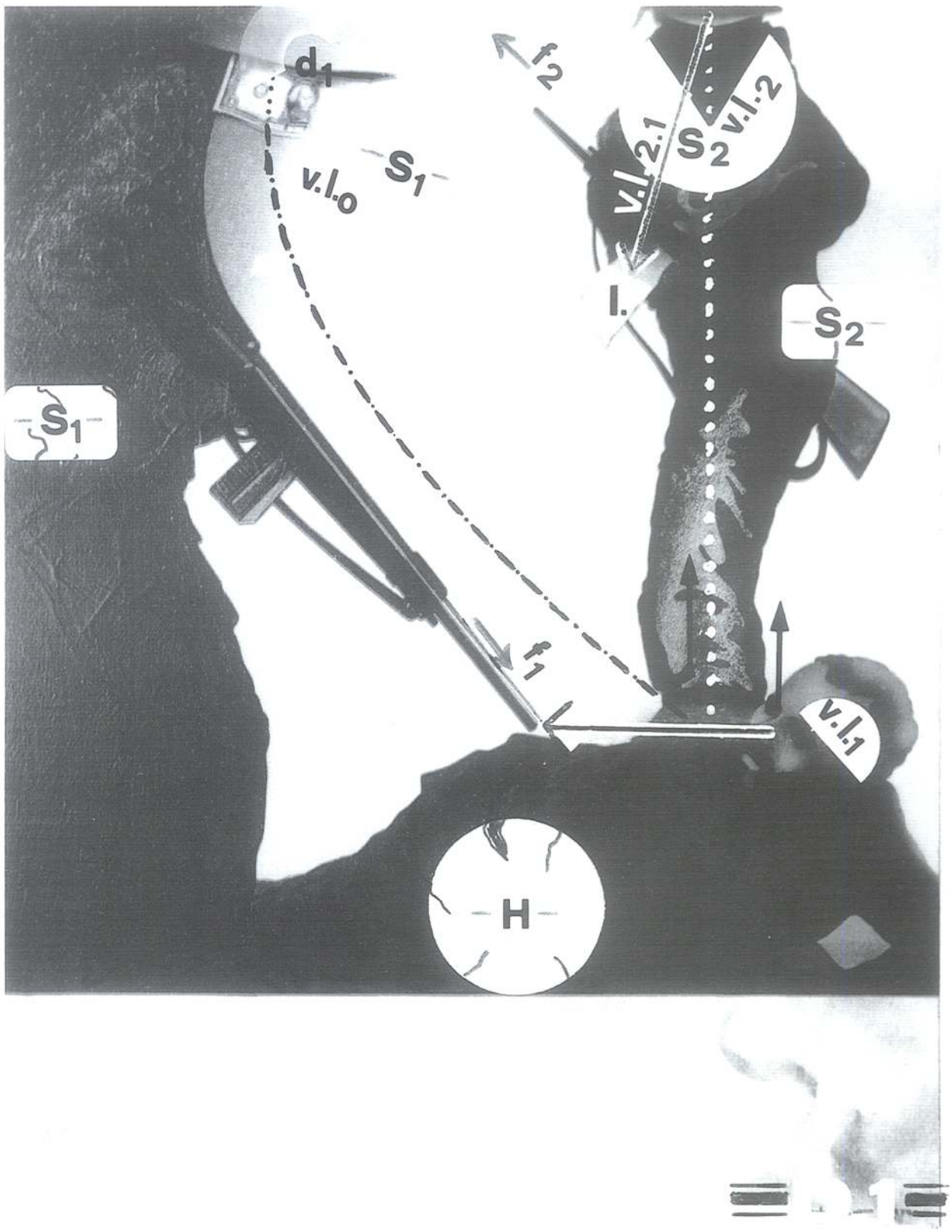
2) D'explicitació moderada: acabament curvo-puntiforme de **r** i **s** (culata dels revòlvers) i corretjam amb cinta de bales **t** (seriació d'elements mínims de gran agudesa). Objectes, no obstant això, que més aviat reforcen el sentit coercitiu (violència legal) que expliciten els gràfics vectors direccionals.

Altres factors a destacar:

1) La paret del fons, la conformació de les pancartes, un fragment de l'automòbil verdós, el casc que duu **L** i l'uniforme d'**E** estan elaborats mitjançant unes "tires" o segments (**ts**), a la manera d'aiguades, que unifiquen plàsticament tota la representació; com fent entendre que la llibertat, la seva negació i la manera de preservar-la engloben una mateixa problemàtica, encara que els agents socials participants no coincidesquen, òbviament, en idèntic punt de vista sobre el tema.

2) Davant la rectitud dibuixístico-lineal, explicitada pels elements gràfico-cromàtics verticals del fons (**GC**) i anuent amb la verticalitat dels troncs corporals dels manifestants –que arriben a provocar una certa mobilitat òptica cap endavant (cap al *P.O.*)-, hi trobem la posició creuada de braços de **L** i **F** que, junt a la massa *columnària* humana d'**E**, formen un mur de contenció que tanca el pas al sentit de marxa de $\mathbf{m_1}$, $\mathbf{m_2}$, i $\mathbf{m_n}$.

Formalisme i semàntica, concepte i expressió plàstica es donen la mà, una vegada més, en l'obra *antoni mironiana* en ares de la comunicació artística directa i eficaç.



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

Articulació circular entre les direccions icòniques:

Obra, les direccions escèniques de la qual –*representades i induides*– es conjuminen compositivament i semànticament d'un mode tan entrelligat, que hi orienten o hi faciliten l'accés com a vector direccional de lectura[5].

• Així, del "simbiòtic" rostre del soldat principal $\mathbf{S_1}$, la nostra mirada (com a espectadors) rellisca pel fusell cap a la figura tombada en terra (**H**), la mirada de la qual ($\mathbf{v.l._1}$), fixada en el canó que l'apunta, intenta de frenar (en estar atent a) la seva trajectòria vectorial gràficament expressada (l'element puntiforme és $\mathbf{f_1}$, per tant representat) per, a continuació, comprovar –nosaltres espectadors– com es va tancant el cercle articulador de la composició amb les cames (columnari vector encarnat en massa corpòria) que alcen l'altre soldat $\mathbf{S_2}$ darrere l'esquena d'**H**.

• Figura, la $\mathbf{S_2}$, que dirigeix la seva visió biunívocament:

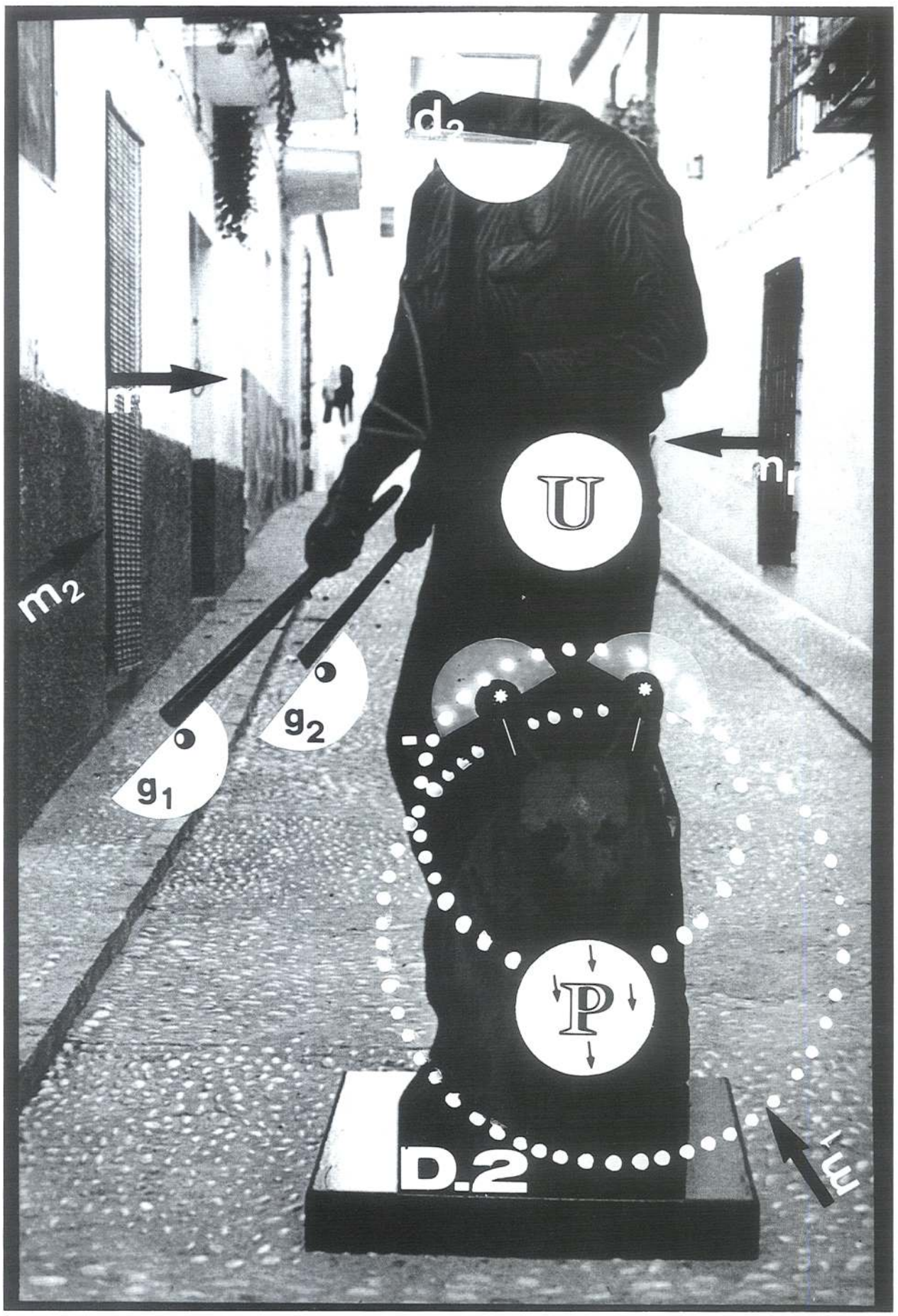
a) Cap a **H**, apropant-se inductivament amb la seva mirada ($\mathbf{v.l._2}$) i reforçant amb això, a més a més, el circuit lector de l'obra.

b) Cap al paper (**l**) o llista d'acusats ($\mathbf{v.l_{2.1}}$) centre secundari d'interès visual, que alhora connecta (té el mateix format) del bitllet de a dòlar ($\mathbf{d_1}$).

• Finalment, en ascendir per $\mathbf{S_2}$ topem amb el fusell $\mathbf{f_2}$, l'extrem del qual ens duu a fixar-nos en el casc-rostre "simbiòtic" del seu company $\mathbf{S_1}$, tancant d'aquesta manera aqueixa mena de cercle que connecta els diversos elements icònics i instaura, simultàniament, un explícit camí lector per a l'observador del quadre.

Simbolisme:

Cal insistir en el vincle que enllaça el títol del quadre amb allò que simbolitza, i que el pintor resol formalment d'una manera enginyosa: al soldat $\mathbf{S_1}$ que apunta – per a la qual cosa cal fixar-hi una mirada– *li manquen* els ulls, o encara millor: la seva funció és substituïda (assumida plàsticament) mitjançant un tractament cromàtic diluït que permet a la imatge (rostre) del bitllet sobreposat assumir el paper d'inductor de mirada. Els ulls de $\mathbf{S_1}$ han estat substituïts pel dòlar ($\mathbf{d_1}$) que esdevé el criteri en base al qual jutjar l'honestedat, probitat, bona fama o respectabilitat d'aquells que són pobres, desheretats, vagabunds..., és a dir, d'aquells que són tinguts per improductius, vagarosos, subjectes a subsidi... una xacra, en suma, per a l'imperi que el dòlar representa i promou. I que cal controlar amb la *macarthiana* llista (**l**). Així doncs, la mirada humana de $\mathbf{S_1}$ ha estat substituïda per la visió general i universalitzadora, cruel i controladora d'allò que suposa –en la sèrie «El dòlar»– aquest símbol monetari com a suprem i economicista valor.



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

Direccions escèniques:

• *Representades:* per elements puntiformes $\mathbf{g_1}$ i $\mathbf{g_2}$ (porres policials).

• *Induïdes:* per mirada al front de l'efígie de $\mathbf{d_2}$ i de la cara de **P**.

• *Mixtes:* entre representació i inducció:

1) Les orelles dretes de **P** (=**) apunten al "cap" d'**U**, però la seva projecció frontal amb què es representa el cap de **P** i la forta compressió planimètrica del conjunt material de l'obra (planxa de fusta retallada) evita crear un enèrgic vector gràfic.

2) Tanmateix, donat que tal creació està pensada per a la seva ubicació com a "pintura-objecte" en un carrer o espai públic obert, permet *sentir/imaginar* les mirades (implícites $\mathbf{m_1}$, $\mathbf{m_2}$, $\mathbf{m_n}$) que *inductivament* atraurien la presència d'un policia i acompanyant animal apareguts d'aqueixa guisa.

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

1) Direccions escenogràfiques:

Igualment que a **D.1**, «Garrotada» participa de l'empremta comunicacional directa i sense replecs de la plàstica de Miró. Si allí, a «La llista dels cecs» (**D.1**), la *visual line* del soldat $\mathbf{S_1}$ era reemplaçada per la que sorgia de l'efígie del bitllet ($\mathbf{d_1}$) sobreposat a la seva cara; ací, a **D.2**, el personatge **U** no es que no tinga *visual line* pròpia, sinó que ni tan sols té cara en quedar completament substituït el seu cap per un macrobitllet ($\mathbf{d_2}$).

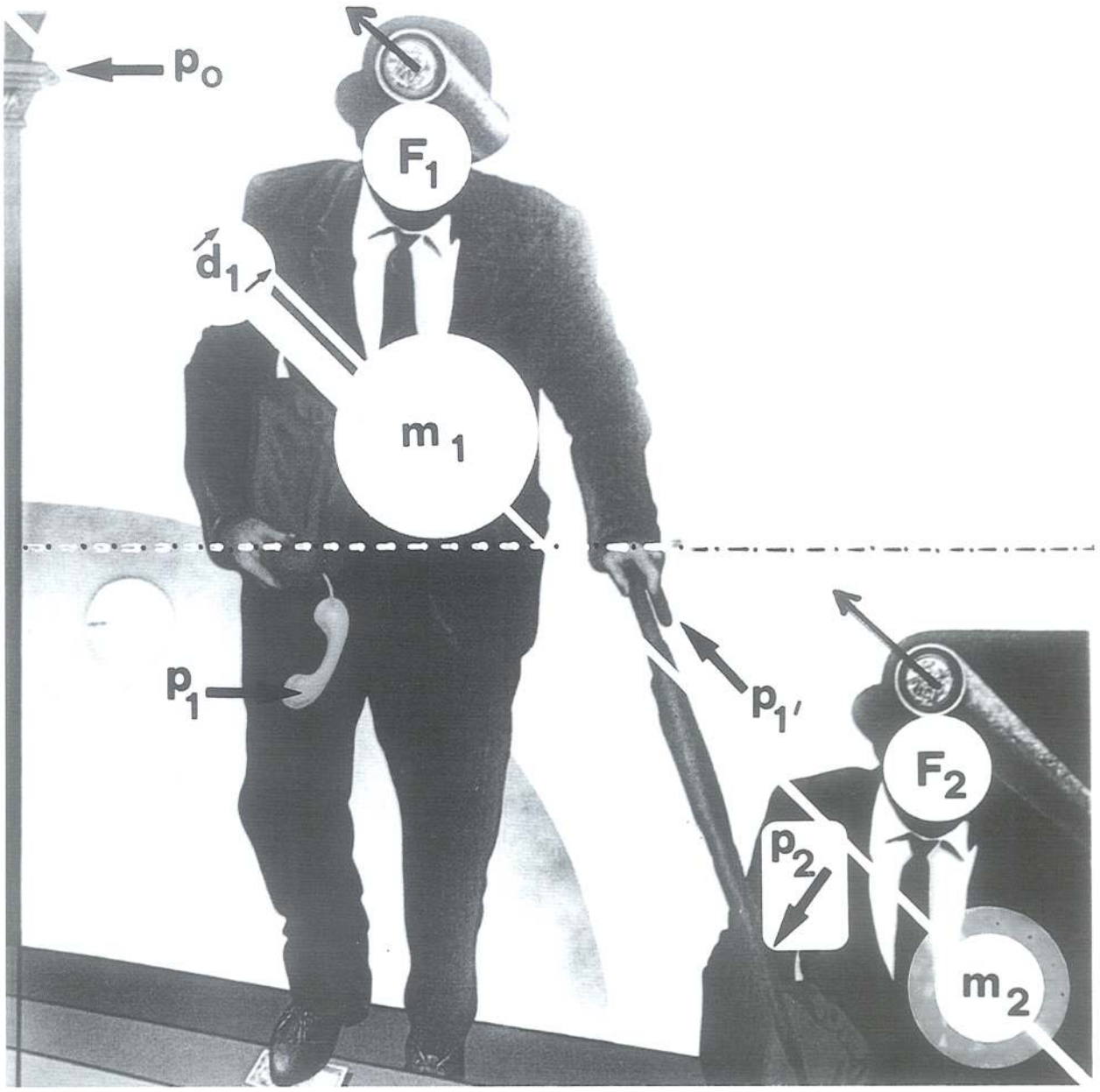
A **D.2** només **P** amb la seva mirada de presa, a punt de saltar sobre algú, representa una mirada natural. Encara que donada la seva agressiva positura d'alerta i relació amb qui brandeja **g1** i **g2**, no sembla que del conjunt hi emane un aire humanitzat, sinó més aviat al contrari.

D'altra banda, també aquesta escena, com a **D.1**, manifesta el simbolisme sobre la defensa de l'imperi del dòlar. Per bé que a **D.1** aliat amb la parafernàlia militar i ací, a **D.2**, sota una fenomenologia policial.

2) Dues lectures icòniques d'una mateixa temàtica:

A **D.1** els elements plàstics s'organitzen en un espai compositiu plasuperficial, amb tot el que implica formalment i material.

A **D.2** com a "pintura-objecte" pensada per a la seva col·locació en un espai obert, físicament deambulant, adquireix un diferenciat matís: el que comporta la seva correlació il·lusòrio-creativa amb elements de l'entorn o ambient urbà *ja* donats; que el pintor no ha creat, però que coneix i compta amb ells a fi d'afavorir l'adequada transmissió del seu missatge. Certament, igual que a **D.1**, encara que òbviament sota un distint biaix *poiètic*.



«L'Escalada», 1974 (Pintura, 70x70 cm)

Activació icònica:

• *Segons direccionalitat induïda/representada pel sentit de marxa:*

Certament, el vector que podríem traçar per expressar-la gràficament no resultaria visualment tan vistós com en imatges ("Retorn medieval"; personatges agrupats en **Hs** de l'obra «Desesperança»...) on la projecció de la forma és quasi o totalment de perfil. Ací, les figures $\mathbf{F_1}$ i $\mathbf{F_2}$ es desplacen frontalment i paral·lela al Pla de l'Observador (tal com les figures $\mathbf{F_1}$, $\mathbf{F_2}$ i $\mathbf{F_3}$ del quadre «Miss Vietnam»).

2) Tanmateix, l'activació escènica s'assegura quan, a partir de la meva darrera indicació, la mobilitat queda reforçada:

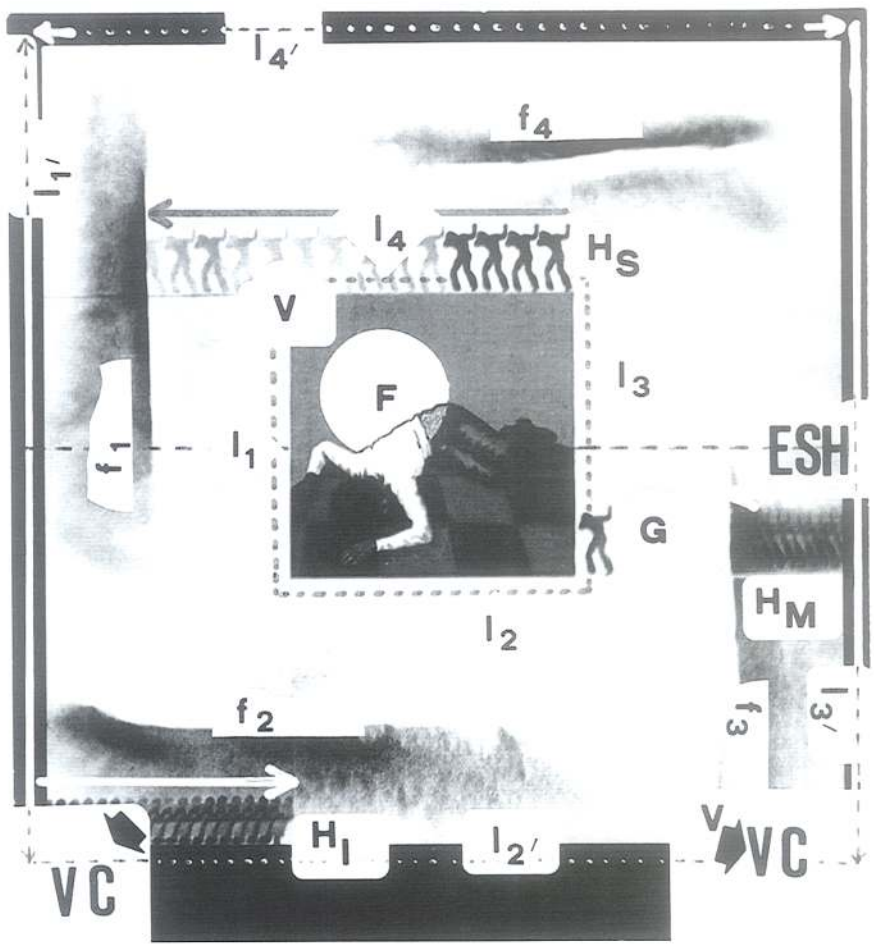
a) Denotativament: pel coneixement (figurativament representat un elevat grau d'iconicitat) que tenim d'el que suposen postures com les mostrades per $\mathbf{F_1}$ i $\mathbf{F_2}$.

b) Plàsticament: per la seqüencial duplicitat (parcial) d'un mateix element figurat, la manera d'aparició del qual indica distint grau d'ocupació de l'espai plàstic i distància perspectívica per gradient de grandària (entre **F1** i **F2**), induint així la sensació de mobilitat segons un cadenciós avanç i sentit lògicament predeterminat.

c) En consonància amb el format: Sabem que el format quadrat estableix *a priori* una equipotencialitat entre qualssevulla parts del pla general compositiu, facilitant-hi un peculiar estatisme. Ja que ací, la concreta mobilitat escènica –tant semàntica com plàstica– ve a constituir la "coherència" que atorga significació a l'obra, els elements clau $\mathbf{F_1}$ i $\mathbf{F_2}$, protagonistes de "contingut" i d'elaboració pictòrica, articulen el seu moviment ascensional –explicitat representacionalment i centrat (zones endotòpiques de major pes, $\mathbf{m_1}$ i $\mathbf{m_2}$, de cada figura)– amb la diagonal $\mathbf{d_1}$ que parteix el pla original en dos triangles rectangles iguals; de manera que la seva inserció en tal implícita, però no menys eficaç, pauta geomètrica dinàmica (diagonal/hipotenusa) assegura la susdita coherència.

• *Direccionalitat representada.*

Encara que apareguen elements puntiformes, manquen de suficient força projectiva ($\mathbf{p_0}$); o bé el seu potencial assenyalador resta minorat: ja per la seva fórmula de representació espacial (escorçaments a $\mathbf{p_1}$ i $\mathbf{p_1}$'), per solapament del fragment que millor denotaria l'explicitació puntiforme (punta oculta de $\mathbf{p_2}$) o per acabament rom de fragments que igualment podrien haver figurat amb major agudesa (extrems ales de barrets $\mathbf{C_1}$ i $\mathbf{C_2}$). Amb tot i això, és patent que els vectors de direcció representada, que gràficament podrien explicitar-se a partit de tals elements, són bastant irrellevants davant del poder de les direccions induïdes en aquesta obra.



«Desesperança» , 1973 (Pintura, 150x150 cm

Anàlisi de la imatge:

La sintaxi d'aquesta obra presenta, quan hi aprofundim, el major grau de complexitat de totes les que pertanyen a la sèrie «L'Home Avui».

a) D'una banda, manifesta la seva peculiar espacialitat pel tractament donat a una espècie de teló de fons que, com pla general, acull un conjunt de subplans articulats ortogonalment fins a formar una trama. Subplans, els límits dels quals, simulen unes fractures o plecs que en combinar-se segons zona ombrejada/zona clara, a cada costat de la vora, creen un cert efecte il·lusori de recessivitat.

b) D'una altra banda, la finestra o *frame* (**V**) centrada en el pla original, amb gran rotunditat, s'erigeix en "punt" principal de pes i atracció visual, estabilitzant la imatge a més de per tan privilegiada posició, per establir des del seu format quadrat un paral·lelisme costat a costat amb els corresponents del suport-superfície, quadrat perfecte, en la seva fisicitat ($\mathbf{l_1} \parallel \mathbf{l_1'}$; $\mathbf{l_2} \parallel \mathbf{l_2'}$; $\mathbf{l_3} \parallel \mathbf{l_3'}$ i $\mathbf{l_4} \parallel \mathbf{l_4'}$).

c) Per últim, tant a la part inferior (arran de la base del pla original) com a la zona alta (a 1/3 del costat superior del quadre) i a la part mitjana-dreta ubica unes fileres de petites figures que assumeixen tant el sentit configura-

tiu del subjecte principal **F** com, d'alguna manera –especialment les fileres de dibuix més borrós– l'elaboració pictòrica que exhibeixen les "fractures" o plecs (**p**) com a «Ull per a mirar-se» $\mathbf{f_1}$, $\mathbf{f_2}$, $\mathbf{f_3}$ i $\mathbf{f_4}$ (trets dibuixístico-cromàtics que recorden parets geològico-rocoses que hi generen l'ombrejat, i a $\mathbf{H_I}$ i $\mathbf{H_M}$ trets d'identificació visual).

Direccions escèniques:

a) *Del personatge principal* **F**:

• representada = braços formant gairebé un triangle, el vèrtex del qual (mans) apunta en terra, on ha anat a parar abatut i sense esperança.

• induïda = no per mirada sinó per pes visual: el cos desplomat és atret cap avall induint –dins l'estaticitat "semàntica" que comporta **F**– una activació de la imatge en tal sentit (atracció gravitatòria).

b) *Del personatge* **G**:

• induïda = pel sentit de marxa. Aquesta figura, "despenjada", es projecta en el seu desplaçament cap a **V**.

c) *Dels personatges agrupats a* $\boldsymbol{H_S}$, $\boldsymbol{H_M}$ *i* $\boldsymbol{H_I}$:

• induïda: l'espai plàstic acotat/generat en **V**, a més de coadjuvar, junt al pes d'**F**, a presentar-se com focus d'atracció visual, també exerceix com element que atrau tant la figura aïllada o "despenjada" **G** com les que composen $\mathbf{H_M}$.

• induïdes/representades: front al sentit de marxa d'$\mathbf{H_S}$ s'oposa el representat per $\mathbf{H_I}$. I al punt mig dels dos vectors ens trobem amb el que explicitaria $\mathbf{H_M}$, que per ubicació intermèdia, proximitat a l'eix de simetria horitzontal (**ESH**) i menor "massa/longitud" equilibra, al temps que els interrelaciona, els sentits contraposats d'$\mathbf{H_S}$ i $\mathbf{H_I}$, articulant d'aquesta manera un ritme direccional induït per aquest joc d'avanços.

I ja que en aquesta classe d'interrelació es combinen elements de major explicitació gràfica (cames, caps, braços estesos) i altres, implícits encara que activats per inducció (atracció d'elements objectuals, marxa, desplaçaments...), podem tipificar aquesta direccionalitat escènica com a mixta.

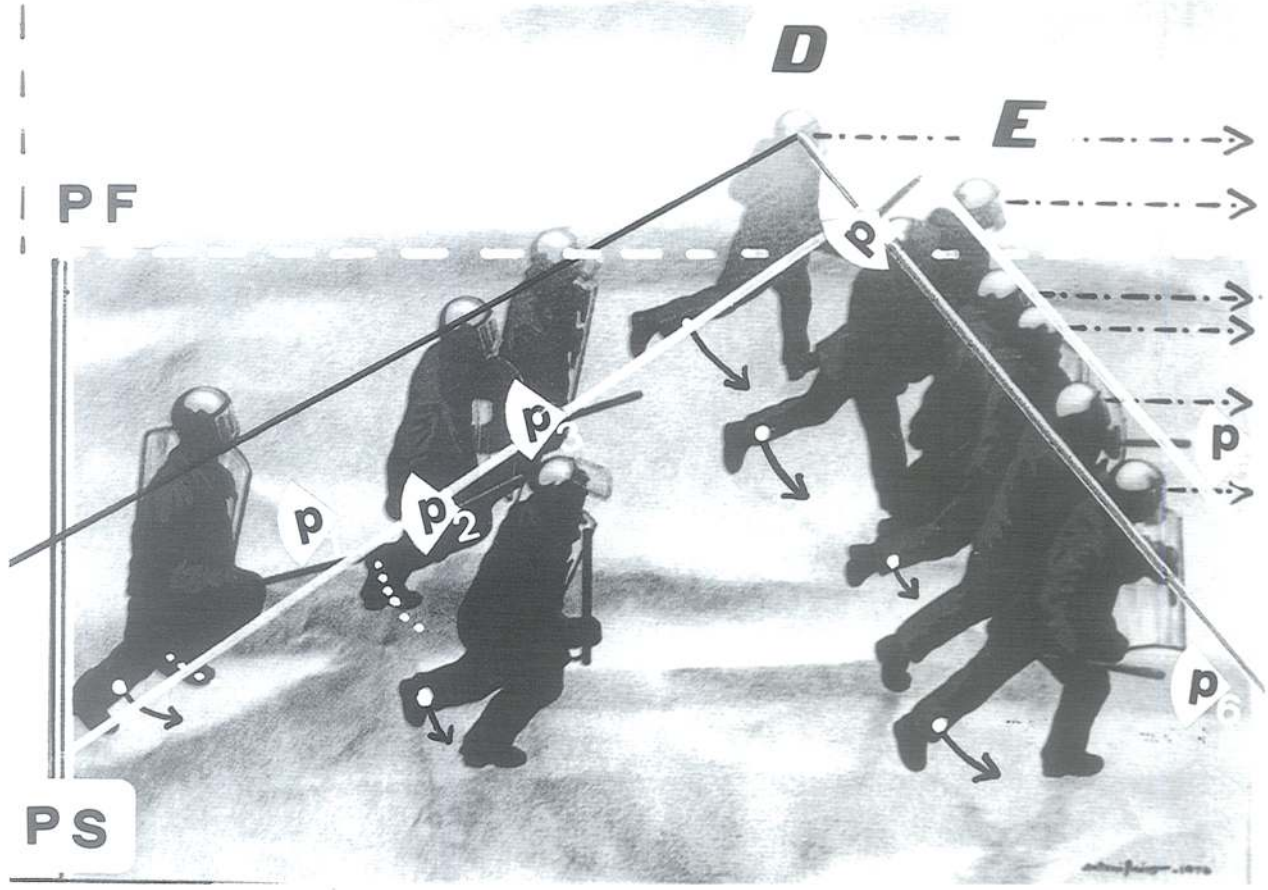
Factors en pro de l'espacialitat de/en aquesta obra:

• Procediment del "quadre en quadre" (**V** en **VC**).

• Seriació d'elements ubicats a diversos nivells ($\mathbf{H_S}$, $\mathbf{H_M}$ i $\mathbf{H_I}$).

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

• Linealitat límits interns que fragmenten/tramen l'espai de **VC** entre $\mathbf{f_1}$ i $\mathbf{l_1}$, $\mathbf{f_2}$ i $\mathbf{l_2}$, $\mathbf{f_3}$ i $\mathbf{l_3}$ i $\mathbf{f_4}$ i $\mathbf{l_4}$ molt peculiarment. Tot plegat constitueix un conjunt d'estratègies que, estructurant la imatge atenent a diferències anisotròpiques i d'organització espacial entre les diferents parts del pla original, conclouen en una molt creativa espacialitat plàstica.



«Retorn medieval», 1974 (Pintura, 60x60 cm)

Direccions icòniques:

• *Representades:*

a) Per elements puntiformes objectuals: $\mathbf{p_1}$, $\mathbf{p_2}$, $\mathbf{p_3}$, $\mathbf{p_4}$, $\mathbf{p_5}$ i $\mathbf{p_6}$.

b) Per referència a éssers humans corrent. Representada la mobilitat per les cames, separades en angle, denotatives d'un desplaçament.

c) El sentit d'avanç queda reforçat per la disposició general de mobilització en forma de falca o punta de fletxa que presenten els agents (**DE**). Vèrtex de dues estructures angulars constituïdes tant pels cascs dels agents com pels elements acabats en punta. Estructura angular que n'acull una altra de menor similar (**DS**) formada per l'enllaç entre els objectes acabats en punta ($\mathbf{p_1}$, $\mathbf{p_2}$, $\mathbf{p_3}$, $\mathbf{p_4}$, $\mathbf{p_5}$ i $\mathbf{p_6}$) estratègicament ordenats. De manera que un

nou reforç s'afegeix al primer, amb la qual cosa la direccionalitat representada en aquesta imatge és molt acusada.

• *Induïdes:*

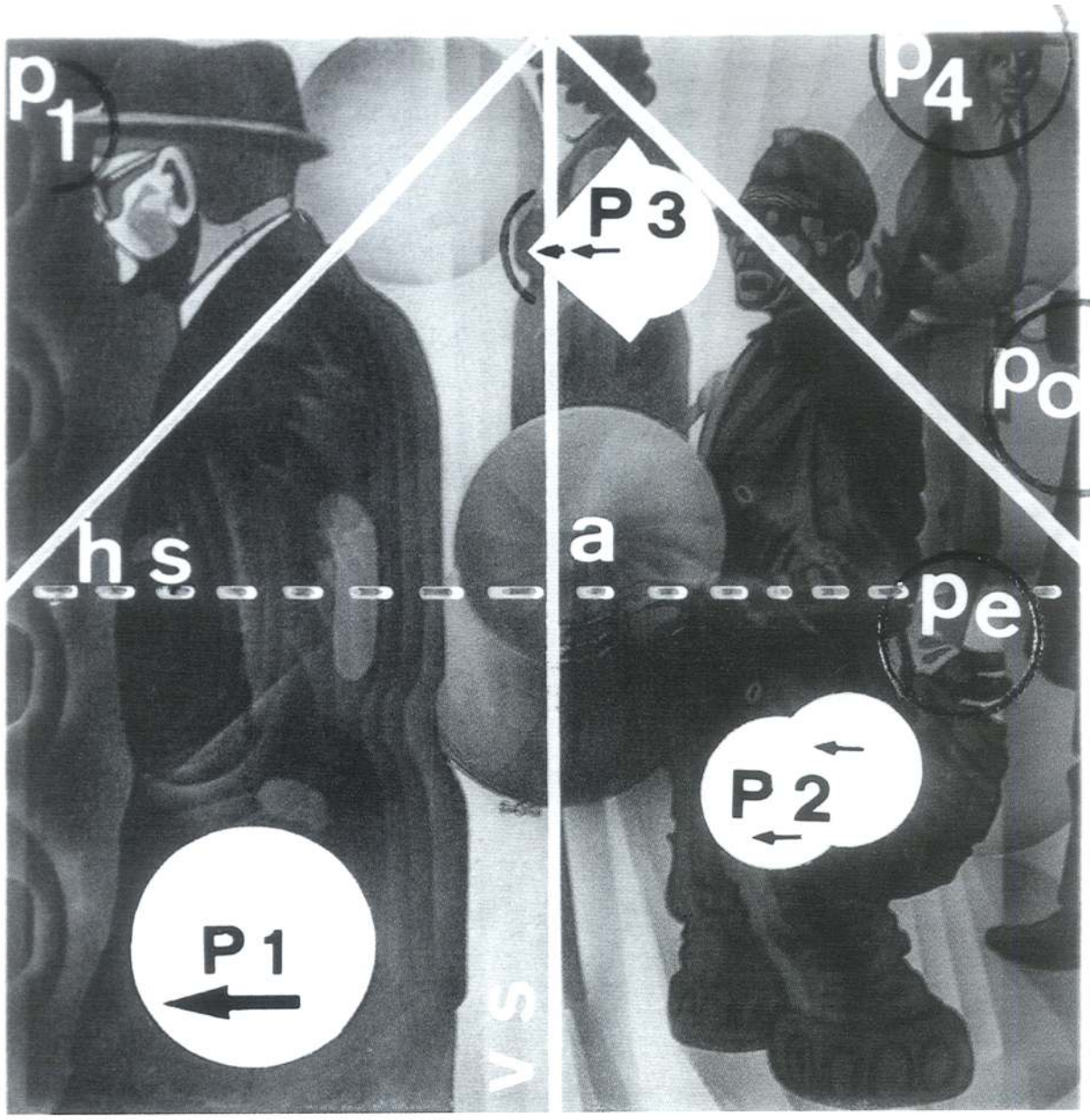
El perfil dels caps amb casc explicita el sentit cap a on es desplaça l'escamot. Concretament, se n'indueix, d'això, d'on naix i cap a on es dirigeix vectorialment → el feix de mirades que aquells (els caps coberts) suposen.

Altres factors a destacar:

Encara que amb molta menor complexitat, aquesta composició manté algun dels trets relatius al tractament donat als elements no representatius (figuració humana) que contemplem a «Desesperança».

Així, la forma amb què ha estat tractat el pla-sòl/pla-fons de «Retorn medieval» (diferenciat en la seva solució de continuïtat per un canvi en la intensitat lumínica –major claredat a **PF** que a **PS**-) prové del modus *operandi* (traços/cromatisme) desenvolupat a les fractures o plecs ($\mathbf{f_1}$, $\mathbf{f_2}$, $\mathbf{f_3}$, $\mathbf{f_4}$, i $\mathbf{f_5}$) amb que Miró tramava/descomposava el pla/teló de fons de «Desesperança».

I si en aquesta pintura els plecs (o fragments que els formaven) mantenien una relació estructural (ortogonal) respecte al *frame* central **V** i a la quadratura perfecta del format de l'obra (**VC**), a «Retorn Medieval» els plecs simulen una mena de carrers-pista de corredor o aspres cavallons que reforcen el moviment per desplaçament dels figurants, alhora que instauren unes pautes geomètriques que donen fermesa a l'espai pictòric creat.



«Humanitat», 1972 (Pintura, 60x60 cm)

Activació icònica:

• *Direccionalitat induïda*

1) Sentit de la marxa:

Hom recorre al sentit de marxa dels personatges de major pes visual (**P1, P2** i **P3**). El tipus d'avanç, de perfil i en paral·lel al pla de l'espectador, és el que més clarament explicita tal direccionalitat, ja que la fórmula de representació espacial utilitzada (lateral en **P1, P2** i **P3**) és la més eficaç per a la seva identificació visual i, per tant, per a captar immediatament la disposició postural; a més de, en aquest cas, aprofitar les mirades, que hi naixen, per tal de reforçar el desplaçament.

Desplaçament que es suggereix pausat, no només per la seva referencialitat icònica –el discórrer en una processó o desfilada resulta acompassat–

sinó també compositivament: a) la relació entre els elements **P1, P2** i **P3** formen una estructura triangular de base tendint (implícitament) a ser extremadament àmplia i, per tant, estabilitzadora; i b) d'una banda, el centre de gran poder d'atracció **a** (els platets de **P2**) coincideix pràcticament amb la intersecció dels eixos simètrics (**hs** i **vs**) i, d'altra banda, una de les figures principals (**P3**), la que intermedia entre les dels dos extrems, s'insereix, així mateix, en un dels eixos de simetria (**vs**)

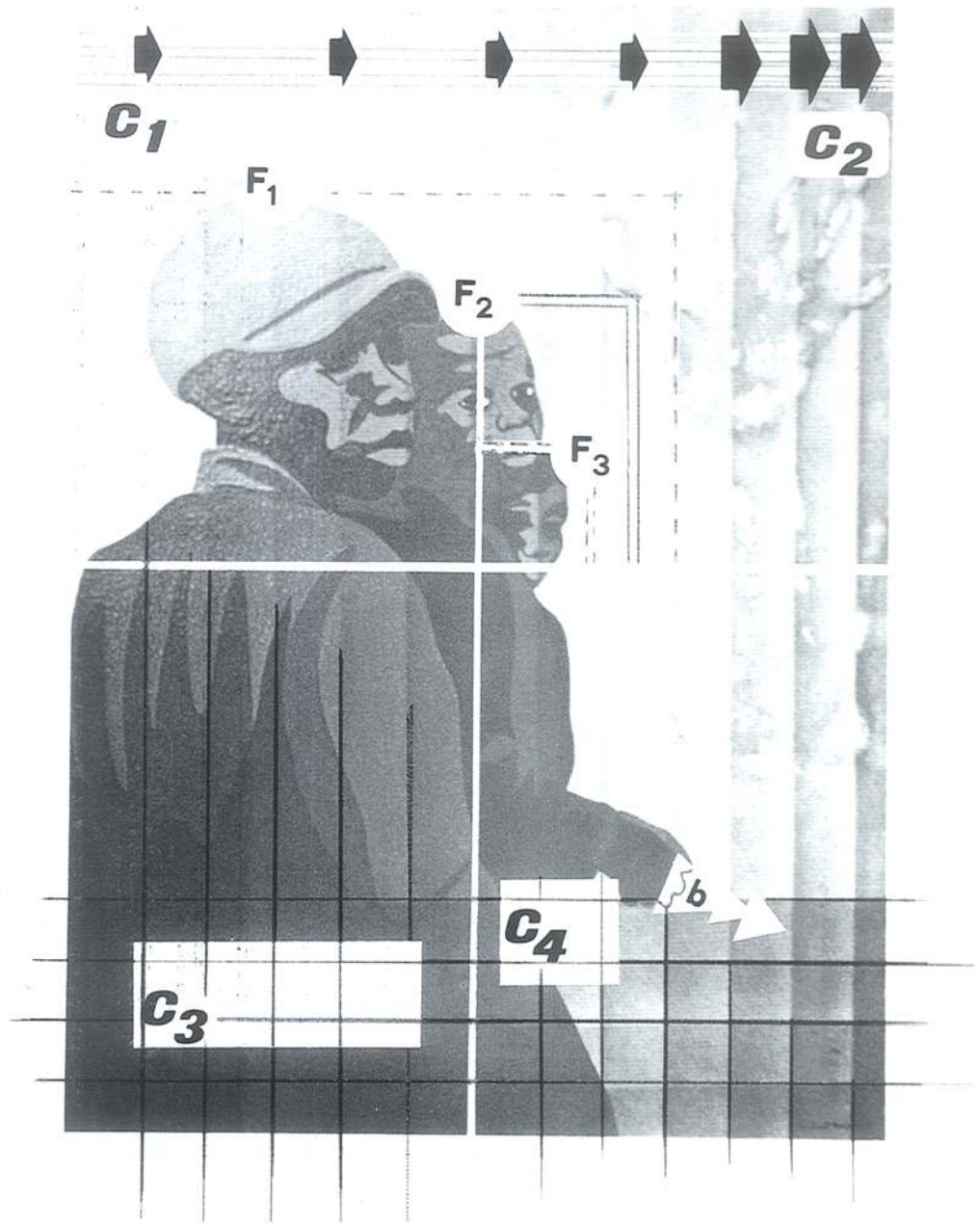
2) Feix de mirades:

Les *visual lines* dels protagonistes-clau concorden amb el sentit de marxa al qual, com apuntava, reforcen. Tanmateix, els seus respectius vectors visuals varien en angle d'inclinació. Variació que va des d'el més ortogonal a un de més agut, admetent-ne un de tercer que suggereix cert vaivé alternatiu (al front/al pla de l'espectador). Tot plegat, atorga una natural (naturalitat) dinamicitat sobrevinguda a l'escena.

Dinamicitat que en el cas de **P4** sembla contradictòria en relació a la resta i a si mateixa, ja que la postura de **P4** (explicitada puntiformement –**pe**-, per tant direcció secundària representada) indica un sentit de marxa lateral oposat al de **P1, P2, P3** i **P4**, i la seva línia de mirada es dirigeix frontalment al pla de l'espectador. Aquesta distorsió ha estat, no obstant, molt meditada. Amb ella l'autor del quadre indueix una mobilitat subsidiària com a contrapunt a la bàsica o fonamental, encara que procurant no alterar en excés l'equilibri dinàmic de la composició; per això la ubicació de **P4** en una zona més marginal i d'anisotropia calculada.

• *Direccionalitat representada*

Encara que apareguen elements puntiformes a la imatge, el seu poder d'activació: o bé roman contrarestat per una determinada línia de mirada (cas de **P4**), o bé la seva presència en la composició manca de la suficient potència per a subratllar vectorialment un sentit (punta ala del barret de **P1**; serrell i pit de **P3**; puntera sabata i mà del personatge quasi invisible $\mathbf{p_0}$).



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

Activació de la imatge:

Encara que les figures $\mathbf{F_1}$, $\mathbf{F_2}$ i $\mathbf{F_3}$ presenten una postura erta i disposada per avançar de front (donada l'explicitació de l'element que sobreïx estès **b** i la inducció produïda per totes les seves mirades), és precisament la posició dels seus rostres, gairebé en paral·lel al pla de l'espectador, la que provoca un temperament en la dinamicitat de la imatge; donant la sensació de moviment congelat o detingut.

Sensació que també afavoreix la tàctica d'elaborar el fons mitjançant una sèrie de bandes paral·leles (de cromatisme més lluminós a $\mathbf{C_1}$ i progressivament menor a $\mathbf{C_2}$) que s'intersecten perpendicularment amb altres més obs-

cures –els quadrants $\mathbf{C_3}$ i $\mathbf{C_4}$– fins a totalitzar una malla o trama de forta aparença constructiva.

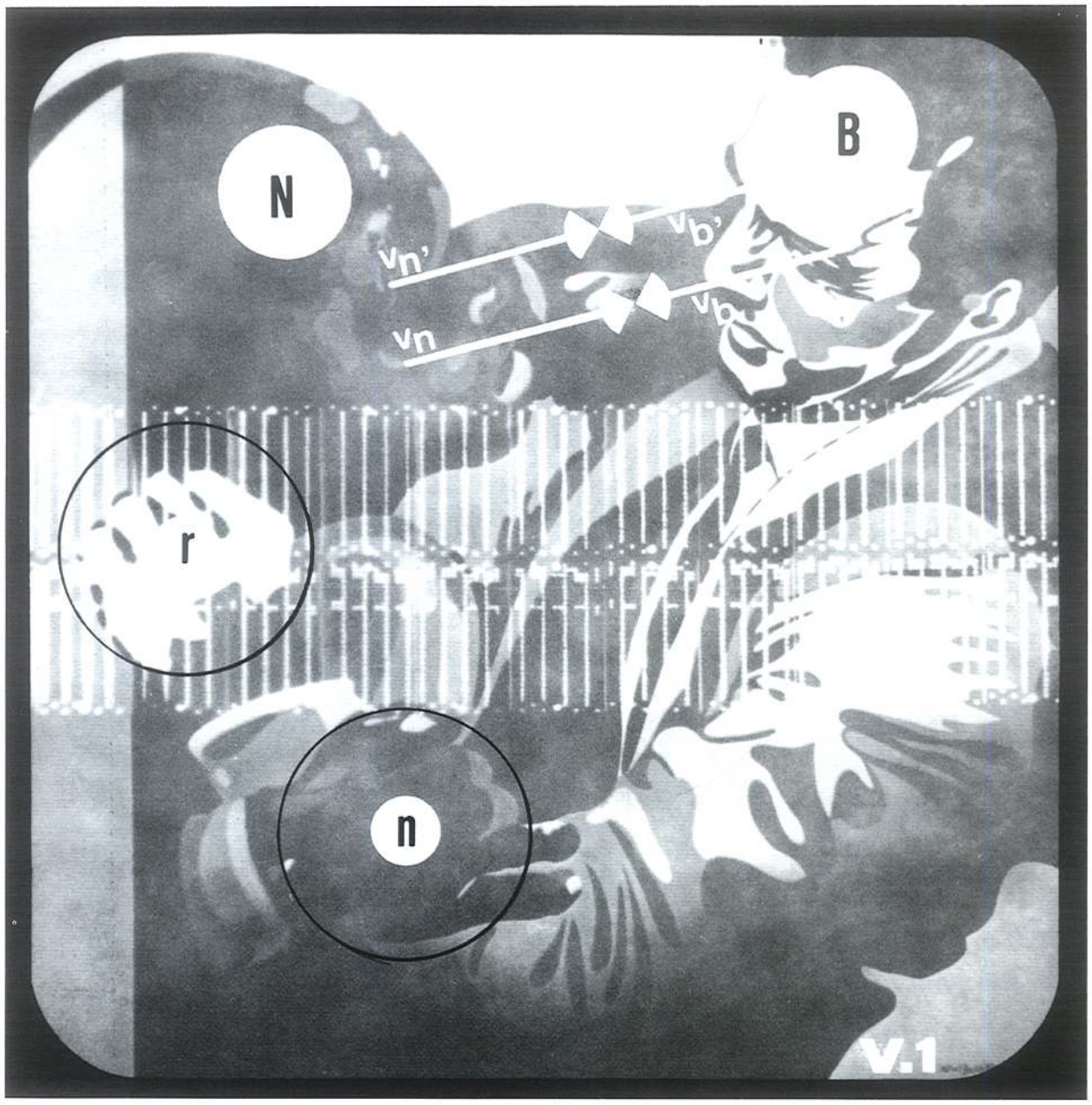
Construcció que no només manifesta el seu poder en el pla-fons, sinó que en immiscir-se a mode de transparència per les figures –sobretot a $\mathbf{F_1}$-, hi resten geomètricament estratificades. Trama o retícula que acull impreses unes petjades (semanticitat: un cert reflex/connotacions de la presència humana) al temps que s'erigeix com recurs plàstic (dispositiu reequilibrador de la composició).

Direccionalitat representada:

Depén de l'element estés **b**. Donada, però, la seva exigua aparició i grau d'inclinació cap a la zona baixa del quadrant inferior dret ($\mathbf{C_4}$), a penes genera una força vectorialment destacada.

Direccionalitat induïda:

És la més notable de la imatge. El seu interés rau en que defineix l'estructura compositiva sense pal·liatius. Els tres parells de línies de mirada s'articulen entre si, en ventall, segons un escalonament anuent amb les respectives posicions terminològiques – d'$\mathbf{F_1}$, $\mathbf{F_2}$ i $\mathbf{F_3}$. I de > a < proximitat al plà de l'observador– i creant una progressiva activació curvilínia amb el contorn dels caps que, desplegant-se en semicircumferències de < a > grau de solapament (fins evidenciar-se la seva completud a $\mathbf{F_1}$) estableixen un rotund centre d'atracció visual. Centre del qual naixen els vectors implícits, però summament potents, de mirada que interpel·len directíssimament l'observador del quadre.



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

Comparació entre «Violència» (OBRA V.1) i «Racisme contra Martin» (OBRA V.2)

• Direccionalitat representada:

1.a) A **V.1** els braços de **B** –elements representats– es projecten cap a **N**, al qual tenallen. Resultat postural: **B** → ← **N** cara a cara. Contraposició visual.

1.b) A **V.2** la mà de **B'** –element representat– es projecta cap a **N'** al qual pressiona. Resultat postural: **B** dempeus (posició implícita només suggerida per **m** i **z**), **N'** doblat ajupint-se. **B'** i **N'** no es relacionen per les seves respectives *visual lines*, cosa que sí que ocorre entre **B** i **N**.

1.c) A **V.1** la mà **n** d'**N'** contraresta directament l'espenta de **B**: oposició, resistència.

1.d) A **V.2** la mà **r'** d'**N** contraresta la pressió de **B'**, però mitjançant el recolzament angular sobre si mateix: replec, humiliació.

• Direccionalitat induïda:

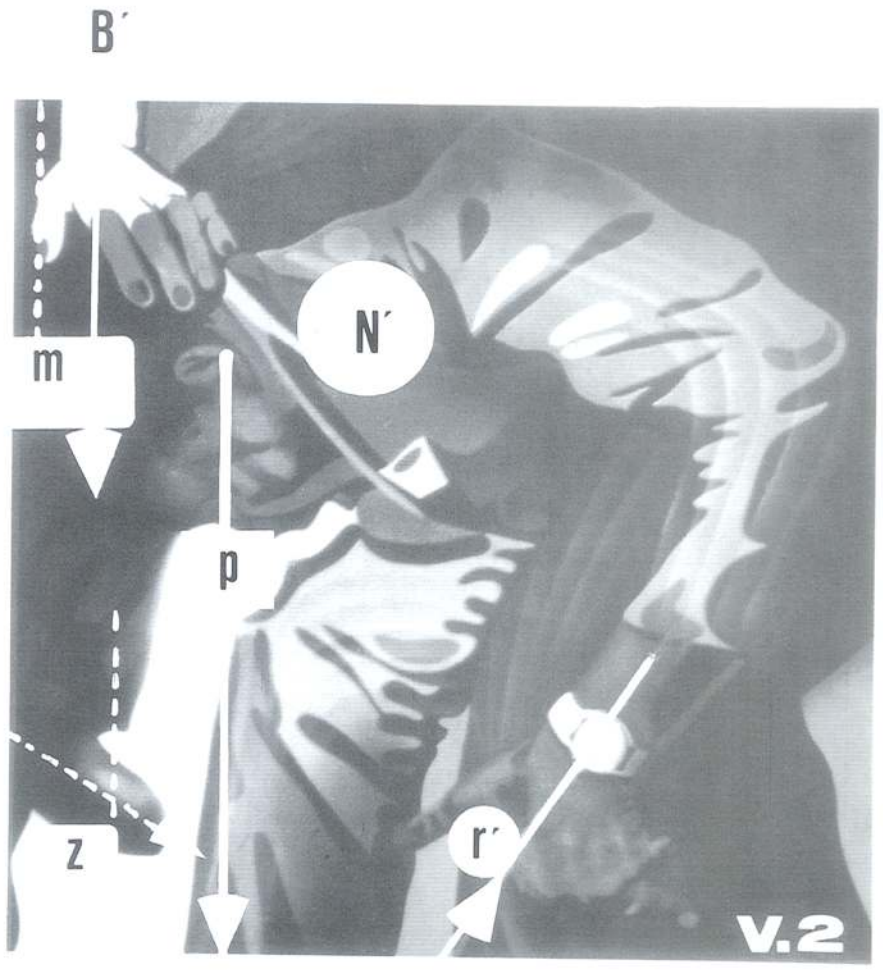
1.a) A **V.1** les línies de mirada de **B** i **N** resten patentment manifestes per explicitud dels focus oculars. A més, en guardar un cert paral·lelisme els seus implícits, però no menys enèrgics, vectors visuals ($\mathbf{v_n}$, $\mathbf{v_n'}$; $\mathbf{v_b}$, $\mathbf{v_b'}$) amb els vectors gràfics representats pels corresponents membres superiors (de **B** i **N**), s'aconsegueix d'incrementar la violència de la imatge.

1.b) A **V.2** la línia de mirada de **B'** resta implícita i la d'**N'**, encara que apareix, no s'enfronta per posició a la del seu atacant. Tanmateix, el vector que concloent a **m** provindria de **B'**, i el projectat per la línia de mirada d'**N'** **–p**– guarden una relació de paral·lelisme; així com la resistència que ofereix **N'**, evidenciada a **r'**, es vincula fins intersectar-se –de perllongar-se **r'**– al vector de força acabat a **z** com estabilitzador de **B'**, instaurant-se d'aquesta manera un doble joc articulador de tensions.

Altres aspectes:

1.a) A **V.1** una banda simuladora de components tecnològics es sobreposa al desenvolupament escènic pròpiament dit, propiciant un significat afegit.

1.b) A **V.2** la massa endotòpica d'**N'** mostra una elaboració a base d'aquella sèrie de fines bandes o segments que apreciem en un dels personatges seminús (**A**) d'«Herculusa i Daviet», també com un plus addicionat de significació. Afegits de sentit que bé podrien matisar el concepte de violència a totes dues obres: un enfrontament més *natural* a **V.2** i més *artificial*, amb connotacions tecnològiques, a **V.1**.



«Racisme contra Martin», 1972 (Pintura, 60x60 cm)

Conclusions després de la comparació entre V.1 i V.2:

Si les direccions internes d'una composició es creen pels elements plàstics a fi que, connectant-se, propicien unes determinades relacions significatives, és lògic pensar que donada la varietat d'agents plàstics i el nombre de combinacions possibles –tant en les seves interaccions com a elements pictòrics *sensu stricto* com en quant portadors de significat conceptual-, el ventall de composicions concloses en obra artística és molt ric.

Des del punt de vista de la nostra anàlisi en aquest capítol, es pot dir que les dues obres que he comparat, codificades **V.1** i **V.2**, sustenten una de les relacions més intenses tant per/en la seva factura compositiva com per/en el significat que amaguen:

1) Totes dues es desenvolupen en un format quadrat que facilita la concentració de la força humana dimanant dels personatges (**B** i **N**, **B'** i **N'**) i vehiculitzada en la plasticitat creada a partir de l'articulació de formes segons una geometria estructural altament potent.

2) Totes dues enquadren els protagonistes en un pla mig que fixa la mecànica de l'acció d'una manera directa i rotunda.

3) Totes dues necessiten dos protagonistes per a fer possible la interacció plàstica i manifestar la seva significativitat.

4) Totes dues combinen vectors explicitadors tant d'una direccionalitat representada, com d'una altra induïda visualment.

5) Totes dues vehiculen un pensament d'oprobi, humiliació, afront, ultratge i violència mogut per l'acció agressiva d'un home blanc.

En definitiva, agressió patentment explicitada: en un cas, per un vector representat, reforçat per una direcció induïda; en altre cas, sense reforç inductivo-visual. A totes dues obres, intentant els agredits resistir (contrarestar vectorialment) l'ignominiós ultratge amb els seus braços (direccionalitat representada).

Una i altra composició formalitzen, en suma, un greu assumpte social mitjançant una sintaxi tal dels elements plàstics que, resultant finalment imatges diferents, les claus compositivo-lingüístiques en què es basen són essencialment de la mateixa mena.

NOTES AL CAPÍTOL IV

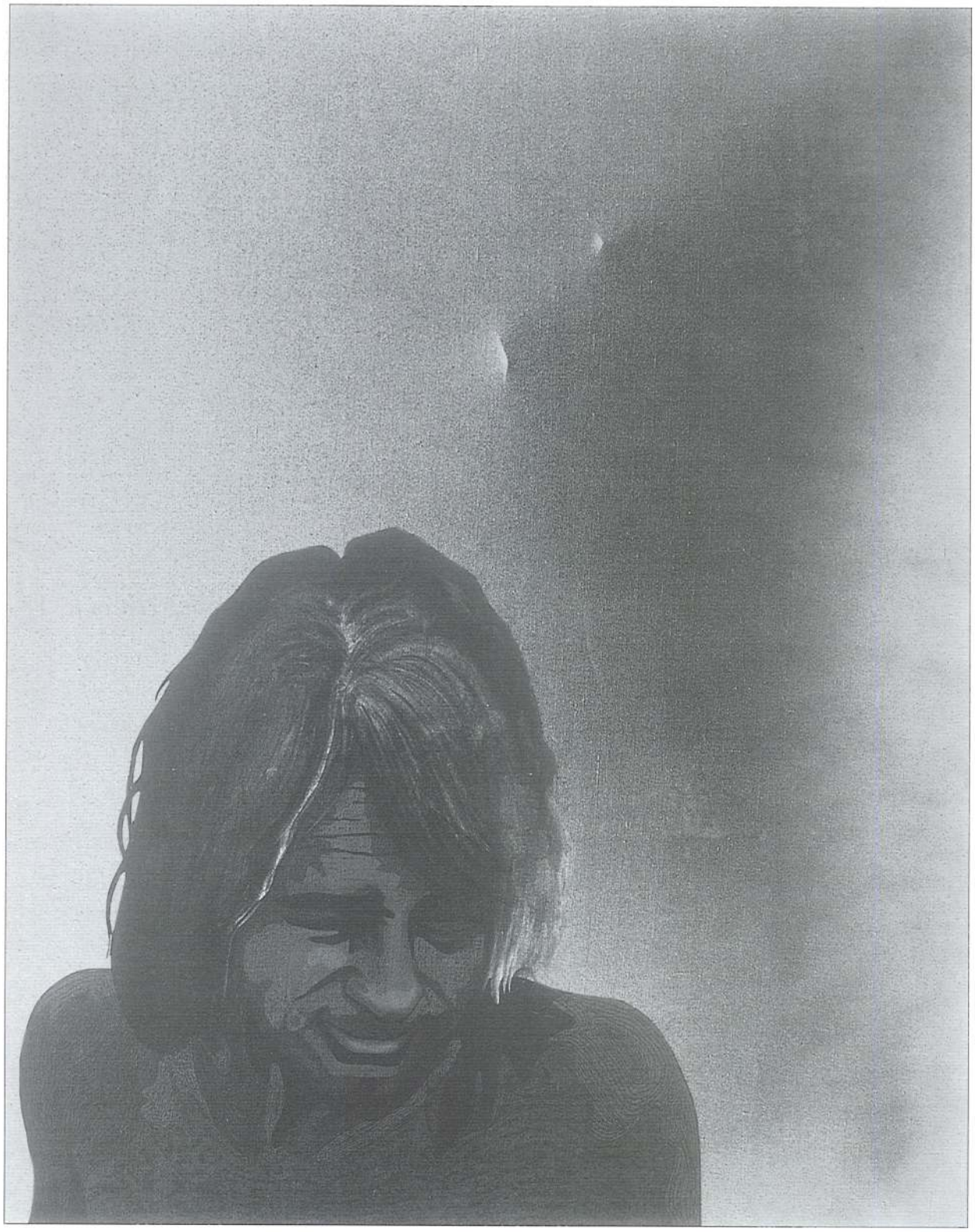
1 En realitat, la trajectòria lineal que *dibuixa* una configuració formada per dos angles oposats connectats per un dels seus costats, o el que és el mateix, dos angles oposats no pels seus respectius vèrtexs sinó oposats però compartint un dels seus costats, genera una articulació en forma de zeta (a l'endret –"Z"– o al revés –"S"– segons la seva posició en el pla de la representació). Articulació, la forma de la qual s'assembla a la d'una "S" (així mateix en posició ja a l'endret, ja al revés) jugant, per tant, la d'una i altra classe, un paper estructural pràcticament igual.

2 Ací en estructura configurativo-dibuixística lineal notòriament i *enèrgicament* visible.

3 O encreua certes, ja per si nítides , delineacions objectuals de distintes figures, estimulant la percepció mòbil de les seves formes (per exemple: «Cossos», 1973-1976). O multiplica perfilarment i fragmentàriament determinada part d'una configuració per representar i/o propiciar la sensació d'alguna cosa desplaçant-se (exemple: «Mural-Altea», 1972) o en moviment com recurs típic del *còmic*, tal com observem a «Xiquet i ou» (1972), «La fugida» (1973), llantes de les seves famoses bicicletes: «Transhumant», «L'Alcoiana», «Agressió amesurada», «Empordà i boira» (aquestes darreres obres del 1992).

4 També a "Pinteu Pintura" el nombre de línies de mirada és important a causa dels figurants heterogenis que s'hi consignen. Igual com les direccions escèniques, donats els límits, juxtaposicions, solapaments i emmascaraments de plans (amb les conformacions poligonals que els defineixen), així com pels elements objectuals puntiformes tan abundants. Tanmateix, ja que vaig a dedicar a aquesta sèrie una extensa anàlisi sobre allò espacial, no m'hi vull estendre ací.

5 Que en paraules de J. Villafañe (*Introducción a la teoria de la imagen*. Pirámide, Madrid, 1985, p. 190) "indica la manera en què es deu de llegir la imatge per a restablir totes les relacions plàstiques i obtenirne el màxim de significació".



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

CAPÍTOL V

CREACIÓ DE L'ESPACIALITAT PLÀSTICA DE LES SEVES COMPOSICIONS

INTRODUCCIÓ

Si admetem que el dibuix –allò lineal com configurador i agent estructurant icònic– i el color –en la seva aparença tonal i com a matèria cromàtica susceptible de ser preparada i aplicada de tantes maneres– constitueixen dos pilars bàsics en la realització d'una imatge pictòrica, no podem deixar d'afirmar que aquesta mancaria de consistència, res no seria, de no tindre un *locus* propi on plasmar-se, és a dir, sinó contés amb l'espai. O dit amb major propietat plàstica: de no donar-se fàcticament constituïda sobre/en un pla.

Pla entés, en primer lloc, com espai físic on representar la imatge. Pla coincident amb el suport material –llenç, paper, taula o mur– com res extensa on romandre objectivada aquella. I, en segon lloc, pla considerat com element morfològic bidimensional limitat per línies o altres plans, on les diferents formes i colors prenen vida, s'interrelacionen i organitzen, sorgint així una estructura compositiva.

Va a ser, per tant, en aquest segon sentit com entendrem la possibilitat que l'artista puga generar un *espai plàstic*, és a dir: un àmbit de significació que ultrapasse el merament entés com pla-superfície, sustentador físic de formes i erigir-se en paràmetre fonamental sense el qual seria impossible de crear i inútil de captar qualsevol representació –més o menys realista o abstracta-, la peculiaritat de la qual és/rau en l'espacialitat. Així doncs, el pla té, com element icònic, una naturalesa essencialment espacial. De manera que, resumint les seves virtualitats, queda clar que "no només roman lligat a l'espai de la composició sinó que, a més a més, implica altres atributs com els de superfície i bidimensionalitat, per la qual cosa, generalment es representa associat amb altres elements superficials com el color o la textura"[1]

D'altra banda, no devem oblidar que l'espai és un concepte que, encara que sempre apareix trenat amb qualsevol consideració relativa a l'univers de les formes artístiques[2], procedeix d'un àmbit extra representacio-

nal, és a dir, fisicalista *per se*, al marge de la seva consideració visual. Amb tot, i encara que en el seu desentranyament s'impliquen múltiples aspectes apropiats/relatius a una teoria explicativa de la realitat, que òbviament excedeixen el nostre camp d'estudi, la seva problemàtica comporta altres discussions i aportacions al voltant del seu *status* de forma eidètica *a priori*; recordarem, per exemple, el seu valor en la doctrina kantiana a com intuïció pura –buida de contingut empíric– imprescindible –junt al temps i les categories– per a possibilitar l'experiència dels fenòmens. O, dit d'una altra manera, l'espai i el temps vindrien a ser com dos coordenades en què s'ordenarien els color, sons i altres impressions sensibles.

Tenint, doncs, en compte l'àrdua problemàtica que l'espai suposa també en l'esfera de l'art[3], anem a abordar el paper que juga en l'univers pictòric del nostre artista.

Després d'aquestes puntualitzacions preliminars, haig d'advertir que per tal de facilitar la comprensió del text, i sense que supose renunciar al rigor de l'anàlisi, no seré obsessivament escrupolós en quant a la terminologia, sempre que la seva utilització –quan es tracte d'idees o locucions molt equivalents– així ho aconselle i redunde en una millor captació d'allò que explique. Tinguem en compte que encara que paraules i expressions com espai físic, espai plàstic, format, enquadrament, superfície, etc... es referesquen a nocions diferents, el cas és que la seva interrelació i parentiu de família és molt fort, imbricant-se i sobreposant-se moltes vegades els seus significats. D'ací que, en ocasions i segons l'anàlisi de tal o tal altra obra o sèrie, em fixaré i/o utilitzaré més un mot o un altre en funció que facilite al lector el seguiment de la seva explicació sobre l'obra o sèrie en qüestió. La qual cosa no vol dir –contràriament anul·laria la meva intenció d'abordar l'anàlisi a la manera *clare et distincte* cartesiana– que no siga escrupolós a l'hora d'establir la connexió "paraula/contingut conceptual".

Així mateix, avance al lector que la meva indagació sobre l'espacialitat i la seva generació, mitjançant l'articulació de plans o altres estratègies pertinents en l'obra de Miró, no restarà deslligada de cert esmicolament sobre altres aspectes relatius a l'estructura compositiva dels seus treballs. D'ací, doncs, que segons planifique una obra atenent a un disseny intern basat en una planimetria triangular, utilitze la seqüenciació i divisió com procediments dinamitzardors-estabilitzadors, o bé siga una altra la sintaxi emprada en l'organització (jerarquització-relacions) dels elements en el pla original, a fi de crear un determinat espai plàstic, serà, tot això, tingut en compte al llarg del present estudi.

— I —

De bell antuvi cal subratllar que, en general, en la seva pintura queda manifesta una concepció, diguem-ne, no clàssica d'il·lusió espacial, ja que articula les *formes* (figuració de correspondència explícita amb el seu referent) i el mode amb què les *estructura* en el pla de la representació obviant, en gran mesura, la sensació que causaria la simulació d'un ambient envolupant de les referències segons la manera habitual d'entendre'l (o sia, segons les condicions psicofisiològiques de la visió natural) i on la percepció de distàncies entre objecte i objecte és consubstancial (és a dir: la captació pròpia d'un espai en profunditat).

A continuació, però, haig d'indicar algunes coses igualment importants. És molt corrent, quan hom analitza l'obra d'un autor com el que ens hi ocupa, justificar-se –i justificar-lo– en la immediatesa de les seves imatges, ço és, en la directa presentació d'un motiu figuratiu que apel·la sense subterfugis a l'espectador; argumentar al voltant de la fórmula bàsica compositiva "figura (el protagonista o *leit-motiv*)/fons" (referència locativa on ubicar el o els personatges-clau); per no esmentar l'ús del color i la recurrència a la síntesi d'altres mitjans (*còmics*, enquadraments fotogràfics, films tipus document...) per a penjar-li l'etiqueta de "pintor que organitza les seves composicions amb gran planitud o que utilitza colors plans"[4]. I d'aquesta manera, es tanca, sense més, la qüestió; o, a tot estirar, es complementa o adorna amb una barrejadissa de cites que individualment tenen sentit, però que totes juntes s'interfereixen o anul·len.

Amb la qual cosa no tan sols no es conclou res, sinó que es confon al lector. Per consegüent, recordem simplement que la il·lusió d'un espai en profunditat es pot propiciar en el terreny de les arts visuals, *in extenso*, mitjançant el recurs a qualsevol fórmula de les subministrades per la perspectiva geomètrica. També, però, hem de recordar que el color pot, a més de fer-se servir en planitud –o sia, manejat de forma que només manifeste uns efectes de natura bidimensional (tints purs juxtaposats)– utilitzar-se de manera que facilite una representació en profunditat. És a dir: que els diversos colors amb què anem construint la imatge (formes protagonistes, secundàries i/o circumdants, escenografia...) –mitjançant la gradació de tonalitats, combinació de diferents gammes, efectuant notoris contrasts entre tints oposats, etc...– serveixen per anar dotant-la (generar sensació) d'una natura tridimensional.

Amb tot, és cert, i convé tindre-ho present a fi de no desautoritzar els qui parlen de pintura plana –en tot cas la seva inexacta utilització de la terminologia– que el distingir plans (entesos com elements morfològics limitats

per línies o altres plans) mitjançant intensitats lumíniques, creant un ample espectre zonal –parts més ombrejades o obscures, intermèdies, de gran claredat– alena una especialitat molt diferent que quan distints colors es reparteixen com en "mosaic" per la superfície d'intensitats lumíniques. Així, en el primer cas, o de perspectiva valorista, estaríem davant l'arquetip de la pintura postrenaixentista i, en el segon, davant l'estratègia que permet una perspectivació mitjançant colors distints però de semblant grau de saturació, amb la qual cosa, efectivament, les diverses zones de l'espai plàstic, resultant del treball artístic, tindran un quocient equipotencial (o sia, una importància similar en quant a la seva visualització en profunditat), i d'ací que –en aquest darrer cas– tals realitzacions manifesten una espacialitat de major dominància frontal.

Finalment, podem plantejar –donat que en un altre apartat, en parlar de la modelització de les seves imatges (realitat documentada gràcies a fotos de revistes il·lustrades o per testimonis fílmics), ja ho apuntàvem– com la influència dels esmentats mitjans tècnics, tan corrents en els nostres dies, ha influït en l'aspecte tècnic i/o metodològic del treball de Miró, i més concretament en el punt que ens ocupa.

A «Amèrica Negra», per exemple, on la denúncia social es basa en un rosari de fets i actituds representatius d'un concret i històric estat situacional –del qual els mitjans de comunicació social se'n feren fort eco aleshores– és evident el reflex que, com a metodologia, té en les seves composicions. Així, els mecanismes i recursos conduents, des del terreny fílmic i fotogràfic, a enregistrar imatges i emfasitzar-ne determinats aspectes, com un procediment per a fixar i ressaltar visions concretes de la realitat que aquelles imatges referenciaven, es transpolen, en part, a la forma d'enquadrar els personatges i articular-los terminològicament en el pla de la representació pictòrica; centrant semànticament amb això la visió crítica del fet passada pel tamís subjectiu del nostre pintor.

Així mateix, alguns dels efectes que aconsegueixen certs mitjans tecnològics propis del camp de la fotografia han estat emprats per Miró com a forma de donar realç a un o uns pocs personatges que determinen plàsticament l'acció d'un succés i documenten icònicament el fet que el duu a reflexionar críticament. I a nosaltres amb ell en contemplar l'obra.

Així, comptem amb el teleobjectiu, que serveix per apropar (portar a la nostra consideració visual i argumentativa) un fragment de realitat, centrar l'atenció en la seva imatge (reformulada tècnico-visualment per aquest mitjà) i relacionar-la d'un mode molt característic (donada la peculiar visualització de qui així la maneja) amb l'entorn que l'envolta: comprimint la forma elegida, que destaca com figura (protagonista), contra les formes

(fons) que l'envolten. Amb la qual cosa s'obté una escena de patent dominància frontal, efecte aquest equivalent en certa manera a la denominada perspectiva cromàtica. És a dir, el resultat que en el terreny fotocinematogràfic s'assoleix per la breu profunditat de camp que tal tipus de lents de llarga distància focal permeten, junt, és clar, al ja sabut enquadrament selectiu que l'autor fa de l'ample marc general de realitat, és possible emular-lo en el terreny pictòric definint un enquadrament i comprimint els plans terminològics en calculada concordança amb la utilització del color, limitat en allò tocant al gradient de valoració tonal.

De manera que, resumint, si és des d'un ample ventall d'elements objectuals i de personatges (amb els seus gestos, poses, moviments inductors de variades direccions escèniques) en el pla de la "realitat no il·lusòria" des d'on l'observador-fotògraf tria (selecció ← → enquadrament/composició ← → fixació semàntica d'un contingut) un determinat aspecte per a elaborar la seva obra fotogràfica, metodologia semblant serà la que utilitze el nostre artista-pintor per a elaborar la seva obra pictòrica en aquesta mena de composicions.

Per últim, cal dir que Miró passarà a resoldre *físicament* els enquadraments d'aquesta tipologia comentada segons plans-superfícies de format panoràmic («Dalimòbil roig», 44 x 130 cm), per bé que –i heus ací la seva marca de natura pictorial– dividit/articulat: a) seqüencialment a mode de tríptic divisor de tres plans originals d'idèntica àrea superficial («Nues de dolor», 100 x 150 cm), b) asimètricament com a díptic o tríptic divisor respectivament, de dos fragments desiguals («Trompe l'œil», 200 x 400 cm), o de dos fragments iguals entre si però desiguals respecte a un tercer («The Maja-Today», 100 x 200 cm). Composicions que, amb la possibilitat de plegar-se/doblar-se tècnico-materialment el seu suport, reforcen la forma en què ha estat pensada i dissenyada la imatge.

D'una altra banda, i encara quan en prescindesca del format panoràmic, cal traure a col·lació unes altres modalitats d'abordar, en el seu treball, la natura espacial del pla. En tal sentit hi trobem: 1) obres vertebrades en políptic, dissenyat segons una forma més actual o contemporània d'entendre'l: a guisa d'espai físic parcel·lat en quatre plans-suports (quadrat un a un i globalitzant, també, un format final quadrat) representatius de varis actes d'una escena, com si es tractés de diverses vinyetes d'un còmic o dels moments d'una seqüència fotofílmica («Una noia i un soldat», 100 x 100 cm, «Els incendiaris», 70 x 70 cm), i 2) composicions planificades com a pintura-objecte, que Miró executa segons una atrevida estratègia, tal com podem comprovar a «Made in Usa»/Xile (150 x 150 x 150 cm) i a «Sobre la processó» (dos bastidors 100 x 100 cm. cadascun). Creacions aquestes, el

format d'imatge de les quals manté una ratio de 1:1 i on s'esdevé una sintaxi molt interessant, tant pel que fa al joc de plans físicament articulats en el sentit literal de la paraula (pintura-objecte, crítica de la intervenció nordamericana a Xile), com en la possibilitat que el pla de la representació siga susceptible de variar de posició per un moviment real circular («Sobre la processó», de màxim potencial dinàmic).

Considerant, doncs, l'especial particularitat *presentativa* d'ambdues realitzacions plàstiques, vaig a detindre'm un poc més en la seva descripció i anàlisi.

En el pla original bàsic –com a superfície suport– de l'obra «Made in Usa» ha generat, en un primer moment, una espacialitat plàstica subtil mitjançant la representació d'un eteri cortinatge/teló de fons. Sobrepintada en aquest pla –constituït ja com primer a element icònic de caire absolutament espacial– sembla una filera de soldats desfilant. Aquest segon pla de figures contrasta cromàticament amb l'anterior (tint obscur *versus* to suau), alhora que els seus perfils i contorns revelen l'arquetip antropomorf de tall militarista. Amb tot, tots dos termes (cortinatge/soldats) es visualitzen a través de la retícula d'un "finestral/cristallera", puix l'artista ha emmetxat amb frontisses un bastidor de fusta nu (sense llenç o tauler) al bastidor que sosté el *tàblex* on formalment es desenvolupa l'escena, pla-taula entés com àrea superficial sobre la qual ha anat superposant els susdits plans il·lusoris fins assolir la total espacialitat plàstica.

En un segon moment d'observació de l'obra, l'espectador pot entreobrir aqueixa "finestra-porta" i comprovar que la imatge de l'escamot, *alliberat* de tal pantalla –com a tercer pla aplicat sobre els anteriors a mode de protector/separador de l'espai real on es posiciona l'observador respecte de l'espai il·lusori de la pròpia pintura– sembla transformar-se en real, *eixint-se'n* dinàmicament del quadre, a causa de la il·lusió òptica que permet el joc entre la representació pictòrica i el bastidor físico-movible[5]; fent-nos vore la possibilitat que les formes il·lusòries traspassen l'univers íntim i tancat de la seva iconicitat i penetren, prenen vida i cos, en el de l'observador: la utopia de l'espai plàstic desitjant ser extrapictòric, la quimèrica usurpació de la tridimensionalitat fisicalista per part de la plàstica.

Pel que fa a «Sobre la processó» cal dir que l'articulació entre el "pla llenç" (o en el seu defecte *tàblex*) i el que ací substituiria al "pla bastidor nu" de l'obra anterior seria de signe invers. En aquesta pintura-objecte, l'estructura de fusta d'un bastidor (sense cap imatge) actua com a pla suport general sobre el qual se superposa un *tàblex* o tauler muntat en un altre bastidor invertit i on si que sembla una representació: els seus travessers en forma de creu que donen cara a l'espectador i actuen com la "finestra-porta"

de «Made in Usa». Només que ara en cadascun dels quadrants en què roman parcel·lat el pla original, a tall d'original quadríptic, es representa un soldat amb baioneta calada, la punta de la qual (*direcció escènica representada*) es dirigeix cap al centre de l'esmentada estructura en creu, és a dir, cap al punt d'intersecció de l'estructura que materialitzen els travessers i que:

a) divideix en quatre zones equipotencials el pla de la representació, b) la seva cruïlla material evidencia, de manera summament explícita, els eixos perpendiculars de simetria del pla, i c) aporta la bancada on s'insereix el pivot que permet que un espectador puga intervindre fent rotar la composició.

Si a «Made in Usa» la *finestra-pla-bastidor* entreobert suggeria la impressió que l'escamot eixís del seu espai plàstic (àmbit pictòric) envaint el nostre espai real (extrapictòric) com metàfora d'una autèntica invasió, cosa que tantes vegades ha succeït al llarg del temps; a «Sobre la processó», que manté una estructura planimètrica de tipus similar a l'obra més amunt esmentada, el moviment circular que es pot imprimir al pla pictòrico-compositiu, on es representa l'acció d'estacar la baioneta, podria considerar-se com un signe de l'accionisme real que els soldats cometen en certes sangonoses tasques.

Una vegada més, la forma expressiva (siga la que siga la figuració emprada i els mitjans tècnico-materials utilitzats) i el contingut expressat (siga el que siga l'assumpte que en aqueix moment li preocupa) manifesten una evident simbiosi en l'art d'Antoni Miró, comportant-se en perfecta sintonia, revelant per damunt de tot l'absoluta coherència interna: la seva significativitat plàstica i la seva significativitat semàntica perfectament conjuntades. És això el que el fa ser no un pintor literari ni pamfletari. És això el que el fa ser no un pintor formalista ni fred. És, en definitiva, el que li permet d'exercir d'ésser humà, d'individu bolcat cap a una vocació de persona que té una forma d'expressar-se i guanyar-se la vida: la pintura.

— II —

Les seves primeres obres palesen una cosa que tot pintor, una vegada deixa la infantesa i els seus dibuixos infantils, tracta de satisfer: el repte que suposa, treballant sobre una superfície plana, fer possible, d'alguna *estranya* manera, l'aparença tridimensional de les coses reals que estan al nostre voltant i amb què, d'alguna manera, convivim i experimentem –veiem i palpem– en la seva volumetria.

Volumetria que, d'una forma eficaç, en quant a la seva simulació en el pla de la representació i simplicitat en quant a la linealitat dibuixística amb què

realçarà les figures amb precisió i claredat, va a romandre perfectament reflectida a la seva sèrie «Les Nues».

Així mateix, la volumització dels elements objectuals de les seves natures mortes va a ser creïble, tant per la seva elaboració segons l'adequat ús del binomi llum-ombra –i, sobretot, per l'articulació/combinatòria entre tons i saturació cromàtiques– com per la cura prestada a la seva ubicació terminològica, que ens demostra el seu coneixement de la perspectiva com mètode adequat per a relacionar els objectes en funció de les seves distàncies. Objectes que en el món real són tridimensionals i es distribueixen de mil maneres per l'espai com mitjà homogeni, isòtrop, continu i il·limitat, on se situen tots els cossos –també els nostres– i es dona qualsevol moviment.

Gradient de distàncies, la simulació de les quals en el pla de la representació propicia la perspectiva que concep –com se sap– la profunditat d'acord amb la geometria de l'espai (part de la geometria que estudia les figures, els punts de les quals no estan tots en un mateix pla).

Amb tot, tenint en compte l'enquadrament, el format i l'estreta proximitat del conglomerat constituït pels elements figurats en les esmentades natures mortes, la sensació de profunditat generada hi és escassa.

Més interessant resulta, tanmateix, la seva fixació per una presentació d'allò que projecta en el pla pictòric segons un punt de visió un poc elevat. Així, a «Bodegó amb meló» la seva brevíssima però distingible perspectivació aèria preludiarà la més profunda i àmplia de la seva pintura «Paisatge d'Alcoi», aparegut dos anys després. En aquest quadre, i en contrast amb altres paisatges d'aquella mateixa època, Miró combina les perspectives valorista i cromàtica, a més de conjuminar-les segons el punt de vista alçat. Conseqüentment, aquesta serà una de les seves primerenques composicions on l'espai adquiresca gran rellevància, ja que cromatisme, intensitats lumíniques calculadament diferenciades i ressalt volumètric –d'índole cúbica– amb què accentua les construccions, així com el susdit punt de presa alçat (de tot el conjunt) genera una profunditat terminològica i un espai atmosfèric envoltant de gran intensitat.

En les seves sèries titulades «La Fam» i «Els Bojos» estem, en canvi, davant d'unes composicions on genera una tènue o limitada espacialitat a base d'estructurar la imatge mitjançant un parell de plans d'evident proximitat i comprensió. Pot dir-se que el lacerant assumpte d'aquesta classe d'obres duu l'espectador a una fixació immediata i directa amb el protagonista/motiu denotatiu de la penosa situació que simbolitza (descarnats éssers humans/mancança, necessitat, abandonament, llastimositat).

D'aquesta manera, la figuració –generalment individus aïllats– es presenta com "figura" d'immediatesa gestàltica contra un fons neutre (*cortina* cromàtica en *sfumatto*, o bastant texturada, però uniformement, o bé fins i tot de semblant factura que l'acabat de l'empastifat del personatge sobreposat) que, lògicament, fa ressaltar la "presentació" del figurant-símbol.

Algunes de les creacions de les esmentades sèries lluen una gran dominància frontal com si haguessen estat planejades a manera de baix-relleu. No cal més que recordar la figura ajupida de «Crit, dejuni forçós» per a comprovar l'exigua volumetria de la figura humana i el seu aplanament contra el fons; o bé observar la cabellera i el cos de la figura femenina de «Ningú», les formes de la qual es materialitzen gairebé al mateix nivell del pla-fons. Pla treballat mitjançant múltiples i fines incisions lineals que –multiplicant el contorn de la dona i simulant un perllongament de la seva pelussera– ens recorden el meticulós esgrafiat d'una placa de guixera, o, per la pròpia posició (perfil) del personatge el mínim i breu relleu d'un fris de taulellets a la *corda seca*.

En qualsevol cas, aquesta classe d'obres en què, des d'un punt de vista pictòric, val la pena de destacar el tractament donat als empastifats i la manera d'elaborar les capes matèrico-cromàtiques (com granissades orogèniques, a mode de *drippings* encoberts per capes de fina pintura, etc...) són les que, de tota la seva producció, manifesten –m'atreviria a afirmar– una reduïda, que no insuficient, espacialitat, com sota mínims resten, –metafòricament parlant– les perspectives de futur dels personatges que poblen tals móns: limitats pel que respecta a la seva *quantitat* figurada plàsticament; no així, per desgràcia, en allò concernint a la realitat extraplàstica que signifiquen: *massa* i injust sofriment.

— III —

Dels seus treballs corresponents a les «Experimentacions-relleus-visuals» cal remarcar, en primer lloc –com en un altre apartat del llibre esmentàvem–, el seu tarannà essencialment abstracte i, en segon lloc, la seva morfologia basada en referents del món orgànic, i més en concret de connotacions geològiques.

L'espacialitat que comporten aquestes realitzacions, podríem dir que ve suggerida fonamentalment per la confrontació entre un determinat tractament donat a l'elaboració/aplicació de la matèria en unes parts del pla original i l'emprat en altres zones, també molt peculiar, però clarament distingible del primer tipus de concreció matèrica[6].

Aquest primer procediment d'elaboració matèrico-cromàtic i d'aplicació al primer pla de l'obra, o bé el resol, en certes composicions, formalment en una àmplia conformació reticular que abasta tot el pla –considerat com fons/base– texturat a mode de rugosa epidermis, o bé, en altres, el materialitza en una superfície de certa llisor, solcada de protuberàncies lineals a manera de plecs orogènics.

I, en unes altres ocasions, tots dos tractaments s'enfronten –per separat, en comparar obres de la mateixa sèrie; o en combinació, d'utilitzar-se tots dos en una mateixa obra-, amb un altre subtipus de tractament matèrico-formal, tal com expose a continuació.

Així, en certes obres, a l'àmplia conformació superficial rugosa –ja esmentada– se li afegeix una nova forma inserida/ubicada terminològicament en un pla anterior/posterior. O, deixant una zona lliure, es construeix una conformació clara i rotunda: un o varis cercles com cràters, configuracions arrodonides d'evocació amebiana o cel·lular. O bé es fa aflorar, a partir d'aquesta àmplia àrea superficial, uns *tossals* rectilinis: a) en disposició paral·lela, b) articulades poligonalment de forma irregular, o c) constituint una mena de geomètrics entramats.

En definitiva, l'emergent tridimensionalitat confrontada entre les parts (plans) bàsiques –àmplies, sense ressalts, superficials– i aquests punts en relleu i zones allargades –protuberants i/o reticulars– que s'alça sobre aquell pla-superfície, és el que permet generar una singular espacialitat en totes aquestes obres experimentals, que molt encertadament va saber til·lar el seu autor de "relleus visuals"; puix és l'efecte òptic derivat de la presumpta –i en tot cas induïda– impressió tàctil que ens emportaríem de palpar semblant conjunt matèrico-cromàtic.

A més, una cosa també important per tal d'assolir el resultat òptic/apreciació visual d'aquests treballs consisteix que tant en uns com en altres dels esmentats procediments aplicativo-constructius dels diversos plans, el color resulta homogeneitzat (tons del mateix tint o croma) i només matisadament distingible a les minizones alternants de llum/ombra, que el joc "part plana/part protuberant" propicia.

— IV —

En obres de les sèries «Home-70» i «Biafra» persisteix part de l'acabat resultant d'un o l'altre dels tractaments aplicatius de la matèria emprats als seus «Relleus visuals» i «Experimentacions» com sintaxi bàsica per la qual articulava, en aquests quadres de 1968 i en altres d'anteriors («Fam i tristesa», 1966; «Els Bojos», 1967), l'espai plàstic segons un pla primer o més

proper al de l'espectador –on centrava/ubicava la figuració expressiva de l'assumpte del quadre– i un pla terminològicament posterior i abastador de la superfície de l'obra –que feia de teló de fons o context– més o menys difús en el color, i més o menys ambigu en la seva possible assumpció de taques o configuracions.

D'aquesta manera, les imatges de les esmentades noves sèries assumeixen part del *modus operandi* dels seus treballs immediatament precedents; per bé que ara contindran unes formes acords amb el present *leit-motif*, i un mode diferencial de reubicació en el pla de la representació, que mostrarà certes variacions respecte de precedents models.

Així, aquestes noves composicions presenten la següent estructura bàsica amb les corresponents combinacions:

1) *Un darrer pla-fons:*

a) Ja elaborat pictòricament de manera similar (exemple: ratllat del fons de «Biafra-70/afusellaments»).

b) Ja elaborat en dues zones diferenciades (llises conformacions-constructives/formes d'aspecte protuberant (exemplificat a «Homenatge a Che Guevara»).

2) *Un pla sobreposat al que actua com a fons:*

a) Bé contenint unes clares i definides formes, de fàcil identificació visual del referent que denoten (exemple: fragment central, reflex de petjades de mans a «Homenatge a Che Guevara»).

b) Bé formes sense referent unívoc, encara que fàcilment indicatives, en la seva abstracció, de la seva procedència orogènica (exemple: protuberància centrada i vertebrada a «Llibertat/Concepte, 70»).

c) Com un subtil vel cromàtic deixant aflorar, com en veladura, les delineacions de traçats geomètrics del pla terminològicament posterior (exemple: «Vietnam, napalm i xiquets-70»).

3) *Un primer pla terminològic on:*

a) Ubica, ensenyorint-se per complet d'aquest primer mot, tota una potent figuració (exemple: parella abraçada a «Amor, no guerra»; figura esquemàtica a «Home-70»).

b) Comparteix –el motiu protagonista– la posició centrada i propera al pla de l'espectador, per tant visualment privilegiada, amb varis fragments juxtaposats (ja en estricte contacte costat amb costat; ja un poc separats deixant vore el rerefons) a mode de dos o tres *quadres* dins del "quadre", en aquest cas el "pla". No en cite cap exemple per tal d'evitar confusió al lector, ja que aquesta modalitat sintàctica és la que predomina en les composicions d'aquestes sèries, englobant i combinant-se, en tot o en part, amb les estratègies tipificades en primer i segon lloc.

— V —

Darrere de l'estudi acomplert al capítol anterior, on efectuem una anàlisi –juntament amb altres– de les pintures de la sèrie «Amèrica Negra», en funció del potencial que entranya l'element lineal, passem a abordar-les, a continuació, segons l'estructura espacial. Primerament, cal assenyalar que en la figuració d'aquesta nova sèrie, de marcat contingut social, s'evidencia la procedència/recurrència als documents fotogràfics que dels esdeveniments que hi assumeix es varen propagar a través dels *mass-media* per tot el món occidental. Procedència transvasada al seu propi còdic lingüístico-visual pel tamís creatiu amb què Miró ha anat resolent la seva obra plàstica i dotant-la d'*estatus* propi.

No es pot, per tant, passar per alt l'específic procediment mecànico-reproductiu que és a l'origen de les imatges-punt de partida des d'on naixerà la iconografia pictòrica a contemplar a «Amèrica Negra». No només, lògicament, perquè la seva essència icònica ens remet a allò que contínuament vèiem en il·lustracions de periòdics i revistes de l'època –així com a documentals televisius– sinó, a més a més, pel "nou" (o almenys "altre") concepte d'espai a què varen donar peu els treballs basats en aquells esdeveniments. Concepte, doncs, que, igual que la formalitat figurativo-objectual amb què va erigir les imatges pictòriques esmentades, no pot deslligar-se –diguem-ne– d'algunes de les tècniques i/o tàctiques manifestatives del seu origen mediàtic.

En aquest sentit hem de consignar primer que res:

1) Que l'enquadrament i centrat de la figuració protagonista de tals composicions seguiran en gran mesura –fins assolir la seva organització al pla– la metodologia habitual de la qual se serveixen els fotògrafs de mitjans il·lustrats, per la qual fixen els fets que capten en "temps real": seleccionant-los amb el visor mentre estan succeint, encara que segons que siga l'enquadrament emprat *mitjà, general* o *curt*, així en resta modificada la relació "nucli del succés/subjecte agent-pacient" i el "context" que justifica o explica l'expressió del motiu, aconseguint en conseqüència un determinat efecte –en part subjectivitzat per l'autor– resultat final de la imatge.

De manera, doncs, que la forma amb què hom enquadre un tema tindrà la seva peculiar influència en l'ànim de l'espectador. D'ací que el fotoreporter mire que els elements individuals que pul·lulen davant el seu visor resten ordenats de manera que, pensant en aquell que puga contemplar la còpia, *llegesca* sense ambigüitat l'enunciat visual emanat de la seva pròpia acció: allò captat. I un bon procediment per a clarificar i ordenar el que es presenta davant la seva mirada consisteix a atendre i destacar els plans –pocs però precisos– que connecten el motiu i les seves circumstàncies.

Naturalment, la pràctica fotogràfica implica acomplir-la ràpidament, donada la immediatesa de certes expressions vives que resumeixen o essencialitzen el moment clau d'un succés. En el cas de la pintura, la filosofia d'atenció a la cosa captada i expressió de la seva vivesa pot ser molt semblant, per bé que el procés de plasmació-elaboració al llenç, el paper o la taula, serà més lent a causa del caràcter aliè a la reproductivitat òptico-mecànica per part de la tècnica pictòrica. Donant per suposat, a més, que no es tracta d'apedaçar *sensu stricto* l'acabat fotogràfic, sinó de servir-se'n metalingüísticament d'aquest modern mitjà per al desenvolupament pictòric, escultòric o dibuixístic.

2) Que encara que els formats elegits per Antoni Miró –cosa que ocorrerà en successives sèries– se cenyesquen bàsicament al tipus rectangular, no dubtarà a servir-se'n dels formats (en proporcionalitat de dimensions) propis de la imatge enregistrada. I així, aplicarà certs enquadraments típics o més acords amb els estàndards utilitzats a les il·lustracions de revistes, que encara que així mateix solen ajustar-se als formats de paper bàsics subministrats pels fabricants, el fotògraf mitjançant una estratègia de reenquadrament –en el copiat i retallat de la imatge i marges al laboratori– és capaç de potenciar o minorar un aspecte o un altre de la composició.

Del cinema, el nostre artista, es fixa en les opcions panoràmiques que aplicarà al seu mitjà: bé com un longitudinal camp d'acció visual unitari, bé com un extens camp unificat però polípticament fragmentat. Quan no és el cas que conjuga dos plans de la representació a mode de fulles d'una porta o formant una estructura rotativa. Aspectes examinats detingudament a l'anterior epígraf I.

Amb tot, Miró seguirà generalment el paradigma o norma tendint a emprar els formats de *ratio* curt (pròxims al quadrat) per a presentar-nos alguna cosa descriptivament[7] i els formats llargs per a narrar un succés. Narració, els moments claus de la qual, ens oferirà, en moltes de les seves obres, al llarg d'una seqüència més o menys breu. En relació amb açò, tinguem en compte que tant la "divisió" d'espais físics (políptics) com la "seriació" d'imatges –ja física: distints plans originals encadenats, ja il·lusòria: el *quadre (frame)* dins del "quadre"– són uns dels procediments més importants en el tractament de la imatge fixa a fi de propiciar la "temporalitat icònica". És a dir, suggerir la dinamicitat, el canvi, l'evolució que observem i experimentem en la vida real (extraplàstica).

Temporalització –transformació, esdevenir o variacions– que, com tots sabem, constitueix l'essència de la imatge en moviment òptico-cinètic provocat per artefactes mecànico/electrònics, capaços d'*enganyar*[8] la nostra percepció visual emulant allò que succeeix en "temps real".

Si a l'edat mitjana retaules i díptics eren un excel·lent mitjà per a relatar, explicar o exposar esmicoladament temes per a la seva comprensió per part del poble pla, a la modernitat els recursos expressius han experimentat una increïble evolució gràcies a la innovació tecnològica. Certament, les arts plàstiques com la pintura, l'escultura o el gravat segueixen marcant la diferència respecte de la sofisticada tecnologia en la mesura que persisteix el seu tarannà d'objectivació/materialització artesanal. Tanmateix, concepcions i nocions teòriques de la ciència desenvolupades en altres mitjans (cinema, foto electrònica, vídeo, *software* 3D, informàtica, ofimàtica) i que s'expliciten –i fins i tot publiciten– a través d'una terminologia tan variada com riques són les idees que hi amaguen (seqüencialitat, processament, temporalitat, ciberespai, interdisciplinarietat, xarxes multimedia, biorritmes, grafisme informàtic, dinamicitat, autopistes de la informació, aïllament, infografia, realitat virtual, congelació-fixesa, etc...) no tenen perquè, en virtut d'una pruïja artística mal entesa, deixar-se de costat o menysprear-se, quan el potencial que suposa tot aquest univers en expansió pot ser, o és ja, summament interessant per a la creativitat artística. El segle XX constitueix, en resum, una immillorable demostració de com, a mesura que noves tècniques i materials han estat possibles, també ha anat creixent la interrelació entre disciplines artístiques, de la mateixa manera que la interdisciplinarietat científica. I un bon exemple el tenim, en part, en el cas que ens ocupa: l'exemplificat per Antoni Miró.

Assumint, doncs, d'una banda, certs elements i l'enfocament d'aquesta tecnologia mediàtica, i, des del punt de vista de la història de l'Art, l'herència cubista per la qual Miró *figura* l'espai més que crea una efectista il·lusió espacial, entesa com generadora d'acusats efectes de profunditat, és pel que a partir d'ara modularà en la seva obra –i compatibilitzant les seves formes amb un alt quocient referencial– la representació de l'espai abans "en el pla" que "en el retrocés". Per a la qual cosa accentuarà, en lògica consonància amb la restitució del valor propi de la superfície, la visió "en superfície"; i d'ací que, en virtut seva, distribuesca els elements representats en una sèrie de plans paral·lels al pla del "quadre", siga la que siga l'opció de format triada.

Estructuració planimètrica, paral·lela i parcial, que realitzarà:

1) *Per emmascarament i/o superposició més juxtaposició.*

2) *Combinada amb la "divisió-unió" de plans (espais físics).*

3) *En conjunció amb recursos narratius del tipus "quadre dins del quadre" o altres formes de seqüencialitat.*

Així, en obres com «Vietnam (1972)», «Igualtat per a tothom (1972)»,«Nues de dolor (1974)» o «The Maja-Today (1971)»... una potent

figuració en primer lloc, abastant la major part de la superfície/pla original, determina (representa el tema i fixa l'atenció) la composició, la resta de l'espai plàstic de la qual, roman resolt segons un fons cromàticament uniforme o formalment –color, dibuixos, altres figures insinuades– de menor pes (atracció) visual; alhora que fragmentat o unit –segons considerem la seva direcció lectora– en dues franges paral·leles a la part o zona central de major extensió. O en tres plans –tots del mateix format o iguals dos entre si i desiguals respecte a un tercer– formant un políptic.

Obres, per tant, on:

1) *El motiu destaca com "figura" front a un "fons":*

a) Per contrast cromàtic: tons clars versus obscurs de la figuració principal.

b) Per contrast lineal: reduplicat perimetral del perfil o contorns de l'esmentada figuració principal.

c) Per diferenciació iconogràfica: fons contenint algun element representat notablement menor, en format i significativitat, que el principal.

I 2) *La connexió entre ambdós plans terminològics, en paral·lel respecte al de l'espectador, prioritza el seu visionat frontal, independentment que l'espacialitat plàstica generada es justifique o assente físicament en dos o més fragments units "vora a vora".*

De manera que aquest serà l'esquema compositiu de la pràctica totalitat de les pintures englobades en les sèries: *L'HOME AVUI, AMÈRICA NEGRA i EL DÒLAR.*.

Realitzacions que:

Des del pla del contingut sintetitzen la preocupació de Miró pel ser humà. Preocupació que manifestarà proposant-nos –a manera d'enunciats pictòrics– certes situacions, circumstàncies i estats anímics experimentats o soferts per persones; així com grups racials discriminats –econòmicament, socialment, sexualment, religiosament o culturalment– que expressen a través d'actituds i postures descriptives. «L'Home Avui» seria, doncs, el plantejament d'engegada de la qüestió, que donaria lloc, conseqüentment, a dos dels fets històrics –arreplegats en la sèrie– més propers a nosaltres i la repercussió socioeconòmica dels quals ha esdevingut, amb el temps, paradigma d'altres situacions anàlogues: «Amèrica Negra», la traducció actual de la qual és –o jo així ho llig[9]– la discriminació i persecució xenòfoba a emigrants africans, *balseros* cubans, fugits de l'Est europeu, a quants, en fi, no pensen i creguen com el poder de torn ho exigeix. I «El Dòlar», símbol del modern poder terrenal i valor instrumental universal instituït com imprescindible nexe –imposició i domini– de les relacions entre pobles.

En definitiva, al punt on ha arribat l'home avui, les societats i els pobles segueixen també sotmesos al joc d'interessos i pressions conculcadores de tants drets i violentadors de tants rastres d'humanitat. Cosa que bé va saber vore –i avançar– el pintor d'Alcoi: *Els diners:* la cultura de la "pilotada", de l'èxit fàcil passant per damunt del poble pla. I *La negritud:* metàfora terrible de tot allò que suposa oprobi i rebuig d'«els diferents», discriminació radical d'«els altres», i que es manifesta una vegada més: xenòfobament, sexistament, intolerantment.

I realitzacions que:

Des de la seva enunciació formal va a connectar, en el pla de la representació, servint-se d'una figuració, l'origen de la qual, recurrències i original reformulació ja hem examinat en altres llocs del present estudi.

Pla de la representació que –des de l'enfocament que ací ens ocupa– jerarquitza mitjançant una clara divisió zonal de la seva superfície física. Parcel·lació que mou, bàsicament, de destacar la part corresponent al motiu principal front a la resta de l'àrea superficial acotada pel format del quadre. De manera que, gràcies a l'articulació immediata entre els plans que comporten l'àrea que centra el motiu i l'àrea que el contextualitza, romandrà estructurada la composició. Òbviament, dins d'aquesta organització bàsica, l'autor anirà ubicant els diversos elements figurats –depenent de cada obra en particular– en funció de:

I) *Una simetria axial centralitzada:*

a) Inserint-se en els dos eixos: «Igualtat per a tothom», «Dòlar enforçat».

b)Adequant-se en un eix vertical: «Made in Spain», «La model», «Record viu».

c) Acomodant-se prioritàriament en un eix horitzontalitzat: «Dòlar», «Intimitat».

d) Divisora de l'espai en dues zones (una plena/una buida)[10] de manera que la mediatriu del costat base (horitzontal) coincideix amb l'eix vertical: «Guerrer àrab», «Tres mil anys de Palestina», «Amic Ovidi»[11]

II) *Una simetria tendint a ressaltar el centre (punt) d'intersecció axial, que s'erigeix conseqüentment en "node":*

II.a.– *Node implícit encara que inductor actiu:*

Concentrador de diversos vectors d'atracció visual representats:

– per braços: «Adéu M. Luther King».
– per configuracions sobreposades en forma angular: «Cossos».
– per múltiples traçats/trajectòries lineals: «El matrimoni Paisatge sota»...

II.b.– *Node explicitat per un cercle o similar:*

a) A mode de "quadre dins del quadre": quadre groc envoltat de quadres foradats circularment per reixes: «Ovidi fa de Vicent a Xile»; quadres successivament inscrits encara que sense contacte amb els seus corresponents perímetres: «El Somni».

b) Per una forma orbicular: ull d'«Ull observant».

c) Per una configuració que, a mode de careta, constitueix una circumferència: tonalitat més clara en el cercle il·luminat de «Blanc i negre»; il·luminació zero al gran cercle central de «L'Home i la ciutat».

d) Per un element sobreposat a la figura principal: gran ull d'«Ull per a mirar-se». O constituint amb la seva ovalada faiçó, la forma clau de la representació: mà agafant i pelant un ou: «L'ou CC a examen».

III) *Una diagonalització del Pla Original per inclinació d'un eix:*

a) Motiu principal: part de la silueta del qual, dissenyada en diagonal, divideix el pla de la representació en una zona –determinada per la seva pròpia massa– terminològicament més propera al pla de l'espectador i anteposada a una altra de lleu cromatisme i/o element figurat. I totes dues zones s'articulen i romanen connectades per aquest segment de contorn oblic, que vindria a coincidir amb la inclinació d'un dels suposats eixos → del pla compositiu: «Expressió d'amor».

b) Context del motiu principal: les delineacions del qual (elements allí representats) divideixen obliquament, diagonalment i trencadament en dos plans, terminològicament distints, l'espai plàstic generat en conjunció amb la figura principal, la qual resta com nexe d'unió entre el primer i el darrer plans –context primer lloc + figura principal + context darrer lloc-: «Poema LSD».

IV) *Una parcel·lació del Pla Original en varis espais delimitats i amb elements seriats*[12] *o sense:*

IV.a.– *D'àrea superficial idèntica a mode de "frames" d'una seqüència desenvolupada en un únic suport físic.*

• disposats en vinyetes encadenades: «Una noia i un soldat»; «Els incendiaris».

• estructurats en políptic (no articulable)[13]: «Nues de dolor».

IV.b.– De diverses àrees superficials combinades en distints suports físics: una part major central i dues de menors –juxtaposades– idèntiques entre si; dos o tres suports iguals relacionats d'un mode molt peculiar: la possibilitat de ser físicament articulables:

– com un paravent: «The Maja-Today».

– com fulles d'una porta: «Made in Usa».

– acoblats en un dispositiu rotatori: «Sobre la processó».

És, per tant, a través de l'anàlisi d'aquestes modulacions, a partir de l'esquema compositiu bàsic, que constatem com Antoni Miró ha anat creant –amb claredat estructural i parquedat d'elements– l'*autèntic* espai pel qual els elements integrants d'una obra il·lusòria resulten ser alguna cosa més que mera ocupació i disseny en un suport: són els veritables cogeneradors de la seductora espacialitat plàstica.

– VI –

La profunditat espacial –la seva captació i representació– sempre ha suposat, doncs, un apassionant repte per a l'artista. Concepte, a més a més, impossible de deslligar de les configuracions –amb els seus colors i linealitats– dels objectes, donat que la forma difícilment es pot concebre sense l'espai que la continga.

Ja ens hem referit, en pàgines precedents, a les modalitats amb què, al llarg de la història, la pintura ha tractat de plasmar-ho, de crear la il·lusió visual de l'espai: codificar-lo i *fer-lo vore* en un "quadre", acotat segons un determinat format que, en realitat, resulta ser una simple superfície bidimensional. Superfície física, suport material capaç d'acollir il·lusòriament la tridimensionalitat de sorprenents móns: els uns emulant el nostre propi món voltant, el de la realitat de la *Alltäglichkeit*; uns altres, tractant de reconciliar realitats distintes en un nou àmbit suprareal; alguns més, que a partir de testimonis que documenten part d'aquesta quotidianitat en les seves diferents facetes, s'hi alcen en contestació crítico-social; sense oblidar, a la fi, aquells móns que partint, no obstant, o comptant amb certs aspectes d'allò real, despullen gran part de la seva aparença fenomenològica fins a constituir metàfores o al·legories *sui generis* en transmutar-la mitjançant la depuració d'un procés abstractiu, en configuracions extremadament simplificades, estructures essencialitzades, simfonies cromàtiques, tectòniques de caire geomètric, fantasiosos territoris de matèries i textures...

Tots aquests universos engendrats per la creativitat humana, però, ho són, a més de per la seva singular erecció formativa (color, dibuix, textures), perquè s'institueixen icònicament (abandonant el status extrapictorial per a constituir-se en si mateixos) en un espai no físic, sinó il·lusori; no profund però competint amb la profunditat extraplàstica, fent-la aflorar des de la superfície plana amb què compta el pintor fins assolir, en la seva obra, una "atmosfera" peculiar: la que el seu artístic *engany* es capaç d'aportar: l'espacialitat plàstica.

Al igual, però, que la linealitat objectivadora de formes i les tonalitats cromàtiques –insufladores de vida a masses i zones exo i endotòpiques,

encerclades, delimitades, relacionades en el pla original– adquireixen una fisonomia variada en virtut de la qual les imatges resultants es mostren aquietades o dinamitzades, càlides o fredes, distants o properes, suaus o aspres..., així també, segons que anem organitzant tot allò plasmat en aquest pla de la representació, anirem amarant una composició en l'estructura de la qual jugarà un paper clau la forma amb què l'artista vaja connectant aquest o l'altre element –anteposant, alternant, distribuint-lo... en tal o tal altra part del pla– enregistrant-lo mitjançant un o un altre dels infinits tons de la paleta, plasmant-los amb uns trets aguts o sinuosos... per a la resolució última dels quals –la global de l'obra-, haver-los relacionat terminològicament, articulant-los segons plans, tindrà molt a veure. Molt a vore per a la generació de l'espacialitat, tantes vegades reivindicada, d'idiosincràsia especial: aquella que és la pròpia i inherent al "quadre".

I si, com en el seu moment argumentàrem, la utilització del color i la línia permet, gràcies al seu enorme potencial de desenvolupament, obtindre imatges de la més variada tipologia icònica, igualment els diversos mètodes i fórmules amb què sintàcticament connectem els agents plàstics intervinents en una escena, aquesta resultarà *dotada* d'una classe o altra d'espacialitat: de major profunditat i accentuat gradient de format dels elements representats; simulant un "ambient cúbic", *contenidor* de formes, en un espai volumètric, no obstant, molt acotat. Espai entés com conglomerat o singular *puzzle* de fragments mínimament recessius i assenyaladament constructius: plans superposats i/o juxtaposats, en part emmascarant-se i, en part, clarejant-se. Entramat frontal que acull i evoca en immediatesa visual la natura física, com també *palpable*, del seu espai.

Passem, doncs, a abordar, sense major dilació, l'estructura espacial de la imatge en les seves obres de la sèrie «Pinteu Pintura».

El que de seguida ens crida l'atenció, a la vista d'aquests quadres, és l'eclosió d'un ric feix eidètic que compendia un esplèndid entreteixit de valors plàstics i vitals, ordits i tramats per la seva enlluernadora imaginació, on qualsevol *species* de denúncia i crit d'alliberament –tan consubstancial amb el llenguatge i pensament de Miró– resta simbolitzat per un repertori icònic, fèrtil i variat, transit de fort culturalisme.

Possiblement siga aquesta sèrie on s'aprecie simultàniament, amb major rotunditat i finesa, com la seva expressió artística no només amaga una considerable –com habitual resulta en el seu treball– capacitat crítica, sinó que, a més, les idees que palesa i aporta per a la reflexió ressalten immillorablement la inherent comunicabilitat estètica. Cosa que, en aquest cas, estime que ve promoguda per la seva originalíssima forma de citar imatges, que podem considerar com de *triple referent*:

Un: el que tenen pel seu propi "ser" d'icona (autoreferència configurativa).

Un altre: perquè el seu figurativisme es basa en referències històriques –personatges, fets, situacions, episodis– de factible comprovació i quocient estètic corroborat per l'autoritat dels experts i l'esdevenir de la cultura artística.

I tercer: en quant afecta a dades dels voltants i incidents arreplegats i propagats pels diversos mitjans de què disposa l'actual cultura de masses, també de fàcil comprovació documental.

De manera que, al final, conclou en un muntatge visual on els dos paràmetres iconogràfics intervinents serien:

a) D'una banda, el provinent de les modalitats comunicatives que la televisió i els *còmics* han universalitzat fins implantar una sèrie d'eficaços models transculturals. Es connectaria, per tant, des del punt de vista artístic, amb la tipologia amb què el *pop* va encarar la realitat circumdant urbana i de consum.

I b) d'altra, el codi lingüístic que provindria de la imagineria d'obres d'art, l'excel·lència formal i sacralització museal de les quals –a part dels seus suposats valors estètics– n'han propiciat l'establiment com estereotip de bellesa culta, esdevingut així mateix en universal. I, en la responsabilitat difusora de les quals han tingut molt a vore el poder i abast assolits pels llenguatges dels *mass-media* que, després de la II Guerra Mundial, han anat en continu in *crescendo* infiltrant-se en totes les capes socials com mai abans cap altre vehicle comunicatiu va poder fer.

I als dos estereotips lingüístics cal afegir l'instaurat pel propi A. Miró, que conjunta amb aquells creativament en funció dels seus particulars ressorts sintàctics.

Dicció gràfico-pictòrica, la del nostre artista, que deu d'entendre's, alhora, de dues maneres, i que poden aparèixer, totes dues, separadament o conjunta:

a) Ja com elaboracions plàstiques que enllacen, a manera de connector, fragments –elements unitaris o parts d'ells, escenes...– dels esmentats móns/lingüístico-iconogràfics prèviament seleccionats i plasmats (citats) en el quadre o en la *mixture* escultopictòrica.

b) Ja com estrictes aportacions icònico-conceptuals que, òbviament, han estat prèviament escollides, però que ara sota aquesta sort d'intermediació personalitzada assoleix una nova i original combinació/connexió de codis. Que es precisament el que em permetia d'afirmar, al principi d'aquesta anàlisi, la brillant actuació que en aquest terreny de la "citació" ofereix Miró front a altres pintors, més o menys coetanis, que també se n'han servit, d'ella.

D'altra banda, en pocs altres punts de la seva trajectòria com en aquesta sèrie, la ironia i l'humor –i fins i tot el sarcasme– tenen un lloc tan privile-

giat. Sens dubte, mai com fins ara aqueixa combinació i copresència de móns, recuperats a través de la pintura, històricament llunyans i conceptualment tan distants (encara que potser no tan distints en la *forma*) ha permés de fer saltar l'espurna de l'humor i de la gràcia que, comptat i debatut, també formen part de l'àmbit categorial que gira al voltant de la sempre discutible i esmunyedissa –com seductora resulta– entitat que el vocable "bellesa" suposa.

Així doncs, tot aquest joc d'imatges antigues i hodiernes, que es relacionen fins assolir la unitat de (un altre) sentit, requerirà també, en la vessant de la seva plasticitat, de l'exigència d'unitat des de la seva complexa articulació planimètrica.

Articulació entesa no com resultat d'un joc multifacètic, sinó com –des del punt de vista estructural– acoblament sintàctic, que va a permetre que mitjançant la conjugació de plans, *sensu stricto*, es distribuesca i interrelacionen les parts constitutives de tot aquest entramat formal i, per tant, romanguen vinculats conceptualment allò que tant les icones citades com les configuracions concebudes *ex nuovo* significativament plantegen.

I precisament perquè l'harmonització entre els diversos nivells lingüístics apuntats abasten espacio-temporalment (refereixen, citen, al·ludeixen, evoquen...) fets, doctrines, idees, usos i sensibilitats culturals tan distints i variats com oposats puguen ser, es pel que de disposar-los tots, segons diversa combinatòria, en un únic pla –i encara que adoptés l'estructura de pla bifront– la seva significació global restaria molt possiblement tergiversada o bastant minvada.

Cal, per consegüent, tindre en compte totes aquestes consideracions per a comprendre com l'espacialitat de «Pinteu Pintura» ha degut de generar-se a guisa de peculiar políedre multifacètic, perfectament calculat en el seu emmetxat –encaix i distinció *clare et distincte*– i acord amb els diferents trets morfològics de les imatges reproduïdes, representants i/o simbolitzadores d'aspectes i enfocaments de realitat que, al mateix temps, apunten a heterogènies vessants, social, històrica, economia, religiosa, política, cultural...

Multifacetisme que implica, conseqüentment, el seu donar-se terminològicament travat en funció d'un entramat de plans (per sobre/juxtaposició, emmascarament, encadenament zonal, connexió/acoblament de masses endo i exotròpiques de figures oposades, etc...), cadascun dels quals es responsabilitzarà d'una classe –o determinat aspecte– de realitat modelitzada. I com que tot aquest conjunt es desplega extensivament i intensiva tot al llarg d'un ampli gradient temporal (dinamicitat icònica) i espacial (estructura compositiva), que vertebra el sentit de l'obra, és pel que els plans que

la sustenten i l'espacialitat generada a partir dels diferents modes en què s'han articulat, prendran l'aparença pròpia d'una organització complexa: alguns es distingiran clarament poligonals en limitar amb nitidesa amb altres plans, altres se superposaran amagant l'element representat en el terme posterior, i certs plans se solaparan deixant clarejar tot o part del pla precedent o subsegüent.

L'espacialitat plàstica resultant restarà, per tant, modificada també en funció de com tot aquest conjunt planimètric, amb els seus corresponents elements representats, es dispose en el pla original en virtut de l'anisotropia espacial que el va jerarquitzant.

Així, la morfologia de zones semblants (per extensió o àrea, per color, segons el tipus de configuracions plasmades...) s'enfrontarà *simètricament* suggerint una idea de distanciament o allunyament entre el motiu principal i certs altres elements contextuals, o viceversa.

Unes altres zones de la composició es mostraran acoblades en parts sobreposades –amb o sense una zona intermèdia– en el seu espai representacional: de major a menor el fragment sobreposat, o a l'inrevés; en sentit vertical o horitzontal; disposats com en un limitat trencaclosques un poc desordenat... Induint a pensar i potenciar idees tals com: de domini, subordinació, recorregut o connexió principal; conseqüència o efecte a partir de, etc...

En definitiva, i encara admetent que puguen aparèixer excepcions en certs punts de la classificació –proposta en base a uns paràmetres unificats– passe a presentar la tipologia que recorre diferenciadament les modalitats compositives de major relleu d'aquesta sèrie. Classificació o taula categorial el criteri principal de la qual estarà en la sintaxi/articulació de plans organitzadors de l'espai de la representació i, per tant, responsables molt directes de l'espacialitat plàstica. Amb tot, també atendré certes claus que ajuden a justificar un tipus o un altre de composició.

En conseqüència, heus ací la tipologia amb els seus corresponents subtipus de «Pinteu Pintura»:

1) Composicions on la cita pictòrica (imatge o imatges procedents d'una o vàries obres reconegudes de distintes èpoques històrico-artístiques) roman en primer lloc i els seus figurants en diferents posicions, generant inductivament un variat feix de direccions visuals cap al pla de l'espectador.

En alguna altra zona del pla original poden vore's elements objectuals extrets de la realitat quotidiana i/o cultural contemporània (exemple: periòdics formant un núvol, il·lustració d'un quadre cubista...). I darrere d'aquests, jeràrquicament disposats atenent l'anisotropia espacial, apareix un darrer pla com teló de fons que confereix gran *profunditat atmosfèrica* a la composició quan denota un cel estrellat. O bé, si s'elabora en uniformitat

cromàtica, un fons més comprimit respecte al primer pla; però, en tots dos casos, en contrast amb la imagineria que ocupa el primer.

Profunditat que en altres obres s'assoleix mitjançant la suggerència d'un *espai cúbic*:

a) Induït, en col·locar la figuració protagonista en intersecció amb una obliqua –representativa d'un determinat element arquitectònic– i la figuració secundària representada dins, també, d'un espai acotat (denotatiu, per exemple, d'un quadre penjat en un mur i la fórmula de representació espacial del qual és un escorç). De manera que acusada *perspectivització* per obliqüitat i *profunditat limitada* per proximitat de l'escena al pla de l'observador resolen el problema espacial en aquesta modalitat compositiva.

b) Situant una sèrie de figures als dos costats de l'eix (vertical) de simetria voltant al qual unes convergències lineals –explicitadores d'elements arquitectònics interiors– creen la sensació d'espai en profunditat.

c) Col·locant allò que figura com motiu principal (pictografismes mironians, naips...) en el pla-sòl, el qual forma part de l'entramat lineal que, mitjançant l'ús de la perspectiva renaixentista, desenvolupa i reforça la visió en profunditat d'una imatge; en aquest cas representant una àmplia estança o sala museal a manera de peça interior d'un recinte. És evident, d'altra banda, que segons la ubicació del punt de fugida i la seva distància (suggerida) respecte al pla frontal del quadre, així s'incrementarà l'efecte d'*espacialitat cúbica*.

2) *Composicions on existeix una escarida i nítida relació del tipus "motiu principal-context"*.

Composicions on la relació del binomi *"figura"* (personatge en primer terme) *"fons"* (fragments il·lustrats i cromàtics: com paper pintat, com referits a elements decoratius –taulellets– o com bandes que, a mode de teló de fons, són observades per l'espectador «extern» i àdhuc per l'«intern» del quadre) s'evidencia de forma contundent i explícita:

a) Precisada per una connexió (pràcticament) de perpendicularitat "figura fons":

Figura centrada (un poc inclinada) i d'esquena a «Mediterrània». Figura centrada (pla fílmic) i d'esquena a «Gala i ocells».

Articulació que, en ocasions, es presenta amb una elaboració del "fons" semblant a aquelles miniestructures en **"S"** que vàrem poder apreciar en creacions dels anys seixanta. O simplement com un teló de franges paral·leles i de factura constructiva, tal com es dona en l'elaboració del darrer pla de «Fornall de ficcions».

b) Segons una relació de paral·lelisme, on la forma que actua com a "figura", malgrat el seu important pes visual, cedeix gran part del seu interés al context, de gran riquesa cultural (senyoretes de «Carrer Avinyó»).

c) Determinada per una relació de lateralitat i aparent juxtaposició entre el motiu principal i el secundari.

Encara que puga semblar una articulació simple, cal assenyalar, no obstant, la subtilesa que hi amaga. Així, per la disposició molt parcial o a penes sobreposada de la massa cromàtica del principal sobre el secundari, aquest, representat en escorç, marca una direcció o sentit de lectura cap al motiu principal (d'esquena al pla de l'observador) alhora que assenyala la seva convergència visual cap al punt de fugida no centrat, sinó lateralitzat en el pla de la representació, amb la qual cosa s'estableix una variant més –tal com podem apreciar a «Vigilants a l'alba»– en allò que fa a la creació de l'espacialitat, diferent de la del tipus "**a**".

d) Disposada la figura principal en un pla paral·lel al de l'espectador del quadre, per tant, també de dominància frontal; però que en aquest tipus compositiu resulta molt acusada en representar molt comprimit i aplanadament –com si d'un retallable es tractés– aquest primer terme figurat.

De comptar amb la presència –quan en alguna obra així succeeix– d'un determinat element contextual, el contorn del qual manifesta la pertinent deformació a causa de la perspectiva geomètrica, s'incrementa –en quedar ressaltada la tridimensionalitat de l'objecte– l'espacialitat escènica. És a dir, que malgrat la visió frontal hi sorgeix –pel susdit element objectual– una suggerència d'*espai interior cúbic*.

e) Figura principal en darrer lloc: ubicació oposada a la de la figura principal del subtipus "**d**" acabat de descriure.

Novament, és possible comptar amb un element contextual que per la seva morfologia (entramat lineal del tauler d'escacs a «Kasparov, escacs i personatge») reforça la il·lusió de profunditat. Només que ara, en aquesta altra submodalitat compositiva, es propicia l'efecte òptico-visual invers en obrir-se (divergència) la morfologia o entramat lineal cap al pla de l'espectador.

3) *Composicions en les quals un pla de dominància frontal fixa una figura, l'escala, dimensions i acotació fragmentada de la qual assumeix clarament certs recursos expressius del cinema pel que a l'enquadrament es refereix.*

Enquadrament que pot lògicament expandir-se, engrandint més/menys la imatge i, en conseqüència, aproximar-la en divers grau a l'espectador. Podent, amb tot, abastar un distint però sempre restringit nombre d'elements icònics a fi que no es disperse l'atenció, que reclama el preconcebut com element principal. Actuació portada a terme de manera semblant a com per l'apropiat ús de la càmera s'estableix la sintaxi de plans (i formats determinats prèviament, en el seu cas).

Entre les composicions emulant primers plans cinematogràfics citaríem «Vetllaire», «Amic de Baco», «Gala i ocells» i «Retrat d'Espriu». I entre les que estrafan enquadraments més allargats destaquen, sobre tot, el ritme narratiu de «Festa d'estiu», adequadament desenvolupat en un format de ratio llarg.

4) *Obres que, assumint tota o part de la metodologia aplicada al llarg de les categories i subtipus compositius precedents, recorren a la tàctica del "quadre en quadre" com manera d'acollir, delimitar i fixar, en contrast amb la resta de la representació, una selecció de fragments de reconegudes obres d'art.*

Vinyetes/enquadraments que poden romandre:

a) Escampades i com surant per l'espai pictòric.

b) Juxtaposades en una de les vores del pla original, seguint una de les fórmules amb què es maqueten fotos en un magazin, llibre, catàleg o revista i que es denomina "a sang".

c) Combinant totes dues formes –"**a**" i "**b**"– de disposar els "quadres dins del quadre" en la composició.

5) *Obres on el tractament icònic d'allò representat duu a emular un cartell anunciador o pòster de luxe.*

En aquest tipus de treballs és on sembla aflorar amb més adelitament l'humor irònic, fins i tot tenyit, de vegades, de sarcasme (marques de productes reproduïts en la pell del cavall del «Retrat Eqüestre» del Compte Duc, o formant part del cap d'un dels personatges de «Díptic Democràtic».

Obres aquestes en què se serveix de simples, com eficaces resulten, tècniques de comunicació visual de les emprades en el disseny gràfic, com és connectar conceptualment i juxtaposar formalment una imatge (que determina el focus principal d'atenció pel seu enquadrament –pla de tall cinematogràfic-) en una altra imatge (en aquest cas "cita" artística) associada culturalment, industrialment o consumistament a la primera. És a dir: destaca una imatge causa que en remetre en una altra permet que la coneguem millor, i tanmateix és gràcies a aquesta darrera (*efecte*) com, paradoxalment, consolidem la primera des d'un sentit o aspecte de coneixement comunicacional: havent establert per aquest procediment un peculiar sistema de retroalimentació conceptual.

6) *Obres, l'articulació planimètrica de les quals, tant perquè una icona històrica citada apareix a gran format –encara que fragmentada respecte a la seva concepció original– com perquè la resta d'elements representats, procedents a la seva vegada de pintures d'altres artistes d'èpoques i estils diversos, es disposa o organitza:*

a) Com en un *puzzle*, encara no resolt, que dóna la impressió de trobar-nos davant d'una composició cubista on, no obstant la complexitat dels plans, és possible visualitzar-los tots simultàniament.

b) Com en un trencaclosques acabat, pel que malgrat la persistent complexitat –tant formalment com connotativa– de la imatge global resultant procuren mostrar-se –els diversos plans– segons un ordre arquitectònicament travat; propiciant d'aquesta manera un espai més assequible per l'efecte tridimensional generat i, per tant, de major comprensió visual per al públic. La qual cosa no implica, necessàriament, molta facilitat per a desvetlar el significat principal de l'obra, o significats col·laterals, que pel seu potencial de citació puga tindre. Així, a «Jardí amb Musa» i a «Epístola i Flama» una certa atmosfera metafísica i mistèrica, creada junt a la inducció d'un pensament surreal, es percep summament suggestiva.

c) Composicions que participen de les dues submodalitats anteriors. Ja que, d'una banda, part de l'obra s'organitza mitjançant un encaix de figures que, respectant proporcions i gràcies a un acurat emprament del binomi "llum-ombra", instaura –encara que moderadament– un espai en profunditat; i, d'altra banda, la resta de la composició es resol mitjançant plans (zones planimètriques) de gran i evident paral·lelisme en relació al pla implícit, al·ludit però, de l'observador. De manera que amb aquesta combinació s'aconsegueix un peculiar emmetxat entre una zona de dominància frontal i altres més acords amb les lleis perspectíviques, concloent un resultat estrany, inquietant, de cert aire o caire surreal.

7) *Obres on s'aconsegueix l'espacialitat plàstica per introducció en la composició d'una acurada simulació d'ambients atmosfèrics, o per ubicar els elements representats segons una estratagema tendint a suggerir l'espai envolupant i físic d'un exterior.*

Se n'hi podrien distingir dos subtipus:

a) Quan un personatge, des d'un recinte interior manifestat per elements comunament reconeguts (ampit d'un finestral, fulles d'una finestra obertes cap al suposat interior seguint la fórmula de representació espacial pròpia de l'escorç, cosa que facilita l'efecte de captació tridimensional) porta a què, per posició i implícita però induïda *visual line*, l'espectador del quadre es dirigesca i atenga a l'ample pla de mimètica atmosferització externa a què s'*obri* el personatge representat (cel pigallat d'estrelles o de signes estrets del conjunt del cabal universal de la pintura). De manera que el concepte d'espacialitat evocada va més enllà del de la plàstica il·lusionísticament creada, encara que és el mètode d'elaboració d'aquesta –la plàstica– el que propicia la suggerència i el concepte d'aquella.

b) Quan una imatge arquitectònica presenta per la seva forma (nítida configuració lineal objectual i estructural) dissenyada d'acord amb la fórmula geomètrica pròpia de la perspectiva triaxial, el seu particular status corpori (volumètric) que exigeix un espai envolupant físic, i, a més a més, aquesta formalitat icònica apunta denotativament en un entorn típic d'urbanisme extern (carrers, cantons, places...). Amb la qual cosa, l'espacialitat resulta, en principi, *oberta* per la seva intencionalitat referencial i mimesi figurativa; per bé que, ja que es té en compte el compliment estricte de l'esmentada fórmula de representació tridimensional, el resultat plàstic va a diferir del de la submodalitat anterior. La qual cosa no vol dir que aquesta altra classe d'escenografia no puga també admetre o albergar, a part de la iconicitat de caire reproductiu, certs elements –grafismes, signes, fantasioses cal·ligrafies– d'aspecte fantasiós o d'empremta més decididament suprareal.

– VII –

Si el que semblava impactar-nos , de *motu proprio*, al conjunt de treballs de la sèrie «Pinteu Pintura» era l'entrellaçament eidètic i formal que les seves imatges manifestaven o imposaven ja des del principi, el que destacaria de la sèrie *«Vivace»* –és a dir, allò que em limite a corroborar per escrit, ja que immediatament es constata en contemplar-la– és la claredat conceptual del missatge que amaga i la diàfana desimboltura de la seva dicció pictòrica. Missatge directe, franc, viu... transmés o, millor, posat en evidència a través d'una nítida i precisa configuració lineal, així com d'una atraient gamma cromàtica intensament brillant.

Però si, aprofundint més en la seva lectura després d'aquesta primera impressió visual, els quadres que la integren no alberguen –aparentment– complexitats formals ni opressius tenallaments crítics, no per això deixen de plantejar un repte plàstic ni de llançar series i fundades crítiques. En absolut.

Són obres en totes les quals està el component de reprovació, per bé que el refinat dibuix de llurs formes i la brillantor del reverberant colorit de llurs escenografies podrien conduir, equivocadament, a pensar el contrari. D'altra banda, l'estratègia seguida en l'organització figural, de calculat nombre d'elements, i el magistral ús de la linealitat objectual i estructural, en perfecta simbiosi gràfica, amb què erigeix i configura el motiu principal –descriptor de la denúncia que generalment presenta com situació o resultat, com descripció del que ha fet– no significa ni més ni menys que el punt de professionalitat assolit en la tècnica dibuixística i la simplicitat depurada amb què demostra Miró ser capaç de pensar, disposar i resoldre pictòri-

cament la situació, objecte d'acusació i condemna en el pla de la representació:

1) Situació imaginada en la seva ment, però denotativa –com gairebé sempre en la seva poètica– de la realitat circumdant, atesa i acotada en alguna de les seves múltiples vessants.

2) Pla de la representació: irreal o enganyós en quant a la il·lusorietat de la seva naturalesa intrínseca i fantàstic en quant a la creativitat que permet semblant simulació o meravellosa aparença en ell desenvolupada. Però, paradoxes dels llenguatges (formalitat i contingut expressius), especial lloc o àmbit específic per a l'erecció icònica (elaboració i plasmació en un espai) de formes que apunten no a cap engany, irrealitat o fantasia –què més voldríem en aquests dies d'erms i d'ecològics desastres!– sinó a realitats succeïdes, viscudes, testimoniades, documentades... també *hic et nunc* –en aquest moment del seu itinerari plàstic– a «Vivace».

Arribats, doncs, en aquest extrem –dins de la tasca que ens ocupa i detenint-nos el 1994, any en què va presentar a València la sèrie– no hi cap sinó afirmar que Antoni Miró, en tot allò relatiu a la problemàtica que ateny a la creació de l'espacialitat plàstica en la seva obra, segons la metodologia i recursos emprats, tal com hem examinat àmpliament, assumeix i pràcticament sintetitza –en aquest, avui dia, darrer tram de la seva producció artística– totes les estratègies i recursos, manejats a través de les diverses modalitats compositives, precedentment analitzades, per a –igualment que ha operat amb la forma i el color (aquest darrer a profunditzar en el següent capítol)– desembocar en unes poques però eficaces fórmules, i belles en virtut de la seva depurada simplicitat i finor sintàctica. Resultat i pòsit –quin dubte hi cap– de tants anys d'ardu i intel·ligent batallar amb pinzells, burins, cisells i/o bufadors; els assaigs, experiències, rectificacions i consecucions dels quals es projecten admirablement en la construcció de les escenes que «Vivace» ens depara.

Categories o modalitats compositives la taxonomia bàsica de les quals passe a exposar a continuació. Abans, haig d'advertir, tanmateix, que és pel procés de depuració i síntesi portat a terme per Miró en la seva labor creativo-tècnica, al llarg de la seva trajectòria, pel que la classificació amb què finalitzaré aquest capítol va a ser escarida, en consonància amb la assenyalada clarificació i simplicitat compositiva a què a arribat el pintor en l'actualitat. Clarificació i simplicitat que no vol dir –obvi és insistir-hi– elemental simplicitat; ni tampoc implica que, dins d'aquest procés sintetitzador, no apareguen les pertinents variacions de formulació i certs subtipus.

Així doncs, fins al present, la tipologia compositiva de la sèrie «Vivace» comprén:

1) *Composicions l'estructura bàsica de les quals es resol mitjançant l'articulació d'un element que actua com "figura" (referent d'alguna cosa comuna o corrent, amb o sense caire simbòlic) connectat amb un altre (denotatiu d'un paisatge o exterior) que fa de fons.*

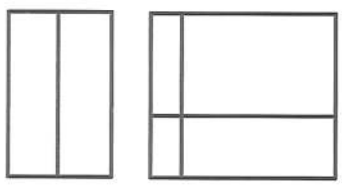
Al marge que l'enquadrament ressalte i establesca un tipus o un altre d'equilibri entre el motiu més proper al pla de l'espectador (*P.O.*) i el sistema axial de l'obra, aquesta categoria compositiva es concreta essencialment de dues maneres. A saber:

1.a)

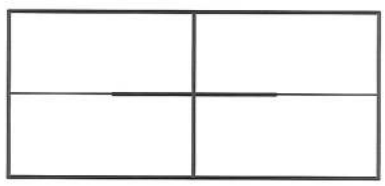
– Element "figura", representant algun personatge, un objecte o éssers animals en un pla molt proper a l'espectador.

– Pla intermedi ($\mathbf{P_2}$) paral·lel al primer ($\mathbf{P_1}$) i al qual actua com a teló de fons ($\mathbf{P_3}$). Gairebé sempre el referent de $\mathbf{P_2}$ pertany a la mateixa classe que el de $\mathbf{P_3}$.

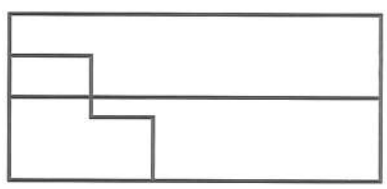
– Posició postural d'allò representat a $\mathbf{P_1}$ en rigorosa relació de perpendicularitat amb les configuracions que construeixen/determinen la resta de termes planimètrics de l'obra[12].



Preponderància del personatge FIGURA.



Equilibri estàtic del *personatge* FIGURA.



Preponderància de l'*objecte* FIGURA.

(De vegades serà un animal el que predomine o actúe com a FIGURA en lloc d'un personatge o d'un element inanimat)

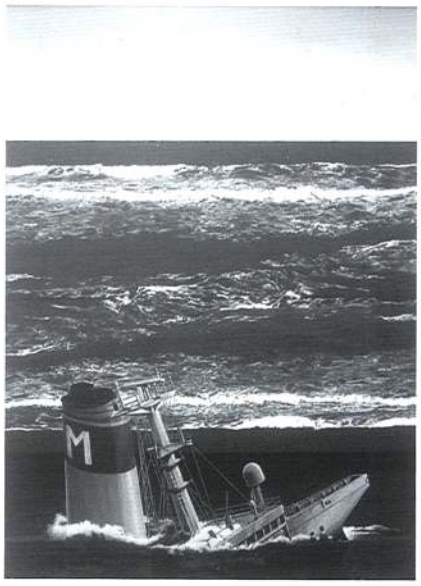
1.b)

– Element "figura" representant algun personatge, un grup d'ens bimorfs o cert element objectual en moviment, en pla proper a l'espectador. Tanmateix, la seva articulació amb elements pertanyents terminològicament a plans successius resta particularment abiaixada pel punt de vista elevat –o que ho simula– que imprimeix a l'elaboració de la imatge, i que porta a conferir-li un sentit de l'espacialitat distint al del tipus anterior.

A «Malastruc», posem per cas, la mar que engoleix el petrolier contaminador domina l'espai icònic de manera semblant, en certa mesura, a com ocorria amb el *mar* de cases del seu llunyà i enyorat paisatge de l'«Alcoi» de fa, ara, trenta-tres anys.

A «Bici d'aiguamoll» ens trobem amb la imatge d'aquest vehicle, propera al pla de l'espectador i d'ostensible dominància frontal. Tanmateix, en

conjugar tal imatge: a) amb la zona (segment d'espai) representada anteposada al vehicle, b) tenint en compte el que implica l'elevació del nivell òptic amb què encarar l'extens paisatge pantanós que s'obri darrere de la bicicleta, malgrat la no explicitud de patents línies de convergència perspectívica, i c) comptant amb el desplegament d'un gradient de tonalitats pertanyents a, o que parteixen de, un mateix *chroma*, es genera –per tota aquesta combinació– una intensa i alhora difusa espacialitat atmosfèrica, altament suggestiva i, per descomptat, abans incloïble en aquest subtipus compositiu que en l'anterior.



«Malastruc», 1993.

«Espigalls i corbella», 1992.

«Paisatge d'Alcoi», 1962.

«Bici d'aiguamoll», 1992.

2) *Composicions d'acusat efecte de profunditat aconseguit mitjançant senzilles però eficaces fórmules perspectíviques:*

a) Aplicades fonamentalment a partir d'elements arquitecturals. Malgrat la seva aparença fragmentària, la il·lusió de profunditat generada resta bastant accentuada per la fórmula emprada de representació espacial molt escorçada, en la qual s'ha forçat l'orientació obliqua del motiu arquitectònic, tal com podem comprovar a «Cultura amenaçada». O bé perquè un element en escorç va juxtaposant-se seqüencialment al mateix temps que es repeteix indefinidament. Així, a la columnata romana de «La porta del cel» la línia de les columnes gairebé s'esdevé una paret contínua.

b) Aplicades a comptats elements arquitecturals molt ampliats –tant, que poden passar desapercebuts, subsumits com pla-fons– que es combinen amb parts –així mateix ampliades i volumitzades– de referent anatòmico-corporal, com, per exemple, «El mirallespill».

La connexió que, per la seva banda, s'estableix entre ambdues classes de configuracions i un tercer element, complet en la seva conformació, acaba de crear la sensació d'espacialitat i de distingir-la de la del subtipus "**a**".

3) *Modalitat compositiva basada en una peculiar "seriació" des de cert element bàsic*[14] *que es reprodueix/multiplica fins a completar l'elaboració d'un assumpte i construcció de l'escena imatge final:*

– Conceptualment unitària, encara que formalment (traços, configuracions i tonalitats) manifeste una diversitat de components.

– Gràficament i cromàticament en mosaic, amb el que això suposa en la resolució d'un espai plàstic d'escassa fondària.

– I, conseqüentment, adquirint visualment i establint sintàcticament una connexió "figura-fons"[15].

4) *Modalitat l'espacialitat de la qual s'obté per la utilització de la perspectiva, combinada amb fórmules de menor recessivitat que recorren a estratègies de juxtaposició, solapament i compressió de plans.*

4.a) Certes obres es desenvolupen en base a un tipus d'inversió configurativo-cromàtica combinada amb alguna modalitat de perspectiva lineal. Un motiu protagonista/destacat per massa o ubicació, que repeteix la seva forma invertidament i en un color patentment contraposat al de la resta de l'escenografia, s'estructura de manera adequada per a crear la il·lusió d'un espai en profunditat mitjançant la utilització de la perspectiva. Perspectivització que pot ser : i) *lineal,* quan les paral·leles rastrejables en elements integrants de la imatge s'allunyen del pla de l'espectador fins a trobar-se en un punt situat al nivell de l'ull (± sobreelevat), com a «Festa de la cirera», o ii) *aèria* en superposar, en una primera part/meitat de l'escena, certa figuració de cromatisme accentuadament distint al del paisatge repre-

sentat, sobre el pla del qual aquella se superposa, i a l'altra part/meitat de l'escena es dóna el mateix tipus de figuració, encara que de massa tonal més clara respecte al seu correlatiu paisatge pres des d'un punt de vista elevat. De manera que, tant pel color, manejat en inversió cromàtica en els plans de figuració humana i en els relatius als exteriors paisatgístics, com per la distinta altura en què se situa el nivell òptic de la figura humana respecte al "pla paisatge", és com el nostre artista promou un espai plàstic tan interessant com peculiar, comprovable en creacions com la que duu per títol «Positiu-negatiu».

4.b) Altres obres s'estructuren duplicant un mateix motiu canviat de color. Aquest "doblet" icònic es conjuga de forma invertida i per juxtaposició a un dels eixos de simetria de l'espai compositiu. Al primer pla, així elaborat, se'n sobreposa un altre portador d'una figuració única i distinta de la primera duplicada. De manera que, tant el pla que conté l'element duplicat i invertit, com el del nou i no repetit element sobrepintat, es vinculen segons una estricta perspectiva *cromàtica*, donant per resultat un espai plàstic de dominància frontal i gran planitud.

Amb tot, es pot fer una puntualització que no invalida l'espacialitat característica d'aquesta modalitat compositiva, ben distinta a la que ens ofereixen les pintures incloses en "**a**". Em referesc a que, en alguna obra, el motiu que se sobreposa a la imatge de l'element duplicat/invertit s'articula a l'inrevés, és a dir: el motiu únic resta plasmat en darrer lloc, albirant-se entre veladures; i, sobreposat, es desenrotlla l'anomenat binomi "positiu-negatiu", instaurat o fixat al voltant de l'eix de simetria.

4.c) Finalment, certes obres, també dins del concepte d'inversió "positiu-negatiu", resolen la seva espacialitat recorrent a una metodologia que s'aparta de l'aplicació estricta de l'esmentat concepte. Així, la forma del motiu, que abans es duplicava invertint la seva coloració, es representa ara segons la seva *aparença externa* i clarament referencial en una imatge que es contraposa a si mateixa; només que, en lloc de presentar-se cromàticament invertida, mostra la seva *conformació estructural* posant de manifest delineacions essencials que determinen que l'arquitectònia del motiu en qüestió siga un personatge, element inanimat o animal com –en aquest darrer cas– podem apreciar a l'interessant acrílic sobre taula «Viatge sense retorn».

NOTES AL CAPÍTOL V

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

2 "Al llarg de totes les èpoques, els artistes han encarat d'una forma o d'altra els problemes de representar les tres dimensions en una superfície plana, de només dues. Durant els diversos períodes històrics i en les diferents cultures els artistes s'han servit de diferents mètodes per representar la forma i l'espai. Tots dos conceptes són inseparables, perquè la forma és inconcebible sense l'espai que la continga". Malins, F.: *Para entender la pintura*, H. Blume, Madrid, 1984, p.46.

3 Si en la pintura: pel repte que suposa la seva representació (il·lusorietat) en una superfície bidimensional; si en l'escultura: per quant la relació d'un objecte exempt amb l'entorn real condiciona la seva significativitat plàstica; si en l'arquitectura: per quant la funcionalitat d'una construcció implica que radique en un lloc i determine/aculla un espai físic –no il·lusori ni suggerit-, espacialitat acotada per la corresponent fàbrica edificada, humanament deambulant i/o habitable.

4 Confonent i demostrant, el qui així s'expressa, la seva ignorància respecte al que aquesta afirmació comporta en el món del cartell i la impressió *offset*.

5 Una curiosa obra on, en certa manera, s'atén també aquest joc articulable de plans –un, físic, contenint potents formes figurades; un altre, també físic però materialment desplaçable, on només apareixen uns signes escripturístics com a molt, seria la pintura «Opera Xinesa». Per bé que aquesta obra i en el seu únic pla de 100 x 200 cm, en restar la seva iconicitat sotmesa i ubicada en una de les zones dividides per un eix de simetria manifesta una estructura *enganyosament* única, encara que precisament a causa de tal divisió zonal il·lusòria es propicia la idea de dos plans *físicament* possibles de plegar.

6 Concreció entesa com plasmació/objectivació de la imatge, ja que tant un tractament com un altre romanen al servei del tarannà abstracionista de l'obra en si.

7 Tanmateix, en algun dels seus darrers treballs de la sèrie «Vivace», datats el 1995, adopta formats de *ratio* llarg –fins i tot extremadament panoràmics– per a representar una de les seves originals bicicletes, com és el cas d'«Apagafocs Valencià» (taula que, amb els seus 68 x 196 cm, revela una proporció entre els costats de l'ordre de 1:2'8). Amb tot, tal imatge va més enllà d'una mera exhibició descriptiva del vehicle, ja que aquest en combinació amb la representació del pla "fons" (arbres caiguts entreviats de fulles de periòdic esqueixats) estableix implícitament, encara que de fàcil lectura, una certa narració que no és ni més ni menys que una argumentació en pro de l'ecologia i denúncia del que implica el consum (no ús de paper reciclat) i abusos (incendis al bosc) de les substàncies naturals, matèries simbolitzades ací per la imatge dels arbres.

8 Engany, en el camp de la cinematografia, com invenció que modelitza tal efecte i la versemblança de la qual –la de les seves "imatges-idees fotodinàmiques muntades", en paraules de Della Volpe, ens plau-.

Important engany de l'art, en l'esfera de la imatge fixa, va ser també –com ens ho recorda Imamichi– el propiciat, uns 2.300 anys enrere, per la *skiagraphia* o pintura on apareixien representades les ombres. Tècnica que si bé rebutjava Plató per falsejar la percepció i estar doblement allunyada de la veritat ideal, era en canvi valorada com a moderna per Teofrast, deixeble d'Aristòtil, precisament per ser "la pintura l'art de representar models reals i, consegüentment, també l'ombra que aquest projecten en el món 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 important faceta del llenguatge artístic ve determinada o rau en el seu potencial interpretatiu i possibilitat d'aplicar-se a fets, accions o situacions en un principi –quan cronològicament es fa fer l'obra–

encara inexistents o a penes plantejades; a mesura, però, que manifestaven semànticament un significat propi («Amèrica Negra» parteix del problema racial en un territori concret i en base a una determinada visió polítco-cultural), la seva formalitat, com llenguatge plàstic, anava generant la capacitat d'assumir futurs continguts. Heus ací el seu sentit com *opera aperta* i vigència conceptual. Heus ací les seves disponibilitats per assumir nous desenvolupaments eidètics sense perdre per això el caire documental que en el seu cas pogués comportar.

10 Creant allò que Rudolf Arnheim denomina "efecte de pistó".

11 Simetria divisora del pla de la representació en dues zones, però que en aquesta obra la zona "plena" (figura) deixa, en desplaçar-se, un subespai en la seva pròpia part superior. Amb això, s'incrementa l'«efecte de pistó» en romandre premuda la zona figurada per un costat i, a més, afavorint d'aquesta manera certa significativitat procliu a l'abatiment, a la reflexió penosa.

12 Elements seriats com *imatge completa multiplicada* (sobreposada o no a la següent, i amb o sense variació morfològica), però també com reduplicació o multiplicació de contorns i perfils. Cosa de la qual, en altres llocs del text, ja he tractat en considerar aquesta tàctica de mobilització icònica per part de Miró.

13 Un cas curiós és l'exemplificat per « Service du Nettoiement », la superfície del qual, de 100 x 100 cm resta parcel·lada en dos *frames*, de 100 x 50 cm, mitjançant una remarcada línia obscura que explicita l'eix de simetria (vertical). Eix que intersecta amb la representació d'un gegantí bitllet de a dòlar que s'acomoda a l'eix de simetria horitzontal (implícit).

Aquesta articulació instaura una espècie de divisió de tot l'espai pictòric en quatre quadrants: dos, "plens" per dues mitges figures d'un mateix personatge, i dos "buits", o de fons, resolts amb *neutralitat* icònica (absència d'elements objectuals). Amb tot, la curiositat o interès de la composició rau sobre tot en l'organització/sintaxi establerta entre la representació fragmentada i la direccionalitat induïda per a connectar-la en base a un context figurat compartit asimètricament, ja que mig cos del personatge (arreplegador d'escombraries) resta en la zona alta del quadrant de la dreta (**A**) i l'altre mig cos en la zona baixa del quadrant de l'esquerra (**B**).

I centrat i fent de nexe unitiu entre totes dues zones tenim el gegantí bitllet, el desenvolupament unitari del qual va d'un *frame* a l'altre.

14 A la vegada, el motiu principal (generalment figura humana en $\mathbf{P}_1$) segons que aparega més a prop al pla de l'espectador –a major "intensionalitat"/menor extensió i abundància de detalls– o més allunyat –a major "extensionalitat"/més àrea corporal visible/menys coimplicació amb l'observador del quadre– en funció de l'enquadrament i format elegit, es comprovarà la influència dels llenguatges fílmic (plans primeríssim *versus* panoràmic) i fotogràfic (comprensió figura/fons pròpia del teleobjectiu).

No necessàriament ha de ser un mateix element idènticament repetit. Pot també entendre's com elements diferents (en/per forma, tonalitat, format) però de la mateixa classe. O un element "estereotip" multiplicat segons configuracions homologables.

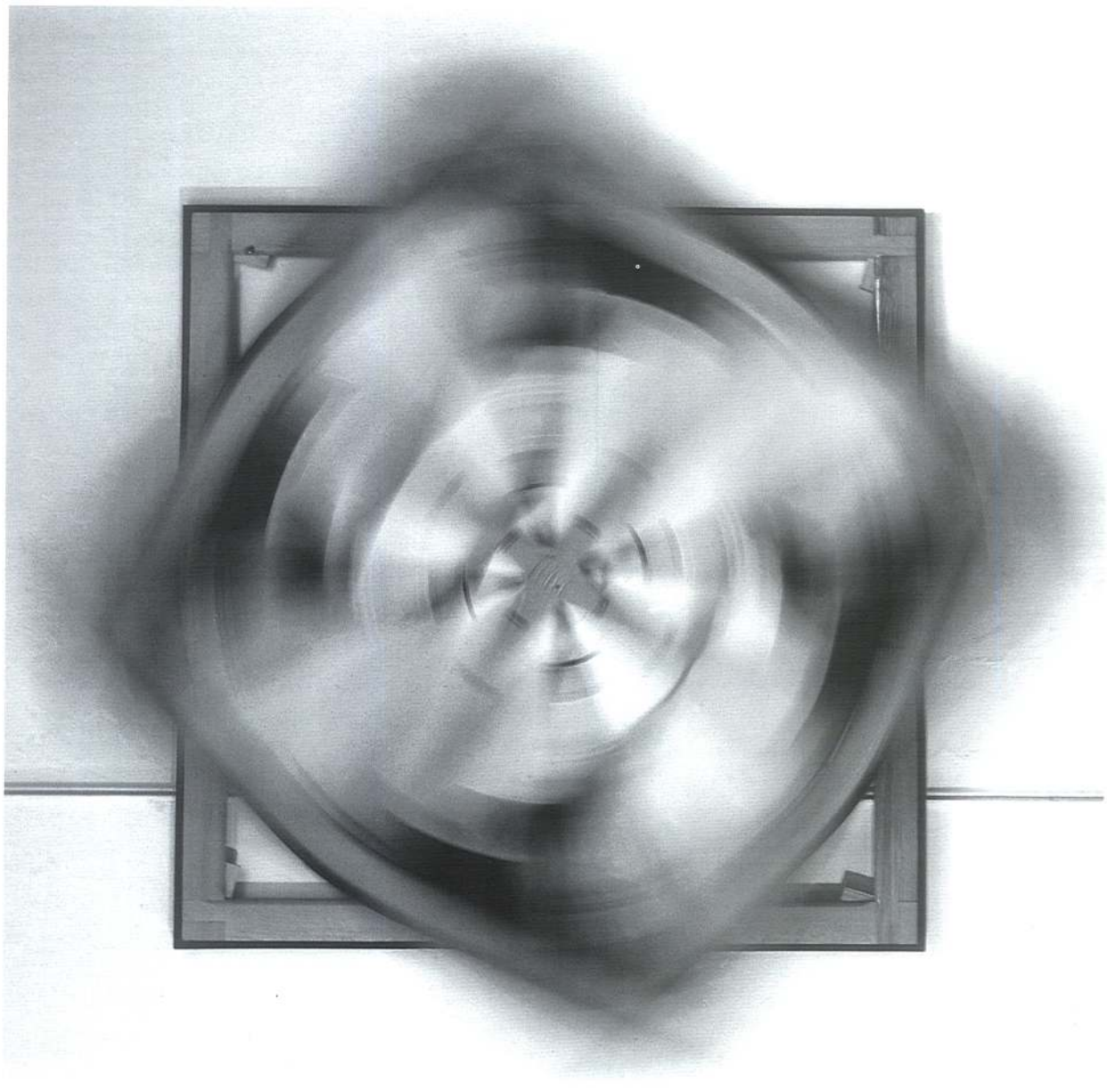
15 Només que ací –si partim de la seva obra «Parc Natural», paradigma d'altres del mateix tenor– el "fons" serà un "teló" buit, i allò que opera com a "figura" (munts de brossa) es comporta segons un enllaç de sentit de doble direcció:

$$\underset{A}{\underline{\textit{Figura-fons}}} = \underset{\emptyset}{\underline{\textit{Context/Context}}} \leftrightarrow \underset{\emptyset}{\underline{\textit{Ambient}}} = \underset{A'}{\underline{\textit{Leit Motiv}}} \text{ de l'obra.}$$

Aquesta composició –de 200 x 200 cm i de l'any 1993– ve a constituir el prototip o mostra que justifica la modalitat compositiva amb què es connecta aquesta nota. Modalitat concretada així mateix en quadres com «Condemnats», 1994; «Zebres Escàpols», 1994, etc...

Amb tot, la seva filosofia àdhuc es pot rastrejar en certes obres posteriors –encara que manquen d'elements repetits i/o pertanyents a una mateixa classe d'objectes– els formats dels quals són pròxims o idèntics al quadrat, com és el cas de «Parc Natural».

Així, a «Vaixell de combat» o «Valisa per a subornar» els seus respectius "fons" es contraposen ostensiblement a la forma predominant –i única– segons el joc articulador "figura/fons". Tanmateix, aquest darrer, malgrat constituir un "teló" buit, o pla exempt d'altres conformacions, la seva peculiar "vacuïtat" positiva ("espai" acolorit) detenta, –precisament per la permanència de subtils trets o traços abstractes (trets del gest amb què el pintor anava dipositant la fina substancialitat (matèria cromàtica)– un peculiar potencial molt apropiat per a completar el significat que globalitza la imatge final; permetent, per tant, de considerar i acceptar també en aquestes pintures la doble direcció de sentit assenyalada més amunt– que va més enllà d'una mera connexió gestàltica.



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

CAPÍTOL VI

SIGNIFICATIVITAT PLÀSTICA DEL SEU COLOR

– I –

L'aplicació del color en el tipus d'obres dels seus primers treballs, i encara que de la mà de Vicent Moya va passar algun temps pintant natures mortes, paisatges i retrats d'una forma més o menys acadèmica, no semblava anar, certament, molt en consonància amb la convencionalitat cromàtica pròpia dels gèneres. Així, per exemple, el sifó d'acusada estructuració lineal a la manera *cloisonista*, d'una de les esmentades pintures («Bodegó amb sifó», 1960), deixava escapar part del seu verd conformador fora de la línia definidora de l'objecte; unint en aquest procediment poc ortodox una personal aplicació, igualment poc convencional. I encara que les tonalitats de les fruites sobre el plat, o les de la resta del muntatge escènic, restaren, en canvi, convencionalment harmonitzades, no per això deixaven de donar certa impressió de valentia a causa de la gruixuda juxtaposició dels traços i el no absolut encaixament de color amb la forma dels elements objectuals.

Una cosa semblant podríem remarcar de «Caretes»[1], quadre també d'aquell mateix any, on si res no s'havia que objectar, des d'un punt de vista *escolar*, sobre la possible coordinació i transició tonal entres verds, rojos, grocs (el roig i el verd fan –additivament– el groc), anava a ser la disposició mateixa dels objectes i la barreja entre ells –lampadeta, careta burleta, got de llimona, parell de pomes, llibre blavenc, morro de gos, arlequinenca cara blanquinosa...– allò que revelava la intenció de Miró d'acabar amb aquells tipus de gèneres i maneres pictòriques en la seva línia de treball.

Colors ben transicionats al llarg de les seves respectives gammes en pintures com «Retrat» o «El Bevedor», ambdues del 1960. L'angulació del nas, subratllada en tots dos personatges mitjançant el joc llum/ombra. L'aguda disposició angular dels braços, en el cas del bevedor, remarca així mateix per l'articulació entre tons clars i obscurs; composició reforçada, a més a més, per alguns altres detalls (tractament espatular –miniaplicacions angulars en "**L**"– de part del fons de la paret, ortogonals acabaments de la taula del bevedor...) preludien l'interés que les disposicions o miniestructures en angle tindran en la plasticitat dels seus futurs treballs.

Estructuració o disposició cromàtico–formal (microformes) que casen perfectament amb l'assumpte de la representació: fina agudesa angular i cal-

culada inclinació del nas del retratat, reforçant-se la concentració que la seva ganyota –amb la mirada igualment capficada– exhibeix. Àmplies i llànguides angulacions donant a entendre la gran dependència alcohòlica del desgraciat bevedor: amanolla el got i l'ampolla amb tal fruïció que sembla capaç de trencar-li la cara (agressivitat potencial rastrejable en els vectors que representen el braç i l'avantbraç amb els seus respectius acabaments en punta) al primer que s'atrevesca a retraure-li el seu estat i actitud. Tons ombrius, a major abundament, com a reforç cromàtic general de la situació anímica del personatge. Tons, d'altra banda, obscurs –que no ombrius– a les grisalles que conformen el «Retrat». Grisalles que resten, no obstant, temperades pel carnalatge rosenc del coll i el front clar i l'esmolat llom del nas, il·luminats en groc, a mode de signe del rigor que la reflexió implica –d'ací el gris argent, gris blavenc, gris fum, d'una banda– i d'on precisament naixerà la llum, la idea fructífera. Cosa així mateix reforçada pel llavi lleument ataronjat, i el groc palla, o el blanquinós, que aclareixen zones puntiformes i significatives del rostre, d'altra banda.

Continuant amb l'anàlisi del color en l'obra d'Antoni Miró, ens trobem amb «Paisatge d'Alcoi», on no dóna una visió del seu poble a la usança més tradicional o facilona del paisatgista típic. En aquesta obra presenta una peculiar panoràmica (el format del quadre és vertical, però la perspectivació des d'un punt de vista elevat invita a una visualització panoràmica) que selecciona una sèrie de cases i teulades de magatzems que dibuixen una mena d'estructura en forma d'«**S**», estesa i escorçada, que conjunta singularment amb l'espacialitat generada. Estructura que subjaurà en algunes altres de les seves futures composicions, en què la marginalitat, la turbulència o el desànim profund fan empremta en les persones; manifestant-se aqueixa classe de sentiments en/per la disposició angular de les seves anatomies, a més de per les seves respectives morfologies. I el color, ah el color! És cert que Miró no ha anat a una Facultat de Belles Arts, però coneix la història de l'Art. L'esmentat paisatge sobre Alcoi, del 1962, n'entronca amb fermesa el disseny de les seves parts amb una ordenació cromàtica segons un repertori de blaus i verds, beixos i grisos de tradició cezanniana.

Colorit particularitzat per zones distribuïdes gràficament i lineal, estructuralment compartimentades però connectades, tonalment emmetxades. Paisatge reconeixible encara que suficientment *distanciat* –per distinció ontològica– de la seva subjectivitat sentint que, com a subjecte i autor, el pintor proclama. I que, tanmateix, mitjançant la gamma de color pictòric amb què ho erigeix i introdueix en l'espai il·lusori de la representació –havent comptat amb el previ desencadenant perceptiu de l'entorn físic–, ho metamorfosetja cap a un paisatge interior. O, dit d'una altra manera, des del

(*seu*) coneixement i les (*seves*) sensacions tingudes per l'artista alcoià del seu poble, ho plasma i ens ho ofereix *hic et nunc*: segons la seva manera o forma particular de saber i entendre a través de certes imatges *–forma i color–* objectivades en una pintura. No devem d'oblidar que el «color, aqueixa impressió sensorial visual de mena plenament psíquica, és l'element bàsic d'un conjunt de configuracions i estructures perceptuals que constitueixen la nostra *manera de vore* l'entorn físic que "realment ens envolta"[2]».

Pintura que, d'altra banda, no roman en simulacre extern d'una realitat objectual, sinó que advoca per l'expressió (i el color –insistesc– juga en el mosaic cromàtic formal un transcendental paper) d'allò que tal "realitat" alberga –implícitament– d'«humanitat»: éssers que, encara que en la imatge no apareixen representats, se sap que la transiten (tal "realitat") capbaixos cap al seu treball; persones que, sota els sostres i darrere de les parets d'aquest *puzzle* constructiu, discuteixen per aconseguir una millora cultural per al conjunt dels ciutadans: homes i dones, joves i vells, rics i pobres... els quals, cadascun amb el seu afany, romanen lligats, vinculats, en divers grau, a un territori amb uns costums i un llenguatge inevitables. I tota aqueixa amalgama –afí, contradictòria, agermanada, competitiva, amb zones de claredat i foscor, com ja apreciàvem a «El Bevedor»– de sentirs i pensaments, actituds i postures, ideologia i submissions, crítiques i conformisme... es transfon, respira, puja, com un núvol de mistèric vapor, per l'espectacle de color formalment serpentejant amb què l'artista construeix el paisatge també ja interior –i, per tant, igualment serpentejant a causa de les inevitables turbulències anímiques– d'aquest lloc geogràfic, origen i assentament de les seves pròpies arrels, però claraboia i pantalla on visualitzar i projectar(-se) horitzons universals.

Transcorrerà pràcticament una dècada perquè el *paisatge* tonal de la vista panoràmica d'aquest quadre comentat a fons s'albire –per bé que després d'una forta evolució– en alguna nova composició, aliena per complet al gènere paisatgístic, d'altra de les seves sèries. Em referesc a la seva metallgràfica titulada «Futur Negre» (1972) on l'imponent rostre, pensarós i absent, impertèrrit i vulnerable, del personatge s'erigeix com summa cromàtica de petites zones endotòpiques que van volumitzant i donant corporalitat al mateix rostre, muscles i avantbraços, segons un acurat encaix o emmetxament de fragments sinuosos i taques colorístiques de configuració microestructural "tipus amebià" pel que tons violacis, magenta, cyan, liles, blaus verdosos i grisos blavencs es coordinen harmònicament en espaiada reminiscència –encara que sens dubte a considerar– del paisatge de la seva benvolguda ciutat; fent igualment bona l'asserció de J. Carlos Sanz sobre el

color com element bàsic d'una sèrie de configuracions i estructures perceptuals constitutives de la nostra forma de vore l'entorn físic –en aquest darrer cas *topografia humana*– que ens envolta.

– II –

D'una banda, beixos i marrons procedents d'«El Bevedor»: ara escalfats pel roig ataronjat de «Caretes», ara fredament aombrats per les fosques grisalles generades a partir de les línies en negre configuradores del propi bevedor. D'altra banda, rojos globalitzadors del cos de «Nua 2», juxtaposats a l'intens carmesí de part del seu fons, van a ressaltar –des de tota aquesta combinatòria tonal– les anatomies dolençoses i exasperades de «Fam i tristesa» o «Crit, dejuni forçós», igual que els cossos distorsionats i expressius de «Les tres gràcies» i altres composicions de les seves sèries «La Fam» i «Els Bojos» on, a part de l'esmentada herència cromàtica, la gruixuda línia objectual de tradició *cloisonista* penetra –pel que fa al tractament de la seva pròpia materialitat pictòrica– fins fondre's, segons una singular elaboració, en un acabat microporós –«Esquizofrènia»– que avança alguns dels efectes que obtindrà un any després en les seves «Experimentacions-relleus-visuals».

De nou, sembla fer-se palesa la famosa màxima "la Natura imita l'Art". I és que en el cas que ens ocupa fa la impressió que de l'observació de Miró sobre substàncies i formacions de l'entorn mediambiental, i del subsegüent maneig i insistit estudi que sobre els materials plàstics acompleix, naix una nova orogènia, una fantàstica geologia pictòrica. I si bé el nostre artista, com segurament és el més factible, es nodreix en el seu *brainstorming* creatiu de variats "aliments" de divers rang –ontològico-materials, conceptuals-eidètics, sensorials-perceptibles– no per això deixa de mostrar la seva capacitat a avançar futurs encontres amb els *inputs* visuals, que tot al llarg de la seva carrera va descobrint i aprehenent amb la seva actitud indagadora, fins a canviar-los plàsticament en el vocabulari i fórmules pròpies del seu art.

Si la matèria cromàtica d'«Els Bojos» resulta aspra en el seu tractament superficial i acull sinuosos o serpentejants *drippings* en la conformació d'algunes anatomies de certs personatges: a) com confitats regalims controlats a «Crit, dejuni forçós», b) com regalims-filatures que ordeixen un fons-trama general sobre què traçar configuracions i sobreposar colors: «Composició de carn», o c) com linealitats fonents emulant el mode de manipulació creativa característic del procés químic d'autorevelat polaroid: «Les tres Gràcies»[3]...

...Als seus «Relleus visuals» tota la sinuosa i voluble gestualitat de sèries precedents esdevé arestes tallants, formant trames de linealitats no perfectament disposades segons un mateix sentit –encontres i desencontres–, encara que les seves respectives morfologies de convergències i més abundants disjuncions resulten, al capdavall, acomodades o menys agressives en virtut de les tonalitats amb què globalment acostuma d'emmetxar les agrupacions d'esmolades arestes sobreixents (fins cavallons) i clivells (solcs pròpiament dits). Tanmateix, no acaba ací la cosa, ja que no totes les realitzacions d'aquesta sèrie experimental es varen plasmar per igual, per bé que dins d'una coherència procedimental.

Molts altres treballs es van desenvolupar a partir d'un pla/superfície que de llisa esdevé arrugada, com si a la mateixa superfície prèviament comprimida i rebregada se l'hagués, posteriorment, intentat aplanar després de sofrir una mena de granissada orogènica. Eclosió orogènica i aplanament posterior que, lògicament, no són sinó formes d'expressar al lector –per la meva part– el que l'artista haja pogut fer mitjançant el seu procés creatiu i restat objectivat en tals experimentacions.

Amb aquest *modus operandi* de –diguem-ne– peculiar constitució orogènica, s'aconsegueixen unes pintures en què es constata sintàcticament el joc entre: a) *un pla fons general* o superfície on es donen totes les protuberàncies i petits bonys (com micro baix-relleus d'aràcnida factura, retícules de lineals entramats –perpendiculars, secants, de mode regular i irregular polièdric– a guisa d'incisius clivells...)[4] sobre els quals, alhora, es configuren en un nou pla terminològic, encara que fos en part amb l'anterior, b) certes *formes destacades o protagonistes* (circulars, ovoides feixos de nerviacions...) i c) el *tint general* que a manera d'atmosfera cromàtica unificadora engloba tota la imatge.

De manera que podem dir que Antoni Miró estableix l'esmentada tipologia compositiva caracteritzada globalment per aquesta triple articulació totalitzadora entre plans, delineacions i color que, esmicolats, comporten: i) una destacada figura de to més o menys forta que la resta de la composició, però del mateix rang cromàtic; ii) una conformació més extensa de patent contraposició colorística respecte al fons, basant-se en l'oposició lumínica (intensitat); i iii) un bipol que actua com un pseudo "fons/figura" del mateix color, distingint-se només pel joc de llum–ombra que tot *clivell* propicia i manifesta front a la seva contigua *protuberància*, multiplicat tantes vegades com parells de plecs i entrecreuaments sobreelevats-intersticis apareguen.

Així doncs, tot aquest conjunt de treballs constitueix un pas més en la seva indagació i aplicació pràctica de l'agent plàstic per excel·lència en l'u-

nivers pictòric –i de natura més complexa– que és el color. El tractament i la utilització del qual, al llarg de les seves més significatives sèries, anem a continuar examinant.

– III –

L'ús del color en la seva sèrie «Vietnam» es decanta cap al territori dels marrons, en modalitats properes al "siena terra torrada", i el dels verds, generalment barrejats amb beix. Tons que manifesten una referència explícita cap a les coses militars, donades les associacions que els vinculen amb aquest estament/activitat, però que a més es consoliden –en aquest cas concret– com la millor manera de donar cos a la constitució cromàtico-formal dels personatges –agressius, aguaitants, acorralats i humiliats– i, el que és més important, pel paper que acompleixen –tals tonalitats– com agents estructurants de la composició:

D'una banda, procurant de la manera més rotunda possible que destaquen gestàlticament del *fons general* que, blanquinós –donada la mixtura mínima d'aquells cromes dominants amb el neutre–, ressalta encara més la terrible iconografia que s'alça aïllada (solts els seus elements) davant dels ulls d'«els altres»: a) d'hipotètics observadors implícits, però suggerits d'alguna manera en l'escena, *dins* de l'espai plàstic; b) de l'espectador aliè formalment a la representació (*fora* del quadre), però enfrontat amb aqueixa finestra icònica –document i crítica– com copartícip social, d'alguna manera, de tals esdeveniments.

I, d'altra banda, permetent que comprovem com el *pla-fons* acull cert o part del sentit d'allò narrat, quan al seu si desenvolupa un grupuscle de figuracions mínimes, pràcticament insinuades en forma i color, a manera de petits emblemes o *pins* al·legòrics a resultats o conclusions parcials –i de totes totes lamentablement inadequats– d'aquest absurd conflicte portat ara per l'artista a l'espai de la representació plàstica, tal com constatem al seu «Vietnam», 1972.

Context, que he vingut a denominar tècnicament *pla fons general*, que en certes obres d'aquesta sèrie s'erigeix en autèntic *leit-motiv pictòric* quan, demarcat metodològicament com "*quadre* dins del quadre": a) o bé es repeteix l'esmentat *frame (quadre)*, variant i alternant els seus elements plàstics per posició, tonalitat, sentit cromàtic globalitzador positiu *versus* negatiu, o a l'inrevés, etc…; b) o bé simplement allò objectual figurat, que actua en tal o tal altra composició concreta de context, sembla multiplicat segons el recurs de la seriació; de manera que l'item objectual va ocupant en el seu desplegament tot l'espai de la representació. Novament, els tons obscurs

dins de la gamma del marró (torrat, castany, bru-rogenc) i ajudant-se en la seva conjugació del blanc i el negre, a mode de còpules articuladores, són utilitzats en creacions com la que duu el mateix títol de la sèrie: «Vietnam-1968». Treballs, els d'aquest moment, que Miró pràcticament va anar alternant amb altres de la sèrie «L'home»; la qual cosa no crec que amague cap contradicció temàtica, sinó ben al contrari.

De qualsevol manera, tinguem en compte que el que «Vietnam» va suposar constitueix una seqüència geogràfica i social més de l'esdevenir humà i que, per tant, li va afectar com a persona. I la sèrie «L'home» vindria a ser la instància universal que englobaria el que és particular d'aquella concreta situació històrica, que igualment li va influir i va saber reflectir, com a pintor, en un moment de la seva trajectòria/obra. D'ací, doncs, que a «L'home» així mateix tinguen assentament marrons, negres i grisos, amb el significat que comunament evoquen en el terreny de les emocions. D'altra banda, cal notar que també ací s'ha valgut de certes derivacions o conseqüències d'aplicar la iteració o seqüenciació icònica per a l'estructuració i ubicació dels elements representats, ja fragments i parts de l'anatomia humana, ja la seva figura completa en petit format.

Així doncs, a la sèrie «Vietnam» ens trobem amb les següents modalitats exemplificades:

a) Per un conjunt de braços amb les mans plegades rotant al voltant d'un punt, coincident amb l'eix de simetria del pla original.

b) Per un parell de braços creuats en forma d'«**X**», enclavats al centre de l'espai de la representació, interaccionant amb altres formes de mans i punys situats als quadrants del pla compositiu.

c) Per distintes parts i representacions esquemàtiques corporals –rostres, mans, petits homuncles...– que van construint la imatge a mesura que es despleguen pel pla, i en funció de o produint diverses rítmies.

d) Per un grup de caps que, repetits, dissenyen pregnantment una estructura en forma d'«**U**», al si del qual s'acull una petita figura humana cap per avall.

e) En altres realitzacions es multipliquen les "franges-banda", com aquelles que se'ns ofereixen organitzades mitjançant un triple nivell: el del centre, ocupat per rostres humans de major format; mentre els nivells superior i inferior inclouen petites figuracions humanes i fragments anatòmics. Quan no és el cas que un "quadre-finestra", gairebé centrat, ens mostra el rostre de la guerra (rostres humans metamorfosats per careta de gas fins convertir-se en pseudohòmens) que, en un primer moment, fixa la nostra atenció per a remetre'ns a continuació, en el següent pas lector, a la part baixa o base de l'obra, on una mena de fris –com baix-relleu al·legòric d'antigues

gestes heroiques– exhibeix l'arquetip clàssic de la guerra moderna: el soldat amb el fusell en posició d'atac. I el seu revers: el soldat mort simbolitzat per una actitud postural també estereotípica: estés bocaterrosa amb les cames obertes.

En algunes obres d'aquesta mateixa tipologia "**e**", el "quadre–finestra", centre prioritari d'atracció visual, va minvant –disminuint la seva àrea superficial i estilitzant-se– fins restar convertit en un nivell o franja més del pla original, al mateix temps que en algunes d'aquestes composicions els nivells, franges o "tires" augmenten la seva dimensió, en nombre, o totes dues coses (açò últim menys habitual).

En definitiva, l'home, figurat segons la seva corporalitat, va transmutant-se en subjecte i objecte de destrucció. Va passant d'allò universal genèric en allò particular específic[5]: en uns casos, espècimen agressor com a Vietnam; en altres, aguerrit defensor secularment maçolat, com el contemplat en les pintures dedicades a Palestina. En suma, demarcacions o partions espacio–temporals fets –determinats com "carn de canó"– des de la universal carnalitat que, imbricada amb la ment o esperit, comprén el mai ben conegut nus gordià que és l'home.

Si a «L'home» i «Vietnam» l'escenografia pictòrica està repleta d'homuncles i fragments corporals, «Guerrer àrab» o «Tres mil anys de Palestina» pivoten o es nuclegen metamòrficament en l'expressivitat rostral del rostre de la guerra, valga la redundància. D'ací que Miró n'adopte, front a la metodologia del "*quadre* dins del quadre" i la seriació, una altra procedent del llenguatge fílmic. Així, presenta, en uns casos, la imatge en plans mitjans curts (guerrer en posició d'atac amb ulls embenats = simbòlica de qui fa el que fa cegament convençut) i, en altres, enquadrada segons primers plans (personatge udolant/vociferant = dolent exigència de drets) com procediment per a fixar l'expressivitat des d'una zona ben acotada i a partir d'un punt ben determinat (rostre-boca), o des d'una postura reflex d'una actitud sense cap ambigüitat (mirada al front, braços en angle fusell preparat).

El marró, d'una banda, va evolucionant cap a una combinatòria amb el gris i el blau; d'altra, es decanta cap a un resultat bru–rogenc; alhora que el verd oliva, tan característic d'exercits regulars de l'Orient Mitjà, va prenent l'alternativa. També ací, però, tots aquests plans d'índole fílmica –mitjà, curt o primer– van, en connexió amb el seu efectisme cromàtic, prenent cos, alçant-se, de forma molt semblant als de la sèrie «Vietnam», és a dir: articulen en allò bàsic els agents plàstics que contenen. I, per suposat, també les dimensions fonamentals o propietats sensorials del color: matís, brillantor, saturació.

– IV –

Com sabem, la seva sèrie «Pinteu Pintura» ha vingut a caracteritzar-se, des d'una estricta consideració estructural, per la variada articulació de plans amb què generar la seva espacialitat plàstica, i que ha donat lloc a una rica tipologia compositiva. De la qual cosa ja ens ocupem àmpliament a l'anterior capítol amb un detingut estudi. Pel que fa al color, però, és possible afirmar ara –com al seu moment va remarcar Joan Guill[6]– que esdevé més obscur a la primera part de la sèrie, en consonància amb la temàtica que s'hi aborda.

Si és cert –encara que segurament discutible que siga usual– que la utilització en la representació icònica de vives i lluminoses tonalitats pot servir per amagar, paradoxalment, continguts amargs, ombrívols o problemàtics; no ho és menys que –encara que en tal cas no m'atrevesc a afirmar que freqüent en la pintura occidental– un significat d'índole general, associat a la idea de respecte o rigor per assumptes culturalment importants, sol vindre evocat, en tractar-se d'imatges polícromes, i pel que fa al color, segons un registre decantat cap a un valor tonal obscur. És a dir, i valga la comparació, així com en treballs monocromàtics els tons més propers al final de l'escala que va de la claredat a l'obscuritat són els que proporcionen_ un aspecte més adust a una forma, en aquelles creacions visuals que pretenen emular l'experiència perceptiva del color, serà al to al que pertoque –minorant el pintor el grau de lluminositat– tal tasca. O sia, la menor brillantor operada en un matís o croma produirà l'esmentat efecte de sobrietat tonal. Efecte que, com vaig apuntar, sol generalment connotar i/o associar-se a sensacions de recolliment o a testimoniar successos passats, col·lectius o individuals –memòria històrica, memòria psicològica...–, i fets culturals rellevants; per tant, també apropiat per al tipus de citació pictòrica/referència culta impulsada per Antoni Miró en aquesta magnífica sèrie.

Així mateix es pot remarcar, ja que tots dos aspectes van lligats en el quefer de l'artista, el savi maneig que de la propietat o dimensió cromàtica "saturació" en fa gala. Així, el color saturat –simple, pur i de gran exactitud– més aviat el deixarà, en tota la seva esplendor per a futures realitzacions com aquelles que trobem a «Vivace». De moment, ací neutralitzarà bastant l'esmentada variable cromàtica atenent –com ho fa amb la brillantor– a la sobrietat exigida pel tema[8]. Encara que, en ares de la precisió, hem de dir: sobrietat exigida en part pel tema; doncs, com en el seu moment vam exposar, a «Pinteu Pintura» pot constatar-se la sintaxi que l'autor porta a terme i per la qual combina una variada iconografia procedent d'obres artístiques sacralitzades per la Història de l'Art –que requereixen (o així es

podria admetre) el susdit registre tonal sobri– amb una altra iconografia presa de la societat de consum, ja aportada pel *pop-art*, ja peculiarment elaborada de *motu proprio* per Miró, i a les quals –a conjunció de les quals– sembla convindre millor una coloració brillant i saturada com a tàctica per a ressaltar, respectivament, la seva idiosincràsia i establir la comparació i contrast entre el nivell icònic de les formes i colors de les cites històrico–artístiques esmentades en primer lloc i les formes i colors d'aquesta darrera imagineria de factura més actual.

D'altra banda, de la sensació de mobilitat òptico–cinètica induïda als seus «Relleus visuals» a partir dels entrecreuaments de les seves geomètriques trajectòries lineals, evolucionarà cap a un altre tipus de dinamicitat propiciada per l'exacta i precisa denotativitat referencial de la imatge: crestes escumoses d'onatge, excitats caps de galls dindis destinats a l'escorxador, llànguida cabellera a punt de ser bressada pel vent, etcètera.

De la tallant nitidesa dels perfils –protuberàncies-plecs, clivells-traçats– assolida a través de les múltiples experiències que els "relleus" permeteren, Miró passa –arreplegant aquella llunyana herència– a la màxima nitidesa que una línia configuradora puga aconseguir: **a)** en la sinuositat de perfils i contorns de sirenes, hòmens o dones, **b)** en la rectilínia conformació de braços mecànics i contenidors metàl·lics, **c)** en la cal·ligràfica reticulació filiforme de branques i troncs d'arbres, o **d)** en el disseny delineador, entre fantasiós i surrealístic, de tubs i bastidors de bicicletes.

De les texturades superfícies cromàtiques d'aquells «relleus visuals» que, malgrat aparèixer en diversos graus de saturació i brillantor, resultaven al final perfectament uniformes –que no monòtones–, Miró ha arribat –passant per les importants i vigoroses sèries intermèdies, ja revisades– al tremendament net i *fortament* matisat color de les pintures que comprén «Vivace».

Sèrie de la qual si, en altra part del meu estudi, ressaltava el seu especial tarannà en presentar-se icònicament *amable* (venia a dir amb unes altres paraules) malgrat amagar un potencial crític, per desgràcia summament actual, en aquest moment haig de dir, d'entrada, que també comporta una especial naturalesa en donar-se sota una polifonia cromàtica rica, però mesurada, brillant, que no buida, i elaborada tan exquisidament que fa del seu remarcat potencial semàntic una intencionada paradoxa: ja que no sol ser habitual que una paleta de matisos lluminosos i purs, generadors d'una atmosfera de color reverberant i atractiva, servesca per a expressar sentiments que tenen tant a veure amb la reflexió sobre assumptes summament preocupants com són els englobats en la problemàtica medi ambiental. Amb la qual cosa, Miró és també –cosa que no han ressaltat adequadament els seus apologistes– dels pocs llevantins (apropiant-me momentàniament,

donada l'extensió del tòpic, i només per a entendre'ns, de tan perillós mot per les connotacions que entranya) que sap que la lluminositat "mediterrània" i les tonalitats saturades (recordem que la saturació indica la quantitat de llum blanca que posseeix un color) no són un obstacle –o regla a seguir indefectiblement per al contrari– a l'hora d'elaborar enunciats plàstics de significació compromesa o de pensament *fort*.

Certament el repte que, des d'aquest punt de vista, se li presenta al nostre artista en/amb aquesta sèrie és bastant ardu. Tanmateix, va a eixir airosament de l'envit. Com? De quina manera?.

Primer que res, haig de dir que la utilització de l'element "color" a «Vivace», malgrat el paper destacat que hi juga, no es desplega en detriment de l'altre important element morfològic de la imatge com és la línia, analitzada *in extenso* en altre capítol del llibre.

És cert que tampoc en les seves sèries anteriors l'element lineal restava capitidisminuït davant el pes del color, per bé que la seva aplicació d'una manera més empastifada li atorgava un valor pictòric diferent. De forma que, en les composicions precedents, el color intensificava d'una manera clarament distintiva les emocions dimanants a causa de la, ja de per si, natura cromàtica de l'obra. Obra en la qual, d'altra banda, demostrava el seu saber acoblar els diversos usos d'allò lineal (definitori, objectual/estructural, d'ombrejat) amb què anava construint les formes que, tot seguit, organitzava conforme a la seva articulació de plans. De tal manera que podríem comparar totes les pintures de «Vivace» amb un nombre significatiu d'altres, pertanyents a la resta de sèries, mitjançant la següent prova[9], a saber: eliminem el color de les realitzacions que formen part de «Vivace», quedant-nos-en amb una representació monocromàtica[10]. Fem la mateixa cosa amb les obres d'altres sèries. De seguida comprovarem com la qualitat de la seva nitidesa configurativa, la preservació en les seves formes del grau d'iconicitat referencial –patent o fàcilment rastrejable– i l'apreciació de l'estructura compositiva (eixos implícits o explicitats de simetria, disposició terminològica de plans, jerarquia de les diverses zones de l'espai plàstic, etc...) no condueix, la imatge sotmesa a aquest tipus de prova, a una distorsió acusada, diferenciació o minva representativa respecte de la imatge original. De manera que l'escala tonal resultant (grisos) abasta, doncs, un recorregut on lluminositat/obscuritat i zones intermèdies no empastifen, tergiversen o introdueixen confusió, ni tan sols mínimament, en l'estructura lineal objectualitzadora de les formes figurades.

Consegüentment, podríem dir –almenys retòricament– que Miró corrobora des de la seva poètica, les paraules de Dondis quan afirma que: "...el

to està relacionat amb aspectes de la nostra supervivència i és, en conseqüència, essencial per a l'organisme humà"[11].

Relació que precisament a «Vivace», al·legat contra els abusos de l'home cap al medi ambient, és posada de manifest pel seu autor magistralment, tant per la *línia* amb què erigeix la seva imagineria "pro–naturalista", com –i heus ací el seu mètode per a superar l'esmentat repte– pel *color*. Element aquest que, emulant plàsticament en la sèrie (univers pictòric) tot aquest món cromàtic de la realitat extrasubjectiva que és el nostre (univers extrapictòric), suposa (porta incloses), traduït al monocromatisme (artifici plàstic, ja que la realitat natural no existeix), les claus de claredat i nitidesa perceptiva, tan necessàries per a la supervivència en la interrelació home–entorn físic, que mitjançant la susdita experiència podem –i Miró ho fa factible– demostrar.

És a dir, les creacions artístiques de «Vivace» vessen de color amb la seva inherent dimensionalitat específica ja explicitada; per tant, a més d'aproximar-nos al món cromàtic real, reforcen les emocions que la seva visió, a través de la il·lusorietat de les seves imatges pictòriques, pot ocasionar en nosaltres. Però aquest vibrant colorit generalitzat –pur respecte al gris i de gran brillantor pel seu elevat grau de lluminositat– capaç de fer nàixer i estendre una comunicació emocional, assumeix, com he anat explicant, la possibilitat de fer-se també efectiu mitjançant un singular succedani tonal, a guisa d'*alter ego* que confirma la importància del reconeixement visual –el mecanisme perceptiu més decisiu per a l'ésser humà en allò que fa a la identificació objectual, de vital abastament– com resulta d'important el reconeixement conscienciat de l'enorme transcendència –preservació i bon ús– que la Natura suposa. Reconeixement i conscienciació que a «Vivace» passa per un desplegament visual –net i seductor– d'estructures i trets de formes[12]: arbòries, marines o animalenques a identificar i –afegeix subjacentment i deductiva Miró– protegir, respectar i estimar. Actitud i sentiments a conrear que *seran*, trenant no aplicativament sinó implicativament el color amb la forma, com els proclame metafòricament el nostre artista a través d'aquestes atractives imatges.

Revisant la producció pertanyent a «Vivace», des del punt de vista del color, es pot assenyalar un preferent decantament per part del seu autor cap a barreges fetes a partir dels cromes primaris roig, blau i groc. Cosa òbvia en un pintor de paleta, puix aquests són els elements bàsics pigmentaris amb què elaborar les seves particulars gammes. Cromes, tanmateix, el manejament dels quals en aquesta sèrie té un abast que va més enllà de la tecnologia pròpia del color, en promoure associacions o establir inspirats i suggerents vincles amb determinats estats naturals.

Així: **a)** *el groc*, la proximitat del qual a la llum i a la calor apunta o casa perfectament amb una cosa tan fonamental per a l'existència com és el sol, font de llum benefactora i germinador de vida –degustem l'ocre–groc de «Sirena d'aiguamoll»–[13]; **b)** *el roig*, implementació major, seguint la línia del groc (pur), cap a la màxima calidesa, propicia una intensificació de les emocions[14]. Encara que també podria associar-se al foc devorador de pasts i monts –contemplem el roig-taronja a «Apagafocs valencià»–, co-causa, per tant, de la subsegüent erosió del sòl, amb la qual cosa la fecunda i càlida terra passa de Mare nodridora a convertir-se en Natura estèril[15]; **c)** *el blau*, la qualitat tèrmica del qual indueix a suavitat i passivitat, produeix –com assenyalava Kandinsky als seus cursos de la Bauhaus– allunyaments o desplaçaments de la imatge respecte de l'espectador. I que bé pot convertir-se aquest color, barrejat en diverses proporcions amb el blanc i/o roig, com el nostre pintor fa, en una metafòrica evocació de llunyania espacio–temporal –amb el seu corresponent nexe psicològic– quan, en disposar compositivament Miró els distints elements objectuals en el pla de la representació segons diferents matisacions i mescles des del blau primari, crea una espacialitat envolupant –i també atmosfèrica en denotar paisatge– que alena, de vegades, cert anhel ansiós per llocs relaxants i espais naturals nets, i, en altres, serveix per a originar una elegant provocació a partir d'un panorama de residus i deixalles amuntegats, que apareixen retallats davant d'un cel sense horitzó: blau gèlid de connotativa puresa com a «Cel Nosa», de violàcia i caduca calma a «Parc natural». Quan no és el cas que una mar densament blava[16] acull al seu si, *a fortiori*, el contaminant vaixell naufragat «Malastruc».

Amb tot, i encara tenint en compte que "compartim els significats associatius del color dels arbres, l'herba, el cel, la terra, etc…, on veiem colors que són per a tots nosaltres estímuls comuns. I als quals associem un significat. També coneixem el color englobat en una àmplia categoria de significats simbòlics"[17]. Simbolisme que no només hem de considerar en la seva vessant de significació universal –cultural compartida– sinó també en la que un autor singularitza des de la seva posició i acció expressivo–comunicativa.

És per això que Miró, des de les bases anteriorment exposades (rastrejades tant en les obres englobades a «Vivace» com en la seva confrontació analítica amb les precedents), va a desenvolupar una simbòlica colorística acord amb el contingut semàntic d'aquesta, avui dia, darrera sèrie[18]. Contingut –càrrega conceptual, consciència intencional– sobre el qual, per cert, no només hem incidit ací, sinó que estime que ha romàs suficientment tractat en altres capítols i epígrafs del present estudi.

Així doncs, podem sostenir que: tant en les composicions on crea una espacialitat en profunditat pel color –perspectiva valorista– com en aquelles que fa prevaldre un espai de major planitud –perspectiva cromàtica– com, per fi, en aquell tipus d'obres on es val d'una interessant i subtil articulació entre l'opció valorista i la cromàtica[19], els matisos blau/groc, roig/verd, blau/verd i, molt especialment, el binomi blau/roig –que donaran com respectius resultats cromàtics: verd, marró, blau–verd obscur i violeta–púrpura constitueixen el fonamental "instrumental cromàtic" amb què generar la paleta del repertori iconogràfic de «Vivace».

Des de l'esmentada taula substractiva –nucli cromàtic de la sèrie– Miró passarà lògicament a ampliar el registre del color mitjançant la barreja amb els acromàtics, per tal d'obtenir-ne diversos graus de saturació.

D'altra banda, també convé recordar que els colors assignats al motiu principal –o millor, al centre d'interés a partir del qual l'espectador penetrarà en l'obra i en recorrerà el seu espai plàstic– ressaltaran més o menys segons el fons que l'acompanye.

Així, tinguem present[20]: Que el negre ressalta més en un context en què domina el seu cromatisme contradictori –el blanc– o el groc –el seu croma més proper–. Que el roig, com a context del negre i degut a ell, destaca menys com a "fons" que si fos teló de fons del parell blanc i/o groc. Que el verd –gairebé oposat al roig en la roda o cercle de colors– ressalta menys contra el roig que contra el blanc; de la mateixa manera que el blau davant del blanc, o viceversa, destaca enormement. En canvi, la juxtaposició del verd, roig i blau produeix efectes ambivalents d'avanç i retrocés. De manera que són capaços –per l'establiment de relacions mútues segons diverses combinacions– de provocar distintes sensacions de ressalt i, en conseqüència, permeten que l'espectador perceba la prevalència d'uns sobre altres de forma distinta al simple contrast un a un i/o per superposició entre ells.

I per a finalitzar aquest concís repàs del color, des d'una observació confrontada, òbviament es dedueix que el roig, el blau i el verd –primaris des del punt de vista de la seva natura lumínica– fan que destaque més un motiu pintat en blanc que en negre, de major valor lumínic que de menor. No debades l'addició de roig, blau i verd (que corresponen als tres tipus de receptors cromàtics sensibles de la nostra retina) fa el blanc, i, per consegüent, el negre –o un to obscur– serà el pitjor context amb què puguen comptar els susdits elements citats per a destacar[21].

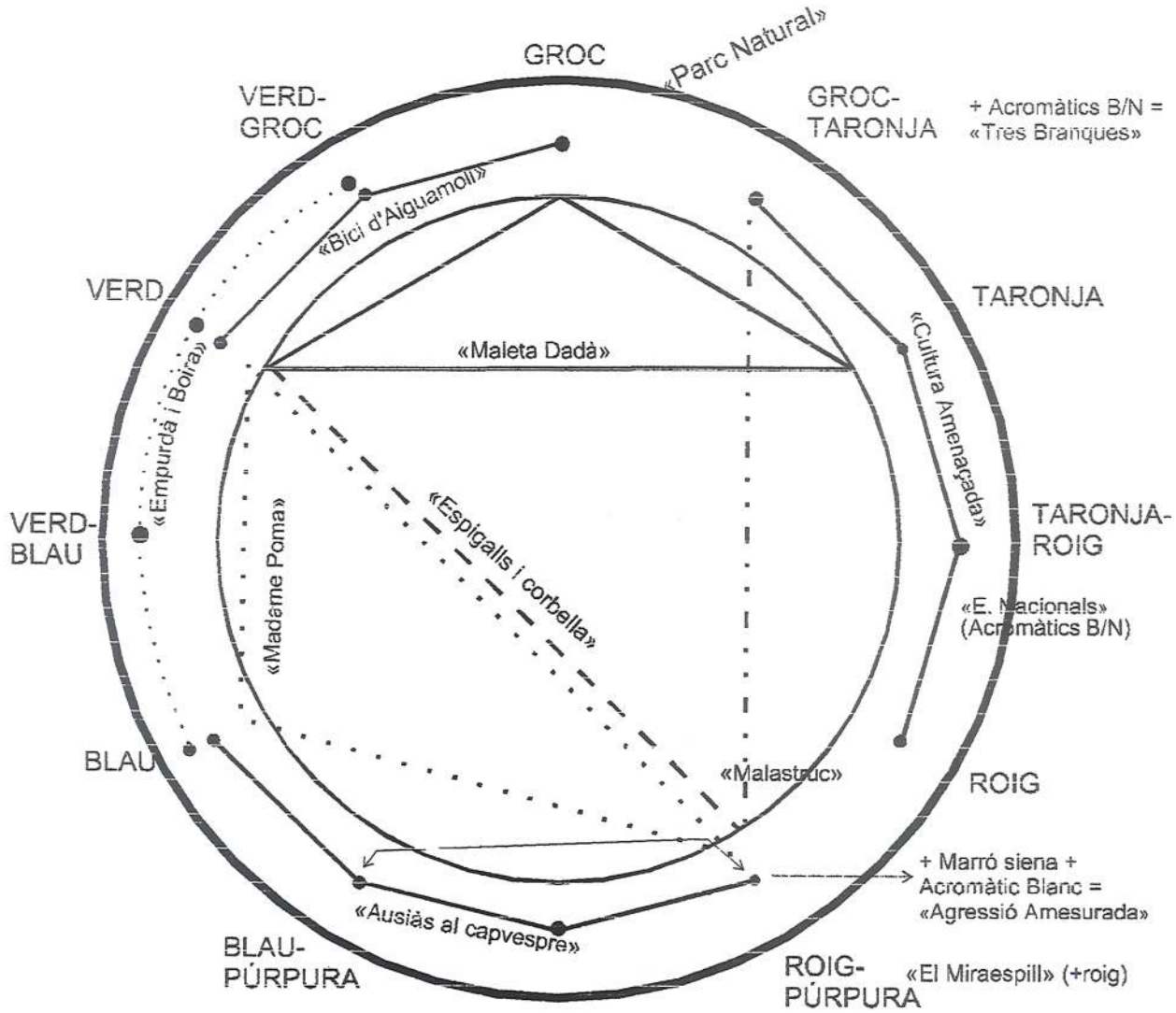
Revisem, doncs, la seva obra des d'aquestes consideracions i anirem descobrint com Miró utilitza la relació cromàtica "motiu–context" d'una manera tal que duu, de vegades, a minorar el protagonisme de la figura–personatge –segons l'explicació que acabe de donar– a fi que predomine el con-

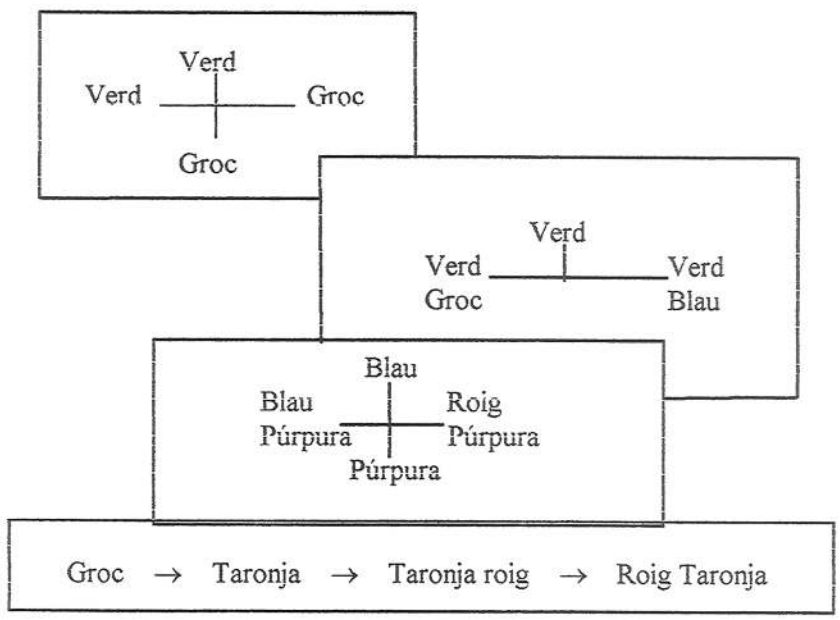
text: la Natura que així esdevé *personatge* com a entitat "a humanitzar o que, respectant la seva essència no humana, exigeix, tanmateix, una relació de tall humà". En altres pintures, en canvi, atenua el context, parant esment en el paper i responsabilitat sociomoral que l'ésser humà té en el seu vincle amb el món que l'envolta. A més, la seva propensió, en un nombre elevat de quadres de la sèrie, a assolir –després de la pertinent mescla– resultats que giren, insistesc, al voltant del roig-púrpura i del blau-púrpura, se'ns presenta com un nou model amb què articular la contraposició figura/fons (motiu/context), ja que és evident que una interacció cromàtica així –i amb els resultats exposats obtinguts a partir del blau/roig– apropa les distàncies, suavitza els contrasts, i permet que motiu i context tinguen la mateixa importància: el motiu atorga rellevància al context, que és imprescindible com a fons que alimenta, a manera de *feed-back* semàntico-formal, la figura; que d'ocórrer el contrari, a penes tindria sentit o no gens.

Passe a oferir, basant-me en l'anomenada "roda de colors" tal com apareix al llibre citat d'A. D. Dondis, un conjunt de combinacions que estableixen el mapa tonal de «Vivace» i on s'evidencia:

A) D'una banda, el nombre de mescles que prenen com a fonament el parell *blau-roig* i els seus col·laterals *blau-púrpura i roig-púrpura*.

I B) D'altra banda, el teixit tonal de no poques composicions que mostren la seva fenomenologia cromàtica elaborada mitjançant combinació de varis colors consecutius en l'esmentada "roda", a mode de (organització) distintius segments circulars cromàtics. Així:


GROC
«Parc Natural»
VERD-GROC
GROC-TARONJA
+ Acromàtics B/N = «Tres Branques»
«Bici d'Aiguamolls»
VERD
TARONJA
«Maleta Dadà»
«Cultura Amenaçada»
«Empurdà i Boira»
«Madame Poma»
«Espigalls i corbella»
VERD-BLAU
TARONJA-ROIG
«E. Nacionals» (Acromàtics B/N)
BLAU
«Malastruc»
ROIG
+ Marró siena + Acromàtic Blanc = «Agressió Amesurada»
«Ausiàs al capvespre»
BLAU-PÚRPURA
ROIG-PÚRPURA
«El Miraespill» (+roig)
PÚRPURA


Verd
Verd
Groc
Groc
Verd
Verd
Verd
Groc
Blau
Blau
Blau
Roig
Púrpura
Púrpura
Púrpura
Groc → Taronja → Taronja roig → Roig Taronja

– V –

Amb tot, no podem deixar de tindre en compte que *de facto* no hi ha color sense experiència sensorial. Experiència que en dependre de tres factors o elements, com són: la llum, la classe de superfície que presenta un objecte –i el quadre és una superfície pintada– i la retina de qui té l'experiència, fa que la natura d'aquest importantíssim agent plàstic –tan essencial per al pintor– es presente complexa d'establir, resulte ambigua la valoració dels seus efectes, i per a parlar-ne, no obstant, amb la màxima propietat possible requerim de la seva experiència visual en un grau d'intensitat com potser no ho exigesca cap altre ingredient plàstic.

D'ací que en aquest estudi sobre el treball artístic de Miró –fonamentalment la seva obra pictòrica– no haja pretés de donar cap lliçó científica ni exhaustiva sobre la utilització d'aquest element morfològic de la imatge per part del nostre artista; encara que com estudi que sempre ha tingut la intenció de mantindre el rigor, no podia abandonar aquesta qüestió a la manera literària convencional o absolutament subjectiva amb què, en massa ocasions, s'avia a pler –per certa classe d'intel·lectuals– un problema teòrico–pràctic en el terreny de les arts plàstiques. És per això que encara sense ficar-me –tampoc no es tracta ací d'això– o parapetar-me darrere de les diverses teories existents, tant sobre la influència dels colors en l'ànim de cada individu com sobre la visió cromàtica en si, he procurat:

En primer lloc, observar i referir el color de la "paleta" amb què Miró ha anat elaborant les seves imatges, ressaltant d'una forma més o menys sistemàtica algunes de les seves més rellevants sèries.

En segon lloc, discernir els tipus de mescles més bàsics (els que més hi utilitza) que han servit per a produir uns determinats resultats cromàtics.

I, en tercer lloc, però al mateix temps que analitzava l'anterior, relacionar el colorit de les seves obres –colorit que inseria[22] en formes estructurals i objectuals– amb aquest nucli de major ambigüitat, però no menys important, constituït per les relacions entre la imatge artística, ja feta plàsticament (*poiesis*) i donada (*obiectum*), i el receptor que la gaudeix (*aisthesis*); i en el procés interactiu de formes i colors del qual, amb què tal realització icònica es (ens) presenta, comporten així mateix un potencial de connotacions, evocacions i simbolismes culturalment establerts que també es presten –associats a determinades parcel·les de la realitat, així com a les diverses maneres amb què aquesta acostuma a manifestar-se i ser conceptuada– per a modificar una expressió comunicacional, reforçant o disminuint el seu impacte, descobrint contradiccions…

NOTES AL CAPÍTOL VI

1 Ja en aquesta obra podem apreciar una anticipació de la seva posterior recurrència a l'ús de les *visual lines* per a traçar direccions escèniques. Els ulls buits, però plens per la seva expressivitat, de la careta roja miren el gos (que apareix com "visualment petrificat" i orientat cap a la burleta careta), al temps que es dirigeixen –inductora línia de mirada– fora del pla pictòric. Al gos mira també l'arlequinenca careta.

D'altra banda, l'ampolla verdiroja, la llargaruda lampadeta i el got de llimonada (molt proper a l'eix de simetria explicitat per un traç que a com línia mitgera divideix el fons en dos fragments de colors primaris –blau / roig–) generen, alhora, vàries i patents direccions escèniques representades.

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

3 Aquest quadre podem considerar-lo com un bon precedent pel que respecta a la *filosofia* subjacent en la iconografia de «Pinteu Pintura». No així, certament, pel que fa al tractament pictòrico–cromàtic, distint en una sèrie i altra.

4 Recordem que Miró també fa gravat calcogràfic. Sap perfectament que l'àcid en *mossegar* (causar fines incisions) la planxa produeix rebaves, acabats irregulars –pràcticament imperceptibles– que, després, sí que s'evidencien en el resultat format (ratlladures, delineacions, vírgules, pigallats...) de l'estampa.

5 Sens dubte perquè, precisament en els seus inicis artístics, indissolublement units a la seva professió d'«ésser humà» va saber que sense apreciar el més proper –família, poble, voltants paisatgístics– és impossible de comprendre (entendre) i d'estimar (solidaritzar-se) qualsevol ciutadà del món.

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

7 A part del seu ús tècnic com a modelitzador corpori que volumitza un element objectual i, per tant, suggereix la tridimensionalitat de la seva configuració.

8 Exigència –la de la temàtica cultural– que no suposa obviar un aspecte certament digne de ressenyar i compatible amb el que s'ha argumentat, a saber: que en cap altra sèrie es dona, de manera tan accentuada, exquisidament accentuada, un lloc tan rellevant a l'humor satíric, com en aquesta de «Pinteu Pintura».

9 I encara comptant que no és igual experimentar (visualment) a partir d'una il·lustració que des de la contemplació directa de l'obra, siga un oli o un acrílic. De la mateixa manera que no produeix un idèntic resultat cromàtic la coloració obtinguda per pigments, matèries sintètiques, substàncies ceràmiques, gouache, aquarel·la o fotografia a color.

10 O dit exactament: "acromàtica", en quant a que ens referim al valor de les gradacions tonals o brillantor (una de les dimensions del color).

Prova –l'al·ludida respecte a l'obra de Miró– que es pot acomplir, per exemple, fent unes bones fotocòpies en B/N a partir d'il·lustracions de qualitat (dels seus quadres) impreses a quadricromia. Vindríem a procedir de forma semblant a com se sol fer per tal de comprovar, amb facilitat i prestesa, la qualitat del registre tonal del nostre receptor de televisió; de manera que, desregulant gradualment el comandament que modula el color, obtenim l'escala de grisos en la imatge electrònica que apareix en la pantalla i jutgem, llavors, la sensibilitat de l'aparell pel que fa a la seva amplitud o limitació tonal.

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

12 No devem d'oblidar, com assenyala el professor Vilafañe, que "la constància perceptiva de la forma és més intensa que la del color. Aquest és un element d'una riquesa plàstica inexhaurible, però no té en la permanència la seva virtut més agresolada". (VILAFAÑE, J.: *Introducción a la teoría de la imagen.* Edic. Pirámide, Madrid, 19185, p.123).

13 Groc que, de vegades, es torna verd–groc («Empordà i Boira»), altres vegades verd–i–blanc («Alta velocitat») i, en ocasions, verd obscur juxtaposat a verd–i–blanc («Bici d'aiguamoll»). Simulació cromàtica portadora d'una curiosa ambivalència de sentit. De manera que, a «Vivace» podem observar com algunes de les seves bicicletes, pales i braços mecànics es donen –amb les mescles al·ludides– en verd. Color que intermèdia, segons la sinestèsia cromàtico–tèrmica, entre el groc i el blau. Així, la pala excavadora pot servir de talla–arranca vida o d'element salvador–arreplegador.Les bicicletes en posar-se en marxa (servir-nos-en) passen del blau (estatisme i calma) cap al groc (calor generat per l'esforç físic del seu ús), detenint-se en el verd de sedant efecte. Groc, com a símbol de calor vital. Verd, com a signe de la frescor i evocació d'allò vegetal: la manifesta inclinació de Miró per la Natura.

14 El tarannà agressiu del roig ha acostumat a relacionar-se amb idees d'impuls, lluita i combat. Pot associar-se –segons Faver Bivien– amb la carn i l'emoció: des de l'amor i el coratge fins a la luxuria i el crim.

Potser ací, a l'obra del nostre artista, no siga una observació molt pertinent. Amb tot, tampoc no l'hem de menysprear, ja que A. Miró en quadres de distintes èpoques i sèries –i al marge de la coloració general amb què treballés en aquest concret moment– fa aparèixer alguna cosa pintada amb aquest to: un pot de *Coca–Cola*, una cinta del cabell, una arracada, un braçalet, un paquet de Winston, un turbant, l'etiqueta de Martini sobre l'anca del cavall del Comte–Duc, l'anell del logotip de la companyia de navegació "Malastruc", la cinta del portamaletes d'una de les seves bicis. Per no esmentar certs elements sígnics, colorats en roig, procedents d'altres llenguatges plàstics i cites artístiques, com si un especial cordó umbilical vinculés tots els seus treballs mitjançant aquest quasi subliminal *pizzicato* cromàtic: amèbiques formes mironianes, cap ovoide típic dels maniquins de De Chirico, geomètrics retalls mondrianescs, pomes cezannianes, una barretina qualsevol, un vulgar paliller–ploma d'escriptura, el rostre de Picasso inserit en la gran coneguda escena blanc-i-gris del Guernica, petitíssims fragments rogencs de les antigues teulades d'Alcoi, aquella impactant microtaca sobre la paret de «Velles boges al manicomi», etc., etc.

15 Si el blau indueix al relaxament òptic i l'ull incrementa el vigor de les emocions, la barreja dels dos –que fa el violeta–púrpura– tendirà també a assumir part dels significats associats a aquest primaris. De manera que el violeta propiciarà un sentiment malenconic –distanciament del roig– i certa sensació –resultat de tal síntesi– de desgrat. Emoció capaç d'acollir simbòlicament una vigorosa repulsa pel que suposa –d'agressió premeditada– tot sinistre ecològic.

16 I encara llavors, el cel –retallat sobre l'ací explicitat horitzó– ve acolorat en roig–púrpura, rebaixat amb blanc, que harmonitza perfectament –coherència tonal– amb el blau–púrpura i el blau obscur de la franja inferior d'aigua marina.

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

18 Sèrie iniciada el 1992 i que encara continua donant els seus fruits. El darrer dels quals, la «Suite eròtica (A Grècia fa 2500 anys)», es presenta a València el 18 de maig de 1995, mentre estic repassant les darreres pàgines del tercer i definitiu esborrany del present estudi. L'esmentada sèrie consta de 20 gravats a l'aiguafort realitzats amb les tècniques de l'aigua tinta, punta seca i a la manera negra. El cromatisme varia, dins la sobrietat, segons estampes: unes, monocromàtiques amb registres en l'escala del gris; unes altres, així mateix monocromàtiques, en la del beix; i algunes –que emulen la qualitat terrosa característica de la ceràmica d'aquella part de la Mediterrània– acullen certes notes de color groc, groc–taronja o roig.

19 Combinació que ve a constituir una de les constants o segell distintiu de gran part de les seves realitzacions pictòriques.

De manera que per aquesta metodologia aconsegueix establir un emmetxat cromàtic que, d'una banda, respecta la connexió tipus "figura–fons –que tan bons resultats acostuma a donar psicogestàlticament en l'organització d'elements representats en el pla– i, d'una altra, minora l'excés de planitud –típica de tot espai plàstic concebut exclusivament d'acord a la dominància frontal– en quant que manté la ja clàssica fórmula de simulació de la tridimensionalitat, del nostre entorn físic i món d'objectes, segons un gradient de plans terminològics.

20 Segons arrepleguen APARICI, R. i GARCIA–MATILLA, A. en la seva obra *Lectura de Imágenes*, Edic. De la Torre, Madrid, 1987, p. 88.

21 Òbviament açò demostra que no és meticulosament exacta la postura que sosté que la llum es mescla additivament i els pigments substractivament, doncs, per cas les molècules de la matèria que formen els objectes no tenen a vore amb la incidència de la llum sobre elles?. Amb tot, no és aquest estudi el lloc per a entrar en aquest debat i més, si com en un altre lloc, com a resposta a aquest interrogant ja admetem que sí, que la matèria –la superfície de les coses– és un dels factors a tindre en compte en tractar de l'experiència sensorial cromàtica.

22 *Mutatis mutandis*, podríem apel·lar de nou –com ja ho vam fer al Cap. II a propòsit de forma i expressió– a l'observació aristotèlica sobre la separació analítica, que no ontològica, entre matèria i forma (matèria sense forma definida per i per a un ús o una fi; és a dir, la matèria informe –potenciada per a ser diverses coses– que, no obstant, té la *seva* forma: la *informe*) i aplicar la seva prolongació argumental a les formes matèriques de la tendència *informalista*, subratllant-hi ara que el color experimentat a partir d'un objecte pictòric, com un quadre, a part d'exigir la conjunció dels tres factors o fonts de l'experiència cromàtica al·ludides, implica *de facto* el seu donar-se *con–figurant* i con–formant les delineacions objectuals i d'ombrejat amb què es construeixen les formes més/menys figuratives, de major/menor grau d'abstracció, les zones–masses que suggereixen els plans amb què es va articulant l'espai de la representació, etc... És a dir, també allò lineal té el seu croma –o acromatisme–. I encara que analíticament destriem –puguem fer-ho– forma i color, l'ontologia de les pintures de Miró es funda en la interrelació icònica dels dos elements clau.

EPÍLEG

El compromís d'Antoni Miró amb l'entorn humà i el món quotidià, que des de sempre ha definit el seu talant, ha anat desvetlant-se tot al llarg del seu itinerari artístic en la concretització de les seves nombroses i importants sèries.

Si, a *grosso modo*, en un principi era l'home el nucli que protagonitzava *plàsticament* la realitat: **a)** bé directament des de la pròpia mirada, reflex de la seva interioritat psicològica, icònicament expressada en patètica fixesa («Els Bojos»); **b)** bé evidenciant el que en la seva vinculació amb (el seu dissortat lloc en) la societat pogués portar-li («La fam»); **c)** ja remarcant l'angoixa i l'horror causats per l'enfrontament social i estatal entre diferents pobles de la terra («La guerra», «Vietnam»); **d)** ja posant en relleu la injustícia, marginació i discriminacions, quina més abjecta, per motius econòmics i racials («Biafra», «Amèrica Negra», «El Dòlar»); **e)** per no esmentar el peculiar interés de «Pinteu Pintura» on, al cap i a la fi, també l'ésser humà constitueix el punt nodal de la sèrie en quant a confrontació i enllaç –bé és cert que segons un punt de vista culturalista centrat en una reflexió sobre la pintura– de productes culturals pensats i executats en altres temps històrics, però per persona humana, amb el que suposa de rastrejar distintes percepcions de la realitat i les seves corresponents cosmovisions; o **f)** considerant la darrera etapa de la sèrie «Vivace», la «Suite eròtica», on Miró denuncia la repressió de l'home per l'home en el terreny sexual. De manera que, si en altres moments de la realització de «Vivace» el nostre artista manifestava la seva postura recriminatòria davant la manca de consciència ecològica i consumisme[1], de funestes conseqüències per al medi ambient; ara, amb la carpeta d'obra gràfica que desenvolupa la «Suite», i assumint una visió antropològico-cultural provinent de la Grècia arcaica i clàssica, nucleja la seva proposta contra la repressió del sexe. Cosa tan antiga com la Humanitat i tan natural –malgrat mediatitzacions de tota mena– com la pròpia Natura.

També ara segueix sent, consegüentment, l'home el centre que polaritza el seu interés, igual com la seva correlació amb l'entorn social. Correlació més o menys explicitada en les actuals imatges i, per descomptat, mai no negligida. Amb tot, a «Vivace» posa l'accent en la part humana d'un mode indirecte o, si es vol, des de *fora de la part humana* –entés açò com allò no "conreat", allò no necessari de constitució cultural a causa de la seva pròpia i específica ontologia–: aquell *àmbit* on l'home s'instal·la, però al qual –a tal *espai*– se li negava el respecte que com a ens mereix.

En definitiva, allò natural no humà que sense necessitar-lo per a res, li permet –a l'individu–, en canvi, que el seu potencial vital es convertesca en

acte. Intercanvi, tanmateix, només d'anada, ja que a mesura que la Humanitat ha anat creixent en progrés tècnic –cosa que, paradoxalment, no ha suposat un millorament humà en la mateixa mesura– i explosió demogràfica –front a l'immanent equilibri d'allò natural– hi ha portat d'anar ofegant la Natura amb una immensa partida de detritus, després d'establir un sistema econòmic de producció en massa i contaminant, balafiament i empobriment generalitzat de les matèries primeres amb la subsegüent destrucció –en lloc de compensació, d'ací el no autèntic intercanvi–, a través de mil i una agressions, del paisatge.

En conclusió, fa ja més de vint anys que Daniel Giralt–Miracle es preguntava, des de Barcelona[2], si el realisme de Miró era un realisme social, una espècie de crònica de la realitat, un art compromés. A la qual pregunta autorresponia afirmant que el nostre artista superava qualsevol encasellament que pogués classificar-lo o fixar-lo en un determinat "isme", puix la seva obra seguia –i segueix– una evolució fermament arrelada al batec dels corrents polítics i la seva corresponent dinàmica. De manera que venia a concloure, dient que són els fets i les vivències socials, tant a nivell local com internacional, allò que preocupa l'artista d'Alcoi.

Així, doncs, aquestes paraules de l'internacionalment reconegut crític d'art i escriptor, redactades al ja llunyà 1977, venen a confirmar i segellar la coherència conceptual d'Antoni Miró d'una manera circular; ja que si tota crònica de la realitat implica observar, ressaltar i plasmar críticament en imatges determinades posicions i circumstàncies sociopolítiques més o menys perverses, i davant les forces opressores de les quals –mentalment i física– el pintor, en aquest cas, es compromet, com ésser humà proper i inserit en la realitat, a denunciar també certes situacions com les de maltractament, atac i destrucció del medi ambient –l'altra realitat– així, amb la mateixa intensitat, resulta la sèrie que posa en relleu –a través de renovades formes i colors, doncs l'evolució prossegueix i amb ella les col·leccions– una altra situació sociopolítica: social perquè interessa al viure i al futur de la mateixa societat; política, perquè el problema ecològic i l'hiperdesenrotllisme tecnocràtic són assumptes que interessen a l'organització estructural i no conjuntural dels Estats, especialment de les omnipotents superpotències, la relació colonial i d'usurpació de les quals amb els pobles del Tercer i Quart Món persisteix, igualment que el tenallament econòmic, financer o industrial, tant amb aquests pobles com amb els que semblaven alçar, no sense esforç perllongat, el vol cap al benestar. I això, continuar alertant els altres sobre certs comportaments de la societat, que els modes i maneres antihumanes no han desaparegut, també és una forma –siga el que siga el llenguatge i professió des d'on hom s'expresse– de fer *res publica*.

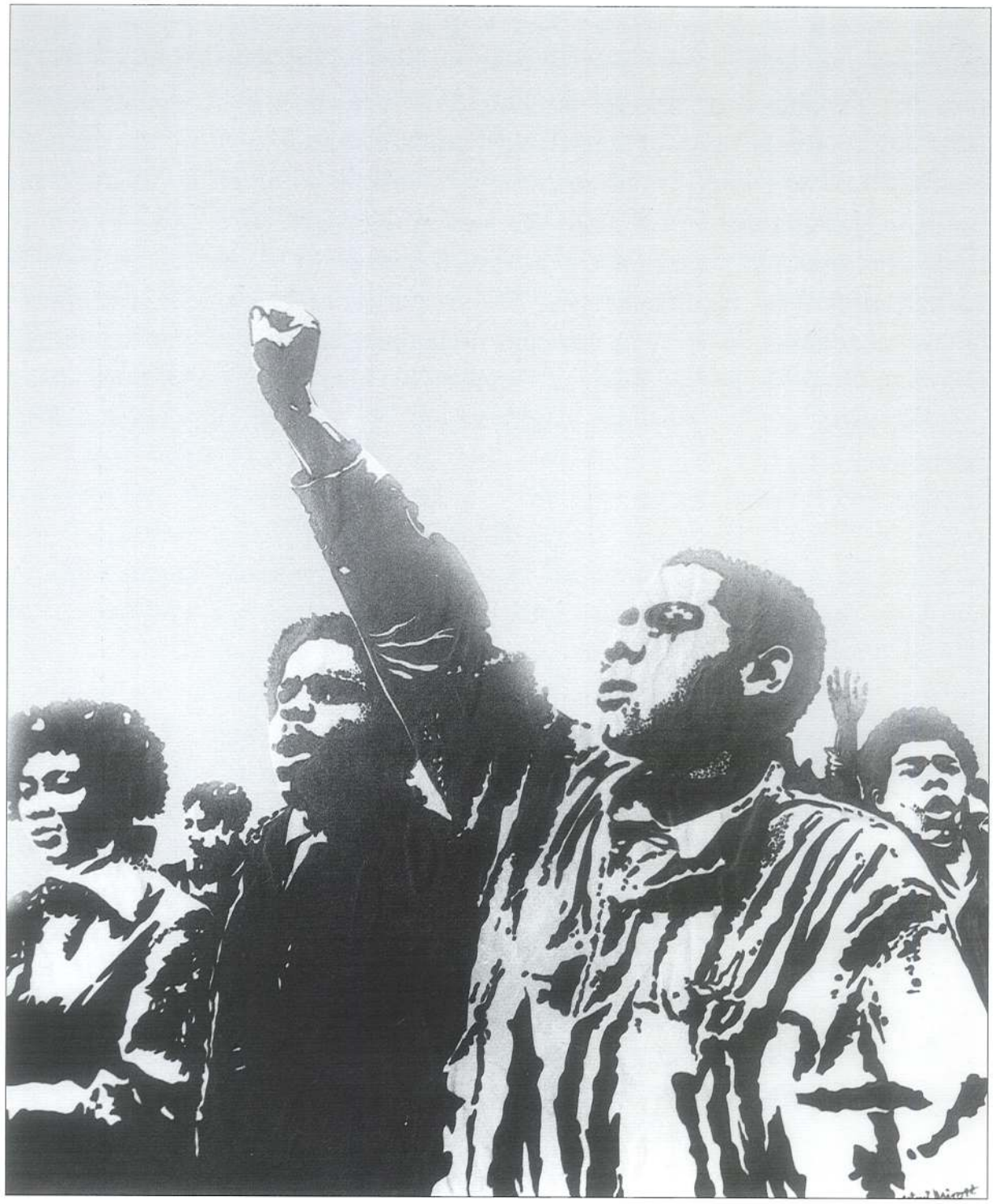
Actitud que, amb tot, insistesc una vegada més, respon al seu ser d'artista. Disposició que el duu a mostrar-se a través d'un precisat mode d'expressió: l'especificat pel fet artístic. Artisticitat entesa –parafrasejant Imamichi– com principi el significat del qual estaria a mitjan camí entre la manifestació de l'interior del nostre artista –afig jo– que el fa vessar no un sentir solipsista i autoconvergent, sinó desimboltament obert cap a tot el que l'envolta i estimula, tant per a abraçar-s'hi com per a subratllar críticament i rebutjar les seves incongruències. Fen, en aquest procés, que la modelització representativa de les seves imatges no hi reste –valent-se, com sap dominar, d'una intel·ligent gramàtica– en mera asèpsia formal analògica de la realitat, sinó que s'imbrique creativament en una pròpia modelització simbòlica.

NOTES A L'EPÍLEG

1 Que no s'ha de confondre amb consum com adequat ús.

"Avui, tanmateix, sembla que l'ús se substitueix per l'«abús» del consumisme", en queixoses i enceses paraules d'Otl Aicher (AICHER, O.: *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1994, p. 174).

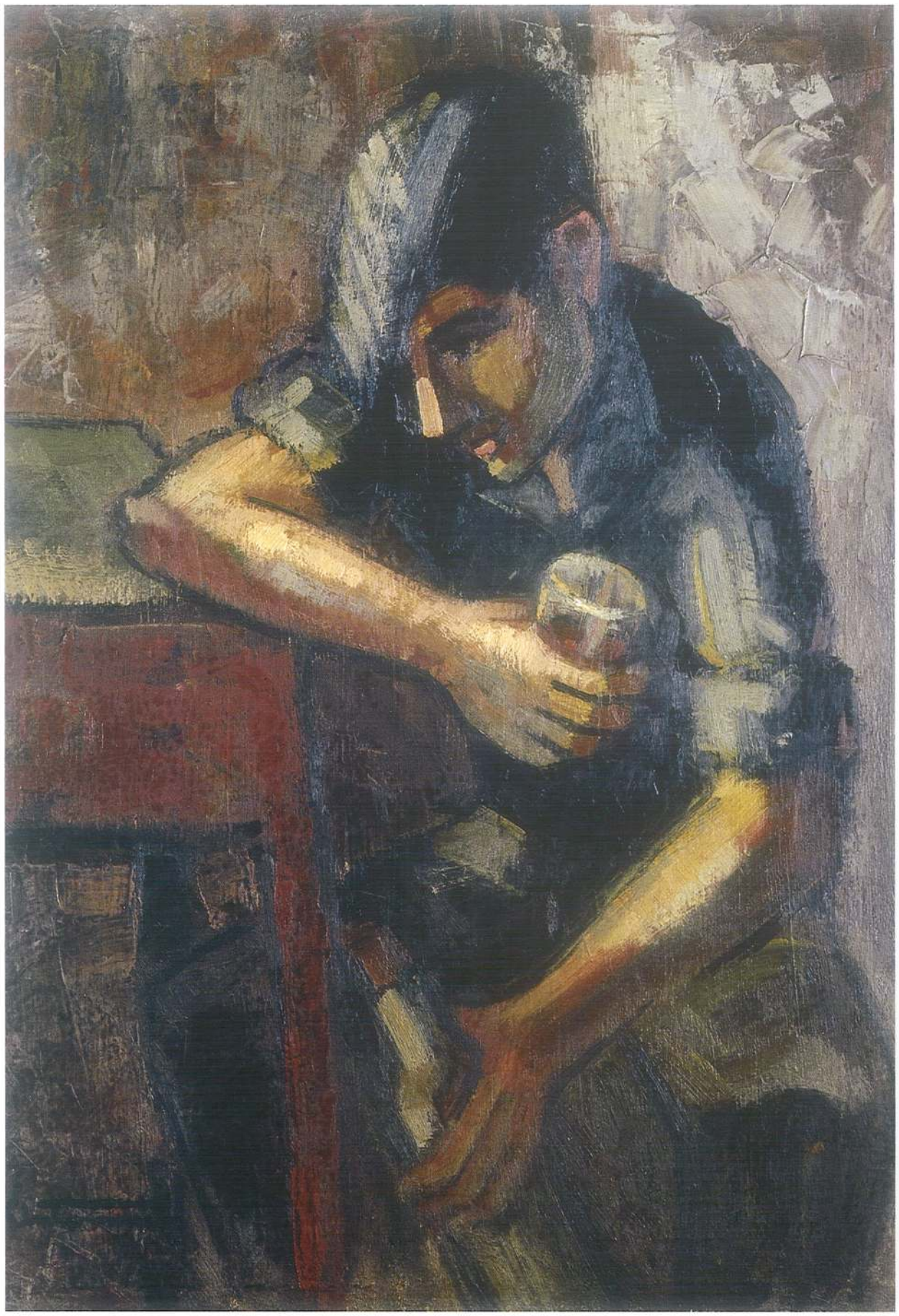
2 GIRALT–MIRACLE, D.: Del comentari aparegut al capítol VII del llibre de Guill, J.: *Temàtica i poètica en l'obra d'Antoni Miró*, Universitat Politècnica de València, 1988, p. 100.



AMERICA NEGRA 1972 (ACRÍLIC-PAPER 100x70).

APÈNDIX FOTOGRÀFIC

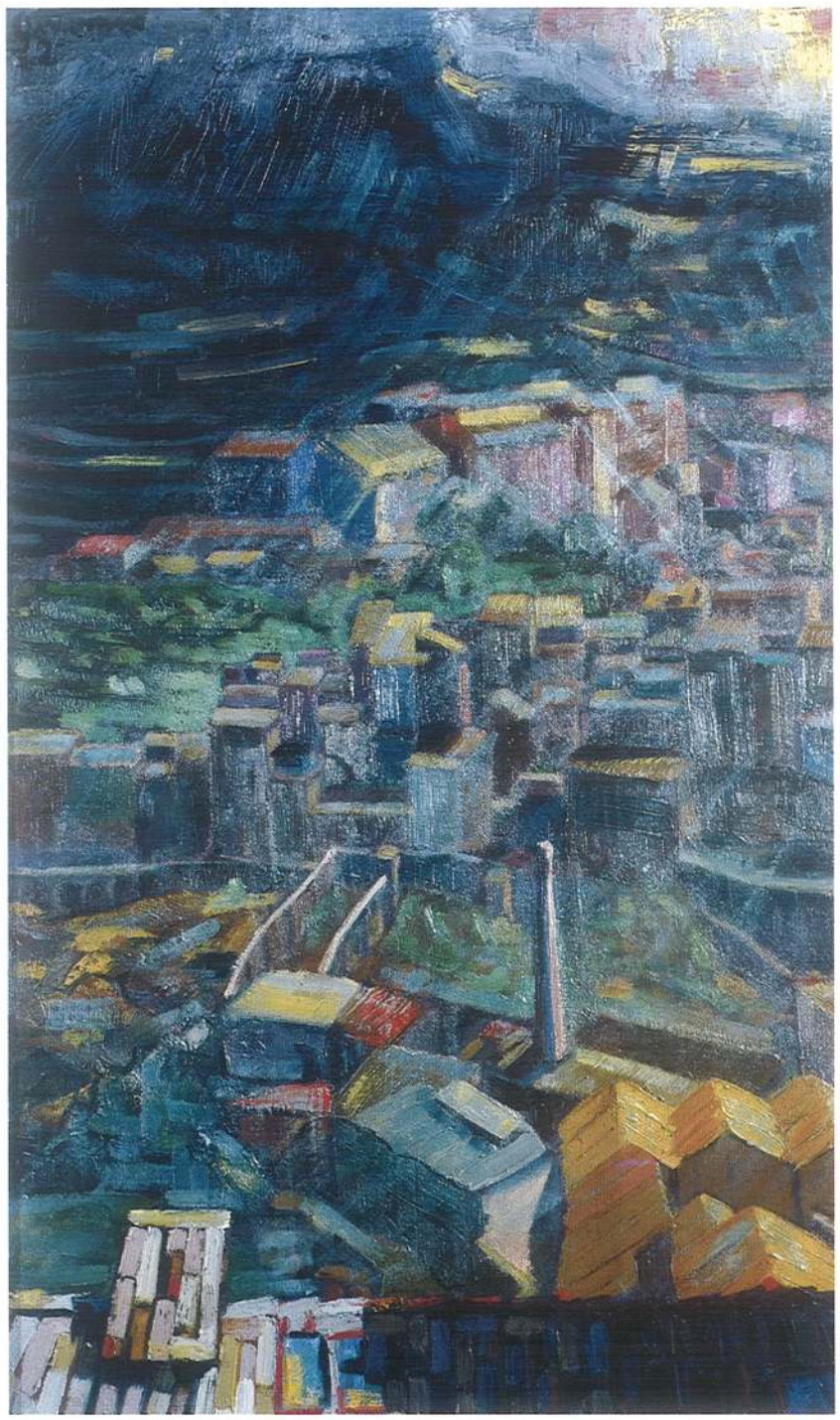
ANTOLOGÍA 1960-1998



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).

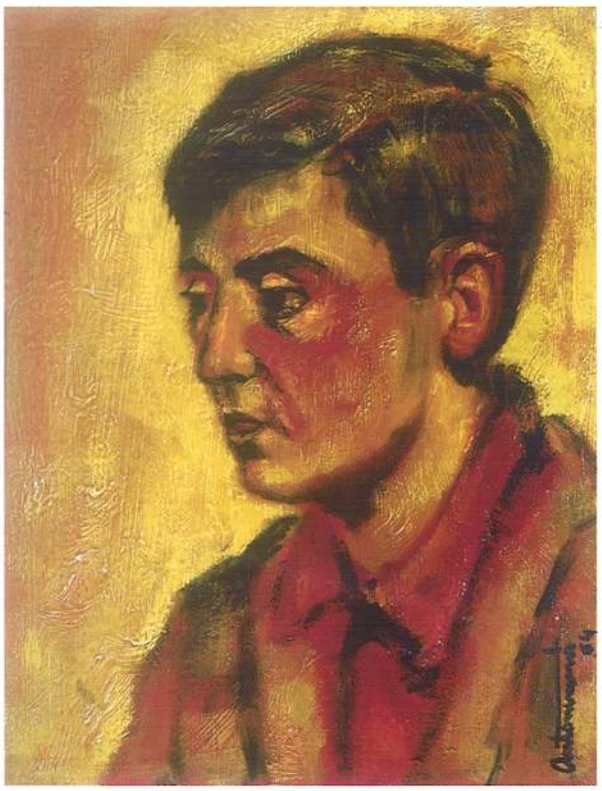
ANGELA D'ABRIL. 1964 (OLI-TÀBLEX 106x50).

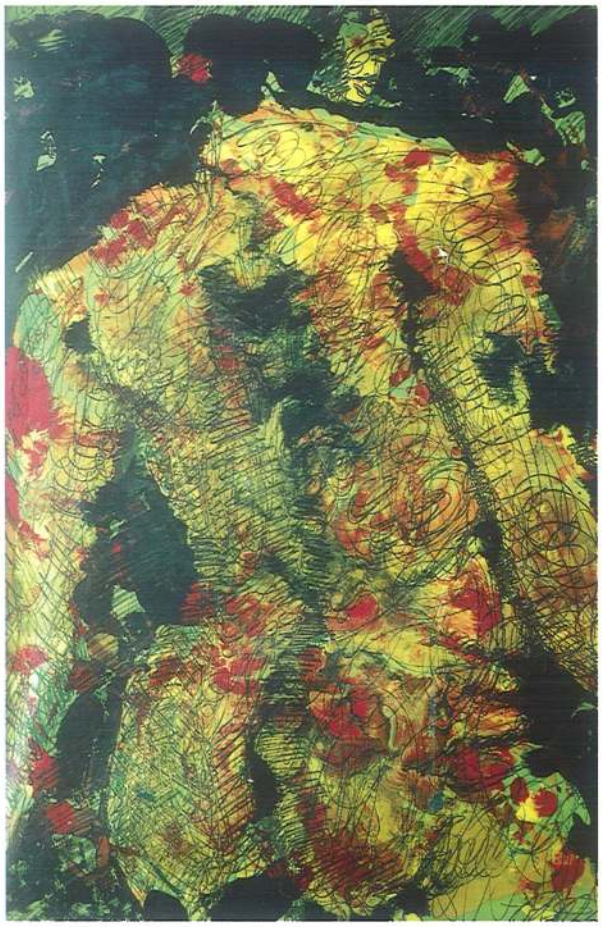
NUA 2, 1964 (OLI-PAPER, 46x50). LES NUES
RETRAT DE CAMIL, 1965 (OLI-LLENÇ, 38x46).
RETRAT D'EMILI, 1963 (OLI-TÀBLEX 60x50).

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).

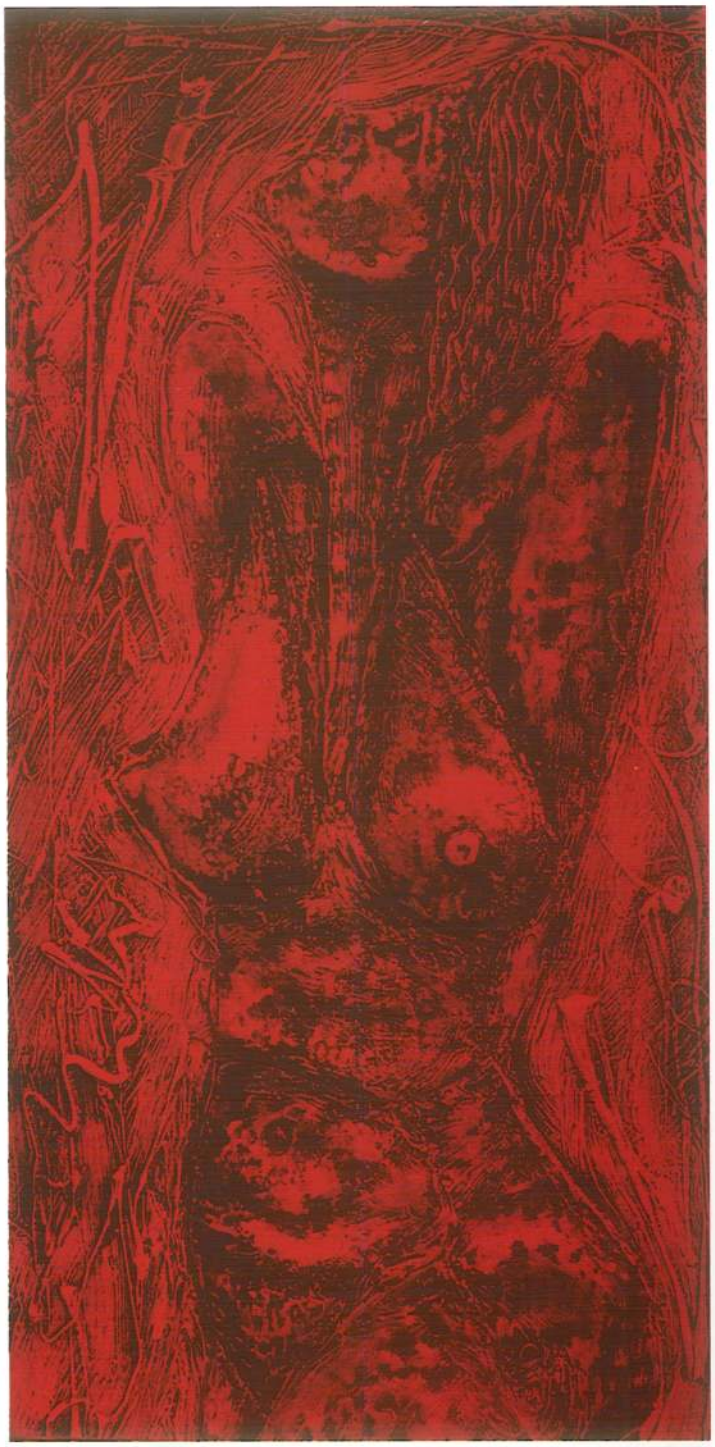
RETRAT DE FANI. 1964 (OLI I VERNLS S/LLENÇ. 45x37'5).
MARIA ROSA. 1964 (OLI-LLENÇ. 80x40).





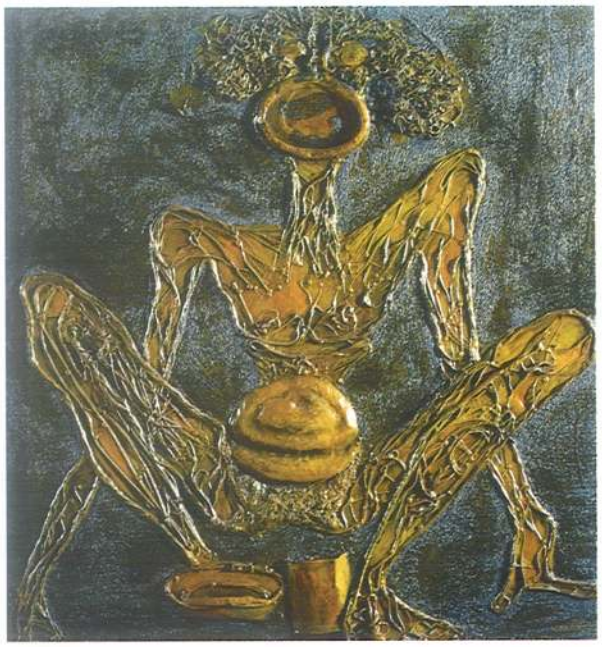
RETRAT D'ESCODA, 1964 (OLI-TÀBLEX, 40x32).
NUA 13, 1965 (SINTÈTIC-PAPER 65x50) LES NUES.

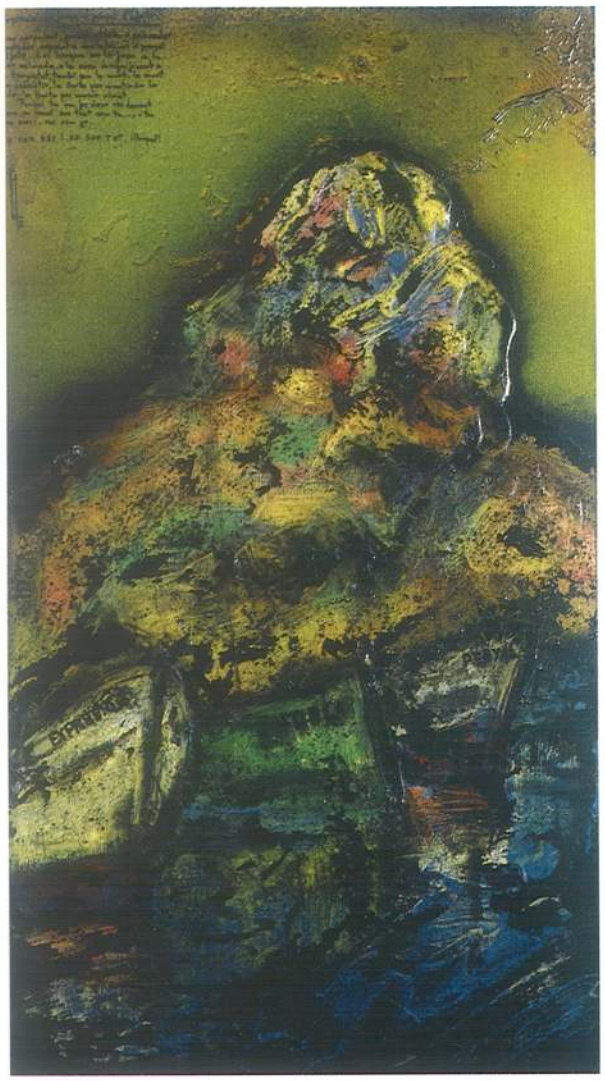
SOTA LES ESTREL-LES, 1964 (TINTA XINESA I GOUACHE, 46x34).
HOME AMB MALL, 1966 (SINTÈTIC-PAPER 65x50). A MON PARE.



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

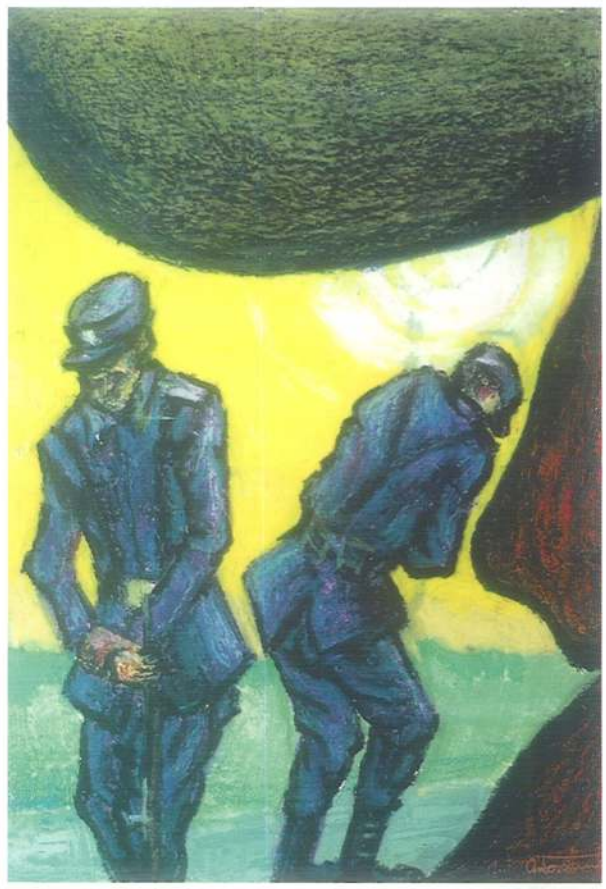
DONA NUA I RELLEUS. 1966 (MIXTA-TAULA 95x50) LES NUES.

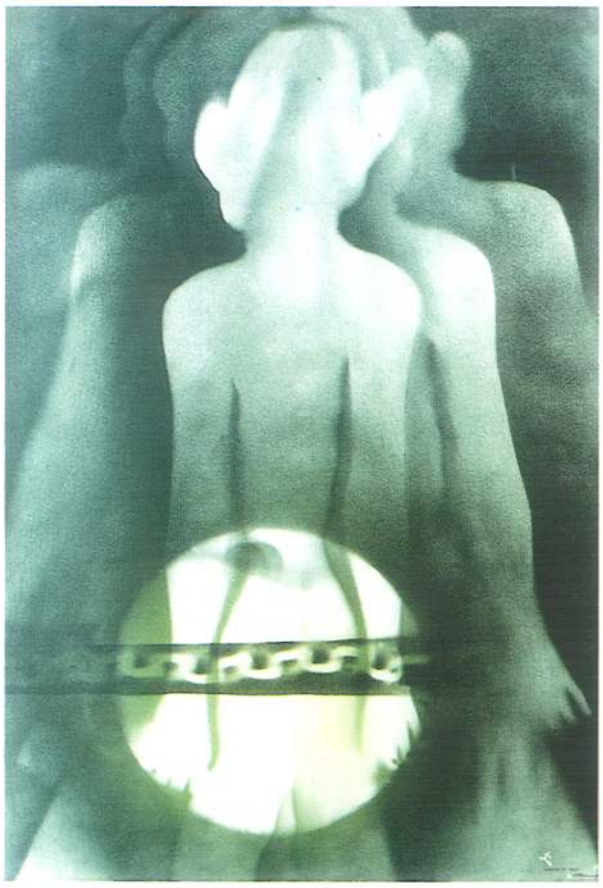




CRIT. DIJUNI FORÇÓS. 1966 (TÈCNICA MIXTA-TAULA. 105x100) LA FAM.
PENYAL D'IFACH. 1966 (SINTÈTIC-TÀBLEX. 86x50)

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





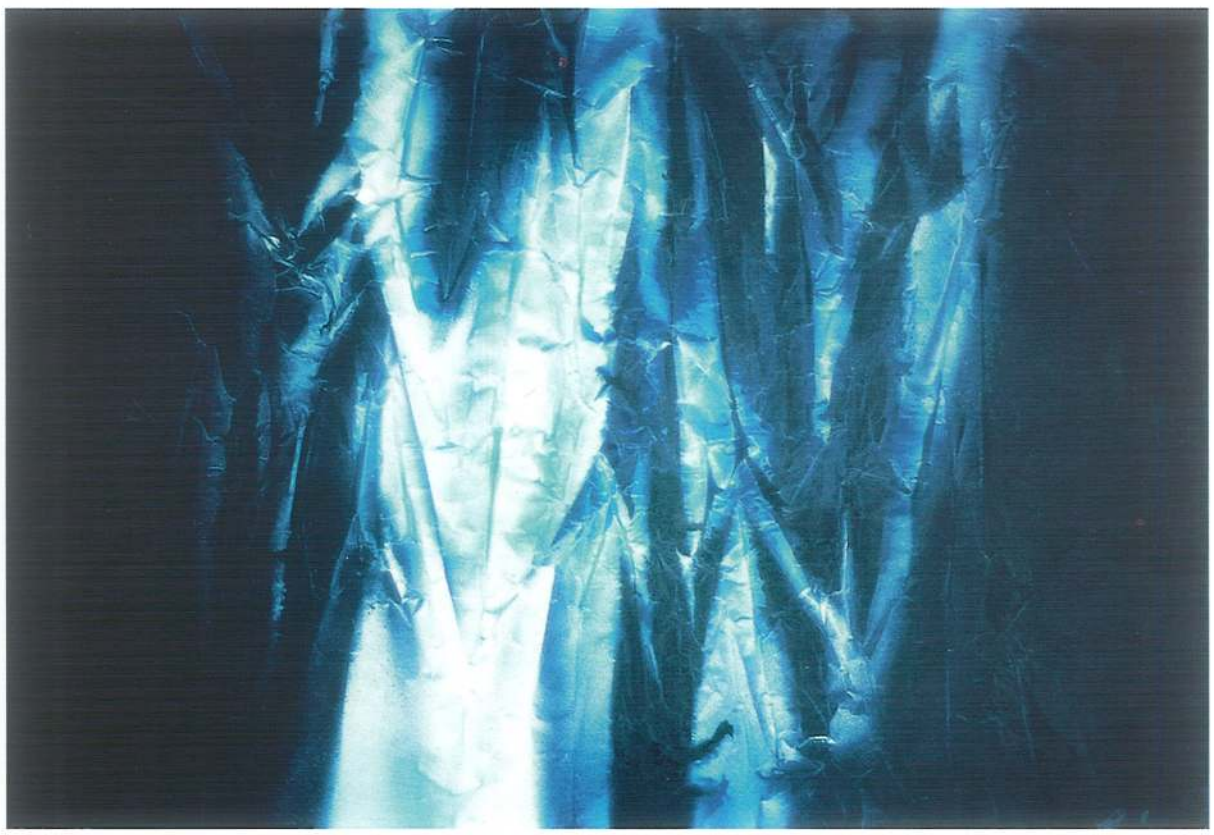
MARE NUA, 1966 (CERA-PAPER 31x22'5)
HOME NUGAT, 1967 (SINTÈTIC-CARTRÓ 89x65)

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

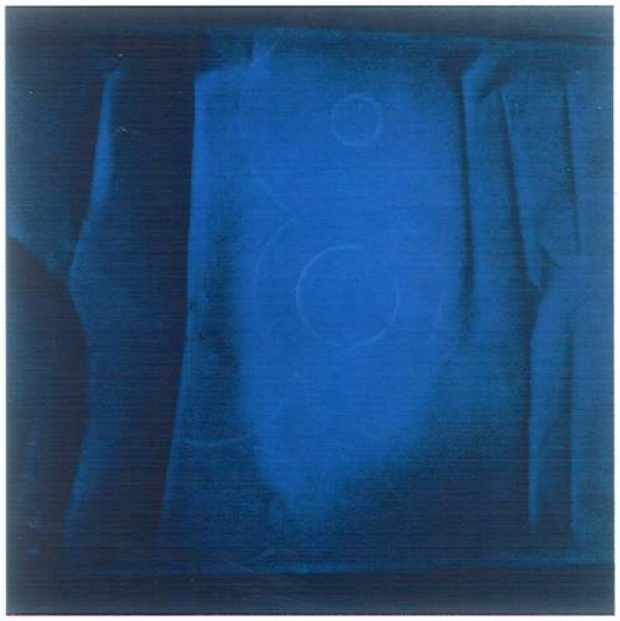
COMPOSICIÓ DE CARN, 1967 (SINTÈTIC-TAULA, 100x135) LES NUES.
VELLES DE MANICOMI, 1967 (OLI-LLENÇ 81x116) ELS BOJOS.

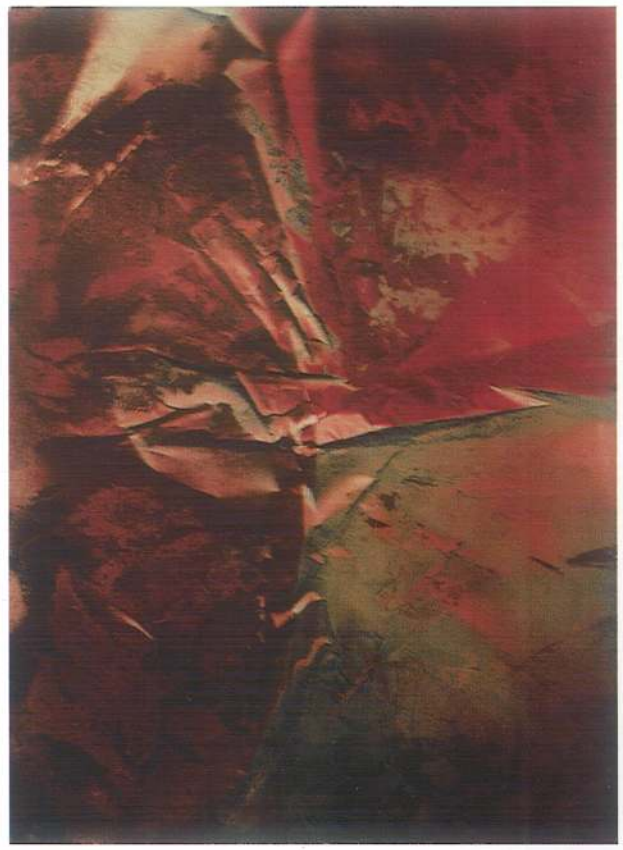
FAÇ DE BOGES I VETUSTAT, 1967 (SINTÈTIC-CARTRÓ, 88X65) ELS BOJOS.
ESQUIZOFRÈNIA-1, 1967 (SINTÈTIC-POLIESTIRÉ, 152x100) ELS BOJOS.

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.



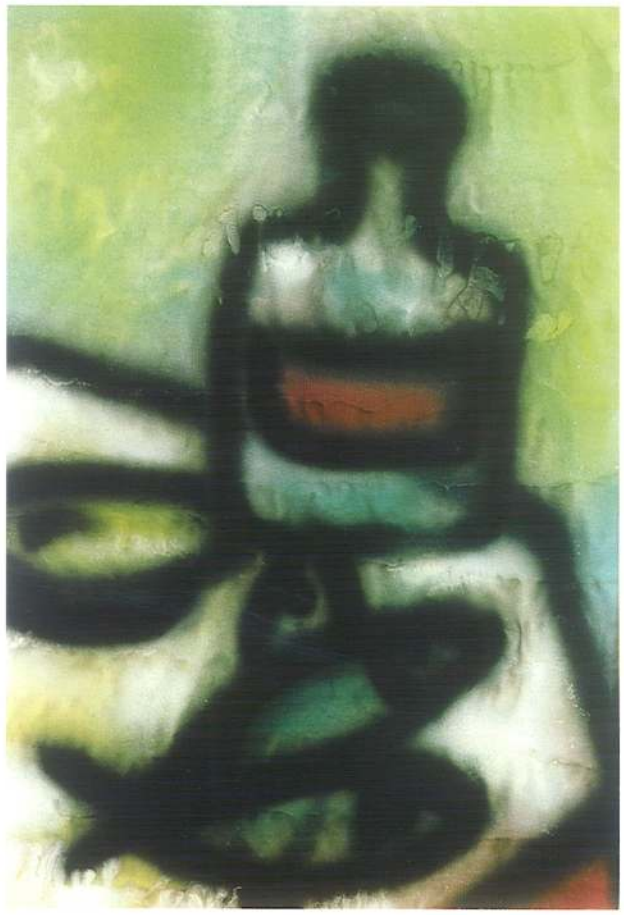


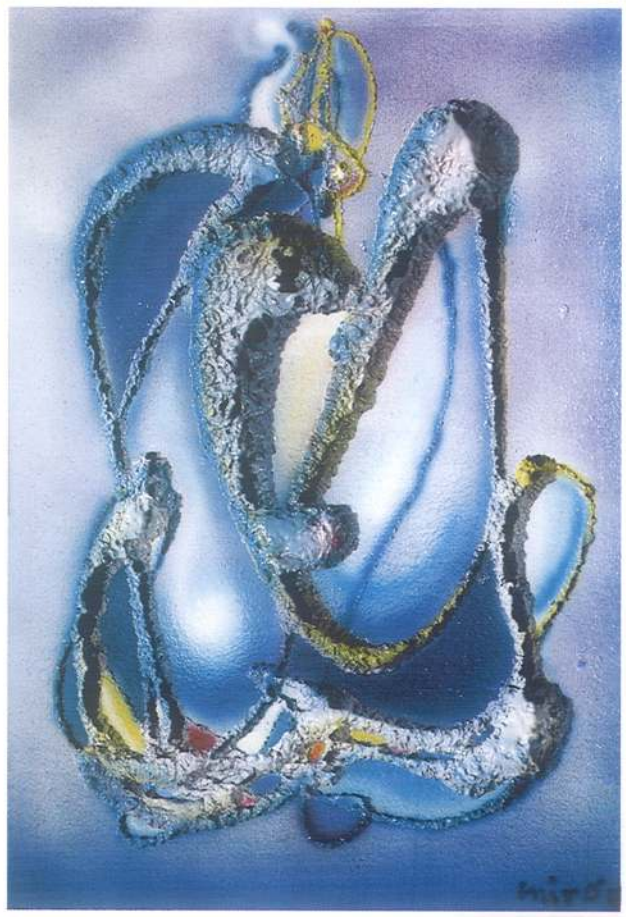
SETEMBRE. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ 70x70) COL.
MUSEU D'ART MODERN DE BARCELONA.
SETEMBRE-68-23. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ 70x70) RELLEUS VISUALS.

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

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

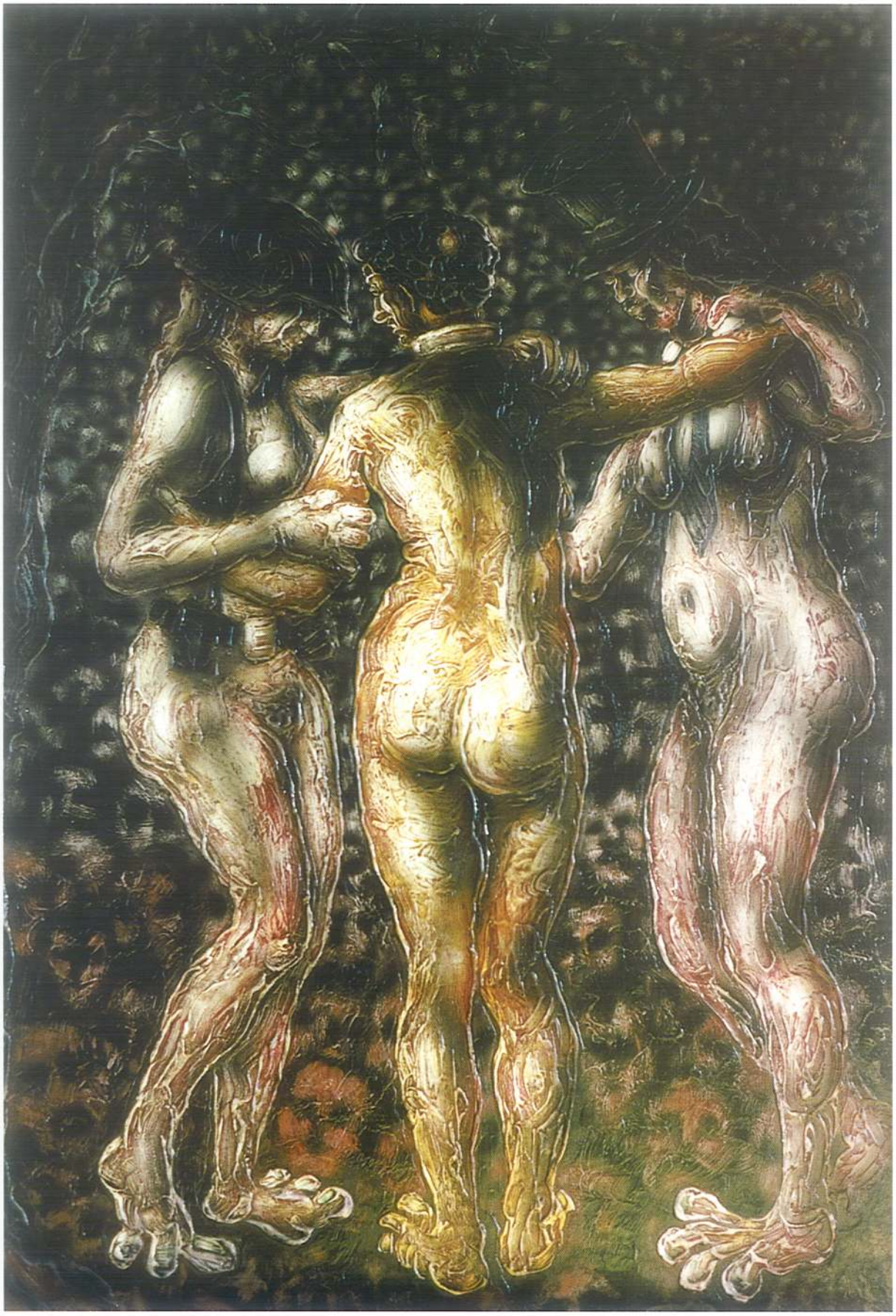
MANS D'AGOST. 1968 (SINTÈTIC-CARTRÓ. 96'5x66) L'HOME.





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).

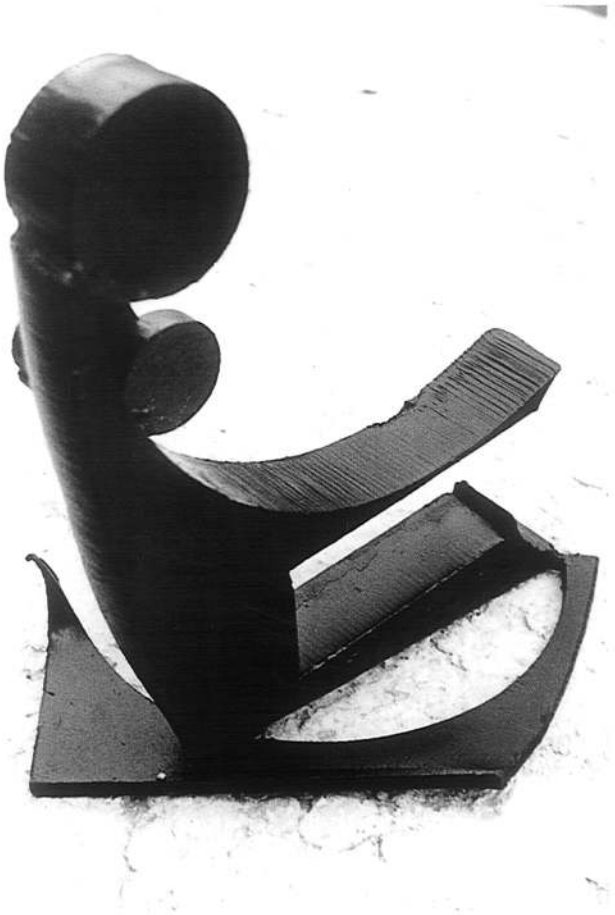


LES TRES GRÀCIES. 1968 (SINTÈTIC-TAULA 145x100) PRECEDENT DE "PINTEU PINTURA".

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

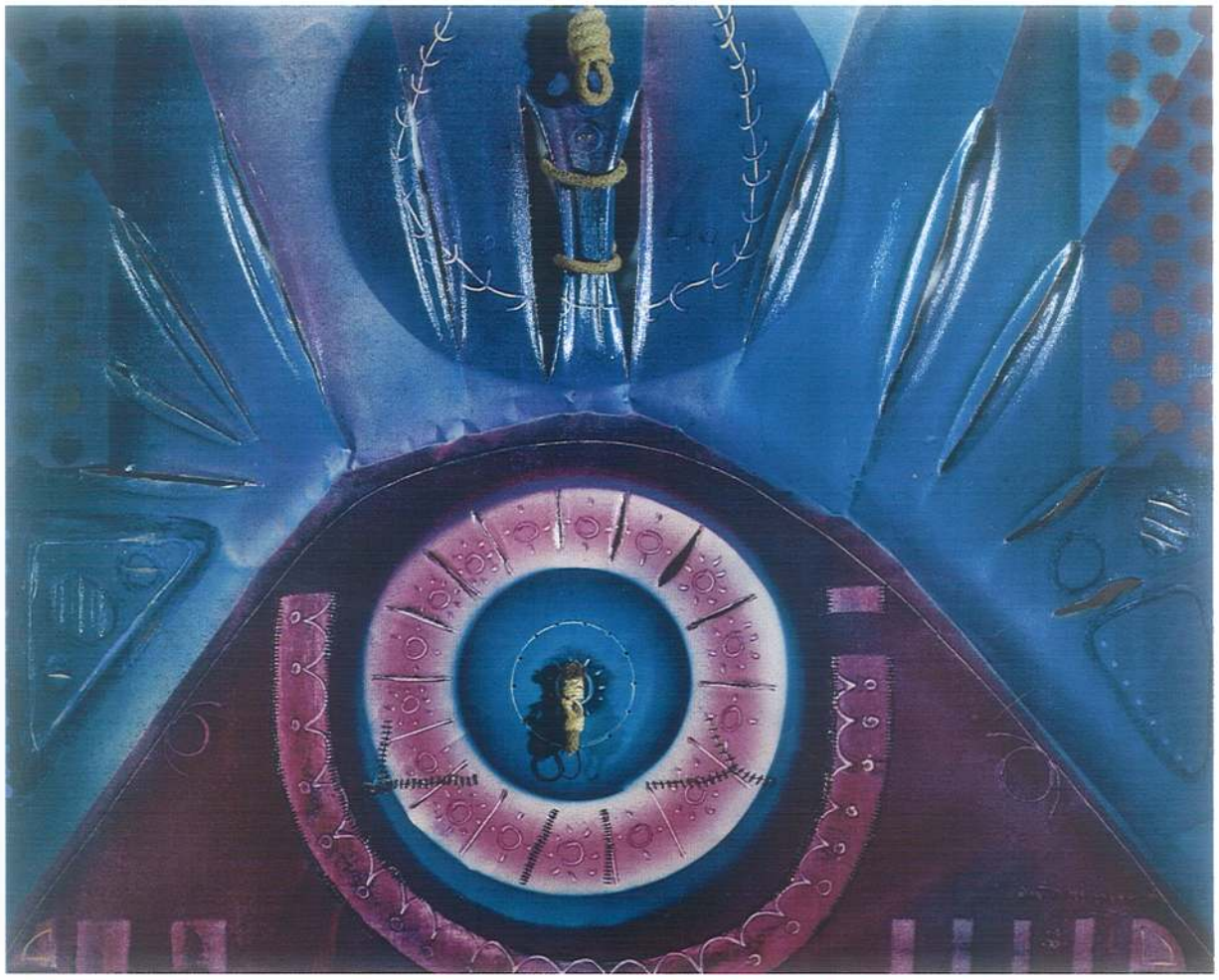
GENER-69-8, 1969 (SINTÈTIC-CARTRÓ 50x50).
VIETNAM-2, 1969 (TINTA XINESCA 35x25).

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

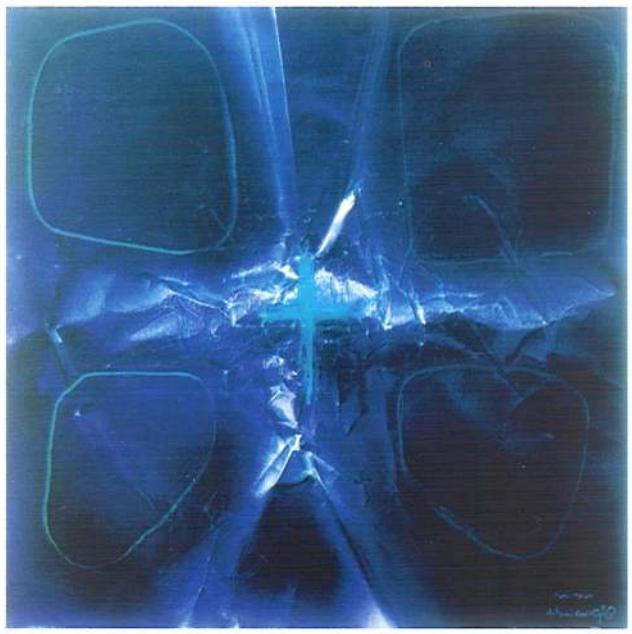


DONA, 1968 (FERRO, 39x36x26).
HOME FOTUT, 1969 (FERRO, 60x40x30).

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



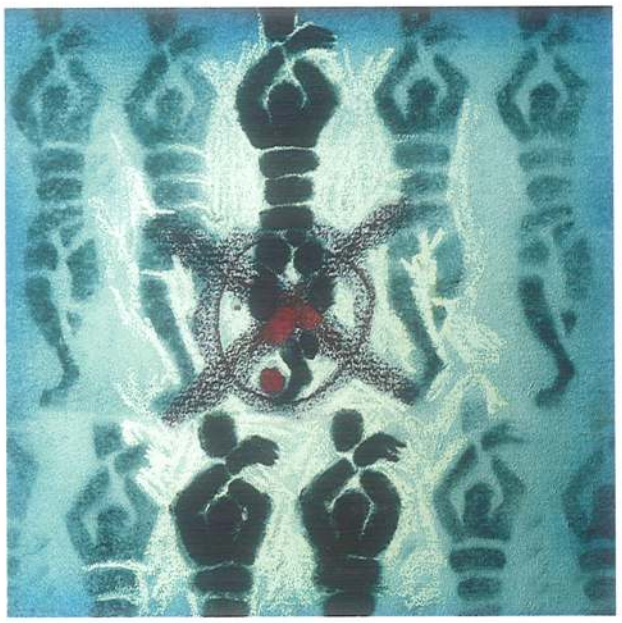
HOME-1. 70 (SINTÈTIC-LLENÇ 90x116) L'HOME.
RECORDS DE LA MEUA TERRA. DOVER. 1969 (OLI-TAULA. 114x105. FRAG.)

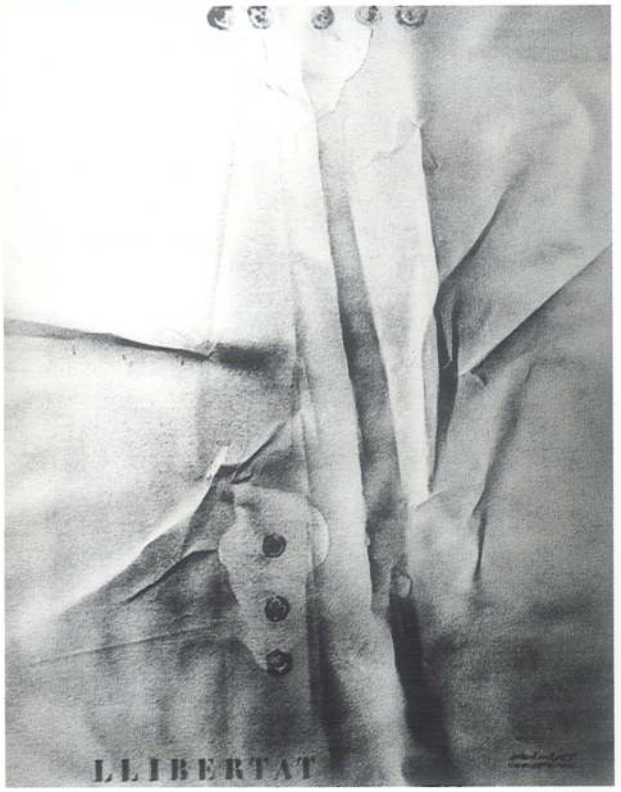


BLAU OBSCUR. 1970 (SINTÈTIC-CARTRÓ 50x50).
HOME DE JUNY-3. 1970 (ACRÍLIC-LLENÇ 116x90) L'HOME.

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.

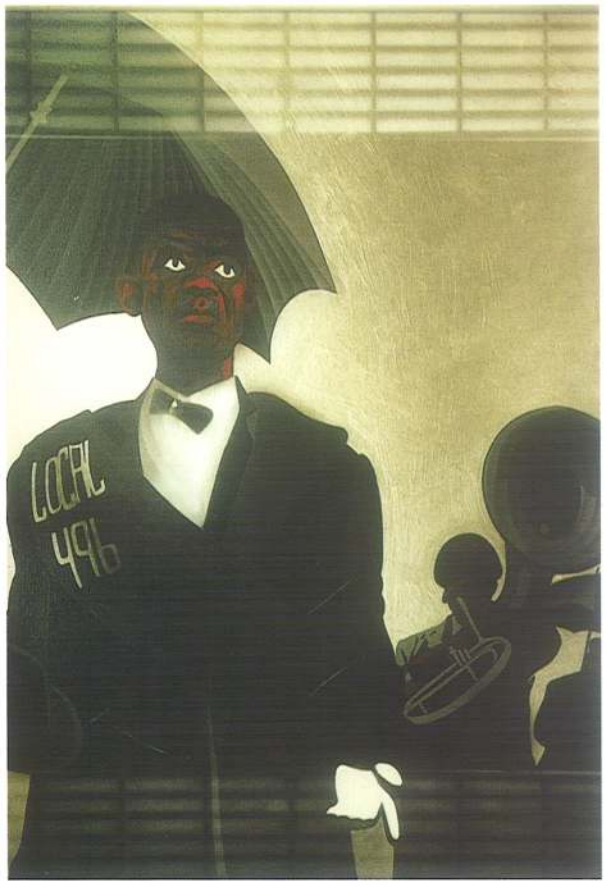
BIAFRA-4, 1970 (SINTÈTIC-TAULA 70x70). BIAFRA. LLIBERTAT, 1970 (SINT'ETIC-LLENÇ 100x70).

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).

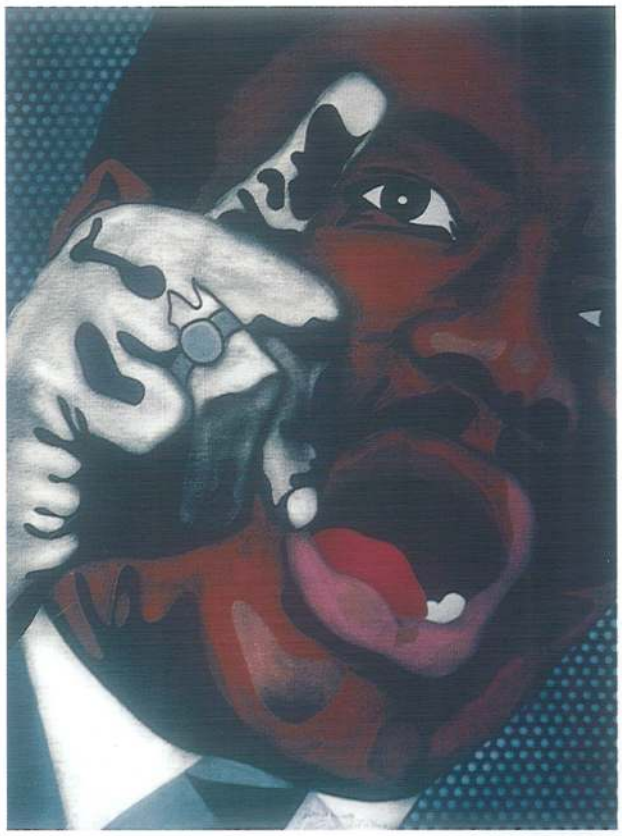
JO TAMBÉ SÓC AMÈRICA, 1972 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
VIOLÈNCIA, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).
LLIBERTAT, 1972 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).

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).

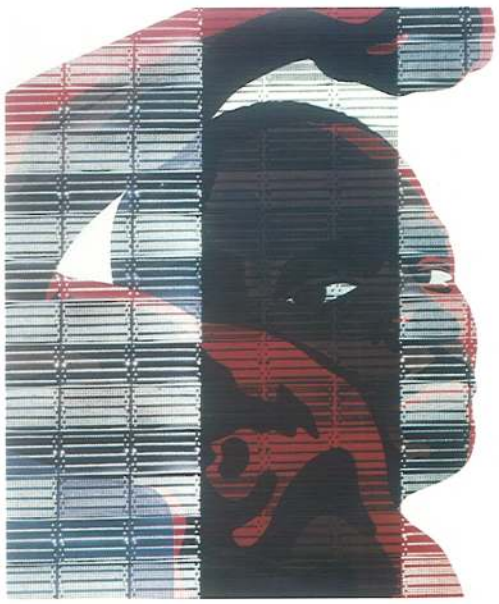
AMÈRICA LLIURE?, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 105x75).
L'AHIR BLANC, L'AVUÍ NEGRE, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 105x75).

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).

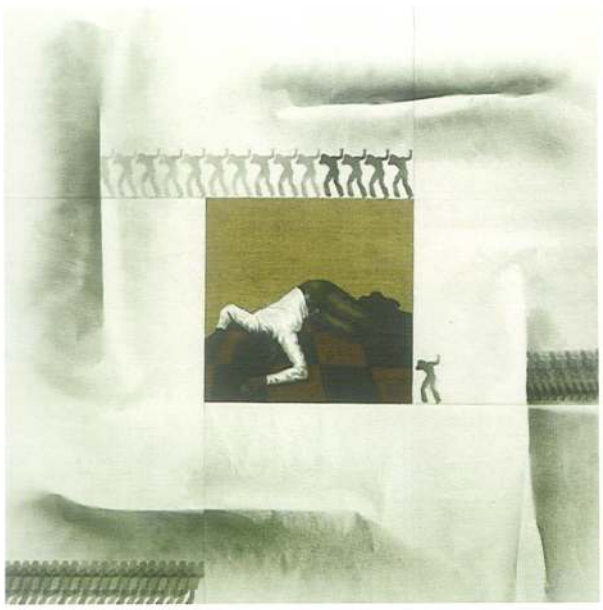


VENCEREM, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).
L'ESPERA, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).

FUTUR NEGRE, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80).
LLUITA D'INFANTS, 1972 (ACRÍLIC-TAULA 80x80). IVAM, VALÈNCIA.

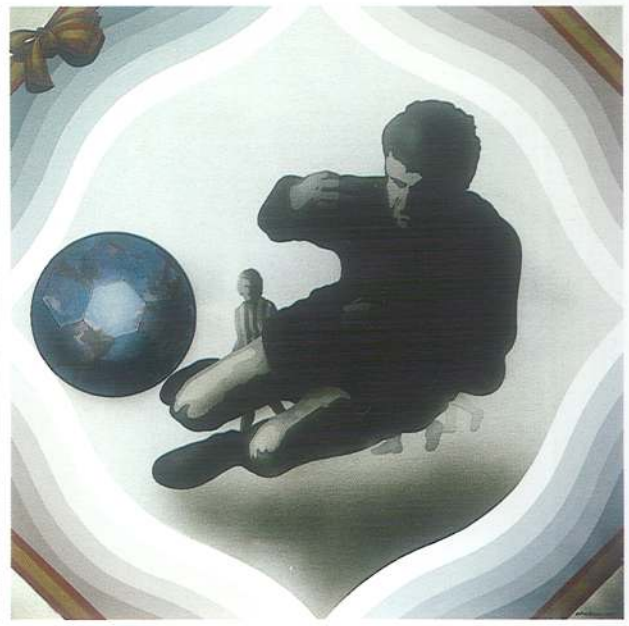
FAÇ, 1970-86 (CEMENT 150x200x90).
L'HOME DEL CAPELL DE COPA, 1974 (BRONZE 39x22x15).
ELS PEUS, 1976-80 (BRONZE 25x38x11).
EL GRAN ES FOT AL PETIT, 1976 (BRONZE 25x30x60).

LA FEMELLA, 1979 (BRONZE 20x11x32).
PEU FERIT, 1975 (BRONZE 27x18x12).
MANS, 1977 (BRONZE 23x7x7).
JULIETA I ROMEU, 1980 (BRONZE 18'5x17'5x10).



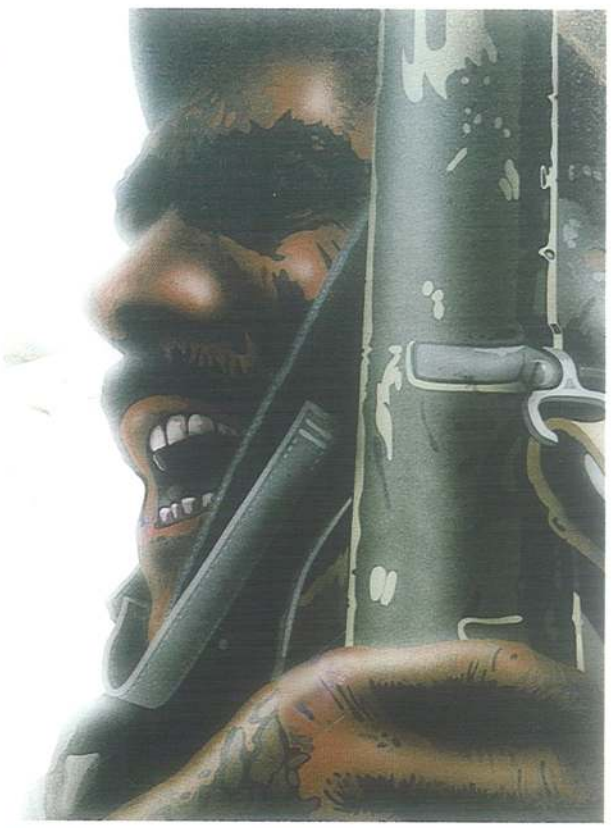
DESESPERANÇA. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
ULL PER A MIRAR-SE. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150) MUSEU DE TENERIFE.
ELS ACUSATS. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x300. DIPTIC).

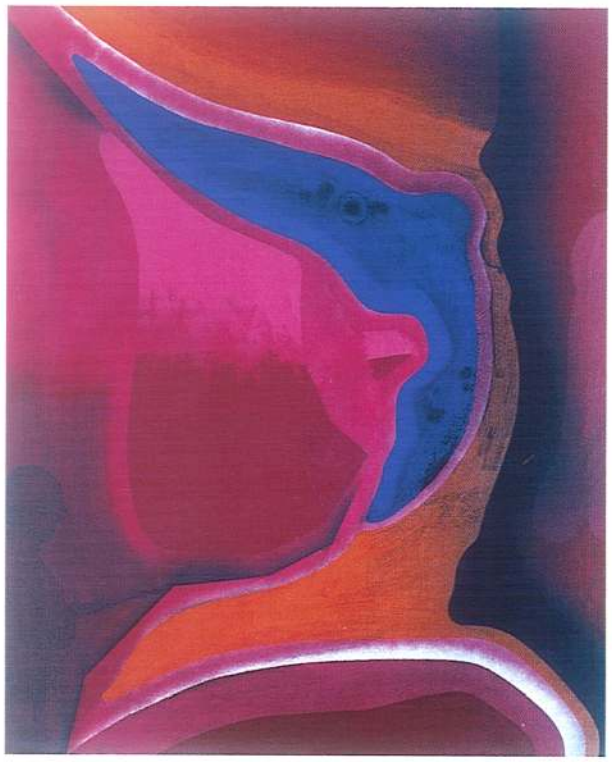
DONA CREUADA. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).
LA NOIA DE BENIDORM. 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150).

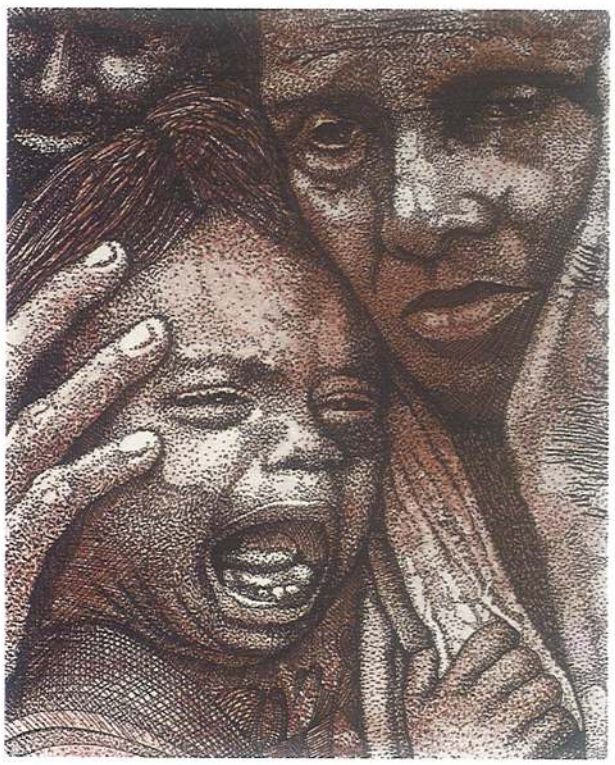


ULL OBSERVANT, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
EL SOMNI, 1972-74 (PINTURA-OBJECTE 100x100x40).
L'OU C.C.A. EXÀMEN, 1973-74 (ACRÍLIC-TAULA 100x100). COL. BANCAIXA.

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.

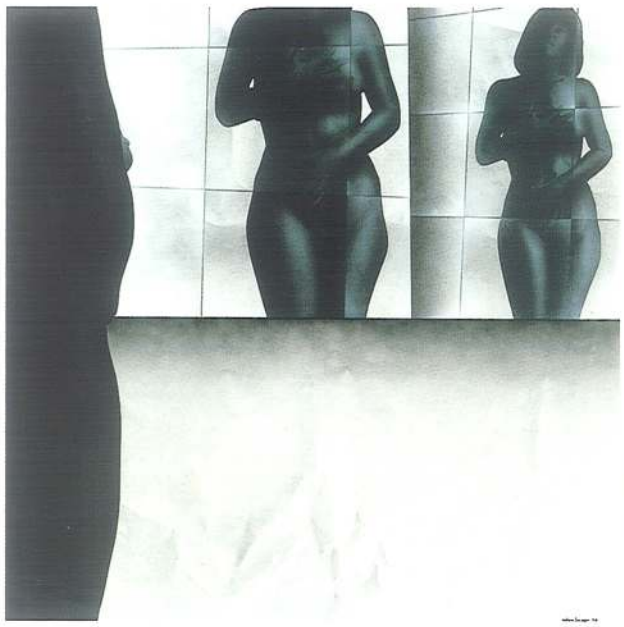
GUERRER ÀRAB, 1973 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100, FRAG.).
FAM, 1973 (LITOGRAFIA 55x40).

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).
EXPRESSIÓ D'AMOR, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).

RETORN MEDIEVAL, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).
L'ESCALADA, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
INTIMITAT, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 60x60).



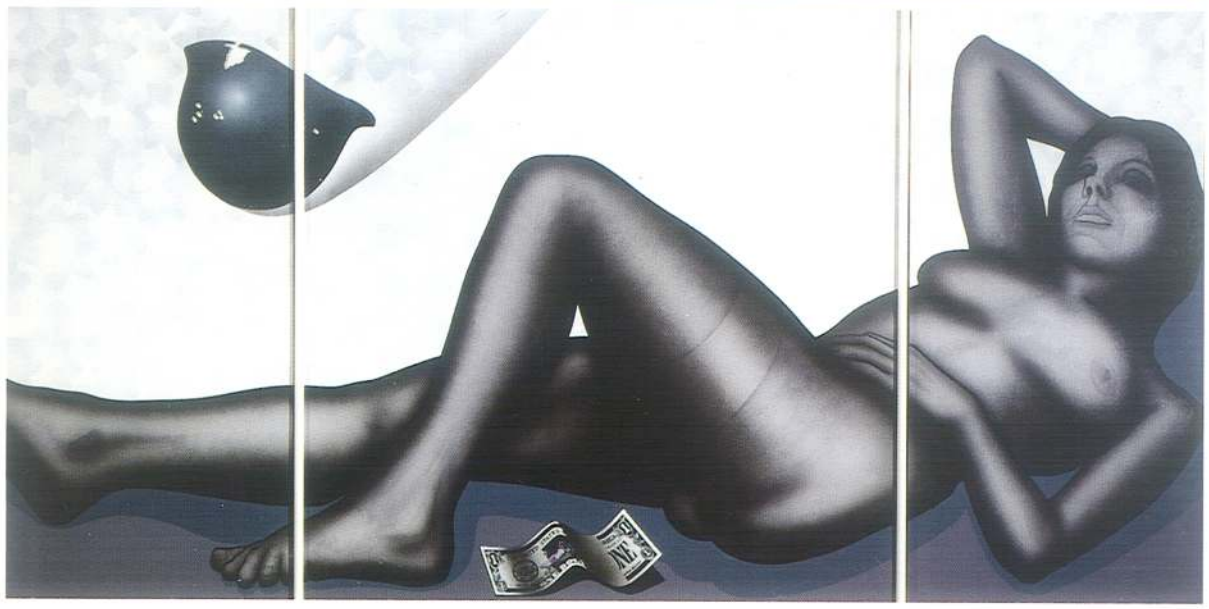
LA DONA DEL MIRALL, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
TRES MILS ANYS DE PALESTINA, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70).
EL MONUMENT, 1973 (ACRÍLIC-TAULA 75x105). MUSEU VILABERTRAN.

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).

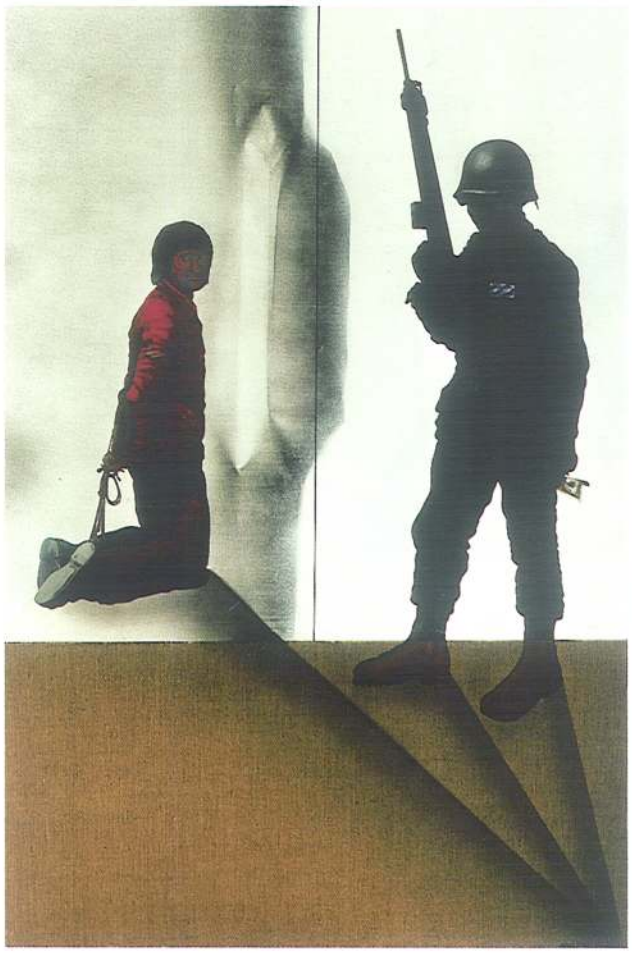
ELS INCENDIARIS, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 70x70). XILE.
ALLENDE, 1973 (ACRÍLIC-TAULA 66x48).

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).

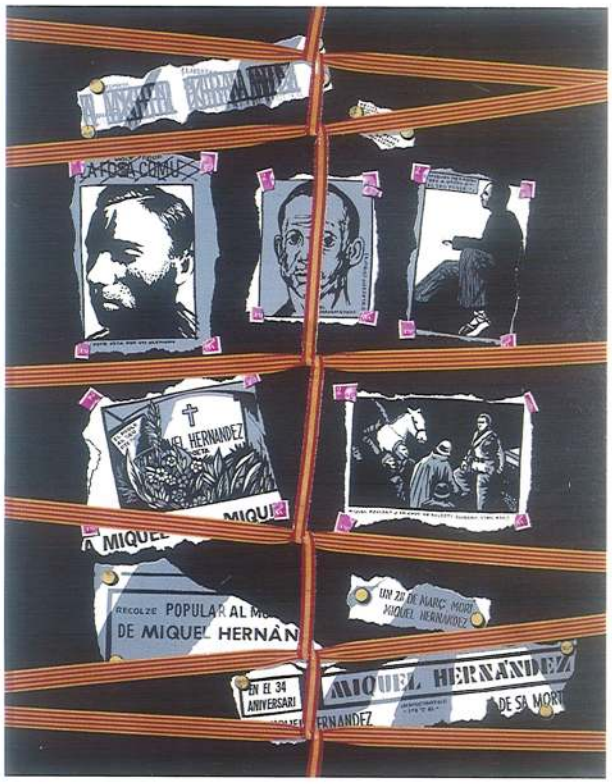
DAYAN I UN GENERAL FERIT, 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 50x50).
MADE IN USA, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE, 150x150x150).

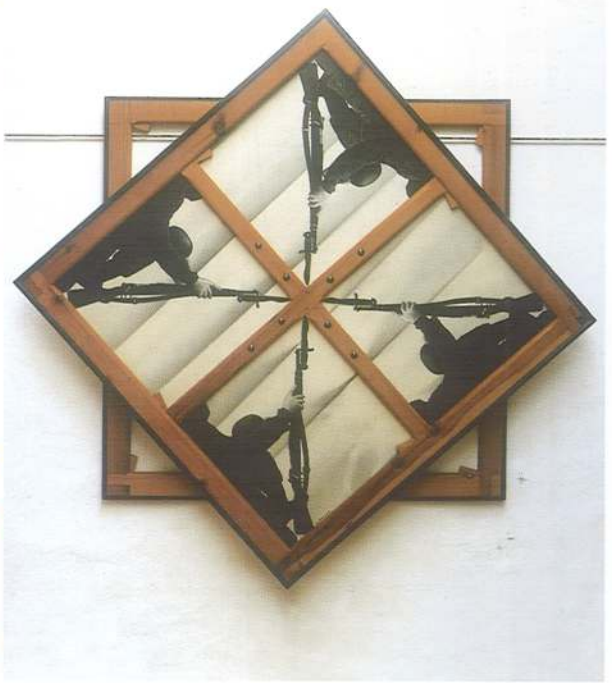


OVIDI FA DE VICENT A XILE. 1977 (PINTURA-OBJECTE 118x118x25). MUSEU BBAA, VALÈNCIA.
LA GRAN MSSACRE SUBVENCIONADA. 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x100). XILE.

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).

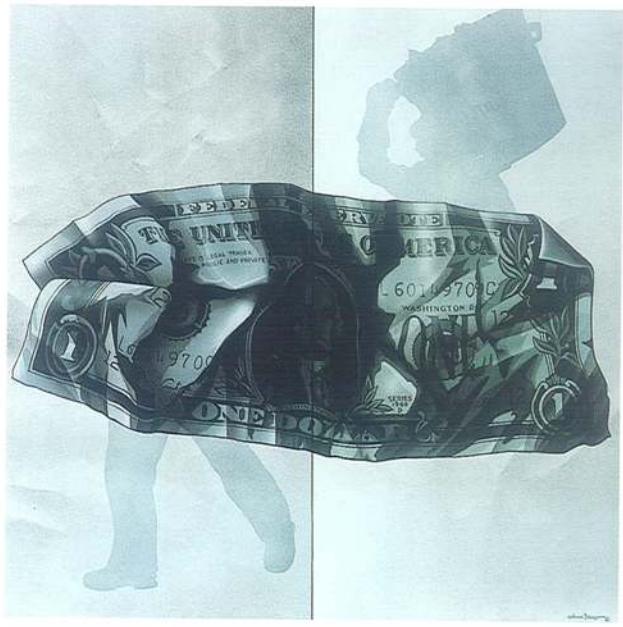


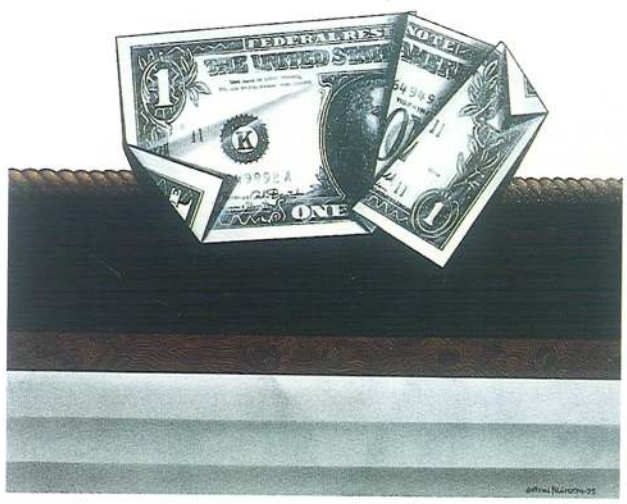


UN POBLE SOTA LES LLANCES, 1977 (PINTURA-OBJECTE 100x100).
A MIQUEL HERNÀNDEZ, 1976 (ACRÍLIC-TAULA 65x50).

LES LLANCES, 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
SOBRE LA PROCESSÓ, 1975-76 (PINTURA-OBJECTE 2-100x100, POSICIÓ 1). IVAM , VALÈNCIA.

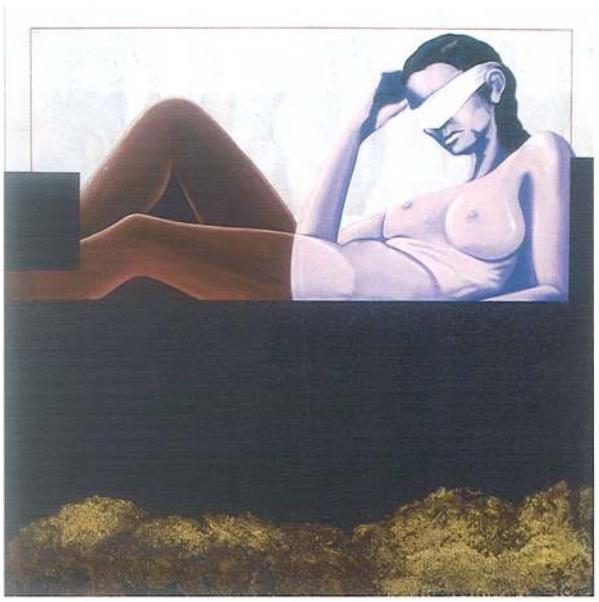
NUES DE DOLOR, 1974 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x150, TRÍPTIC). DIPUTACIÓ ALACANT.
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978 (PINTURA-OBJECTE, 60x80x10).





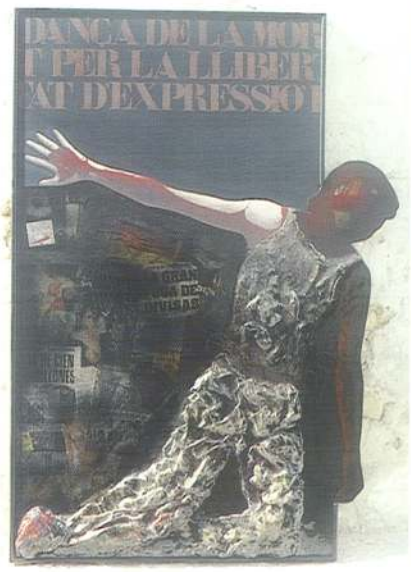
DÒLAR ENFORCAT. 1974-75 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
SERVICE DU NETTOIMENT. 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100). DIPUTACIÓ D'ALACANT.
DÒLAR PLEGAT. 1975 (ACRÍLIC-LLENÇ 50x50).

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).

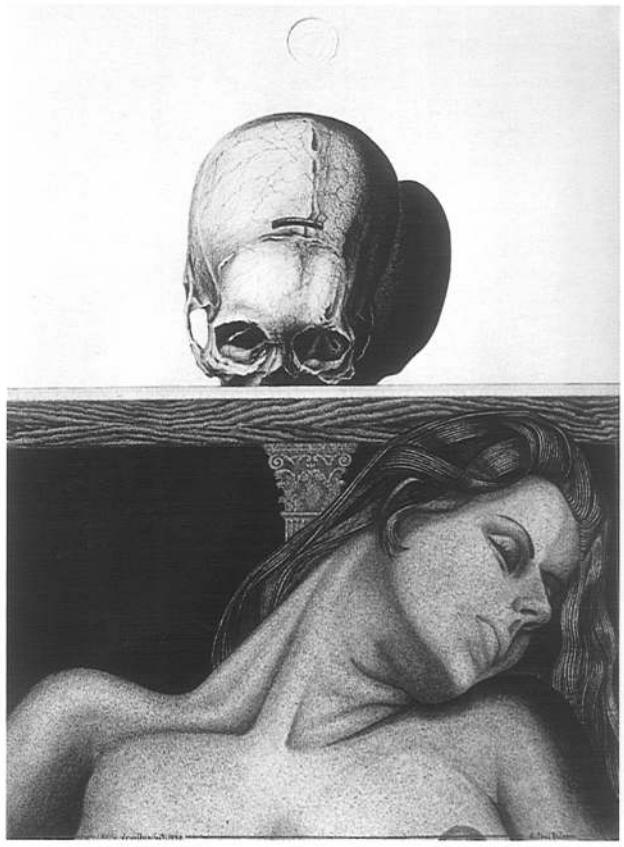
BUNQUERBARRAQUETA, 1978 (POLIÈSTER 80x80x65).

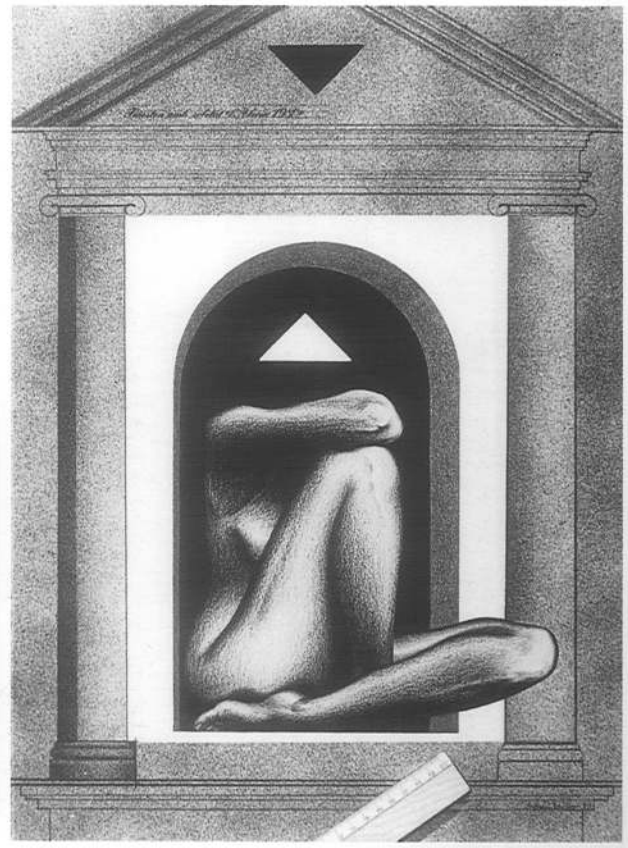
D'ALMANSA, 1979 (ESCULTURA-OBJECTE 393x35).

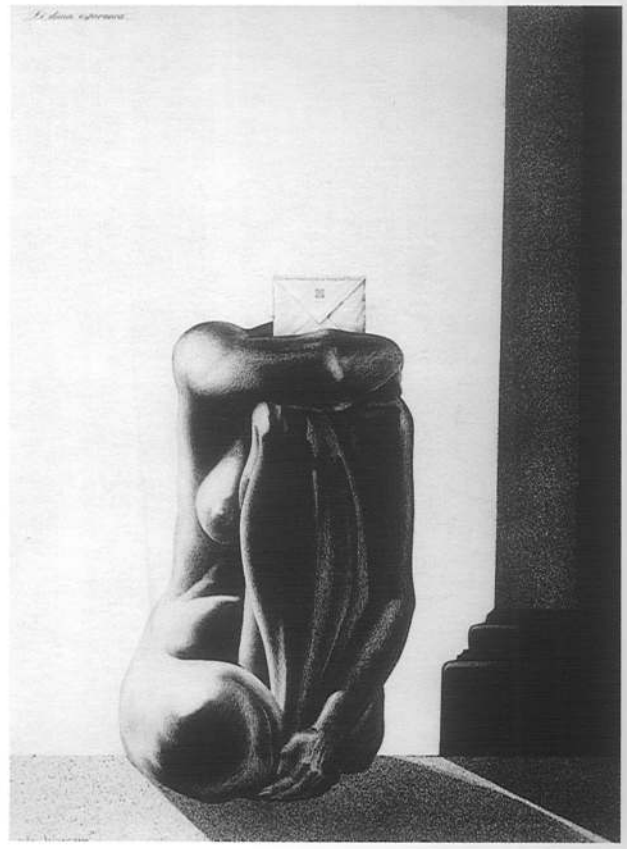
D'ALMANSA, 1979
(ESCULTURA-OBJECTE 393x35-208x25).
D'ALMANSA, 1979 (ESCULTURA-OBJECTE 231x35).

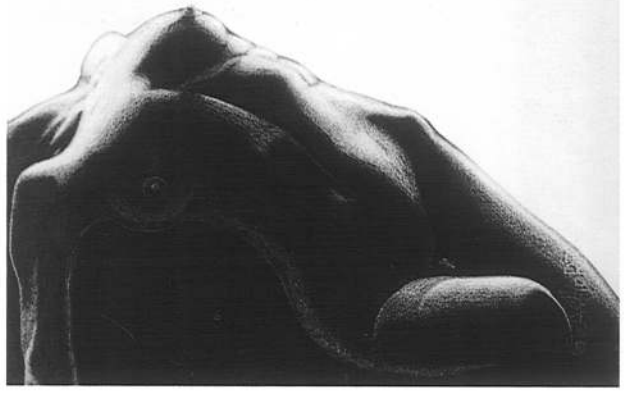
PER LA LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978
(ESCULTURA-OBJECTE 180x150x100).
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978
(ESCULTURA-OBJECTE 170x80x45). MUSEU DE SEVILLA.
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ, 1978
(ESCULTURA-OBJECTE 170x80x45). MUSEU DE SEVILLA.

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).



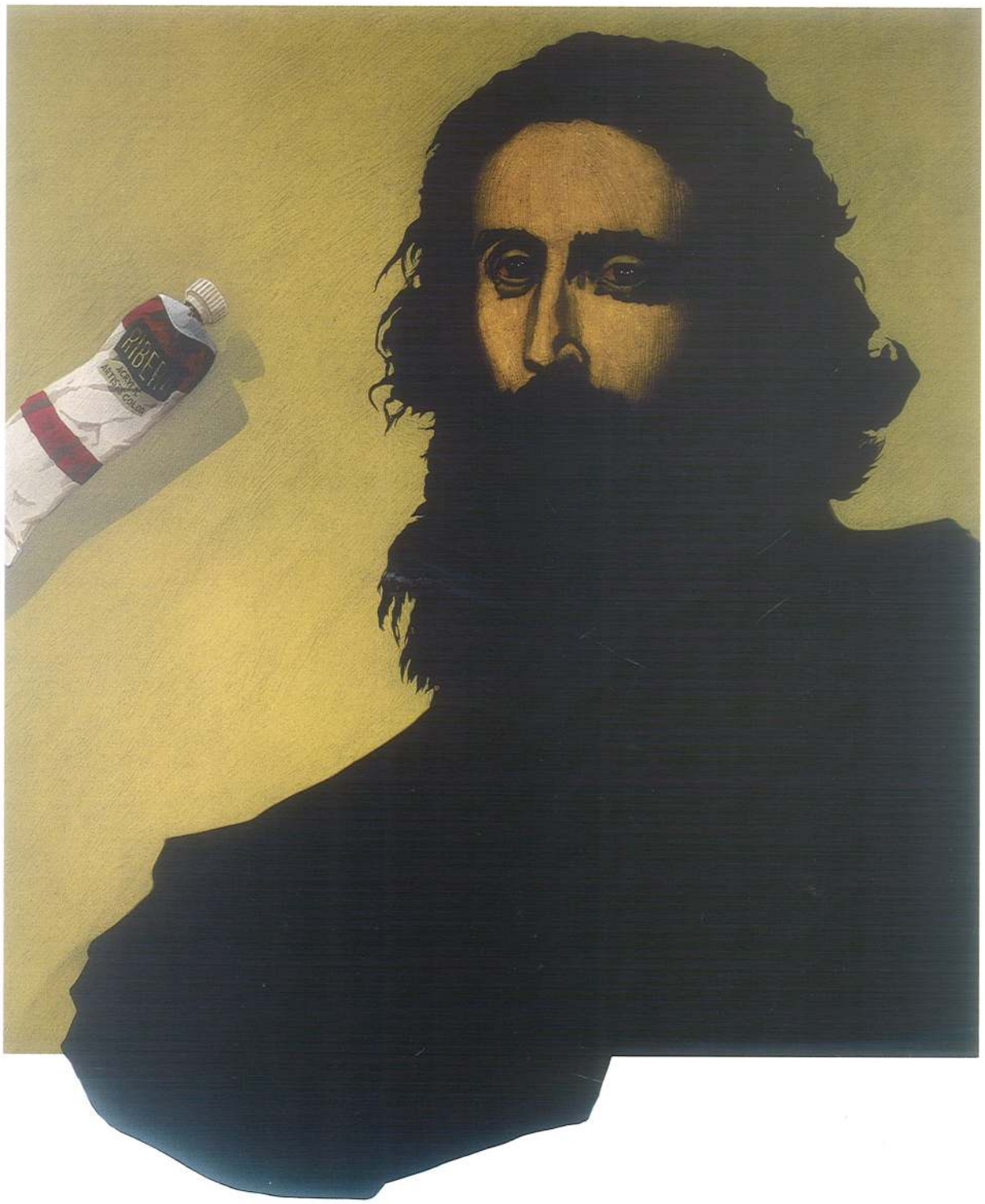






ACTRIU DE MITJA NIT, 1979 (DIBUIX 54x40).
L'AUTONOMIA, 1980 (DIBUIX 54x40).

FINESTRA AMB SOLETAT, 1980 (DIBUIX 54x40).
LI DIUEN ESPERANÇA, 1980 (DIBUIX 54x40).



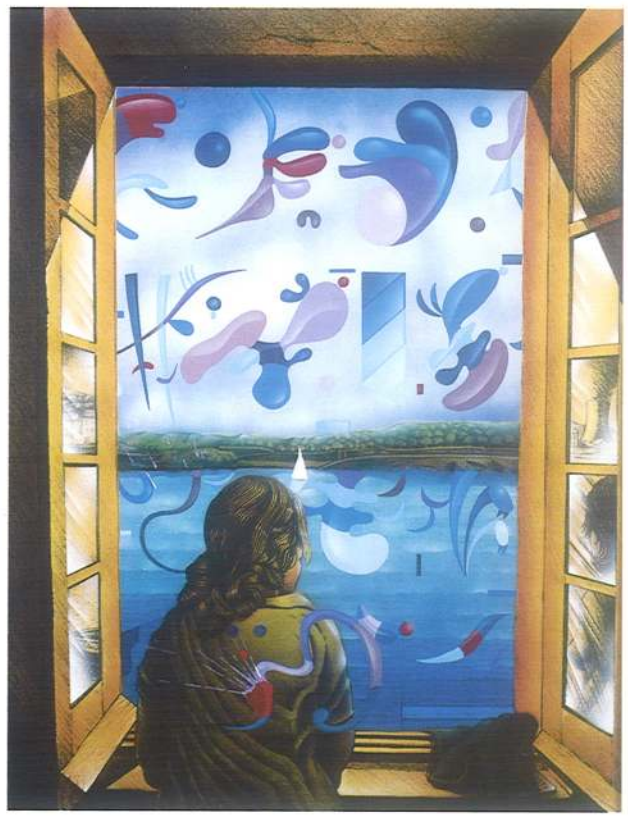
SANT PAU FUMATA. 1981-82 (ACRÍLIC-TAULA-VELLUT 80x80).

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).

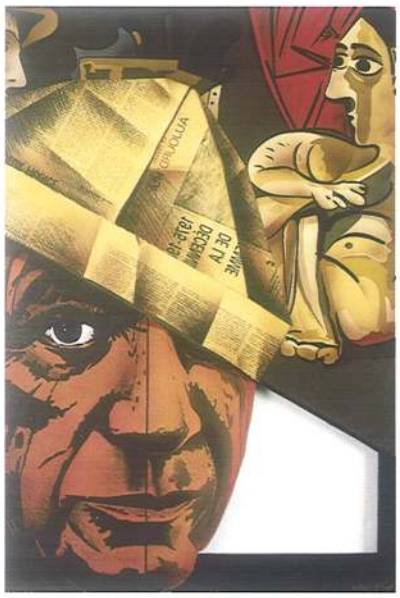
RETRAT EQÜESTRE, 1982-84 (ACRÍLIC-LLENÇ 150x150-DÍPTIC).
BOSCH, MIRÓ, JAN SANDERS, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200-DÍPTIC).
TROMPE D'OEIL, 1981-86 (ACRÍLIC-TAULA 200x400, QUATRETA).

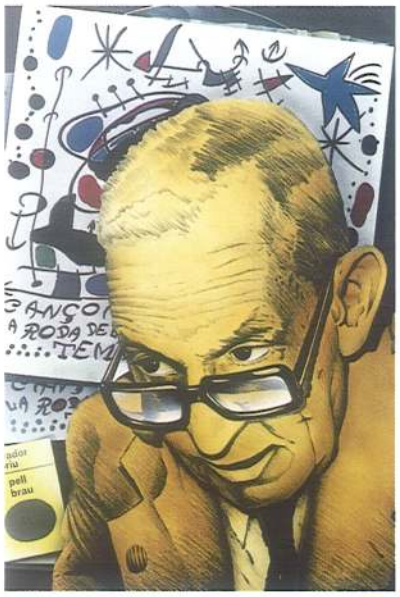
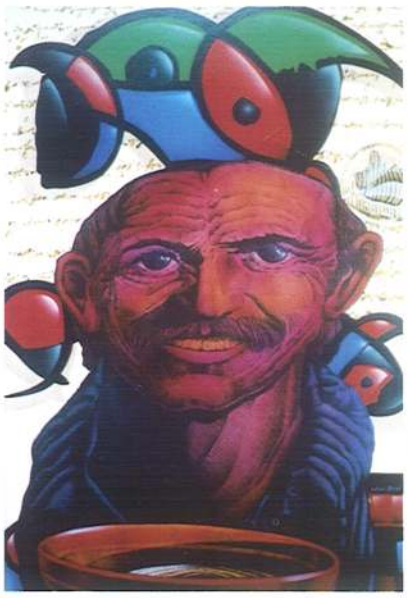
PERSONATGE ESGUARDANT GERNIKA, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200-DÍPTIC).
MUSEU D'ELX.
QUATRE BARRES, 1981-82 (ACRÍLIC-TAULA 160x160).

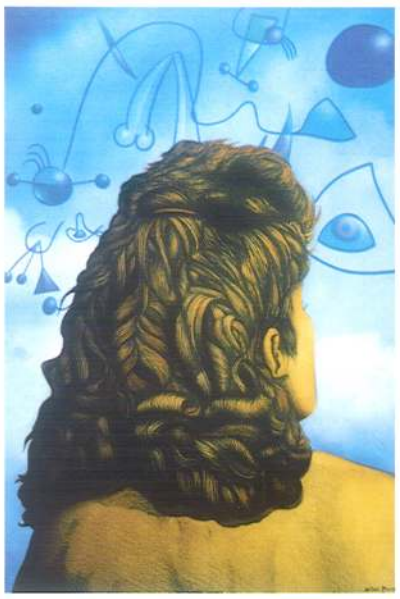


GORA EUSKADI, VISCA PICASSO, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200, DÍPTIC).
EL CONQUERIDOR CONQUERIT, 1986 (ACRÍLIC-TAULA 66x48).

FORNALL DE FICCIONS, 1985-88 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).
DIPUTACIÓ D'ALACANT.
FINESTRA I NUCLEAR, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).



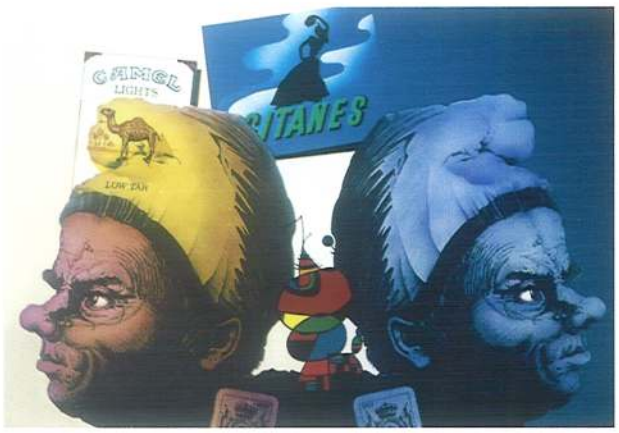





EL PINTOR I LA MODEL, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
RETRAT D'ESPRIU, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
GALA I OCELLS, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

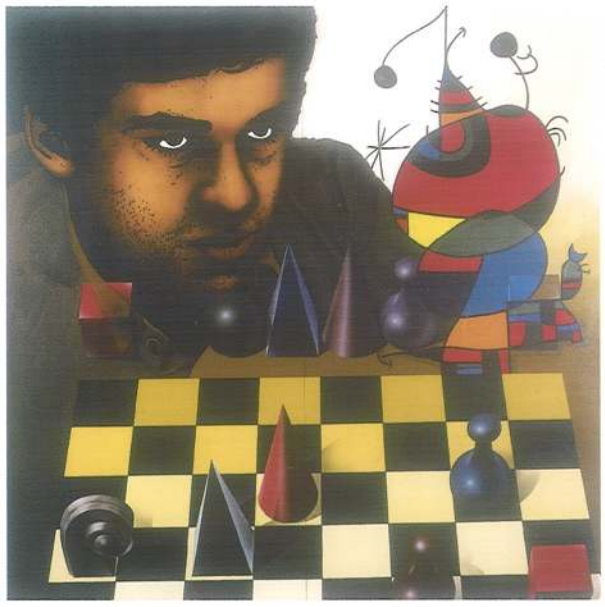
DALÍ RETALLABLE, 1986 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
AMIC BACO, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
CARRER AVINYÓ, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

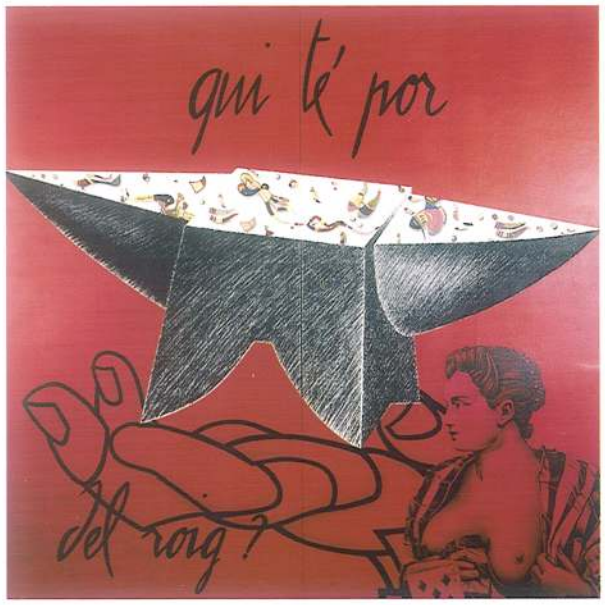
JARDÍ AMB MUSA, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
VETLLAIRE, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
EPÍSTOLA I FLAMA, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).



DÍPTIC DEMOCRÀTIC, 1986-87 (ACRÍLIC-TAULA 98x136).
DALIMÒBIL ROIG, 1987 (PINTURA-OBJECTE 44X130).
THE MASTER, 1987-88 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

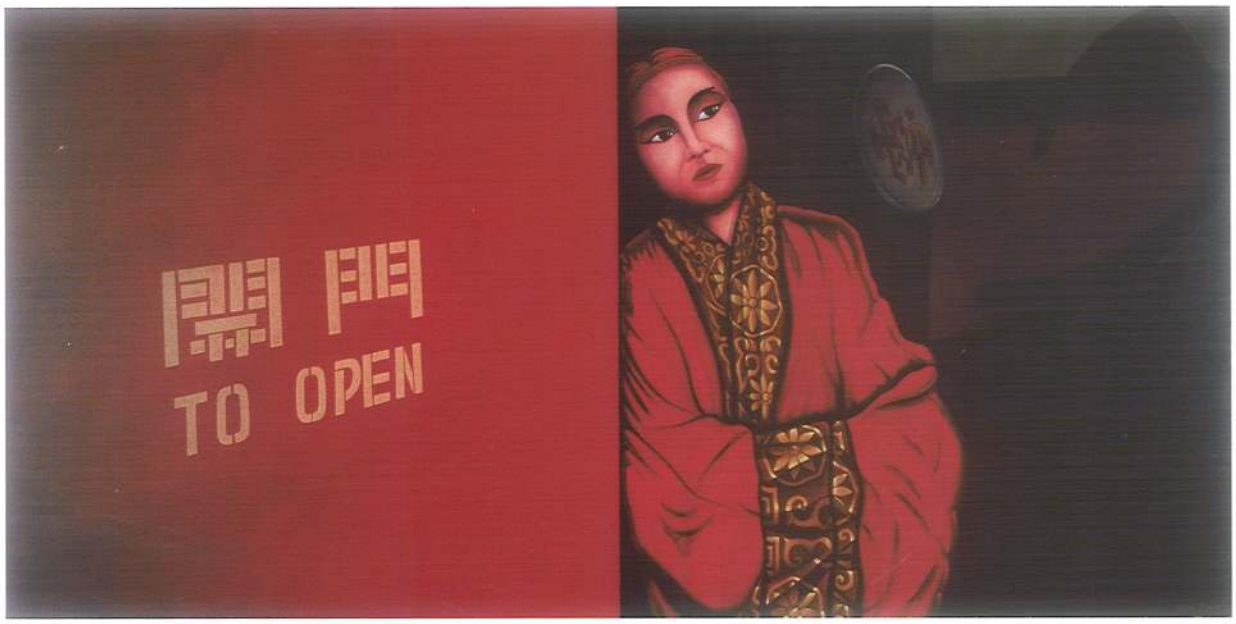
TEMPS D'UN POBLE, 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA 98x136).
FESTA D'ESTIU, 1987 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
SENSE NOM, 1990 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

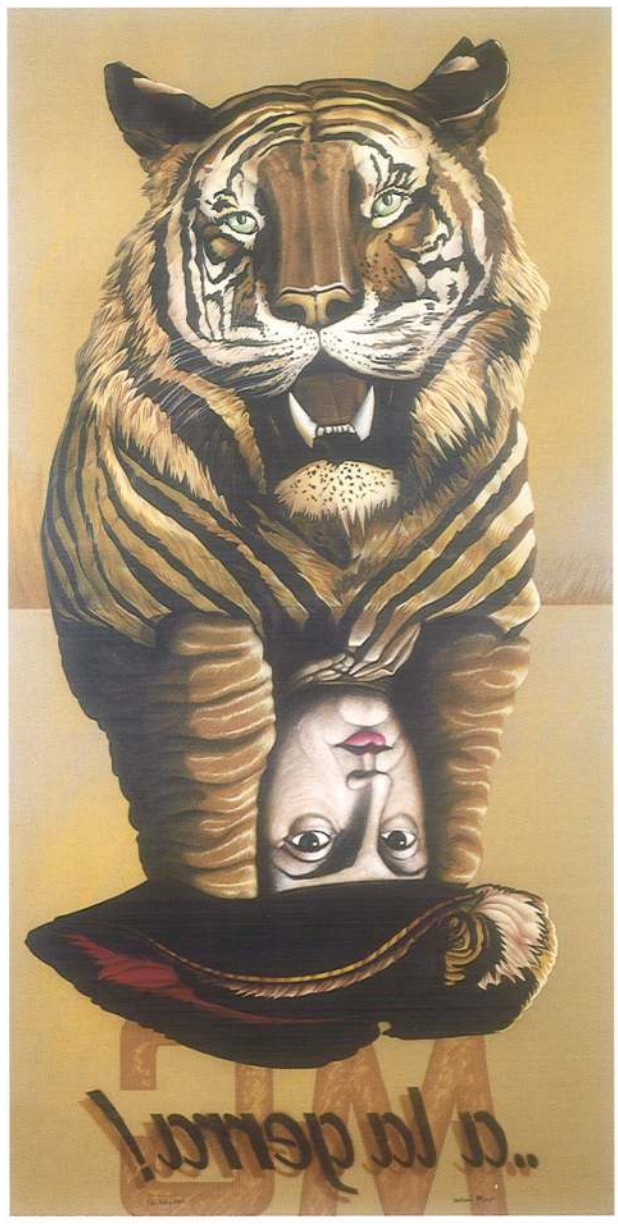




MEDITERRÀNIA. 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).
QUI TÉ POR. 1988 (ACRÍLIC-TAULA 200x200 DÍPTIC).
HOME D'ESQUENA. 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200).

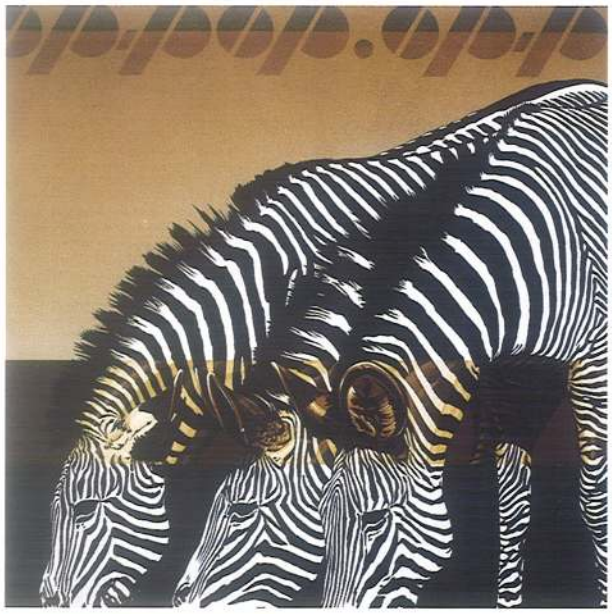
KASPAROV, ESCACS I PERSONATGE. 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200). MUSEU VILAFAMÉS.
EL MISTERI REPUBLICÀ. 1988 (ACRÍLIC-TAULA 200x200. DÍPTIC).
ARISTIDE ESGUARDANT A GALA. 1988 (ACRÍLIC-TAULA. 200x200 DÍPTIC).

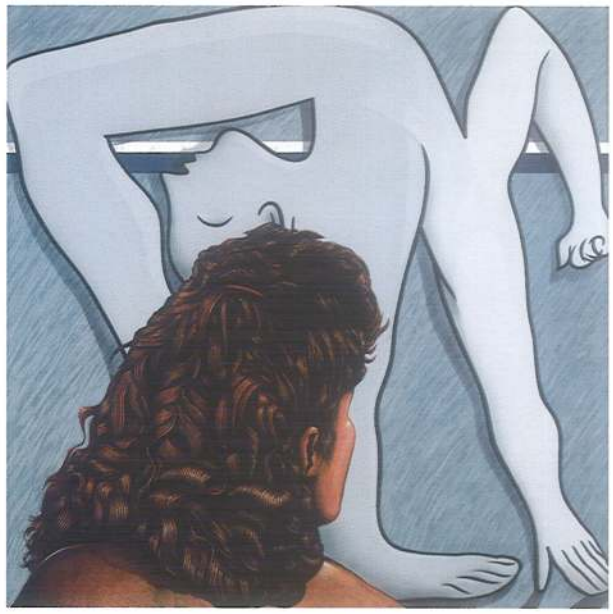


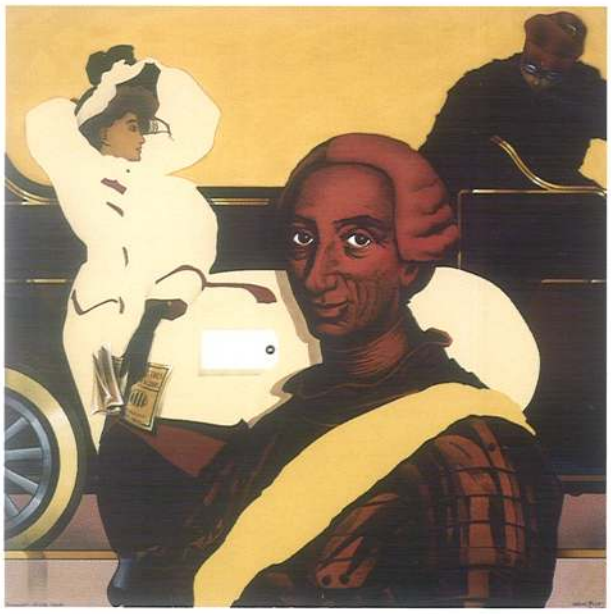


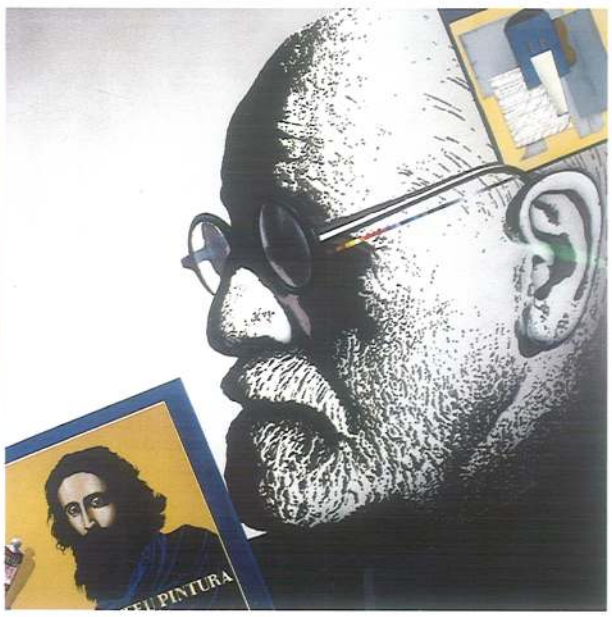
ÒPERA XINESA I PAGÈS, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x200).
ESTIMAT GAUDÍ, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x100).

FELÍ-FELIP, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x100) MUSEU XÀTIVA.









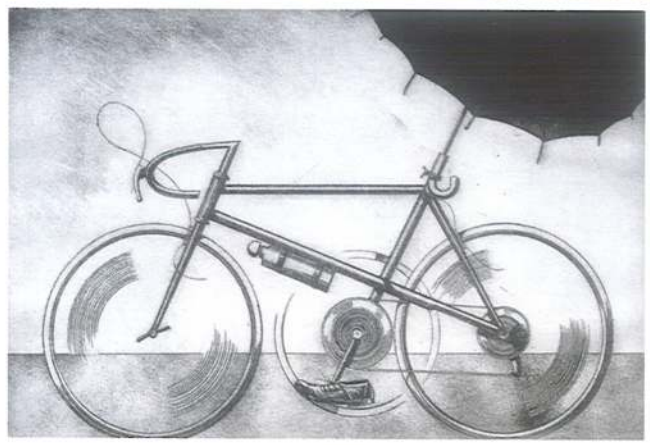
OP-POP, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
DONAMÒBIL I ALCALDE, 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
DALÍ, PLA I PERSPECTIVA, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 200x200 DÍPTIC).

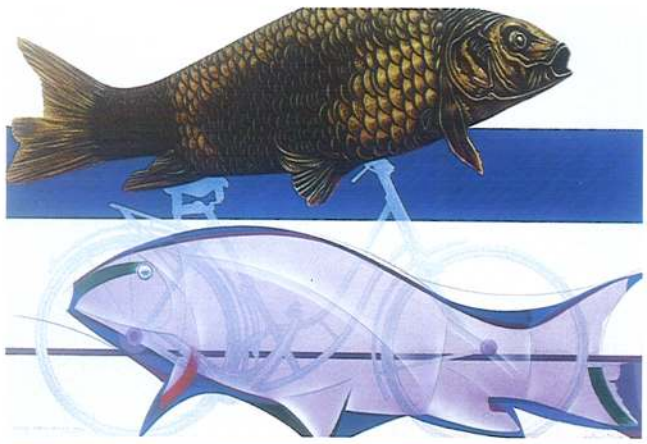
GALA-ACRÒBATA, 1988-89 (ACRÍLIC-TAULA 100x100).
VIGILANTS A L'ALBA, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ 100x100).
PSICOANÀLISI DE LA PINTURA, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200x200).

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).

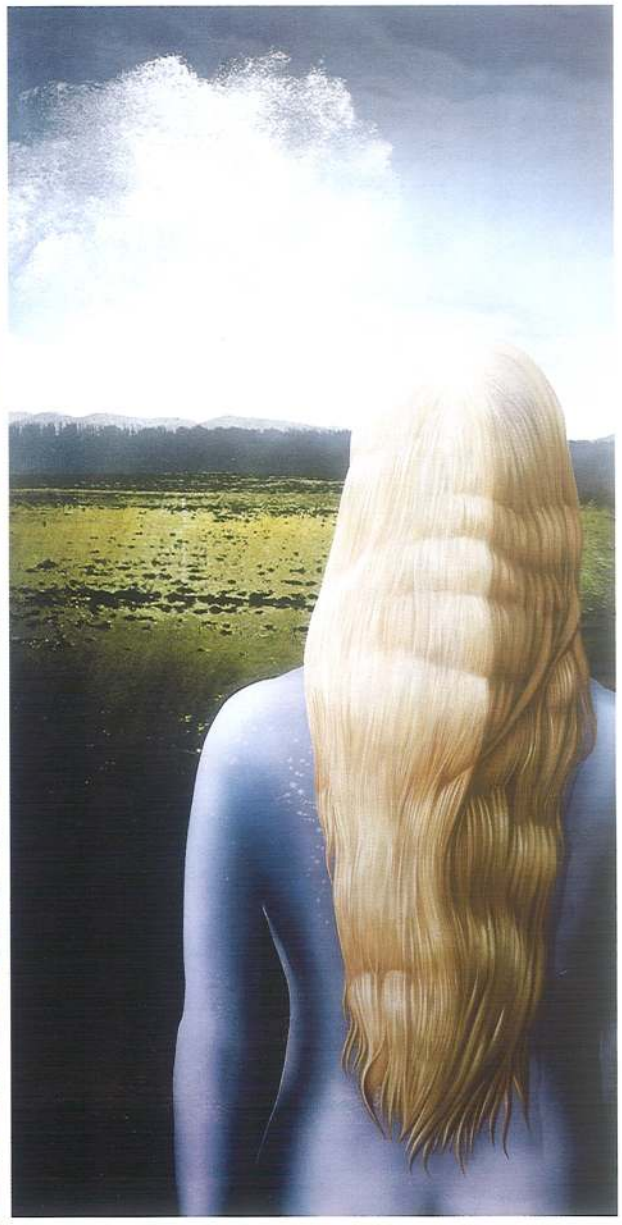
BICI D'AIGUAMOLL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x98).
EMPREMTES NACIONALS, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 100x200).





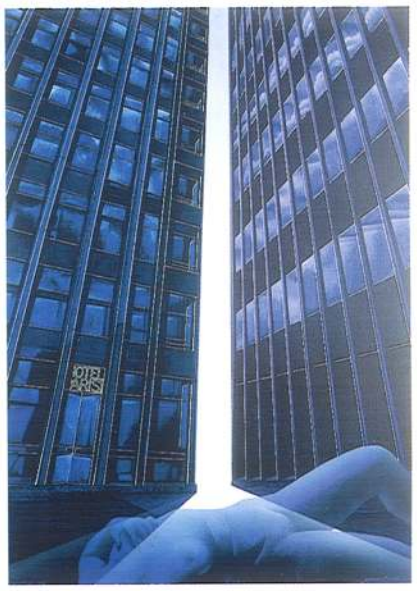
BIZIKLETA, 1991 (ACRÍLIC-PAPER 68x98).
L'ALCOIANA, 1992 (AIGUAFORT, PLANXA 33x50).
VIATGE SENSE RETORN, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
APAGAFOCS VALENCIÀ, 1995 (ACRÍLIC-TAULA 68x196).

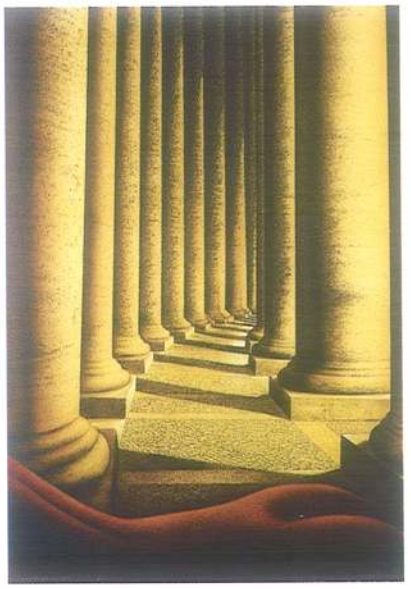
VELOCÍPEDE TURBO, 1991 (ACRÍLIC-TAULA 68x98).
TRANSHUMANT, 1992 (AIGUAFORT, PLANXA 33x50).
ZEBRES ESCÀPOLS, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 98x136).

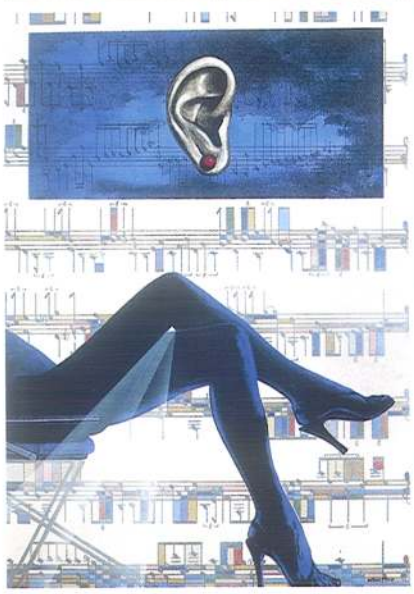


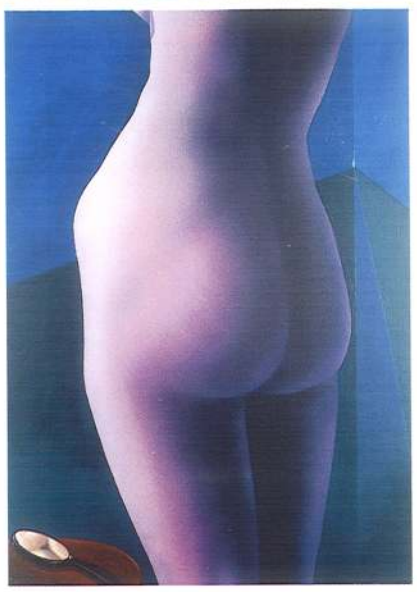
AUSIÀS AL CAPVESPRE, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 100x200).
ESPIGALLS I CORBELLA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 200x100).

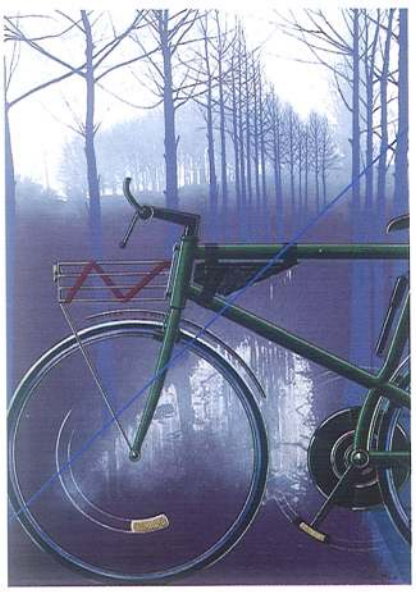
SIRENA D'AIGUAMOLL, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 200x100).

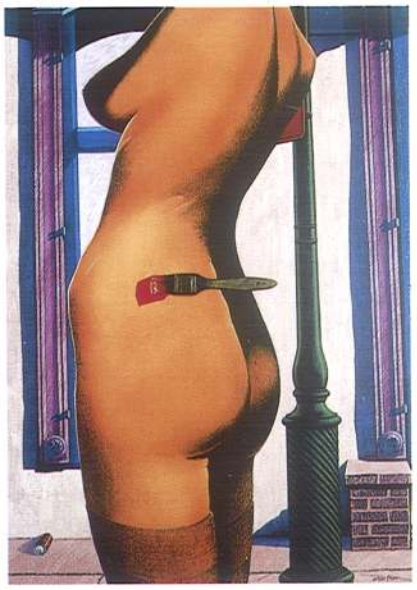


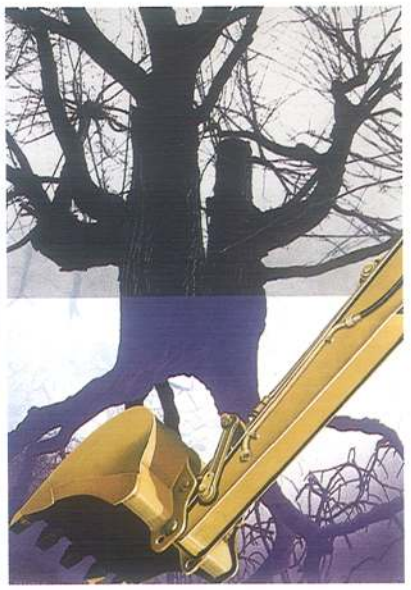








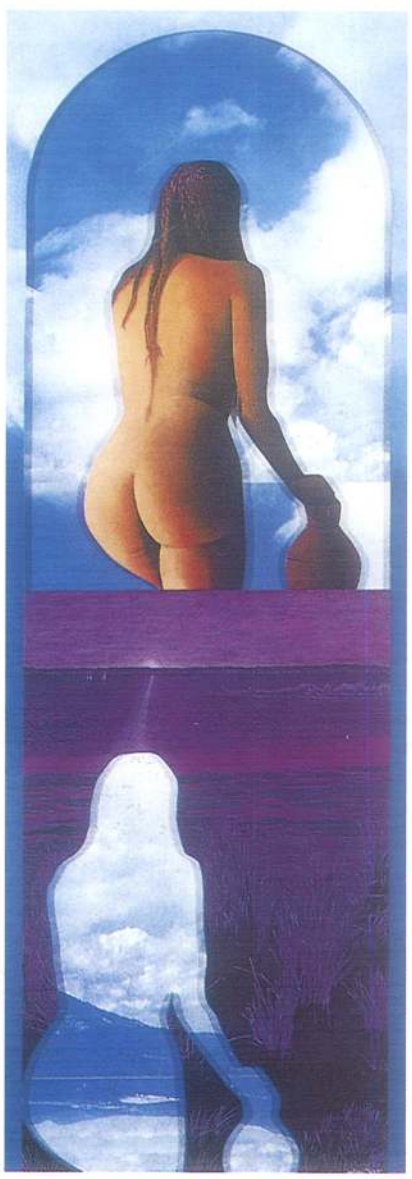




MALETA DADÀ, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
MÚSICA-COLOR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).
EMPORDÀ I BOIRA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA 98x68).

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).

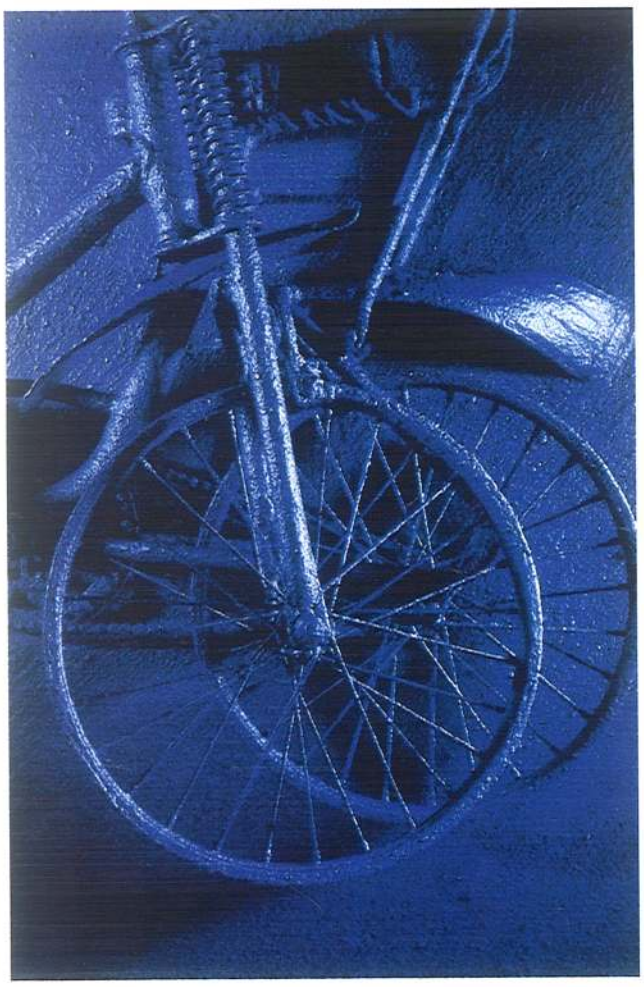
VALISA PER SUBORNAR, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 200x200).
POSITIU-NEGATIU, 1994 (ACRÍLIC-TAULA 196x68).

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

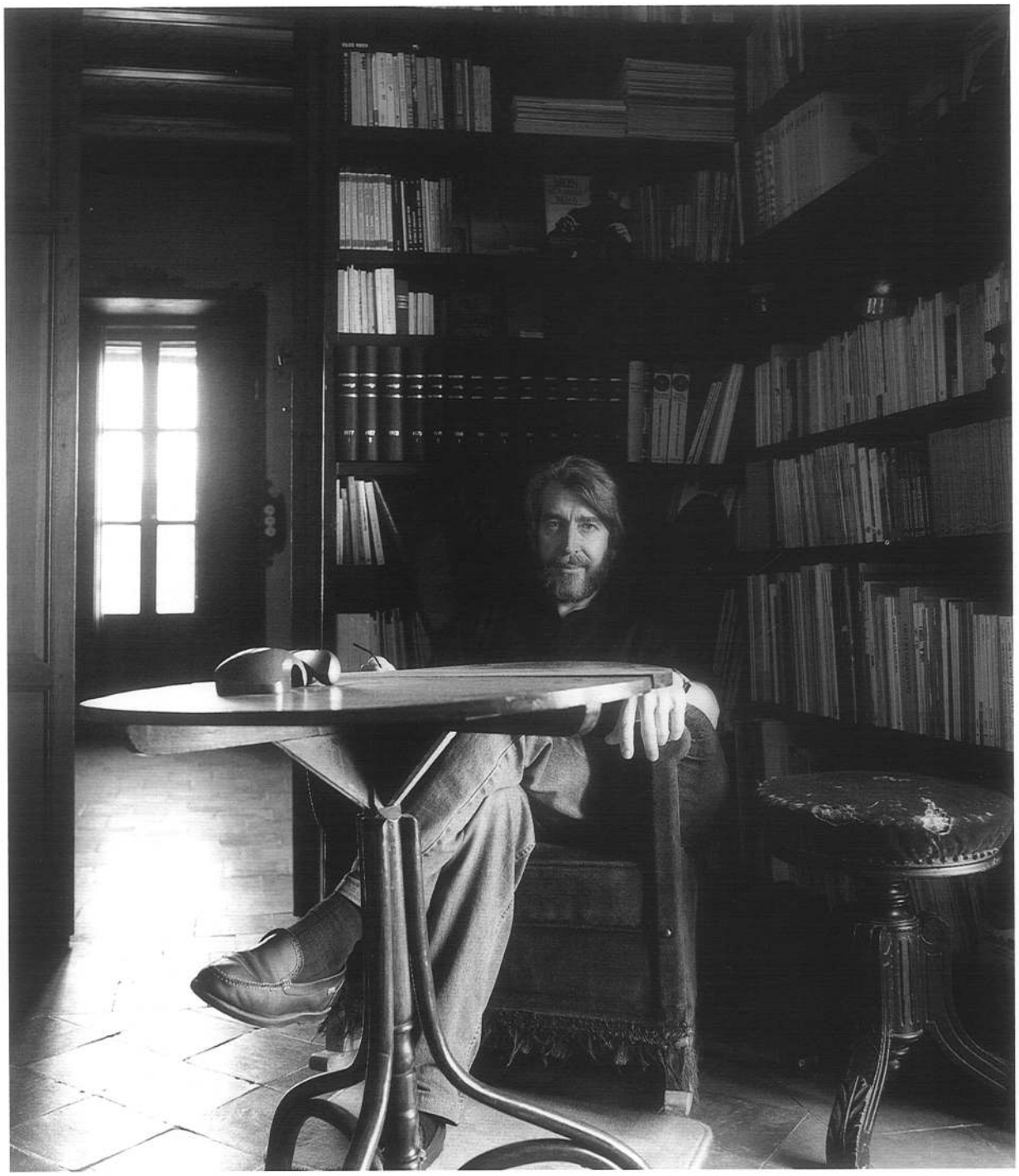
ANTONI MIRÓ naix a Alcoi en 1944. Viu i treballa al Mas Sopalmo. En 1960 rep el primer premi de pintura de l'Ajuntament d'Alcoi. En gener de 1965 realitza la seu primera exposició individual i funda el Grup Alcoiart (1965-72) i en 1972 el "Gruppo Denunzia" en Brescia (Itàlia). Són nombroses les exposicions dins i fora del nostre país, així com els premis i mencions que se li han concedit. És membre de diverses acadèmies internacionals.

En la seua trajectòria professional, Miró ha combinat una gran varietat d'iniciatives, des de les directament artístiques, on manifesta l'eficaç dedicació a cadascun dels procediments característics de les arts plàstiques, fins la seua incansable atenció a la promoció i foment de la nostra cultura.

La seua obra, situada dins del realisme social, s'inicia en l'expressionisme figuratiu com una denúncia del sofriment humà. A finals dels anys seixanta el seu interès pel tema social el condueix a un neofiguratisme, amb un missatge de crítica i denúncia que, als setanta, s'identifica plenament amb el moviment artístic "Crònica de la realitat", inserit dins de les corrents internacionals del pop-art i del realisme, prenent com a punt de partida les imatges propagandístiques de la nostra societat industrial i els codis lingüístics utilitzats pels mitjans de comunicació de masses.

Les diferents èpoques o sèries de la seua obra com "Les Nues" (1964), "La Fam" (1966), "Els Bojos" (1967), "Experimentacions" i "Vietnam" (1968), "L'Home" (1970), "Amèrica Negra" (1972), "L'Home Avui" (1973), "El Dòlar" (1973-80), "Pinteu Pintura" (1980-90) i "Vivace" des de 1991, rebutgen tota mena d'opressió i clamen per la llibertat i per la solidaritat humana. La seua obra està representada en nombrosos museus i col·leccions de tot el món i compta amb una bibliografia abundat que estudia el seu treball exhaustivament.

En resum, si la seua pintura és una pintura de conscienciació, no és menys cert que en el seu procés creatiu s'inclou un destacat grau de "conscienciació de la pintura", on diverses experiències, tècniques, estratègies i recursos s'uneixen per a constituir el seu llenguatge plàstic particular, que no s'esgota en ser un mitjà per a la comunicació ideològica sinó que de comú acord es constitueix en registre d'una evident comunicació estètica.



(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, MILA, 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, SALSOMAGGIORE, 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 "lmpreza", 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.

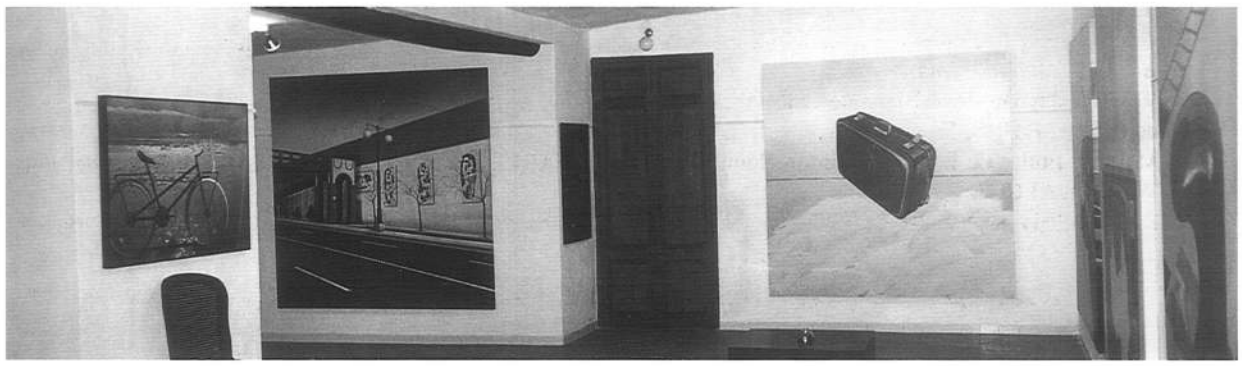
1993. Medalla Commemorativa Consell Superior d'Esports, MADRID.— Jurat Cartell Carnestoltes, Centre d'Art i Comunicació, ALACANT.— Jurat Concurs de Pintura, Casa de Cultura, ELDA.— Jurat Treballs de Creativitat, Institut de Cultura, ALACANT.— Invitat III Bienale Impreza, Ukrainian Museum, IVANO-FRANKIVSK, 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 collettiva, 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, PaIau 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.

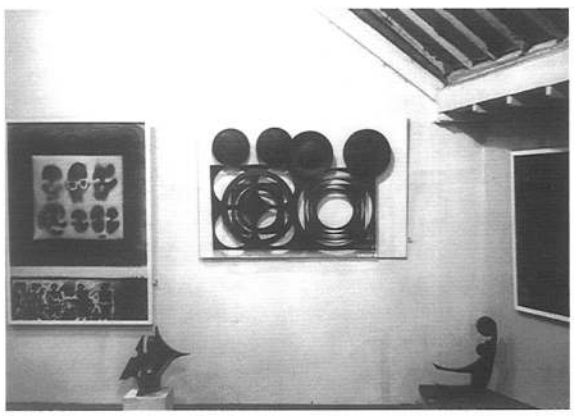
1996. Salvem el Botànic - Aula Magna Universitat de València, VALÈNCIA.— Museo Universitario del Chope, V Bienal Internacional Visual y Experimental, MEXICO D.F.— Sky Art One, Design a Kite, TEDDINGTON MIDDLESEX, R. Unit.— Vocation Traning Centre, Tanzanian Young Artists, DAR-ES-SALAAM, Tanzania.— Add 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.— 3° 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.

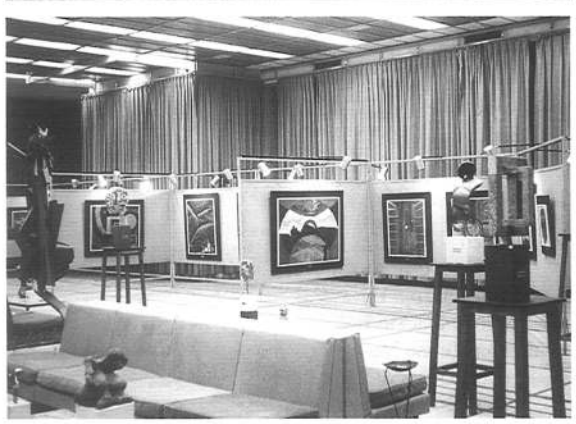
1997. Project "Flowers of Wors", Mosè Bianchi School's Library, MONZA, Itàlia.— The St. Kilda Writers Festival, International Visual Poetry Exhibition, VICTORIA, Austràlia.— 28 Feria Internacional del Libro, MEC, EL CAIRO, Egipte.— New M.A. Project, Send a can if you can, editions Phi, ECHTERNACH, Luxembourg.— 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.—

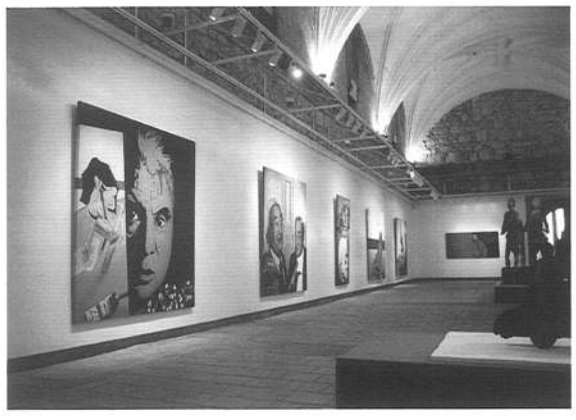
Symbols of 21 St. Century, Museum für post und Kommunikation, BERLÍN, Alemanya.— II Bienal Internacional de Arte do Colégio Universitas, SANTOS-SÄO PAULO, Brasil.— Frank Zappa in Loving Memory The Republic of Pinkingshear National Gallery of Art, MINNEAPOLIS, Estats Units.— Jornades d'Art Postal, Cajb-Transformadors, 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.

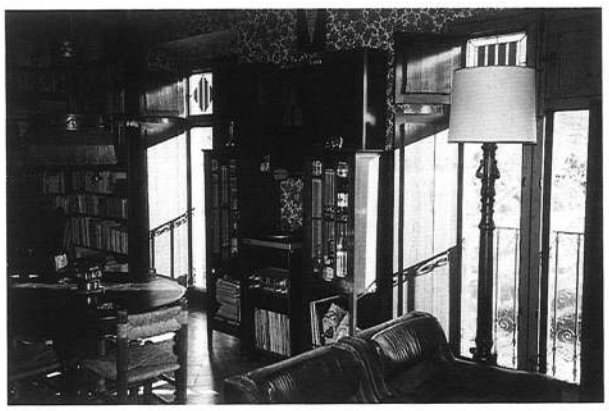


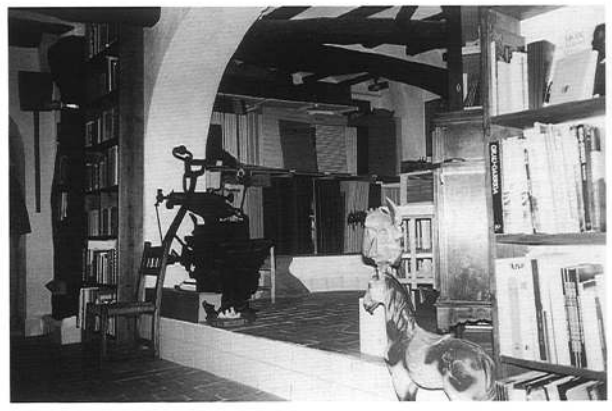


Monografies/Monographs/Monografías

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 Calvo. 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 Llotja. 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 (nún 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 El 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 Ediciö). 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. Polldurí, 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
Bcecbit, 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 E X

Romà de la Calle
Sobre art i llenguatge –a manera de preàmbul– 9

Wences Rambla
Introducció justificativa de la investigació 15

CAPÍTOL I
Antoni Miró: El personatge i la seva obra 19
Algunes notes sobre l'home 21
"Pinteu pintura" 22
Mirant enrere 25

CAPÍTOL II
La belleza crítico-formal de l'obra d'Antoni Miró 31

CAPÍTOL III
Pintura de conscienciació. Conscienciació de la pintura 37

CAPÍTOL IV
La significativitat plàstica d'allò lineal 45

CAPÍTOL V
L'espacialitat plàstica de les seves composicions 93

CAPÍTOL VI
La significativitat plàstica del seu color 129

EPÍLEG 149
APÈNDIX FOTOGRÀFIC 153
CURRÍCULUM 225
JUSTIFICACIÓ 254

AQUEST LLIBRE RECULL PART DE L'OBRA D'ANTONI MIRÓ REALITZADA DES DE L'ANY 1960, FINS EL 1998.

WENCES RAMBLA ZARAGOZÁ (Castelló de la Plana, 1948) és doctor en Filosofia per la Universitat de València i titulat superior en Lingüística valenciana i la seua didàctica per l'Institut de Ciències de l'Educació. Va ser professor d'Antropologia al Col·legi Universitari de Castelló, així com professor col·laborador del Departament d'Estètica de la Universitat de València. Ha segut secretari de *Recerca-Revista de Pensament i anàlisi* i Vicerector de Cultura de la UJI.

Actualment és Professor Titular d'Estètica i Teoria de les Arts de la Universitat Jaume I. Membre de les associacions valenciana, espanyola i internacional de Crítics d'Art. Pertany a la Societat de Filosofia del País Valencià. Membre fundador de C.I.A.L. (Centro de Investigaciones de América Latina). Coordinador entre el C.I.D.A. (Centro Internacional de Documentación Artística) i la Universitat Jaume I. Membre d'Honor del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés. Forme part del Consell de Redacció de *Tiempos de América - Revista de Historia, Cultura y Territorio.* I integrant de l'equip que desenvolupa el projecte d'investigació DISVA XXI (Disseny Valencià).

Autor de diversos llibres i monografies, així com de capítols de llibres d'AA.VV. Passen del mig centenar el nombre d'articles, assajos, estudis i ressenyes publicats sobre temes relacionats amb l'estètica, el disseny industrial, les tècniques artístiques, la història i la crítica de l'art contemporanis. Així mateix ha participat en cursos de doctorat a l'estranger i presentat ponències i comunicacions en congressos i simposis nacionals i internacionals.

INSTITUTO DE CREATIVIDAD E INNOVACIONES EDUCATIVAS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

WENCES RAMBLA

FORMA I EXPRESSIÓ EN LA PLÀSTICA D'ANTONI MIRÓ

PRÒLEG ROMÀ DE LA CALLE

CAM
Caja de Ahorros
del Mediterraneo

COL·LABORA AJUNTAMENT D'ALCOI

CAM
Caja de Ahorros
del Mediterraneo

EXPOSICIÓ ANTOLÒGICA D'ANTONI MIRÓ