

JOSÉ CORREDOR MATHEOS
ROMA DE LA CALLE
MANUEL RODRÍGUEZ DÍAZ

ANTONI MIRÓ
LA OTRA MIRADA

FORMAS PLÁSTICAS

ANTONI MIRÓ LA OTRA MIRADA

© Antoni Miró

Suplemento de «Formas Plásticas», Madrid
Colabora: Edicions de la Guerra, València

Fotos: Paco Grau

Encuadernación: Encuadernaciones Moscú, Alacant

Impresión: Gráficas Díaz, S.L. Sant Vicent/Alacant

Diseño: Taller AMB

I.S.B.N.: 84-87734-12-X

Depósito Legal: A.236-1992

**JOSE CORREDOR MATEOS
ROMÀ DE LA CALLE
MANUEL RODRIGUEZ DIAZ**

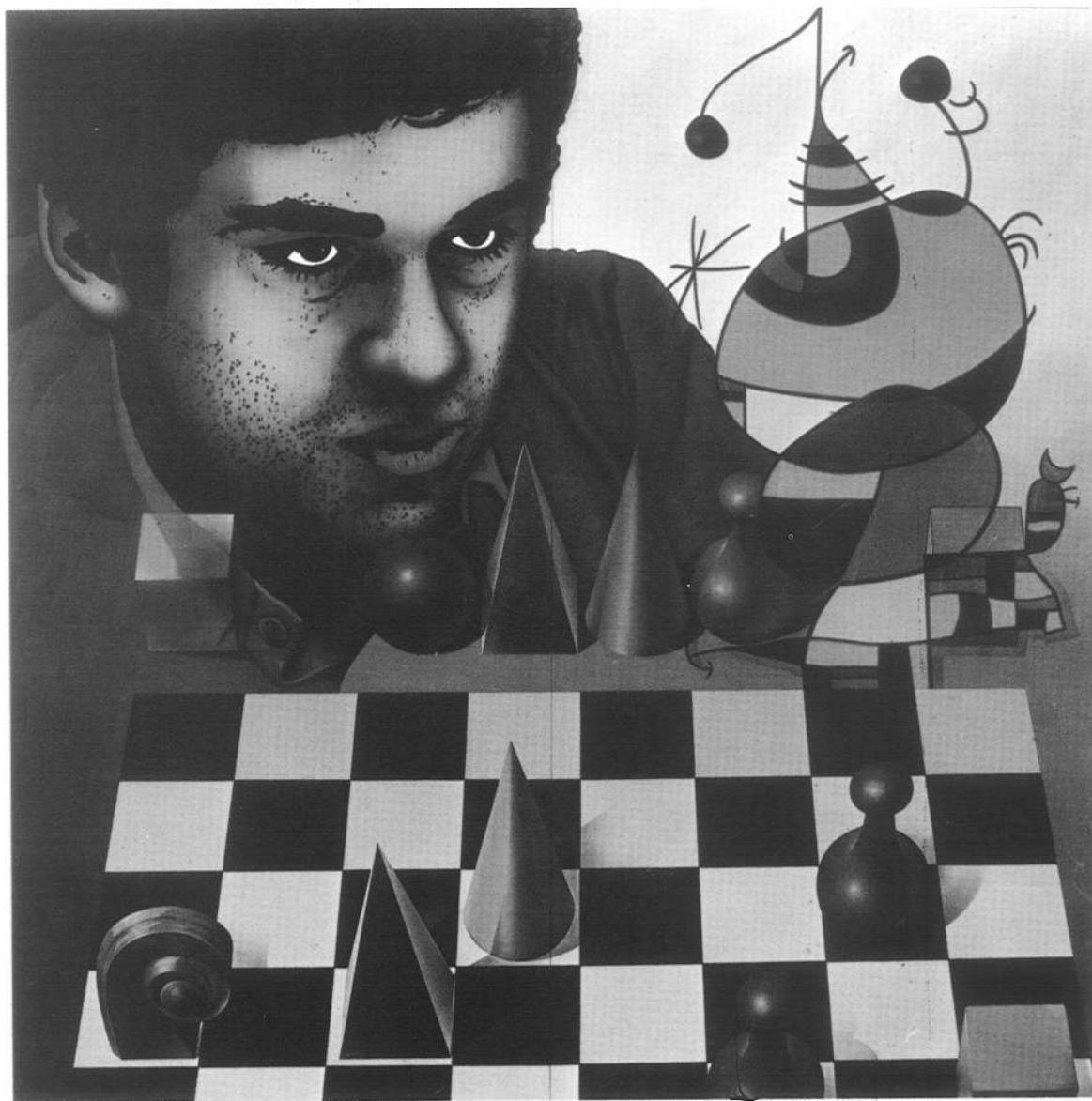
**ANTONI MIRÓ
LA OTRA MIRADA**

**FORMAS PLÁSTICAS
MADRID, 1992**

A SALVADOR ESPRIU
A VICENT A. ESTELLÉS
A JOAN FUSTER
A JOSEP M. LLOMPART
A MIQUEL MARTÍ I POL
A ISABEL CLARA SIMÓ
A ENRIC VALOR

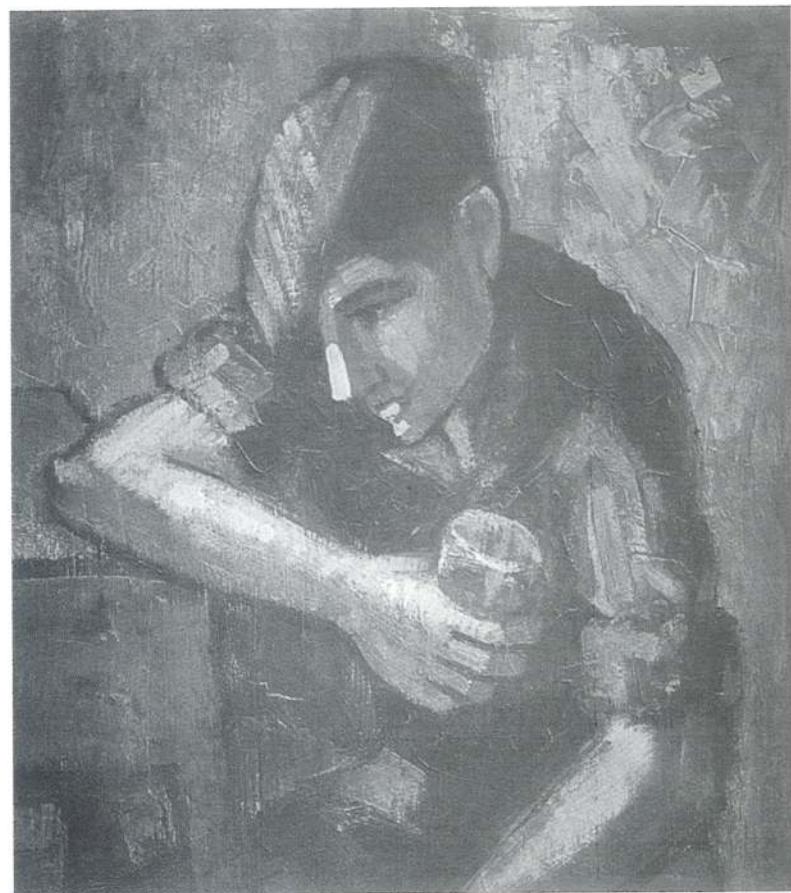
La obra de Antoni Miró nos es bien conocida, tanto a través de sus numerosas exposiciones como por su ya abundante bibliografía. Y hay algo en ésta que conviene destacar: no se limita a reproducir las pinturas, grabados y esculturas del momento sino que, en las diferentes monografías, se incluyen también, en gran proporción, realizaciones de etapas anteriores. De este modo, con cierta insistencia, que considero hemos de agradecer, nos permite tener siempre a la vista el conjunto de su producción.

El arte de nuestra época ha estado, y lo sigue estando, a pesar de que algunos consideren que la historia haya llegado a su fin —justamente cuando ésta parece acelerarse—, sometido a toda clase de cambios, debidos unos a la dinámica interna de la creación plástica y otros a la rápida transformación de la sociedad. A esta presión, cada uno ha respondido según sus intereses profundos, incluidos aquellos que poco o nada tienen que ver con el arte. En el caso de Antoni Miró vemos que todas las cartas están sobre la mesa, permitiéndonos apreciar la coherencia de su evolución y su autenticidad.



KASPAROW, ESCACS I PERSONATGE, 1988 (PINTURA, 200 × 200, DÍPTIC). MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE VILAFAMÉS

El personaje que aparece absorbido por la jugada en la pintura *Kasparow, escacs i personatge*, de 1988, es *el mismo* de *El bevedor* de 1960. Es decir, revela el principio o arranque de la actitud del artista ante el espectáculo del mundo, contemplado como algo distinto y hasta ajeno, pero que nos implica irremisiblemente. Y esa actitud es de rechazo. El mundo, para el artista —Antoni Miró en este caso— está mal hecho. De ahí, precisamente, su feroz crítica. Las *Carettes* del cuadro de 1960 con este título ya hacen suponer ese juego de velar y desvelar la propia personalidad implícita en el arte y en el desarrollo de este artista. Mediados los años sesenta la crítica se hará más violenta: el ensañamiento en la figura humana de *Crit dijuni forçós*, de 1966, supone la denuncia de la propia condición humana. La raíz del horror —debido, en lo profundo, al error— está en el propio hombre: es a él mismo a quien inflige ese dolor, y una de las imágenes que, tempranamente, nos lo muestra es la pintura titulada *Esquizofrènia*, de 1967. Aquí el rostro del hombre se desintegra, como lo harán más tarde, de otro modo: en los primeros setenta, en el desdoblamiento de las figuras y las vibraciones que las envuelven.



EL BEVEDOR, 1960 (PINTURA, 82 × 60, FRAGMENT). COL. PARTICULAR



CRIT DIJUNI FORÇÓS, 1966 (PINTURA, 105 × 100), LA FAM. COL. PARTICULAR

A veces se diría que el artista se complace en el horror. Otras, que hace de su obra un cartel, agresivo, que nos sale al paso. Los aspectos negativos se potencian y extreman, en efecto, hasta hacerlos reventar. Se nos agarra con fuerza para llevarnos ante una realidad que con frecuencia preferimos ignorar y no se nos ahorra ni un ápice de ese horror. Pero advirtamos que en la actitud del artista hay un acento irónico y a veces sarcástico. Nada hace más daño a nuestro adversario que la burla, y Antoni Miró no quiere tampoco ahorrarle nada de aquello que haga más eficaz su acción. La careta que le permitía en sus inicios enfrentarse simbólicamente al mundo real —el verdadero adversario— se volverá con el tiempo más compleja. No consistirá sólo en los aparatosos y divertidos disfraces de *Els titellaires*, de 1987, sino en toda la acumulación de elementos que, básicamente, llenan el espacio de sus cuadros y figuras volumétricas.

Como ocurre en el mejor arte nos sigue diciendo lo mismo: ahora ya no ingenuamente, pero de manera más directa. La acusación, el reconocimiento —la confesión, diría, en nombre de todos—, le induce unas veces a la reflexión y tristeza del retrato —autorretrato de un modo u otro, sin duda— de la pintura de 1960



CARETES, 1960 (PINTURA, 57 × 81). COL. PARTICULAR



ESQUIZOFRÉNIA, 1967 (PINTURA, 152 × 100, FRAGMENT), ELS BOJOS. COL. PARTICULAR



RETRAT, 1960 (PINTURA, 46 × 40, FRAGMENT), COL. PARTICULAR



NUA 2, 1964 (PINTURA, 46 × 50), LES NUES (FRAGMENT). COL. PARTICULAR



BODEGO AMB MELÓ, 1960 (PINTURA, 50 × 75). COL. PARTICULAR

que abre la magnífica antología de Joan Guill de 1988 y, en otras ocasiones, cada vez con mayor intensidad, a pasar al ataque, cogiendo el proteico toro por los cuernos, con el peligro que ello siempre entraña.

Todo este dolor y crueldad, la injusticia fundamental que se denuncia, tiene su otra cara en el amor. Este, quizá también por pudor, no asoma con la inocencia primordial de la pintura con la mujer *Nua* —tal es su título— de 1964 o, retrocediendo un poco más, con el amoroso deleite con que se gusta del mundo en el *Bodegó amb meló* de 1960. El amor lo reconocemos en negativo. Pero es felizmente inevitable que el artista deje ver, como por descuido, sus inclinaciones más profundas. Y, con frecuencia, sus escenas más cruentas, sus sátiras más duras, están pobladas de signos, aparentemente accesorios, que revelan el objetivo último. El color, entonces, en contraposición con aquello que se denuncia, tiene notas alegres. Porque la obra es imagen de una fiesta en que todas las potencias, y todas las impotencias del hombre, tienen su papel. Y el artista es, de todo ello, testigo, parte y, en definitiva, creador.

José Corredor-Matheos
(Por cortesía de Vicent García Editors, València)



ELS TITELLAIRES, 1987 (PINTURA, 36 × 26). COL. PARTICULAR

S U M A R I O

Página

JOSE CORREDOR MATHEOS	
INTRODUCCION	5
ROMÀ DE LA CALLE	
LAS MIRADAS DE ANTONI MIRÓ	17
GLIMPSES OF ANTONI MIRÓ	33
LES REGARDS D'ANTONI MIRÓ	49
ELS ESGUARDS D'ANTONI MIRÓ	65
MANUEL RODRIGUEZ DIAZ	
ANTONI MIRÓ. EL ARTE DE CREAR UN MUNDO PROPIO: IMAGINATIVO Y REFLEXIVO	91
ANTONI MIRÓ. THE ART OF CREATING A WORLD OF HIS OWN: IMAGINATIVE AND REFLECTIVE	107
ANTONI MIRÓ. L'ART DE CREER UN UNIVERS PROPRE: IMAGINATIVE ET REFLECHI	123
ANTONI MIRÓ. L'ART DE CREAR UN MÓN PROPI: IMAGINATIU I REFLEXIU	139
NOTA BIOGRAFICA (POR R. DE LA CALLE)	163
EXPOSICIONES INDIVIDUALES	164
PREMIOS Y CERTAMENES	166
EXPOSICIONES COLECTIVAS	168
RESUMEN BIBLIOGRAFICO, MONOGRAFIAS	175
BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA (RESUMEN)	178
COLECCIONES INTERNACIONALES	182
MUSEOS	183

LAS «MIRADAS» DE ANTONI MIRÓ

Más de una vez se ha subrayado, en el seno de la investigación lingüística, cómo la capacidad detentada por todo lenguaje de referirse a sí mismo —además de servir de *medio* de comunicación— constituye de hecho uno de los rasgos caracterizadores de su propia naturaleza.

En este sentido, como se sabe, gran número de las polémicas discusiones mantenidas, sobre todo hace un par de décadas, en torno al carácter lingüístico o no de ciertas manifestaciones artísticas (en especial de tipo visual) tuvieron precisamente su principal foco de atención en ese rasgo autorreferencial que, de una u otra manera, se exigía a todo vehículo comunicativo para ser admitido —teniendo en cuenta su versatilidad— en el reducto más privilegiado del dominio de los signos.

La pintura actual, al igual que otras modalidades comunicativas, ha recurrido, dentro de ese destacado juego autorreflexivo, a toda una amplia gama de licencias retóricas para sus rendimientos plásticos, entre las que destacan (sin duda con un gran margen de utilización) las *citas* y las *referencias* a otras imágenes previas.

Pero no se trata sólo de echar mano de los más variados antecedentes iconográficos disponibles, sino precisamente de hacer patentes y explícitas tales conexiones, asumiendo e incorporando en la obra misma, recién elaborada, toda la carga informativa que históricamente las virtuales imágenes referenciadas, por su parte, habían hecho propia.

Con tales recursos se ha ido paulatinamente elaborando —a través del museo imaginario que la historia nos ofrece— todo un complejo tejido de mutuos enlaces referenciales, guiños a veces preñados en su factura de irónicas intenciones, homenajes conscientes a la memoria del ayer o sutiles for-

mas de refuerzos semánticos ofrecidos como un juego revulsivo o elitista —según los casos— al avisado espectador.

Antoni Miró, en su ya dilatada práctica pictórica, siempre mostró abierta preferencia por esos recursos metodológicos que, buceando en el legado iconográfico de la historia universal —y la española en particular—, posibilitaban una vez introducidas las formas seleccionadas en el nuevo contexto otras diferentes significaciones, surgidas precisamente por el directo enfrentamiento de aquellas conocidas imágenes (arteramente manipuladas y extraídas del museo colectivo) con otras de marcada actualidad y —con frecuencia— no exentas tampoco de crudeza y franco alegato.

De ahí la ironía, el juego metonímico, la encubierta metáfora o el choque surgido de la comparación más descarnada que, a menudo, nos acechan desde sus propuestas plásticas.

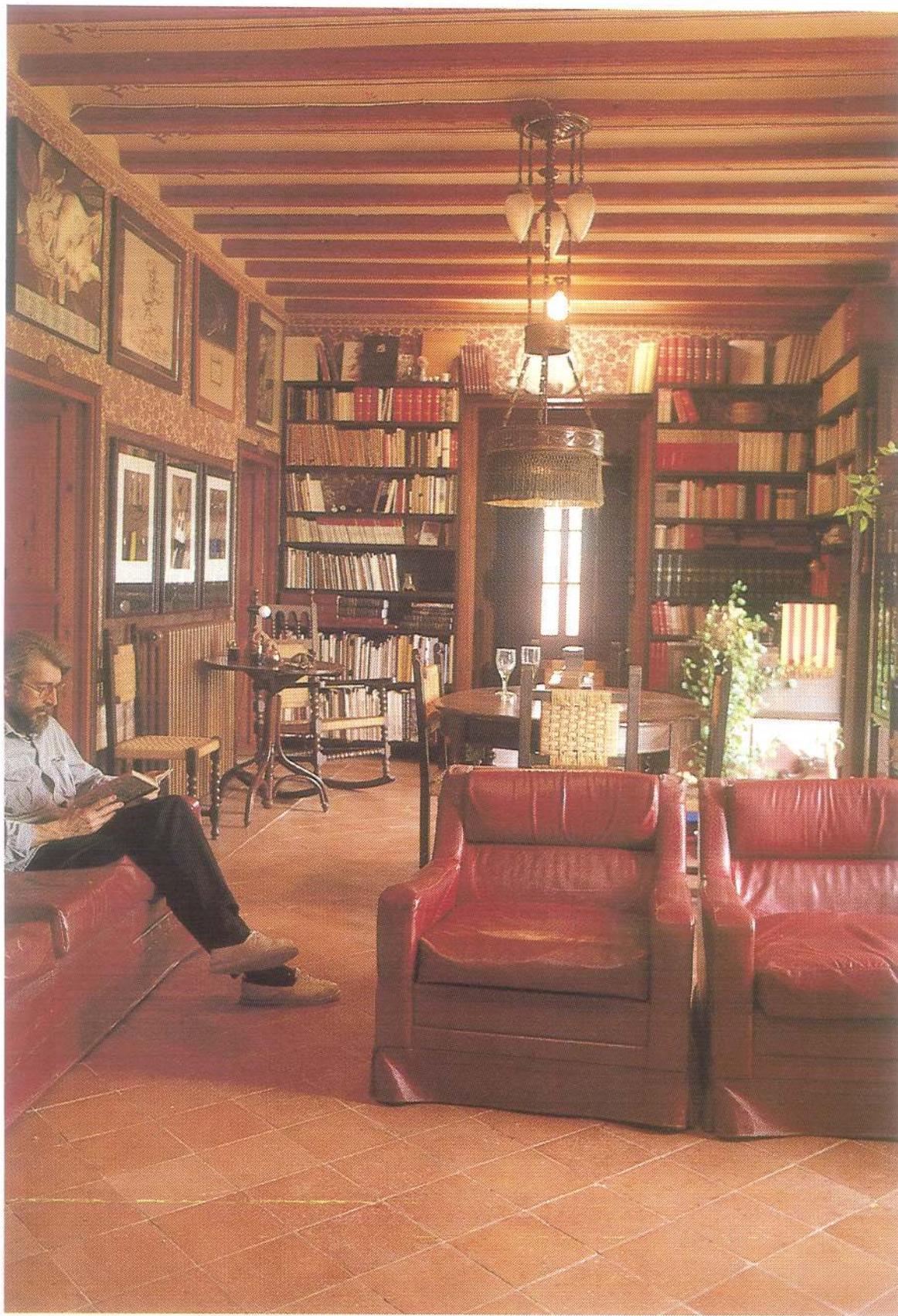
Parte, pues, Antoni Miró del horizonte cultural de imágenes que nos suministran los *mass media*. Incluso las que hacen directa referencia a obras clásicas de la pintura nos llegan como filtradas por los propios medios de comunicación de masas: están ya fijadas en la retina colectiva no como obras maestras del arte, sino como imágenes que podemos encontrar en la publicidad de una revista, en el envase de un producto, en las ilustraciones convencionales de un texto de enseñanza en las vallas que —casi como barandillas de nuestro trayecto cotidiano por la ciudad— nos acompañan día tras día.

Es allí —en ese amplio repertorio de usos icónicos— donde las transposiciones y juegos lingüísticos se hacen evidentes para subrayar subrepticiamente el alto *standing* de un producto o la larga tradición de una marca.

La lección nunca pasó desapercibida —como tantas otras— para la práctica artística, que a ello incorporó a su vez estrategias diversas, propias del comic o del dominio cinematográfico. Amén, claro está, de las continuas e incitantes propuestas visuales que la vida cotidiana misma genera de forma persistente.

Sería ilógico, en tal sentido, olvidar en este contexto el también eficaz rendimiento que esos mismos motivos dieron en toda la amplia serie de opciones artísticas que abordaron el tema de la *crónica social* como eje de sus presupuestos creativos, hace tan sólo algunas décadas.

Antoni Miró, adscrito en su momento a una de esas revulsivas poéticas,



profundamente instaurada en el área del País Valenciano, siempre fue más allá de los escuetos procedimientos formales y de las referencias inmediatas al medio concreto. Los objetos incorporados, *los d'après* que tomaba prestados a la historia, los signos autóctonos que —como un elemento más— introducía en sus obras apuntaban ante todo a un trasfondo significativo que deseaba facilitar el engarce simultáneo entre imagen e idea y, tras éste, como acicate, se vislumbraban los perfiles de la actitud existencial preconizada. E incluso, a menudo, se adivinaban también los modelos inmediatos de la acción.

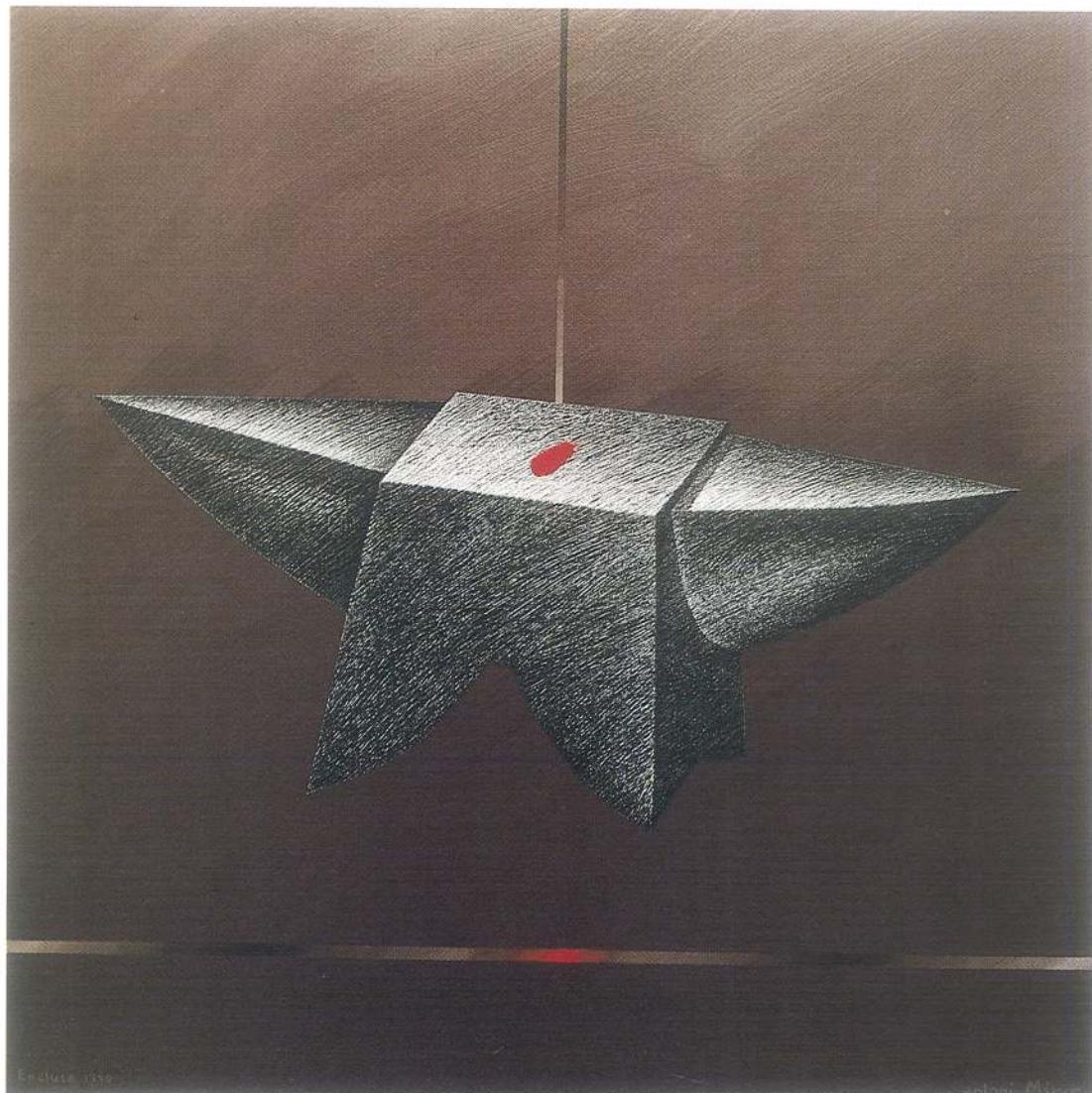
Eran momentos de urgencia. La historia no por vivida es olvidada. Y a veces, curiosamente, se repite en otros marcos y distintos moldes, como si sus enseñanzas estuviesen condenadas a ser infructuosas. El telar de Penélope parece no descansar lo que debiera.

Sin duda alguna, Antoni Miró ha ido depurando su quehacer artístico, aunque sus inquietudes vitales, volcadas también ahora en otros odres, siguen pareciéndome —personalmente— igual de intensas y aceleradas.

Ha Enriquecido y variado ese repertorio de elementos icónicos y puesto a punto otros códigos de elaboración —quizá más sofisticados en su resultante y creciente polisemia—, pero curiosamente podría con facilidad identificarse su lenguaje entre otros muchos.

Ese juego antorreferencial de la pintura, tomado como fundamento de su *hacer*, permanece constante. Los personajes extraídos de la historia se incorporan —desde la ventana de sus cuadros, o desde la silueta exenta de sus objetos escultóricos— a la escena actual, para participar en ella y para observarnos.

Existe todo un *leit-motiv* de la «mirada» —junto al tema también retomado de las «manos»— en muchas de sus obras, así como un cuidado obsesivo por mantener una cierta «pose», casi inusual en sus personajes, que —aunque idéntica en sus rasgos generales a la fuente que la suministró como perteneciente a tales imágenes— deviene inquietante en su intencional rigidez. Las Meninas, Picasso, el Conde-Duque, Inocencio X o la Duquesa de Alba se nos ofrecen como ejemplos de transposición abiertamente manipulada de una lectura violenta. Son imágenes que se nos dan como imágenes (pictóricas) de unas imágenes (de los *mass media*) de otras imágenes (de obras conocidas), cargadas de un bagaje histórico indeleble que se ha ido acumulando



ENCLUSA, 1990 (PINTURA 60x60)

culturalmente en torno a ellas. Y todos estos niveles se entrecruzan y complican en la acumulación de elementos (tijeras, pistolas, tubos de pintura, sombreros o pegatinas) alrededor o sobre el personaje, descontextualizado del *texto* pictórico originario e introducido así en un medio extraño, codeándose con grafismos del comic, fumando un cigarrillo o luciendo símbolos muy particulares.

Diríase que se hallan incómodos en su nueva situación, reproducidos allí por un inexplicable azar, asombrados ellos mismos por las circunstancias, en medio de esos cromatismos intencionalmente tímbricos y homogeneizadores. Han perdido, en su extrapolación de un contexto a otro, las técnicas que en su origen los gestaron, para pasar —medidos por el mismo rasero— a esta nueva galería de las miradas.

Citas y referencias se combinan. Las unas literales, en ese entrecomillado reproductivo tan persistente en Antoni Miró. Las otras, dada quizás su mayor sutilidad, sólo se apuntan de soslayo, abriendose al lector de la imagen resultante como juego de contrastes, deformaciones o sinédoques.

Las obras de Antoni Miró, tras estimular la percepción estética, se transforman de este modo en *textos* saturados malévolamente de múltiples sentidos. Su hondo trasfondo siempre posibilita lecturas diferentes, donde la ironía deja paso, con frecuencia, a la sátira, y donde la composición resultante encierra constantes apelaciones a símbolos aislados, encarnados en objetos, emblemas o equívocas referencias a estereotipos culturales que la «astucia de la tradición» ha convertido históricamente casi en eternos, definitivos e inamovibles.

Podría afirmarse que Antoni Miró facilita más bien los *elementos* morfológicos de esa lectura, a través de la puntual figuración que estilísticamente la obra auspicia, mientras que, sin embargo, oculta las claves de la *sintaxis* que los estructura y relaciona compositivamente. Xuxaponiendo personajes, superponiendo objetos o aislando fragmentos apela, en el conjunto de sus series, precisamente a la propia capacidad hermenéutica del espectador para que, a partir de esa combinatoria de elementos, ejecute libremente sus respectivas opciones de lectura.

Sería, por supuesto, un radical equívoco entender todo ello como un mero capricho coyuntural, como *divertimento* lúdico o como una simple *boutade* realizada a costa de la historia de la propia pintura, sometida ahora



CARA I CREU, 1990 (PINTURA, 60×60)

a relectura por Antoni Miró. Sin duda será, quizá, más fácil penetrar en los entresijos de sus intenciones para quienes participen vitalmente del mismo contexto existencial que el autor. Pero ahí radica el reto reflexivo que, a unos y otros, nos lanza con sus obras. No en vano las claves de toda polivalencia irónica se entrelazan íntimamente con el correspondiente horizonte cultural del que brotan.

Porque no hay que olvidar que, de hecho, no existe la ironía fuera de lo que es propiamente *humano*. Es decir, que todo recurso irónico es, en su base, un medio comunicativo intrínseca y genuinamente antropológico, aunque dirigido más bien a la inteligencia que a la emotividad y que, de algún modo, se sustenta en una raíz de carácter social, pues al igual que otras categorizaciones estéticas que le son próximas (tales como el humor, la comicidad o la sátira), la *vis* irónica exige un eco colectivo en su fundamento y en su manifestación. No se saborea plenamente en solitario. Necesita un cierto horizonte social en donde producirse y enmarcarse. Y a ese *background* es al que anteriormente nos referíamos.

Pero hay más. Cabría —aunque sólo sea aquí a vuelta pluma— diferenciar la existencia de dos tipos de recursos irónicos en la pintura de Antoni Miró. Por un lado estaría la *ironía morfológica*, interna a su propio lenguaje plástico que selecciona elementos a partir del repertorio histórico de la pintura, que elige un *modus operandi* específico en su tratamiento cromático y en sus procedimientos de contrastación compositiva. Se trataría, pues, de un recurso irónico que se genera del propio lenguaje en sus niveles constitutivos y en su morfología. Y complementariamente estaría la *ironía referencial* que, tomando el lenguaje pictórico como medio comunicativo, es actualizada en relación al medio cultural, político e ideológico en el que se inserta —y de donde nace— la lectura del receptor.

Recurriendo a una conocida dicotomía lingüística, podríamos resumir esta dualidad, que hemos apuntado en torno a la ironía, diciendo que Antoni Miró desarrolla tanto las opciones irónicas en el plano de la expresión plástica (a nivel de los propios recursos significantes de su lenguaje) como en el plano del correspondiente contenido (a nivel de los significados vehiculados en el virtual mensaje de la obra).

Diríase, por tanto, que recurriendo Antoni Miró a muchos mitos de la historia, intensifica, a su manera, su desmitificación para pasar desde la iro-



CARDENAL I RETRAT, 1990 (PINTURA 98×68)

nía, como *catarsis*, a la acción crítica como objetivo paralelo e inseparable de la vivencia estética.

En esta amplia serie de obras, que podría recogerse bajo el epígrafe genérico de *Pintar Pintura*, es donde exactamente Antoni Miró mas ha enfatizado su recurso a la ironía, pues en otras series precedentes la urgencia de su mensaje —siempre comprometido con la realidad presente— apelaba más bien al inmediato revulsivo testimonial de forma incluso más patente, dado sobre todo el carácter directamente apelativo y conminatorio de sus propósitos plásticos de entonces.

En este «pintar la pintura», que ha venido desarrollando a lo largo de esta década de los ochenta, es el juego autorreferencial (entendido no lúdicamente sino en cuanto estrategia combinatoria de recursos) lo que se convierte en parámetro básico de su quehacer pictórico, proyectado sobre la misma historia de la pintura y sobre el propio proceso reflexivo que este procedimiento genera.

Es así cómo la «toma de conciencia» ante la realidad circundante, que desde la pintura Antoni Miró propicia, pasa necesaria y eficazmente por una previa «toma de conciencia de la pintura misma». Proceso relevante, sin duda, que mantiene una vez más estrechamente unidos los postulados de la ética y de la estética.

No estaría de más que se abordara —en una lectura si no del todo heterodoxa, sí inusual— la última etapa de la trayectoria artística de Antoni Miró desde unas perspectivas bastante diferentes a las que hasta ahora se han desarrollado en torno a su itinerario plástico.

Con este fin quisiera comenzar subrayando el relevante papel que en sus composiciones —en especial en el ya amplio de «Pinteu Pintura», iniciado a principios de esta década y aún en plena maduración— siempre desempeña el tema de «la mirada». Si en otras series eran «los cuerpos» o «las manos» los principales motivos de su atención, diríase que en la actualidad esta destacada función denotativa se encomienda a la ya casi irrenunciable —para él— temática de la mirada.

Sin duda hay todo un lenguaje vivo y expresivo que se genera a partir del cuerpo en general o de las manos, en particular. Pero aún es más elocuente, profundo e intenso el lenguaje de la mirada. Lo sabemos todos bien.



Picasso blau. 1990

antoní Miró

PICASSO BLAU, 1990 (PINTURA, 50×50). COL. JOAN TUDELA, ALCOI

Y esto quizá es algo que no ha pasado por alto a la investigación artística de Antoni Miró.

En este sentido bien podría desarrollarse todo un código analítico que recogiera las opciones diversas, ejercitadas en el marco de los planteamientos pictóricos que en «Pintar Pintura» se actualizan. Es algo tentador, sin duda, pero no es, por supuesto, ni el momento ni el lugar para llevar a cabo tal trabajo hermenéutico. Lo guardaremos en la cartera para otras circunstancias.

Pero sí quisiera, al menos, dar paso —aunque sea someramente aquí— a ciertas referencias en esa concreta perspectiva citada.

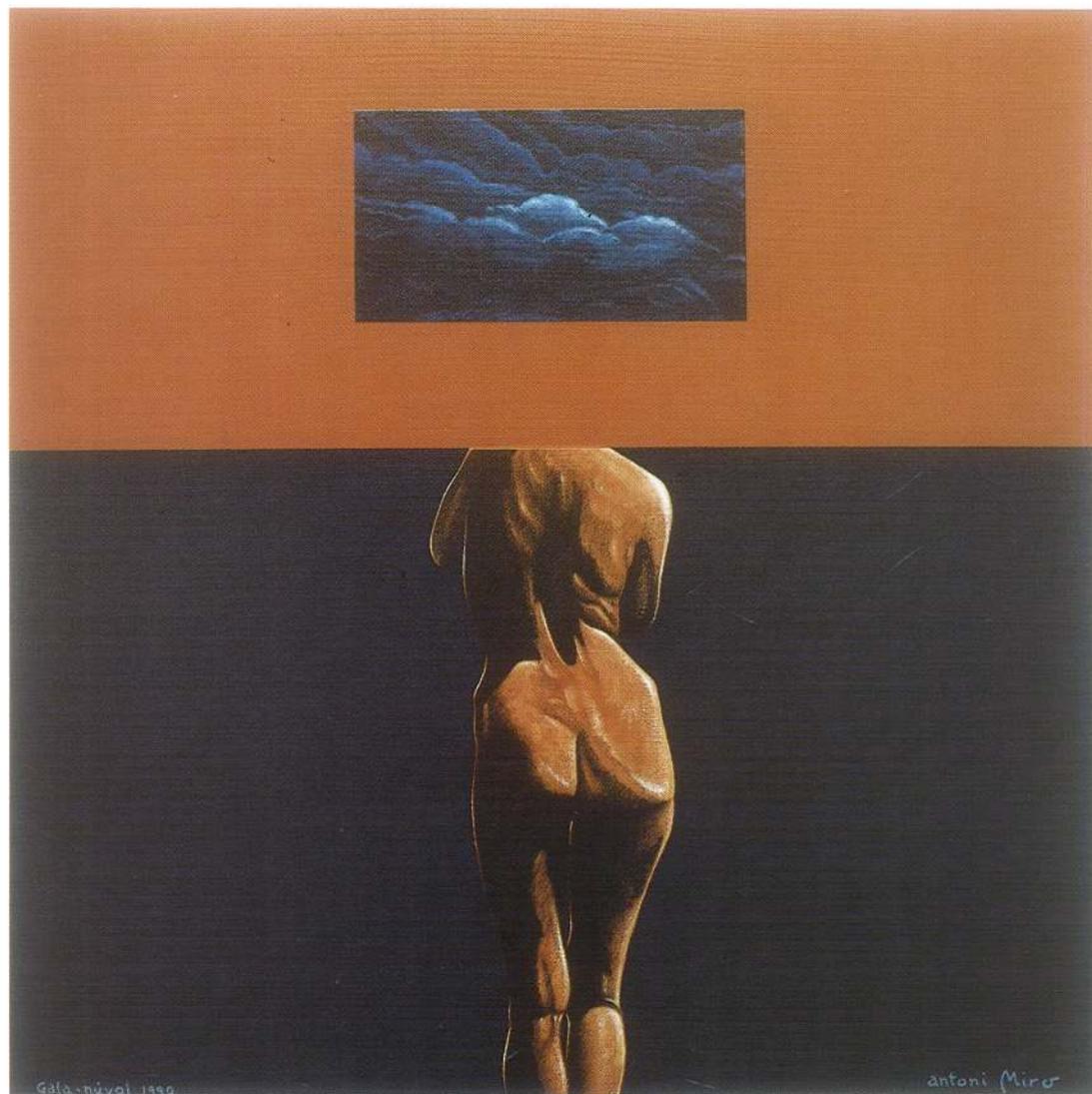
Y comenzaré haciendo constar que no se trata exactamente de plantear un análisis de «contenidos». La mirada es, así mucho más que un simple «tema», en la medida en que se constituye principalmente en un juego de relaciones dentro del marco de cada obra, e incluso nos remite también fuera de ella.

La mirada de los demás expresa siempre un mundo interior: es, por tanto, una ventana que se abre hacia nosotros. Y nosotros mismos —como espectadores— nos convertimos en mirada. Pero, a la vez, las miradas de los personajes establecen relaciones definitorias para la composición de los cuadros.

Se trata de descubrir y constatar el «tipo de mirada», teniendo en cuenta diversos parámetros clasificatorios, tales como su propia expresividad, su establecimiento de relaciones con los objetos, con los personajes, con las citadas referencias pictóricas introducidas en los cuadros.

El no-mirar es, asimismo, hondamente significativo, igual que lo es también el estar de espaldas, el vigilar de reojo o el tener la mirada extraviada en el vacío. Hay miradas que «no ven». Sin duda es muy diferente el mirar y el ver.

Lo interesante es que, a partir de tales supuestos, se pueden desarrollar, en la pintura misma, facetas expresivas y vitales pero también, y en la idéntica medida, cabe dar paso a toda una serie de relaciones formales y compositivas. Puede dar vida, ampliar o reducir el espacio vital de la pintura. Puede generar profundidad cuando cruza la escena representada o penetra hacia un fondo que simplemente adivinamos. Puede abrir la obra hacia el espectador cuando las pupilas del personaje nos persiguen.



Gala-núvol 1990

Antoni Miró

GALA-NÚVOL, 1990 (PINTURA 50×50)

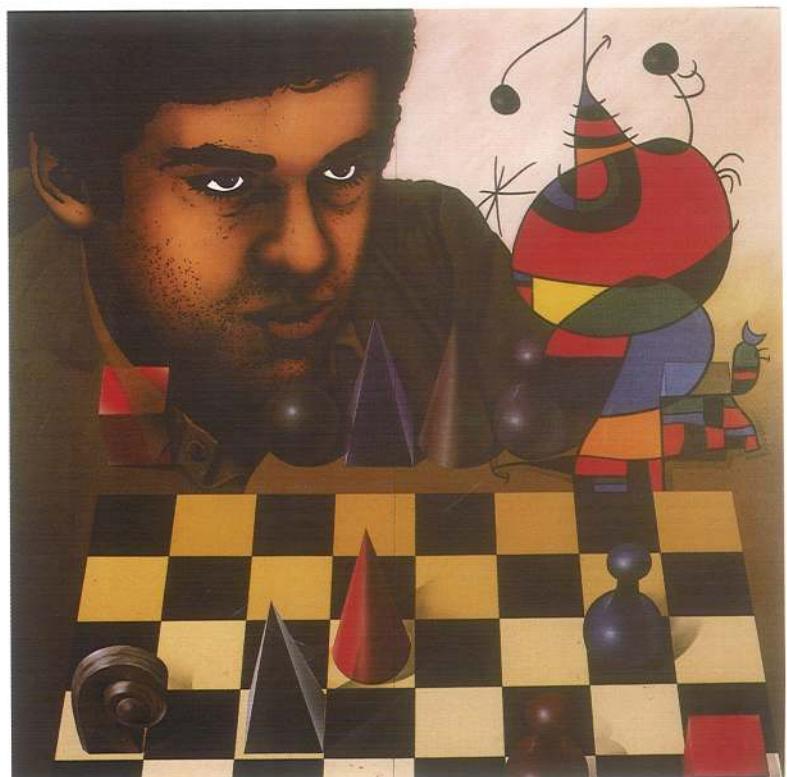


Pero, además, la mirada misma se halla cargada de historia. Sin duda cuando el Conde-Duque nos contempla, de soslayo, montado en su caballo, su mirada está a años luz de la mirada de Picasso o de la mueca de Dalí. De esta manera, la poética de la mirada se desarrolla a múltiples niveles, da lugar a diferentes clases de valores estéticos, vitales o históricos. Formas, relaciones y claves compositivas cobran distinta dinamicidad y protagonismo cuando son planteadas desde esta perspectiva que, como hemos ya indicado, va mucho más allá del mero interés iconográfico, para incidir de manera inmediata en los valores plásticos y en el desarrollo mismo del lenguaje artístico.

Las «miradas» de Antoni Miró se convierten, pues, en esta serie de «Pintar Pintura» —al menos a partir de la propuesta de lectura que desde estas líneas brindamos al lector— en la auténtica clave explicativa de sus últimos trabajos, en los que parece realmente obsesionado por subrayar la existencia de toda una serie de diálogos visuales que recorren internamente sus obras para de algún modo poder finalizar, a su vez, sobre el proscenio-marco de la pintura, en espera de que, también nosotros, tomemos parte —y partido— en cada uno de estos «tête a tête».

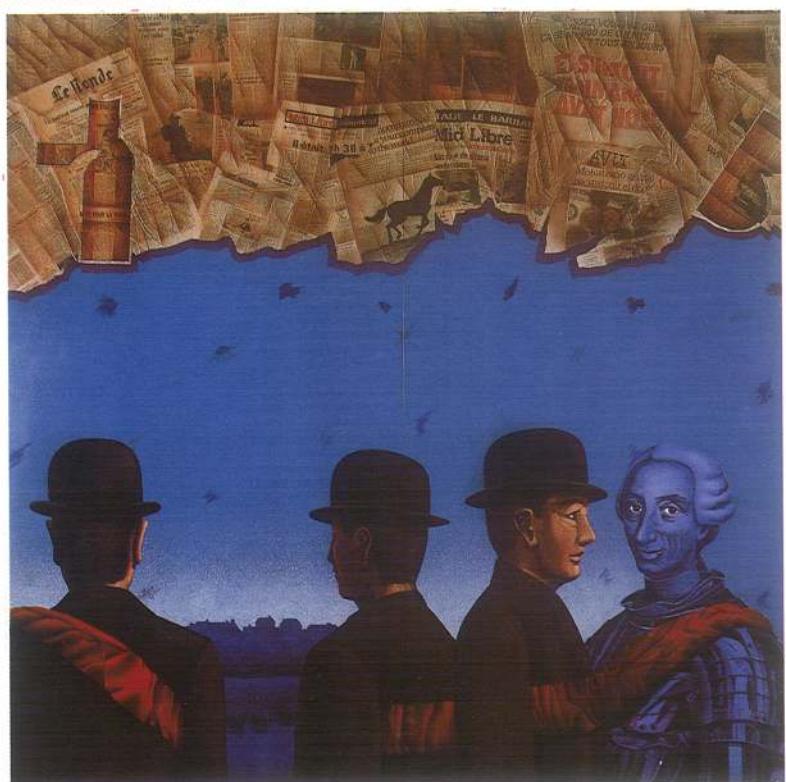
Romà de la Calle

Departamento de Estética y Teoría del Arte. Universidad de Valencia



KASPAROV, ESCACS I PERSONATGE, 1988 (PINTURA 200×200, DÍPTIC)

EL MISTERI REPUBLICÀ, 1988 (PINTURA 200×200, DÍPTIC). COL. PARTICULAR



« GLIMPSES » OF ANTONI MIRÓ

It has been intrinsically underlined more than once in the linguistic research how every language holds the assumption of being able to refer to itself - besides the fact of being able to serve as a *means* of communication - a thing which constitutes one of the remarkable features of its own nature.

It is precisely in this sense, as we know, that a great number of the polemic arguments that have been held, distinctively about 20 years ago, on whether certain artistic manifestations had or not a linguistic character (specially of the visual kind) attracted attention mainly in this self-referential feature that was required one way or another, from every means of communication, taking into account its versatility, to accept it inside the more privileged enclosure of the signs.

Like some other communication factors, present day painting has called forth a whole large series of rhetorical licenses in this self-reflexive game, for the benefit of its plastic productions. Rhetorical licenses, among which quotations and references to previous images are prominent and, no doubt, are largely used.

Nevertheless it is not only a question of making use of the most varied available iconographic antecedents, but precisely, of underlining and of showing explicitly these connexions, while at the same time assuming and incorporating to the recently elaborated work itself, all the information load that the virtual images we refer to had taken to themselves, as far as they are concerned.

With such means, a complex tissue of mutual referential links has gradually been elaborated, through the imaginary museum that history offers

us - winks handled with ironic purposes, conscious homages to the memory of the past or subtle forms of semantic backings that are offered to the sagacious spectator as a revulsive game or a selected one - depending on the case.

Antoni Miró has always shown an open preference for those methodological means, in his already vast pictorial experience, means which allowed other different meanings in the new context, once the selected forms had been inserted into it; forms which had been found by searching into the iconographical heritage of Universal History - particularly the Spanish one. Those meanings arise precisely by confronting directly those known images (cunningly handled and extracted from the collective museum) to others which are clearly of the present time and which - frequently - are not exempt neither from rigour nor from a frank allegation.

That's where come from the irony, the metonymical game, the concealed metaphor or the impact arisen from the barest comparison, which often lurk from their plastic proposals.

Consequently, Antoni Miró starts from the cultural horizon of images afforded by the *mass media*. Even those images that refer directly to classical works of painting seem to reach us filtered through the means of mass communication themselves: they are already fixed in the collective retina of the eye not as works of art but as images that we can find in a magazine publicity, on a product container, in the conventional illustrations of a reading text or on the fences which accompany us day in, day out, almost as if they were the railings of our daily journey though the city.

It is there - in this large repertoire of iconic uses - where the transpositions and linguistic games become obvious in order to underline surreptitiously the high *standing* of a product or the long date tradition of a trade mark.

The lesson has never been oversighted to artistic practice - like so many others - and, in turn, it associated various strategies to it, proper of cartoons or of the cinematographic grounds. And of course, together with the continuous and exciting visual proposals generated permanently by everyday life itself.

In this sense, it would be illogical to forget in this context, the equally effective product that those same motives generated in the whole range of



artistic choices which enteres upon the matter of the *social chronicle* as the crux of their creative estimates, only a few decades ago.

At that time Antoni Miró went always further than the moderate formal procedures and the close references to a definite medium, when he was engaged in one of these poetical revulsions deeply installed in the area of the Valencian Country. The incorporated objects, the *d'après* which he borrowed from history, the autochtonous signs that he introduced in his works - as one more element - aimed above all at a significant background which wished to afford the simultanious linking between the image and the idea, and after that linking as an inducement, we had a glimpse at the profiles of the preconized existentialist attitude. Even the immediate patterns of action were foretold quite often, too.

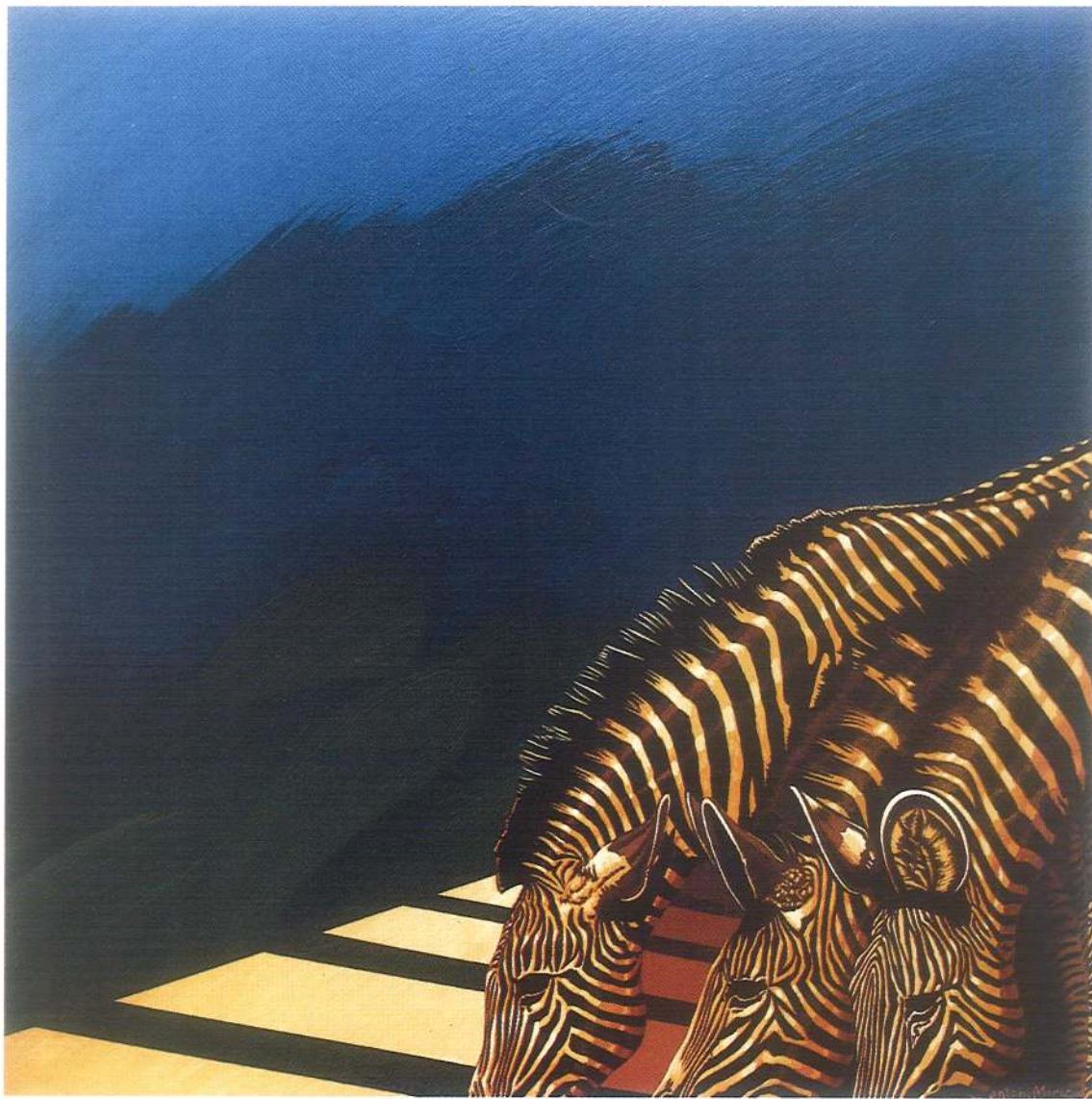
Those were times of urgency. We do not forget history because we have lived it. Sometimes, curiously, it comes back within other frames and in different moulds, as if its teachings were condemned to be useless. It looks like Penelope's loom does not rest as it should.

There is no doubt that Antoni Miró has not stopped purifying his artistic work, although his vital restlessness, which is being poured into other wine skins too, nowadays, seems to me, personnally, just as lively and swift as always.

He has enriched and altered this repertoire of iconic elements and set right other elaboration codes - maybe with a resultant and growing, more sophisticated polysemy, but curiously, it would be easy to identify his language among many others.

This self-related game of painting remains unalterable taken as a basis of this *doing*. The characters drawn out from history join the present day scene - from the windows in his pictures or from the silhouet freed from his sculptural objects - in order to take part in it and to watch us.

There is quite a *leit-motiv* of the «look» - together too with the recurrent theme of the «hands» - in his works, just as an obsessive care to keep a certain «pose» (attitude), almost unusual in his characters, which becomes disturbing in its intentional rigidity - although its general features are identical to the source that supplied it since they belong to such images. Las Meninas, Picasso, the Conde-Duque, Innocent X or the Duchess of Alba are offered as examples of an openly manipulated transposition of a violent rea-



ZEBRES, 1990 (PINTURA 50×50)

ding. They are images that are given to us as (pictorial) images of some images (from the *mass media*) of other images (of well-known works), burdened with an indelible historical baggage that has not stopped surrounding them with a cultural charge. And all these levels are interwoven and become complicated in the gathering of elements (scissors, guns, paint tubes, hats or adhesives) brought together around or on the character, shown out of context from the original historical *text* and introduced into a strange medium, associated with graphic symbols from cartoons, smoking a cigarette or exhibiting very special symbols.

It looks like they feel uneasy in their new position, finding themselves there, reproduced owing to an unexplainable accident, astonished by the circumstances, among these chromatic aberrations which tend to homogeneity and are intentionally provided of metallic sounds. They have lost the techniques that hatched them originally, during their extrapolation from one context to another, in order to be shown in this new gallery of glances - all measured at an equal level.

The quotations and references are combined. Some of them literally within these reproductive quotation marks that are so persistent in Antoni Miró. The others, maybe owing to their greater subtlety, are only hinted indirectly, and reveal themselves to the reader of the resulting image as a device made of contrasts, malformations and synecdoques.

After stimulating aesthetic perception, Antoni Miró's works become in this way *texts* malevolently saturated by multiple senses. Different readings are made possible by its split background, where frequently, irony gives way to satire, and where the resultant composition involves appealing constantly to isolated symbols, which include objects, emblems, or ambiguous references to cultural standardization that have been transformed historically into something almost everlasting, definitive and immovable by the «cunning of tradition».

It might be asserted that Antoni Miró rather supplies the morphologic elements of this reading, through the accurate imagery under the stylistic auspices of his work, while, nevertheless he hides the keys of the syntax that composes their structure and relates them to each other. In the whole of his series he appeals precisely to the spectator's own hermeneutic capacity by juxtaposing characters, superposing objects or by isolating fragments, so



VIOLÍ I ENCLUSA, 1990 (PINTURA 50×50)

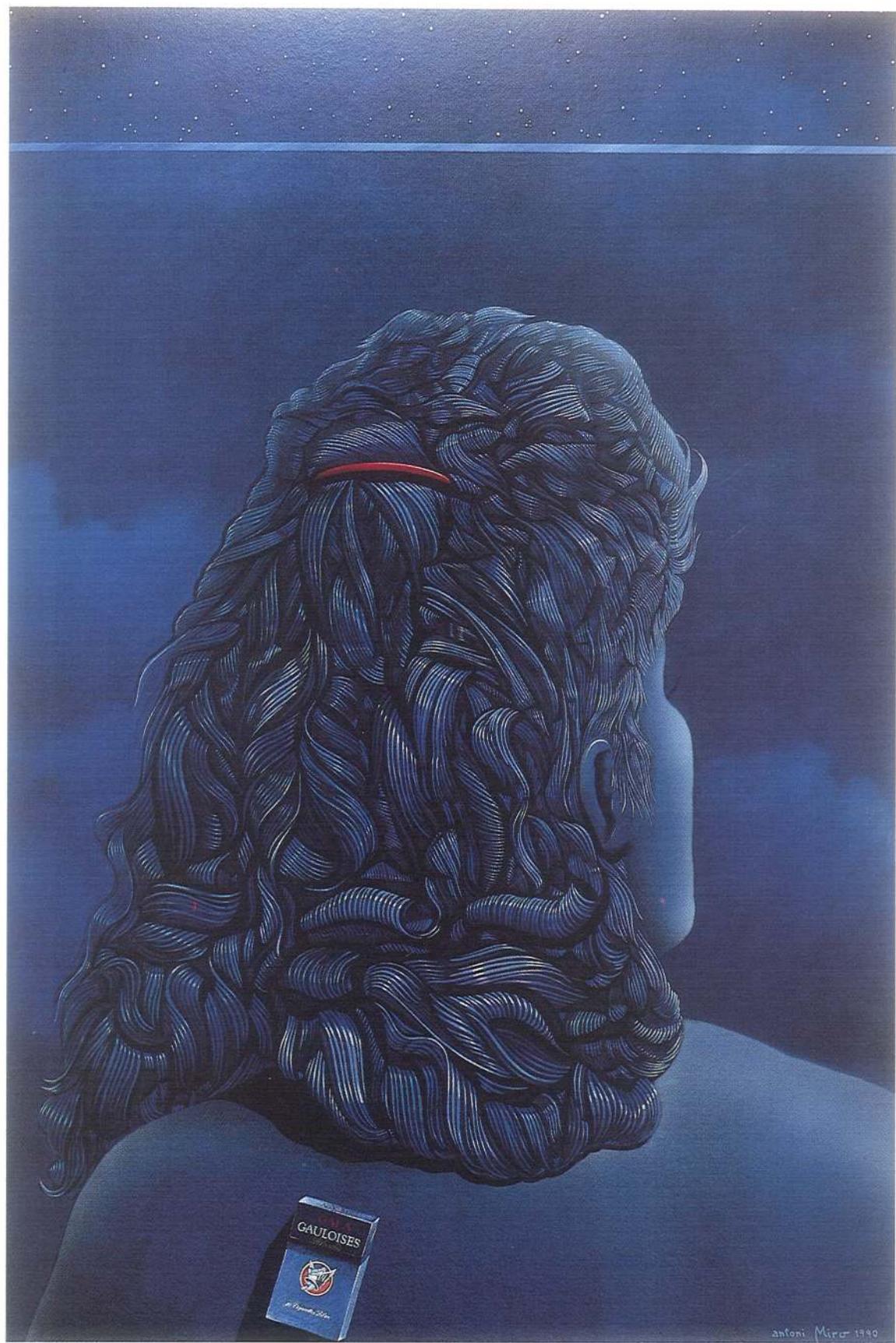
that he might carry out freely his reading according to his respective choices, starting from these combined elements.

It is obvious that the fact of understanding all this as a mere eventual caprice, as a playful *diversion* or as a simple *boutade* performed at the expense of the history of painting itself which has now been subject to a second reading by Antoni Miró, would be a radical equivocation. No doubt, to those who vitally share the same existentialist context than the author, it will possibly be easier to enter the concealment of his intentions. But there lies the reflective challenge with which he faces all of us in his works. It is not in vain that the keys of all ironical polyvalence are intimately interwoven with the respective cultural horizon from which they are issued.

Because it cannot be forgotten that, as a matter of fact, irony does not exist outside what is properly *human*. Which means that any ironical resort is basically a communicative means intrinsically and genuinely anthropological although it is directed rather to intelligence than to emotion, and somehow, it is sustained by a root of a social kind, since like other aesthetic categories close to it (such as humour, comicality or satire), the ironical *verve* requires a collective echo in its fundamental principle and in its manifestation. It wants a special social horizon where to exhibit and frame itself. That's the *background* we referred to earlier on.

But there is more to it. We might say - even if we say it rapidly - that we should differentiate the existence of two kinds of ironical resources in Antoni Miró's painting. On one hand there would be the *morphological irony*, inward to its own plastic language which selects elements from the historical repertoire of painting, that chooses a specific *modus operandi* in its chromatic treatment and in its procedures of compositive contrast and opposition. It would be then an ironical resource which generates from language itself at its constitutive levels and in its morphology. And to complement it there would be the *referential irony* which is put to date in relation to the cultural, political and ideological medium in which it is set, by taking the pictorial language as a means of communication - and from which originates the reading of the receiver.

Reverting to a known linguistic dichotomy, we might sum up the duality that we have pointed out about irony, by saying that Antoni Miró develops as much the ironical choices in a plastic expression condition (on the same level as the significant own resources of his language) as in the condi-



GALA GAULOISES, 1990 (PINTURA 98×68)

tion of the corresponding contents (on the same level as the meanings conveyed in the virtual message of the work).

It seems then, that Antoni Miró, by resorting to many myths in history, intensifies undoing them on his own way, to pass from irony, as *catharsis*, to critical action as a similar and inseparable target of the aesthetic experience.

It is in this vast series of works that we might gather under the generic epigraph *To paint painting* that Antoni Miró has most emphasized his resorting to irony, since in other previous series the urgency of his message - always involved with the present day reality - appealed rather to an immediate testimonial revulsive even in a more evident way, if we take into account the appealing and comminatory nature os his plastic designs at the time.

It is in this *To paint painting* which he has developed all along the eighties, that the self-referential game (understood not as a playful item but as a strategy to unite means) became an essential parameter of his pictorial work, projected on the history of painting itself and on the proper reflexive process generated by this procedure.

It is like this, «Creating Awareness» in front of the surrounding reality, that Antoni Miró propitiates from painting, passes necessarily and in an efficient way trough «Creating Awareness of painting itself». A remarkable process, no doubt, which, once again, keeps the ethics and the aesthetics postulates closely united.

It would be worth the approaching - if not in a heterodox, in an unusual way - of the Antoni Miró's artistic trajectory at its latest stage from an outlook rather different than those till now developed about his plastics.

For this purpose I would start pointing - out the outstanding role that always plays - specially in the already wide «Pinteu pintura» initiated at the beginning of this decade and still in progress the matter of «glimpses». If in other series there were «bodies» and «hands» as main causes of his attention, presently this outstanding role is played by the almost unavoidable to him - glimpse subject.

Doubtless there is an alive and expressive language generated from bodies in general and particularly from hands. But it is still more eloquent,



SOMNI D'INFANTESA, 1990 (PINTURA 50x50)

deep and intense the language of glimpses. We all know that well. And this perhaps is something not overlooked by the artistic researching of Antoni Miró.

In this sense a full analytic code could be developed gathering the several options, performed within the frame of the pictoric settings, that in «Pinteu pintura» become reviewed. Undoubtedly, it is something anticing but it is not, of course, the moment nor the place to perform such an hermeneutical work will be kept for a better circumstance.

But at least, I would like to introduce here - though shallowly - some references on the above specific outlook.

And I will start pointing-out it is not exactly a setting-up of a «contents» analysis. So, glimpses is much more than a simple factor as far as it becomes mainly a game of relations within the frame of each work, and even takes us out of it.

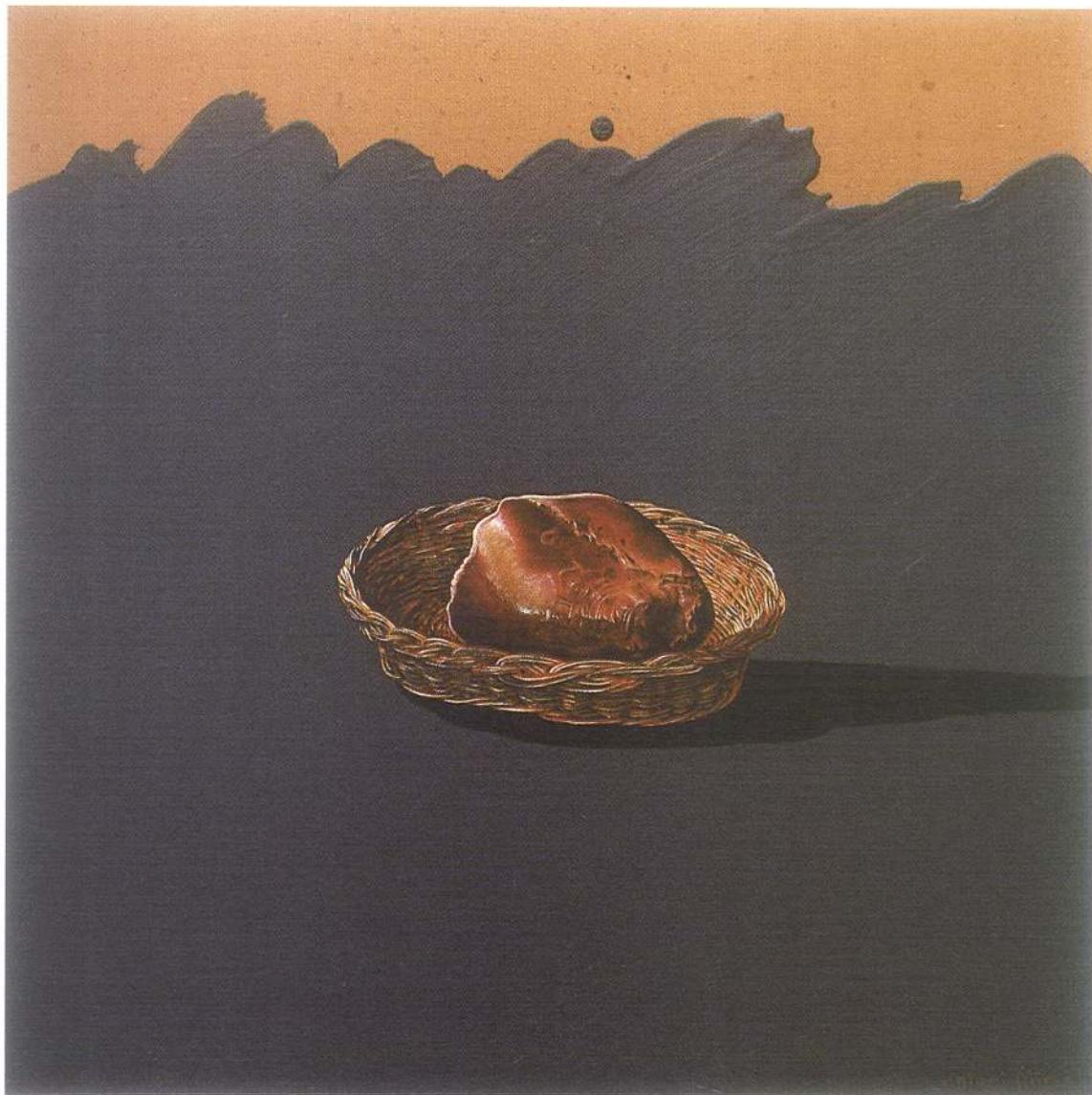
Other people's glimpses always expresses the inner world: it is an opened window towards us. We, ourselves - as audience - become glimpse itself. But at the same time, the character's glimpse set-up definingrelations for the paintings composition.

The question is trying to discover and get evidence of «the kind of glimpse», bearing in mind the several clarifier factors, such as its own expressivity, its bound up with objects, with the characters, with the mentioned pictoric references performed in the painting.

Not-to-glimpse is, likewise, deeply meanfull, as well as standing on one's back, glancing or staring the emptiness. There are «not-seeing» glimpses. Doubtless to look and to see have nothing to do.

The main thing is that from such hypothesis, expressive and vital factors can be developed in painting itself, but also and in the same measure, it is allowed to introduce a full range of formal and compositive relations. It can give birth, extend or reduce the vital space in painting. It can generate deepness when crossing the performed scene or when getting towards a deepness that we can just guess. It can open the world towards the spectator when the character's pupil chase us.

But, besides, glimpse itself is full of history. Undoubtedly when the Conde-Duque looks at us, glancing, riding his horse, his glimpse is light



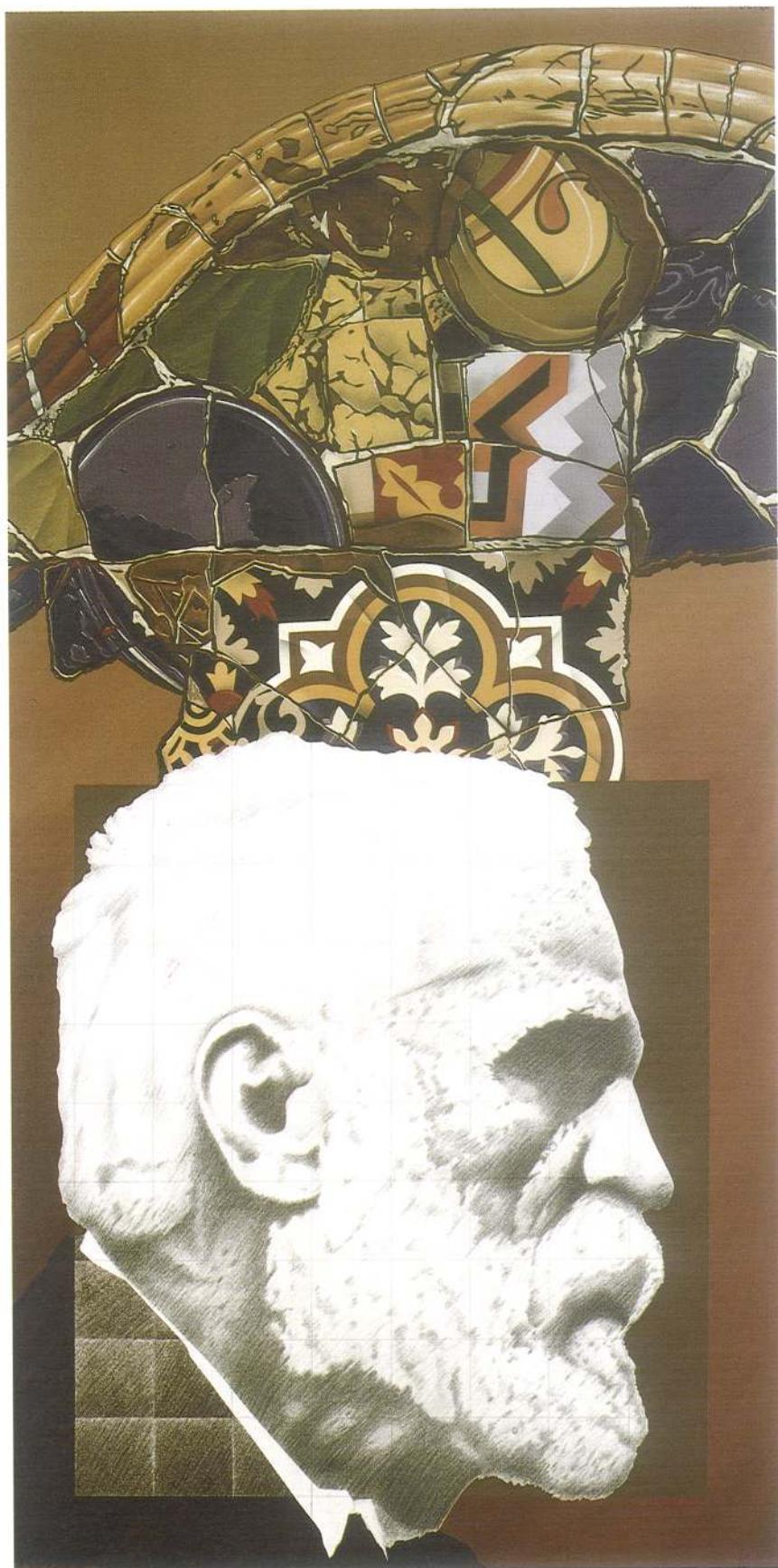
CISTELL DALÍ, 1990 (PINTURA 50×50)



years away from Picasso's or from Dali's grimace. In this manner the poetry of the glimpse develops in multiple levels, produces different types of aesthetics, vital or historic values. Shapes, relations and composite clues achieve different movement and role when are set-up from this outlook which as we have already indicated, goes further away than a simple econographic interest, to fall directly into the plastic value and in the own development of the artistic language.

Antoni Miró's glimpses become, so, in this series of «Pinteu Pintura»—at least from the point of view proposed to the observer from these lines—in the proper clue for the understanding of his last works, in which he seems absolutely obsessed in the pointing-out of the existence of a serie of visual dialogue hold inside his works where he finish the frame scene of the picture, expecting our taking part and party in each of this tête à tête.

Romà de la Calle
Department of Aesthetics and Theory of Art. Valencia University



ESTIMAT GAUDÍ, 1989 (PINTURA 200×100). COL. PARTICULAR

LES REGARDS D'ANTONI MIRÓ

On a souligné plus d'une fois, au sein de l'investigation linguistique, comment la capacité détenue par tout langage de se rapporter à soi-même - en plus de servir comme *moyen* de communication - constitue en fait un des traits remarquables de sa propre nature.

Comme on sait, c'est précisément dans ce sens qu'un grand nombre des discussions polémiques soutenues, surtout il y a deux dizaines d'années, à propos du caractère linguistique ou pas de certaines manifestations artistiques (spécialement du genre visuel) eurent leur principal centre d'attention dans ce trait autoréférentiel qu'on exigeait d'une façon ou d'une autre à tout moyen de transmission pour qu'il soit admis - tout en tenant compte de sa versatilité - dans le réduit plus privilégié du domaine des signes.

A l'égal d'autres modalités communicatives, dans ce jeu autoréflexif la peinture actuelle a fait appel à toute une vaste série de licenses rhétoriques pour ses productions plastiques, parmi lesquelles on peut souligner les *citations* et les *références* à d'autres images précédentes (sans doute avec un grand marge d'utilisation).

Mais il ne s'agit pas seulement de se servir des plus variés antécédents iconographiques disponibles, mais précisément, de souligner et de démontrer explicitement ces connexions, tout en assumant et en incorporant à l'œuvre elle-même, récentement élaborée, toute la charge informative que les virtuelles images auxquelles nous faisons allusion, s'étaient attribuée pour leur part.

Avec de tels moyens on a élaboré lentement - à travers du musée imaginaire que nous offre l'histoire - tout un tissu complexe de rapports référen-

tiels mutuels, des clins d'oeil dont l'ouvrage est quelquefois rempli, pleins d'intensions ironiques, d'hommages conscients au souvenir du passé ou bien de formes subtiles de renforts sémantiques offerts comme un jeu révulsif ou élitiste - selon le cas - au spectateur avisé.

Antoni Miró a toujours montré une préférence évidente dans sa vaste expérience picturale pour ces moyens méthodologiques, qui permettaient d'autres significations différentes dans le nouveau contexte après y avoir introduit les formes sélectionnées trouvées tout en explorant l'héritage iconographique de l'histoire universelle - et de l'espagnole en particulier. Significations apparues précisément grâce à mettre en présence, directement, ces images connues (manipulées astucieusement et extraites du musée collectif) avec d'autres nettement actuelles et qui - fréquemment - ne manquent pas non plus de rigueur et d'une franche plaidoirie.

D'ici proviennent l'ironie, le jeu métonymique, la métaphore couverte ou le heurt jailli de la comparaison la plus décharnée, qui nous guettent souvent de leurs propositions plastiques.

Par conséquent, Antoni Miró prend son point de départ de l'horizon culturel d'images qui nous sont fournies par les *mass media*. Même celles qui se rapportent directement aux œuvres classiques de la peinture nous arrivent en quelque sorte filtrées par les propres moyens de communication des masses: elles se trouvent déjà figées sur la rétine collective non pas comme des chefs d'œuvre mais comme des images que nous pouvons trouver dans la publicité d'une revue, sur le récipient d'un produit, dans les illustrations conventionnelles d'un texte d'enseignement ou bien sur les clôtures qui nous accompagnent jour après jour, presque comme les rampes de notre trajet quotidien à travers la ville.

C'est là - dans ce vaste répertoire d'emplois iconiques - que les transpositions et les jeux linguistiques se font évidents afin de souligner subrepticement le haut *standing* d'un produit ou la tradition de longue date d'une marque déposée.

La leçon n'est jamais passée inaperçue - comme bien d'autres - pour la pratique artistique, qui à son tour y incorpora des stratégies diverses propres de la bande dessinée ou du domaine cinématographique. Avec, en outre, les continues et incitantes propositions visuelles que la vie quotidienne elle-même génère de façon persistente.



Ce serait donc illogique, dans ce sens, d'oublier dans ce contexte, le rendement également efficace que ces mêmes motifs ont produit dans toute la vaste série d'options artistiques qui ont abordé le sujet de la *chronique sociale* comme axe de leurs budgets créatifs, il y a seulement quelques dizaines d'années.

Antoni Miró, adscrit à ce moment-là, à une de ces révolutions poétiques, profondément instaurées dans la zona du Pays Valencien, est toujours allé plus loin que les sobres procédés formels et que les références contigües à un milieu concret. Les objets incorporés, *les d'après* qu'il empruntait à l'histoire, les signes autochtones qu'il introduisait dans ses œuvres - comme un élément en plus - visaient avant tout une ambiance significative qui désirait faciliter l'enchaînement simultané entre l'image et l'idée, et après cet enchaînement, on était aiguilloné en apercevant les profils de l'attitude existentielle préconisée. Souvent même, on devinait aussi les modèles immédiats de l'action.

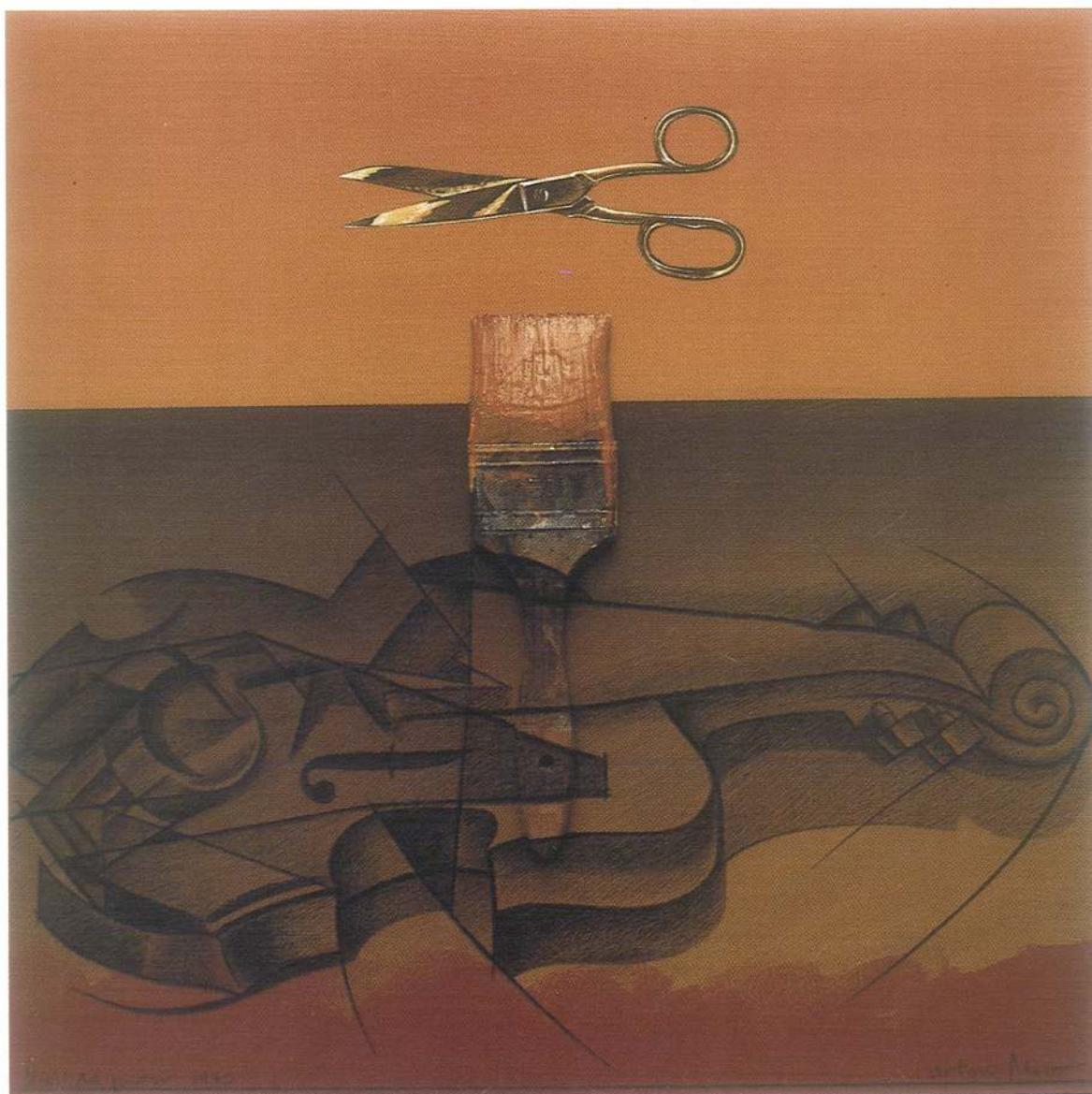
C'étaient des moments d'urgence. On n'oublie pas l'histoire parce qu'on l'a vécue. Et, curieusement, quelquefois, elle revient dans d'autres cadres et dans des moules différents, comme si ses enseignements fussent condamnés à être infructueux. On dirait que le métier de Pénélope ne se repose pas comme il devrait.

Sans aucun doute Antoni Miró n'a pas cessé de dépurer son travail artistique, quoique, personnellement, ses inquiétudes vitales, versées maintenant aussi dans d'autres autres, me semblent avoir toujours la même intensité et la même accélération.

Il a enrichi et varié ce répertoire d'éléments iconiques et il a mis à point d'autres codes d'élaboration - peut-être plus sophistiqués dans leur polysémie résultante et croissante - mais curieusement, on pourrait facilement identifier son langage parmi beaucoup d'autres.

Ce jeu autoréférentiel de la peinture, pris comme fondement de sa *composition* reste toujours constant. Les personnages extraits de l'histoire s'incorporent - depuis la fenêtre de ses tableaux, ou depuis la silhouette libre de ses objets sculpturaux - à la scène actuelle, pour y participer et pour nous observer.

Il existe tout un «*leit-motiv*» du «regard» - à côté du thème des «mains», qui revient aussi - dans ses œuvres, de même qu'un souci obsessif de mainte-



VIOLÍ DEL PINTOR, 1990 (PINTURA 50×50)

nir une certaine «pose», presque inhabituelle dans ses personnages - quoique identique à la source qui l'a fournie dans ses traits généraux, puisqu'elle appartient à de telles images - et qui devient inquiétante dans sa rigidité intentionnée. Les Meninas, Picasso, le Conte-Duc, Innocent X ou la Duchesse d'Alba nous offerts comme des exemples de transposition d'une lecture violente, ouvertement manipulée. Ce sont des images qui nous sont données comme images (picturales) d'images (des mass media) d'autres images (d'oeuvres connues), chargées d'un bagage historique indélébile qui n'a pas cessé de s'accumuler culturellement autour d'elles. Et tous ces niveaux s'entre-croisent et se compliquent dans l'accumulation d'éléments (ciseaux, pistolets, tubes de peintures, chapeaux ou plaquettes) tout autour ou bien sur le personnage, hors de contexte du *texte* pictural original et introduit ainsi dans un milieu étrange, se coudoyant avec des graphismes de la bande dessinée, en fumant une cigarette ou bien en arborant des symboles très particuliers.

On dirait qu'ils ne se sentent pas à l'aise dans leur nouvelle situation, reproduits là-bas par un hasard inexplicable, surpris eux-mêmes par les circonstances, au milieu de ces chromatismes intentionnellement pourvus de sons métalliques et homogénéisants. Ils ont perdu les techniques de leur gestation à leur origine, dans leur extrapolation d'un contexte à un autre, pour passer - mis sur un pied d'égalité - à cette nouvelle galerie des regards.

Les citations et les références se combinent. Certaines littéralement, dans cette mise entre guillemets reproductive qui est si persistente en Antoni Miró. D'autres, étant donné peut-être leur plus grande subtilité, ne se manifestent qu'à la dérobée, en s'ouvrant au lecteur de l'image résultante comme un jeu de contrastes, de déformations ou de synecdoques.

Les œuvres d'Antoni Miró se transforment ainsi en *textes* saturés malévolement de multiples sens, après avoir stimulé la perception esthétique. Son ambiance fourchue possibilite toujours des lectures différentes, où, fréquemment, l'ironie précède la satire, et où la composition résultante a constamment recours à des symboles isolés représentés par des objets, des emblèmes ou des références équivoques à des stéréotypes culturels que la ruse de la tradition a presque convertis historiquement en éternels, définitifs et inamovibles.

On pourrait affirmer qu'Antoni Miró facilite plutôt les *éléments* morphologiques de cette lecture, à travers de la figuration ponctuelle que l'œu-



GUILLEUMES, 1990 (PINTURA 50x50). A JOAN BROSSA

vre favorise stylistiquement, tandis que, cependant, il cache les clés de *la syntaxe* qui en fait la structure et qui les relie pour en former la composition. Tout en juxtaposant des personnages, en superposant des objets ou en isolant des fragments dans l'ensemble de ses séries, il fait appel précisément à la capacité herméneutique elle-même du spectateur, afin que, à partir de cette combinaison d'éléments, il puisse exécuter librement ses options respectives de la lecture.

Evidemment le fait d'interpréter tout cela comme un simple caprice conjuncturel, comme un *divertissement* ludique ou comme une simple *boutade* réalisée aux dépens de l'histoire de la peinture elle-même qui a été soumise maintenant par Antoni Miró à une seconde lecture, serait une équivoque radicale. Sans doute, ce sera peut-être plus facile de pénétrer dans les mystères de ses intentions pour ceux qui participent vitalement du même contexte existentiel que l'auteur. Mais c'est là que s'établit le défit réflexif qu'il nous lance avec ses œuvres aux uns et aux autres. Ce n'est pas en vain que les clés de toute polivalence ironique s'entrecroisent intimement avec l'horizon culturel correspondant duquel ils surgissent.

Parce que, au fait, il ne faut pas oublier que l'ironie n'existe pas en dehors de ce qui est proprement *humain*. C'est-à-dire que tout recours ironique est en principe un moyen communicatif intrinsèquement et authentiquement anthropologique, quoiqu'il soit dirigé plutôt à l'intelligence qu'à l'émotivité et que, d'une certaine façon, il se nourrisse d'une racine de caractère social, puisque comme d'autres classifications stétiques qui lui sont proches (telles comme l'humour, la comicité ou la satire) la *force* ironique exige un écho collectif dans son fondement et dans sa manifestation. Elle ne se savoure pas dans l'isolement. Elle a besoin d'un certain horizon social pour s'y produire et s'y encadrer. Et c'est à ce *background* (cette ambiance) que nous nous rapportons tout à l'heure.

Mais il y a bien davantage. Il appartiendrait - quoiqu'ici ce ne soit qu'au courant de la plume - de différencier l'existence de deux genres de recours ironiques dans la peinture d'Antoni Miró. D'un côté il y aurait *l'ironie morphologique*, interne dans son propre langage plastique qui sélectionne des éléments à partir du répertoire historique de la peinture, qui exige un *modus operandi* spécifique dans son traitement chromatique et dans ses procédés de contraste et d'opposition compositive. Il s'agirait donc d'un recours ironique généré du langage même dans ses niveaux constitutifs et dans sa morphologie. Et il y aurait comme complément *l'ironie référentielle* qui,



REI A CA BATLLÓ, 1990 (PINTURA 98x68)

tout en prenant le langage pictural comme moyen de communication, est mise à jour en relation au milieu culturel, politique et idéologique dans lequel la lecture du récepteur s'insère - et aussi d'où elle naît -.

En faisant recours à une dichotomie linguistique connue, on pourrait résumer cette dualité, que nous avons signalé à propos de l'ironie, en disant qu'Antoni Miró développe aussi bien les options ironiques dans le plan de l'expression plastique (au niveau des propres moyens significatifs de son langage) que dans le plan du contenu correspondant (au niveau des significations transmises dans le message virtuel de l'œuvre).

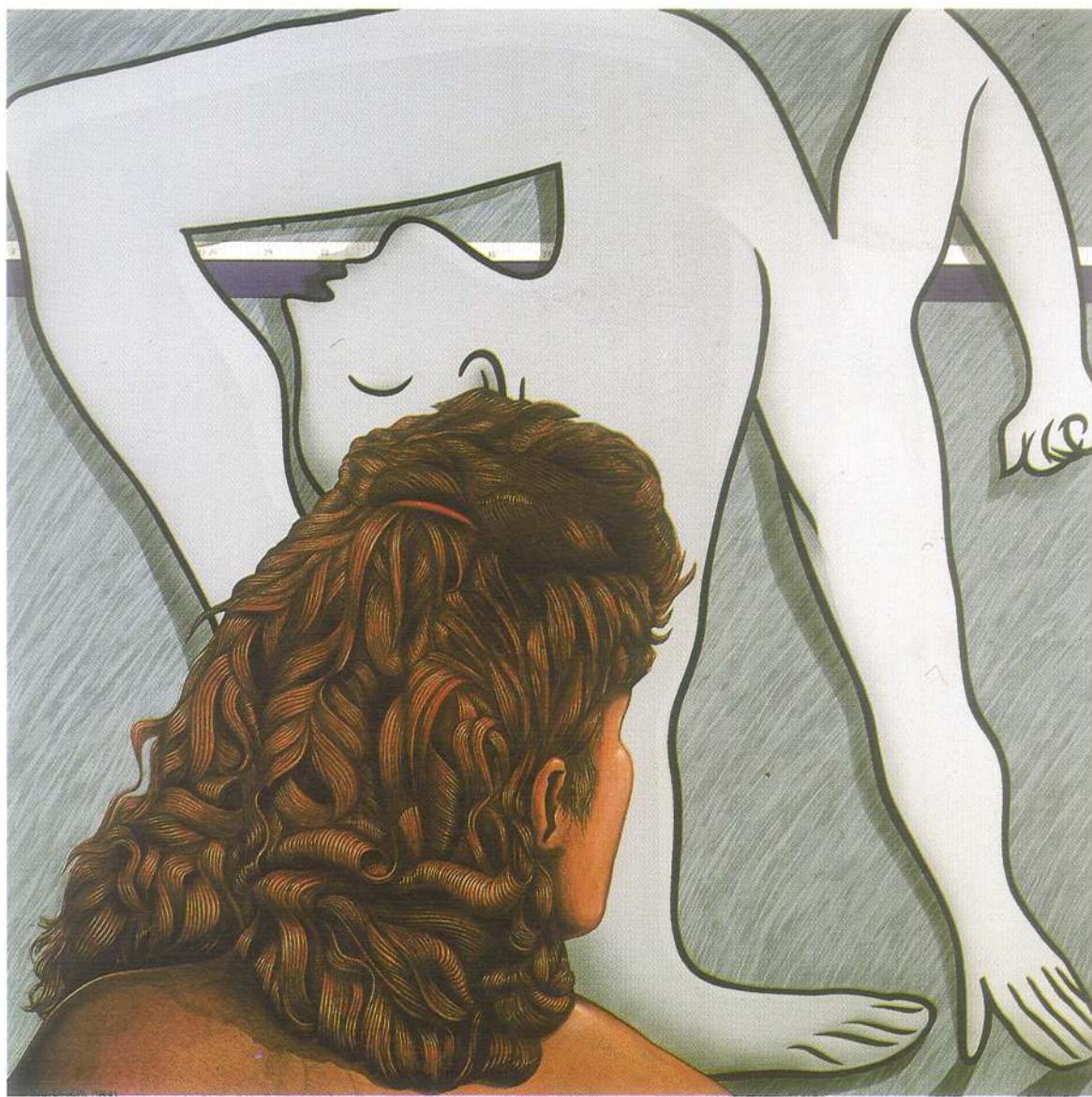
Par conséquent, on dirait qu'Antoni Miró, en faisant recours à beaucoup de mythes de l'histoire, intensifie à sa façon sa démythification pour passer de l'ironie, comme *catharsis*, à l'action critique, comme l'objectif parallèle et inséparable de l'expérience esthétique.

C'est dans cette vaste série d'œuvres, que l'on pourrait rassembler sous l'épigraphie générique de *Peindre la peinture*, qu'Antoni Miró a le plus donné d'emphase à son recours à l'ironie, puisque dans d'autres séries précédentes l'urgence de son message - toujours engagé à la réalité présente - faisait plutôt appel au révulsif immédiat testimoniel, encore même d'une façon plus évidente, étant donné surtout le caractère directement saisissant et comminatoire de ses desseins plastiques de cette époque-là.

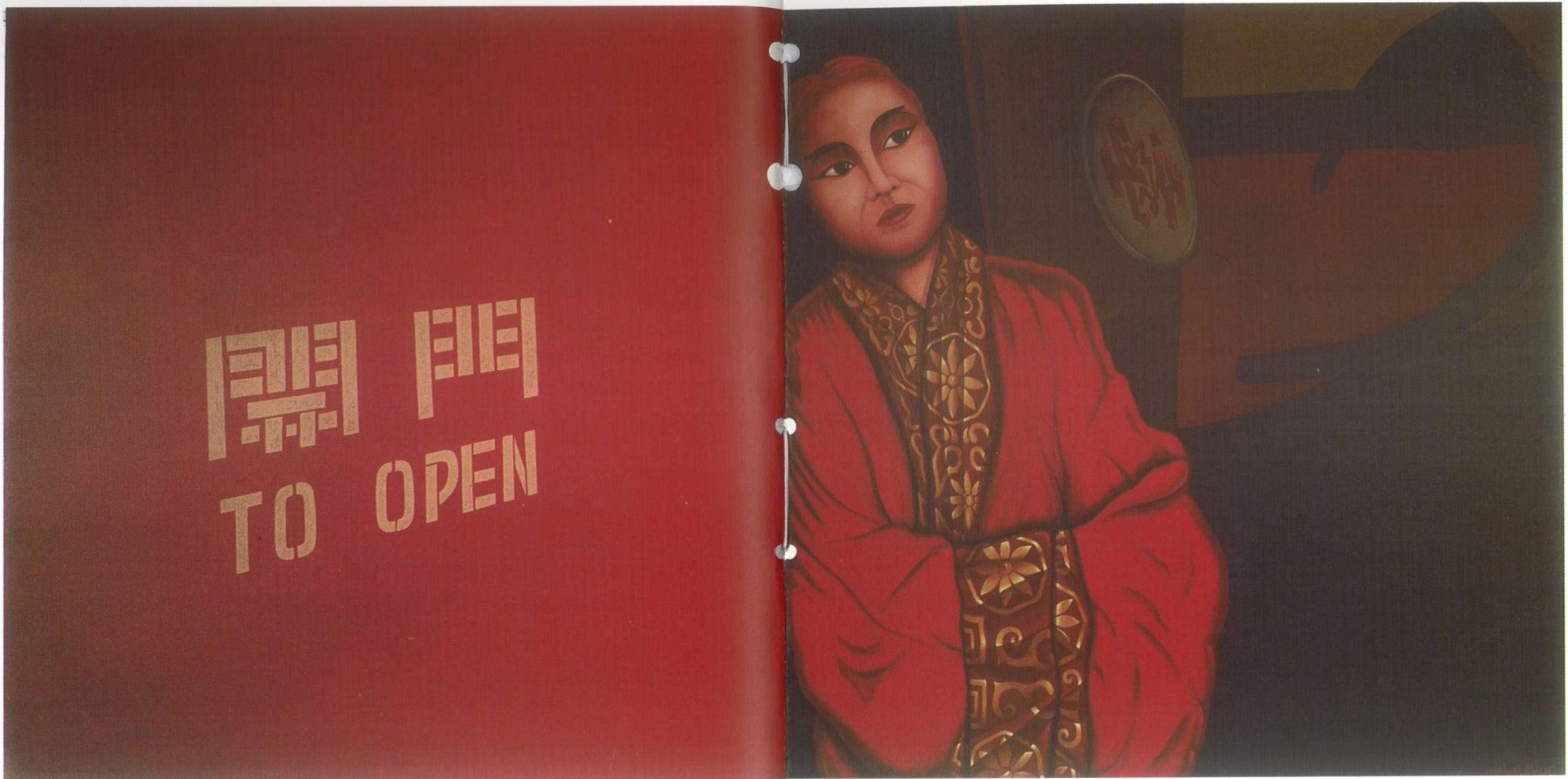
C'est dans ce «peindre la peinture», qu'il a développé tout au long des années 80, que le jeu autoréférentiel (compris non ludiquement mais comme une stratégie combinant les moyens) se convertit en paramètre essentiel de son travail pictural, projeté sur l'histoire même de la peinture et sur le propre procès réfléchi que ce procédé génère.

C'est ainsi comment la «prise de conscience» en face de la réalité environnante, qu'Antoni Miró rend propice à partir de la peinture, passe nécessairement et d'une façon efficace par une «prise de conscience» préalable «de la peinture elle-même». Un procès remarquable, sans doute, qui, une fois de plus, maintient étroitement unis les postulats de l'éthique et de l'esthétique.

Il n'est pas de plus aborder - dans une lecture si non hétéodoxe, si inusuelle - la dernière étape de la trajectoire artistique d'Antoni Miró vue d'unes perspectives différentes de celles qui se sont déroulée autour de son itinéraire plastique.



GALA-ACRÓBATA, 1988-89 (PINTURA 100×100)



OPERA XINESA I PAGES, 1989 (PINTURA 100x200)

Avec cette finalité je voudrais commencer soulignant l'important papier que dans ses compositions - en especial dans l'amplétude de «Pinteu Pintura» inicié au commencement de cette dizaine et encore en plenne maduration - il fait toujours le thème du «Regard» - si dans autres series ce taient «les corps» ou «les mains» les principaux motifs de son attention, on peut dire que actuellement cette fonction qui denote se recommande a la presque reconciable - pour lui - thematique du regard.

Il est clair qu'il y a un langage vif et expresif qui se genere a partir du corp en general ou des maines, en particulier. Mais il est encore plus eloquent, profond et intense le langage du regard-Nous le savons bien. Et ceci peutêtre c'est quelque chose que l'investigation artistique d'Antoni Miró a vu tres bien.

Dans ce sens, il pourrait bien se déroulé tout un code analitique qui ramassera les diverses options, exercées d'ans le cadre des projets pictoriques que d'ans «Pinteu pintura» s'actualisent - c'est quelque chose de tentateur - sans doute, mais ce n'est pas - soi-disant, ni le moment ni le lieu pour maner a bout ce travail herméneutiques. Nous le garderons dans le portefeuille pour une meilleur circonstance.

Mais si il voudrait, au moins, donner pas - même si c'est ici - a des références dans cette perspective citée.

Et je commencerais disant que ce n'est pas une affaire de «contenus». Le regard c'est un peu plus qu'un simple «theme» dans la mesure qu'il constitue principellement en un jeux de relations d'ans le cadre de chaque oeuvre, et en plus il nous envoit en hors d'elle.

Les regards des autres expresse toujours un monde interieur: c'est une fenêtre qui s'ouvre vers nous - Et nous même - comme espectateurs - nous nous transformons en regards - Mais, en même temps, les regards des personnages entablent relations definiteures pour la composition des peintures.

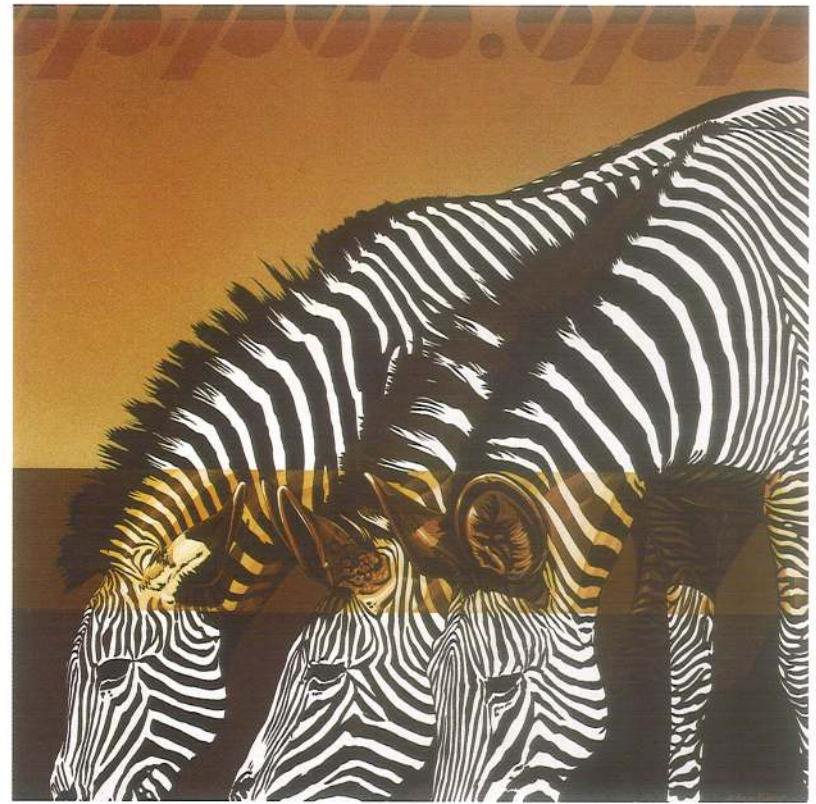
L'interessant c'est au même temps, a partir de ces supositions, on peut dérouler, dans la même peinture, des facettes expresives et vitalles mais aussi, dans une même mesure, on peut voir une serie de relations formelles et compositives - Il peut donner vie, amplifier ou reduire l'espace vital de la peinture - Il peut generer profondité quand il croise la scène representée ou penetrée vers un fond qui simplement nous adivinons - Il peut ouvrir l'oeuvre ver le spectateur quand les pupiles du personage nous poursuit. Mais en

même temps le regard est plain d'histoire - sans doute - quand le Conde-Duque nous contemple, nous regardons à la dérobée, monté sur son cheval, son regard est à cent ans de lumière de Picasso ou de la grimace de Dalí. De cette manière, la poétique du regard se développe de multiples niveaux, elle donne différents valeurs estétiques, vitales ou historiques. Formes, relations et clés compositives ont des différentes dynamique et protagonisme quand elles sont projetées de cette perspective que comme nous avons indiqué, elle va plus loin de l'intérêt iconographique, pour affecter d'une manière immédiate dans les valeurs plastiques - et dans le même développement du langage artistique.

Les «regards» d'Antoni Miró se transforment en cette série de «Pintar Pintura» - au moins à partir de la proposition de lecture que les lignes nous donnent au lecteur dans l'authentique clé explicative de ces derniers travaux - dans lesquelles - il paraît vraiment obsesionné pour souligner l'existence d'une série de dialogues visuels qui vont intégralement ses œuvres pour d'une manière pouvoir finir, au même temps, sur le fond de la mise en scène de la peinture, espérant, que nous aussi nous prenons part - et parti - dans chacun de ces tête à tête.

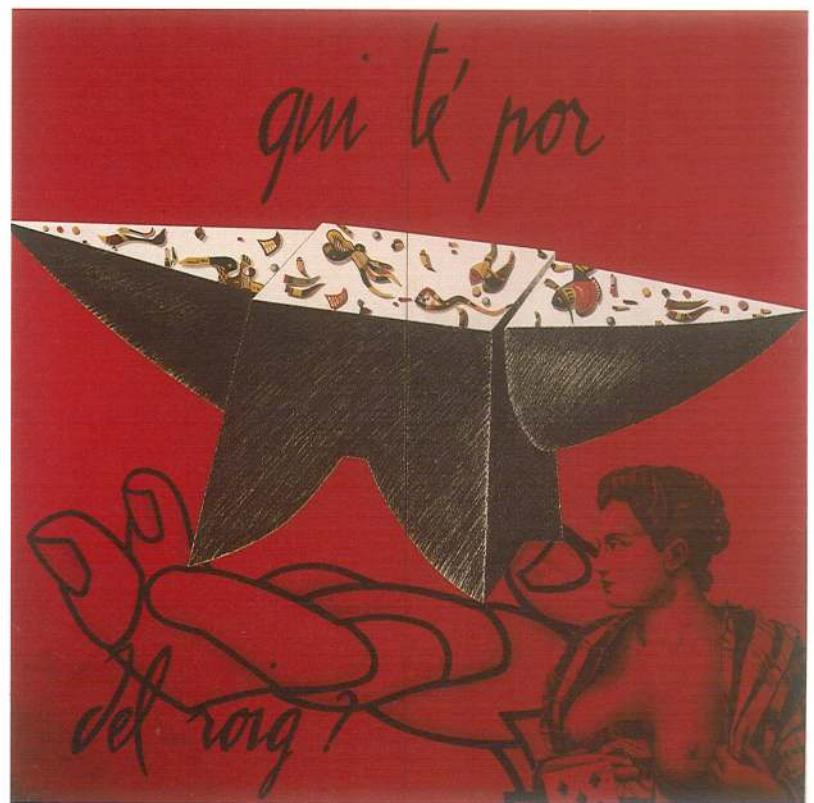
Romà de la Calle

Département d'Esthétique et de Théorie de l'Art. Université de Valencia



OP-POP, 1989 (PINTURA. 100×100)

QUI TÉ POR, 1988 (PINTURA 200×200, DÍPTIC). COL. VICENT MIRÓ, ALCOI



ELS «ESGUARDS» D'ANTONI MIRÓ

Més d'una vegada s'ha subratllat, al si de la investigació lingüística, com la capacitat detentada per tot llenguatge de referir-se a sí mateix —a més de servir de mitjà de comunicació— constitueix de fet un dels trets caracteritzadors de la seva pròpia naturalesa.

En aquest sentit, como hom sap, gran nombre de les polèmiques discussions mantingudes, sobretot fa una vintena d'anys, al voltant del caràcter lingüístic o no de certes manifestacions artístiques (especialment de tipus visual) tingueren precisament llur principal focus d'atenció en aquest tret autoreferencial que, d'una manera o altra —comptant amb la seva versatilitat— en el reducte més privilegiat del domini dels signes.

La pintura actual, a l'igual d'altres modalitats comunicatives, ha recorregut dintre d'eixe destacat joc autorreflexiu a tota una àmplia gamma de llicències retòriques per als seus rendiments plàstics, entre les quals sobreixen (sens dubte amb un gran marge d'utilització) les *cites* i les *referències* a d'altres imàtgens prèvies.

No es tracta sols de recórrer als més variats antecedents iconogràfics disponibles, sinó precisament de fer patents i explícites tals connexions, assumint i incorporant en la mateixa obra, recent elaborada, tota la càrrega informativa que històricament les virtuals imàtgens referenciades, per la seva part, havien fet pròpia.

Amb tals recursos s'ha anat elaborant lentament —a través del museu imaginari que la història ens ofereix— tot un complex teixit de mutus enllaçaments referencials, trets de vegades prenys en llur factura d'iròniques intencions, homenatges conscients a la memòria de l'ahir o subtils formes de

reforços semàntics oferts com un joc revulsiu o elitista —segons els casos— a l'avisat espectador.

Antoni Miró, en la seva dilatada pràctica pictòrica, mostrà sempre oberta preferència per eixos recursos metodològics que bussant en el llegat iconogràfic de la història universal —i l'espanyola en particular— possibilitaven, una vegada introduïdes les formes seleccionades en el nou context, altres diferents significacions, sorgides precisament pel directe confrontament d'aquelles conegeudes imàtgens (arterament manipulades i extretes del museu col.lectiu) amb altres de marcada actualitat i —amb freqüència— no exemptes tampoc de cruesa i franc al.legat.

D'ahí la ironia, el joc metonímic, l'encoberta metàfora o el xoc sorgit de la comparança més descarnada que, sovint, ens sotgen des de les seves propostes plàstiques.

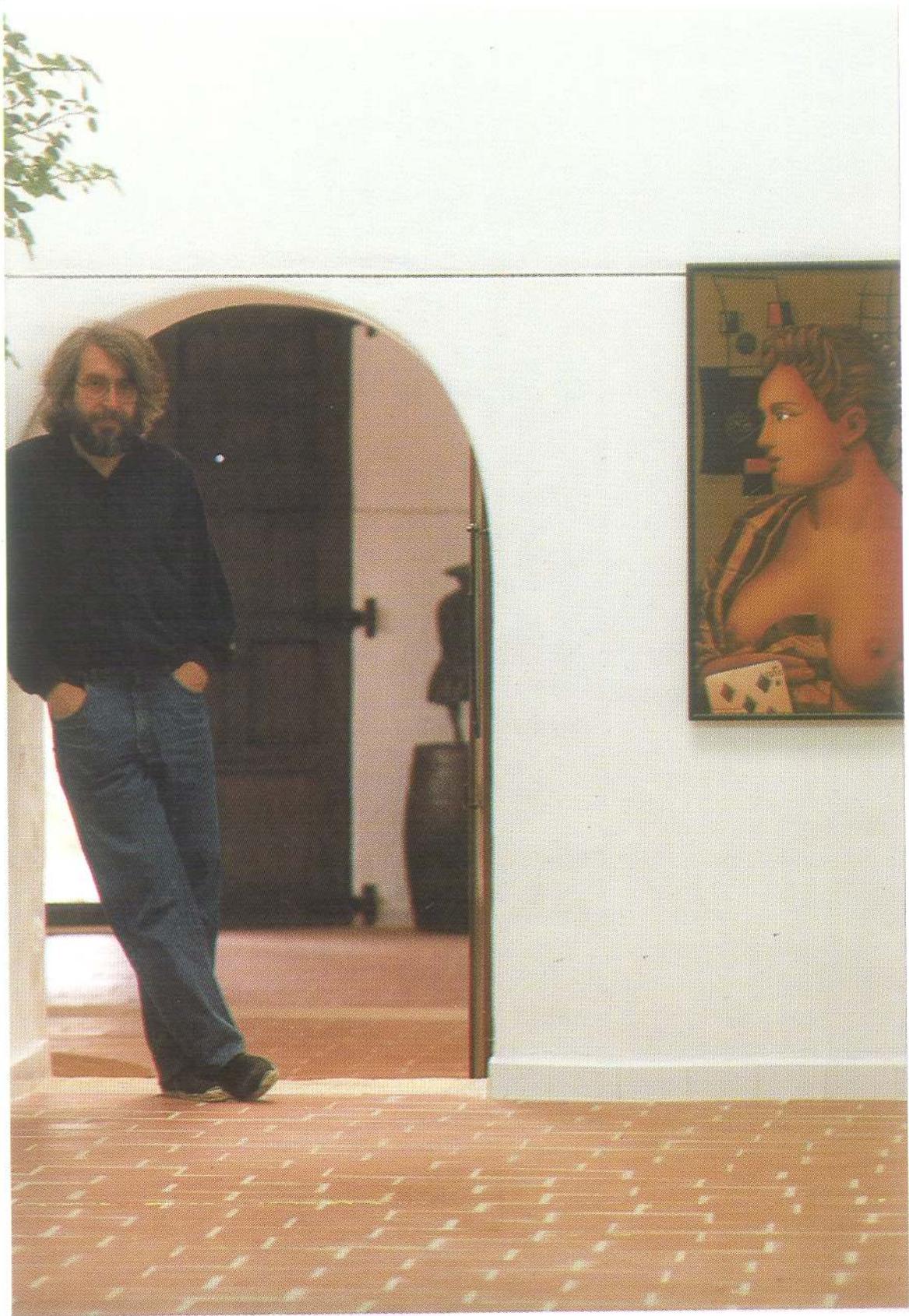
Parteix, doncs, Antoni Miró de l'horitzó cultural d'imàtgens que ens subministren els *mass media*. Fins i tot les que fan directa referència a obres clàssiques de la pintura ens arriben com filtrades pel propis mitjans de comunicació de masses: són ja fixades en la retina col.lectiva no com obres mestres de l'art sinó com imàtgens que podem trobar en la publicitat d'una revista, en l'envàs d'un producte, en les il.lustracions convencionals d'un text d'ensenyament o en les tanques que —quasi com baranetes del nostre trajecte quotidià per la ciutat— ens acompanyen dia rera dia.

Es allí —en eixe ampli repertori d'usos icònics— on les transposicions i jocs lingüístics es fan evidents per subratllar subrepticiament l'alt *standing* d'un producte o la llarga tradició d'una marca.

La lliçó mai no va passar desapercebuda —com tantes altres— a la pràctica artística, que hi anà incorporant estratègies diverses, pròpies del còmic o del domini cinematogràfic. A més, es clar, de les contínues i incitants propostes visuals que la vida quotidiana mateixa genera de forma persistent.

Seria il.lògic, en tal sentit, oblidar en aquest context el també eficaç rendiment que eixos mateixos motius donaren en tota l'àmplia gamma d'opcions artístiques que abordaren el tema de la *crònica social* com a eix dels seus pressupostos creatius, fa tan sols algunes dècades.

Antoni Miró, adscrit en el seu moment a un d'eixos revulsius poètics, profundament instaurat a l'àrea del País Valencià, sempre va anar més enllà



dels escarits procediments formals i de les referències immediates al medi concret. Els objectes incorporats, *els d'après* que manlevaba a la història, els signes autòctons que —com un element més— introduïa en les seves obres apuntaven primer de tot a un rerafons significatiu que desitjava facilitar l'encadenament simultani entre imatge i idea i, darrere d'aquest, com esperó, s'albiraven els perfils de l'actitud existencial preconitzada. I fins i tot, a sovint, s'endevinaven també els models immediats de l'acció.

Eren moments d'urgència. La història no per viscuda és oblidada. I de vegades, curiosament, es repeteix en altres marcs i distints motius, com si les seves ensenyances estiguessin condemnades a ésser infructuoses. El telar de Penèlop sembla no reposar prou.

Sens dubte Antoni Miró ha anat depurant el seu quefer artístic, encara que les seves inquietuds vitals, abocades també ara en altres odres, segueixen semblant-me —personalment— igual d'intenses i accelerades.

Ha enriquit i variat eixe repertori d'elements icònics i posat a punt altres còdis d'elaboració —potser més sofisticats en la seva resultant i creixent polisèmia—, però curiosament podria amb facilitat identificar-se el seu llenguatge entre molts d'altres.

Eixe joc autoreferencial de la pintura, pres com fonament del seu *fer*, roman constant. Els personatges extrets de la història s'incorporen —des de la finestra dels seus quadres, o des de la silueta exenta de llurs objectes escultòrics— a l'escena actual, per a participar-hi i per a observar-nos.

Existeix tot un *leit-motiv* de la «mirada» —junt al tema també reprès de les «mans»— en moltes de les seves obres, així com una cura obsessiva per mantenir una certa «posa», quasi inusual en els seus personatges, que —tot i que idèntica en els seus trets generals a la font que la va subministrar com pertanyent a tals imàtgens— esdevé inquietant en la seva intencional rigidesa. *Las Meninas*, Picasso, el Conde-Duque, Inocenci X o la Duquesa de Alba se'n ofereixen com exemples de transposició obertament manipulada d'una lectura violenta. Són imàtgens que se'n donen com imàtgens (pictòriques) d'unes imàtgens (dels *mass media*) d'altres imàtgens (d'obres coneigudes), carregades d'un bagatge històric indeleble que s'ha anat acumulant culturalment al seu voltant. I tots aquests nivells s'entrecreuen i compliquen en l'acumulació d'elements (tisores, pistoles, tubs de pintura, capells o enganxines) al voltant o sobre el personatge, descontextualitzat del *text*.



FINESTRA NUJA, 1990 (PINTURA 50×50)

pictòric originari i introduït així en un medi estrany, barrejant-se amb grafismes del còmic, fumant una cigarreta o lluïnt símbols molt particulars.

Hom diria que es troben incòmodes en la seva nova situació, reproduïts allí per un inexplicable atzar, sorpresos ells mateixos per les circumstàncies, en mig d'eixos cromatismes intencionalment tímbrics i homogenitzadors. Han perdut en llur extrapolació d'un context a l'altre, les tècniques que en el seu origen els gestaren, per a passar —mesurats pel mateix arrasador— a aquesta nova galeria de les mirades.

Cites i referències es combinen. Les unes literals, en eixe entrecometes reproductiu tan persistent en Antoni Miró. Les altres, potser per la seva major subtilesa, sols s'apunten de biaix, obrint-se al lector de la imatge resultant com un joc de contrastos, deformacions o sinècdoques.

Les obres d'Antoni Miró, després d'estimular la percepció estètica, es transformen d'aquesta manera en *textos* saturats malèvolament de múltiples sentits. Llur fendit rerafons possibilita sempre lectures diferents, on la ironia deixa pas, freqüentment, a la sàtira, i on la composició resultant porta constants apel.lacions a símbols aïllats, encarnats en objectes, emblemes o equívocues referències a estereotips culturals que «l'astúcia de la tradició» ha convertit històricament quasi en eterns, definitius i inamovibles.

Podria afirmar-se que Antoni Miró més aviat facilita *els elements* morfològics d'eixa lectura, a través de la puntual figuració que estilísticament l'obra auspícia, mentre que, tanmateix, oculta les claus de la *sintaxi* que els estructura i relaciona compositivament. Juxtaposant personatges, superposant objectes o aïllant fragments apel.la, en el conjunt de les seves sèries, precisament a la pròpia capacitat hermenèutica de l'espectador perquè, a partir d'eixa combinatòria d'elements, execute lliurement les seves respectives opcions de lectura.

Seria, evidentment, un equívoc radical entendre tot això com un mer caprici conjuntural, com un *divertimento* lúdic o com una simple *boutade* realitzada a costa de la història de la pròpia pintura, sotmesa ara a relectura per Antoni Miró. Sens dubte serà, potser, més fàcil penetrar en les entrelles de les seves intencions per qui participe vitalment del mateix context existencial de l'autor. Però ahí radica el repte reflexiu que, a uns i altres, ens llença amb les seves obres. No debades les claus de tota polivalència irònica s'entrellacen íntimament amb el corresponent horitzó cultural del que broten.



DUPOND'S, 1990 (PINTURA 50x50). COL. PARTICULAR

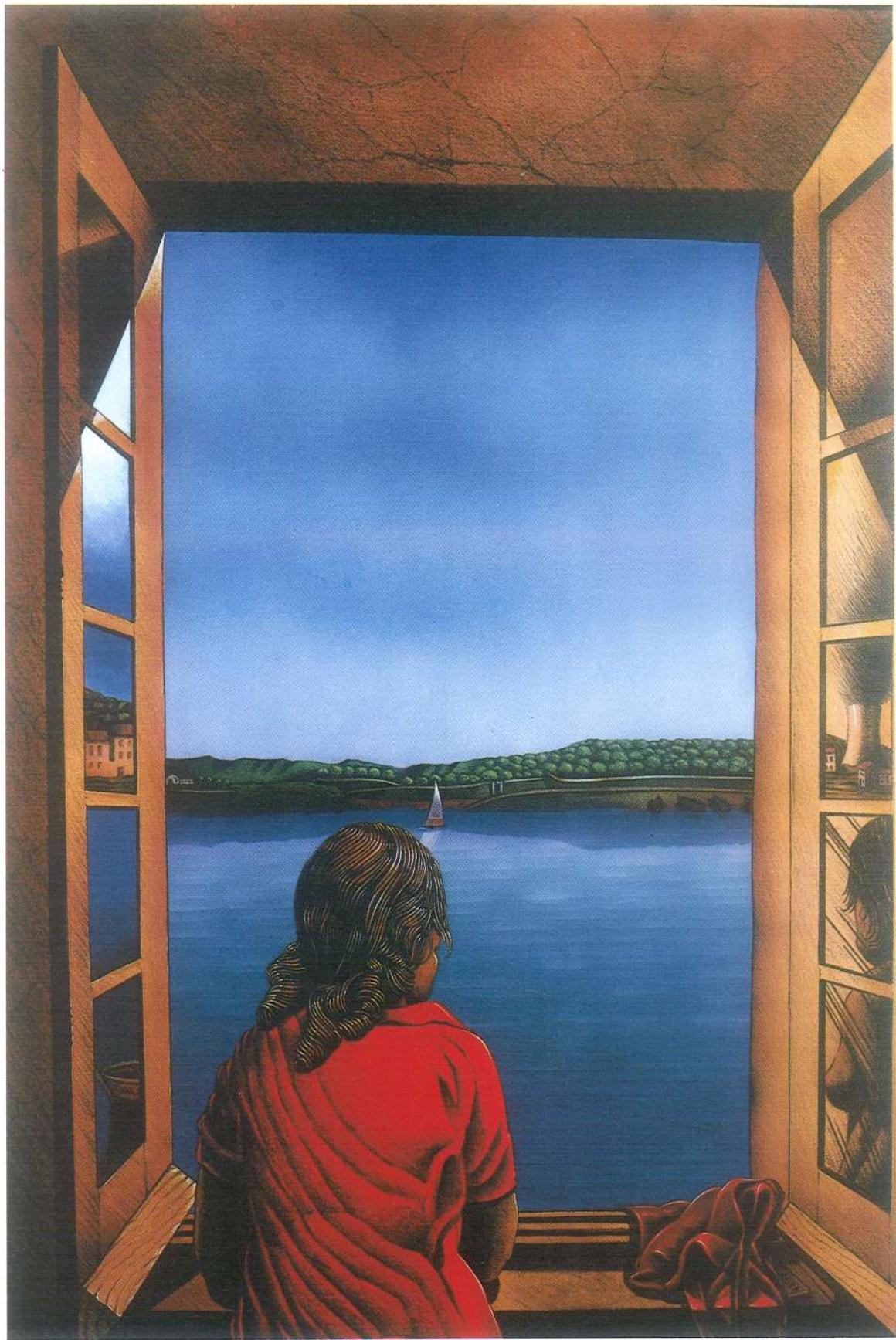
Perquè no hem d'oblidar que, de fet, no existeix la ironia fora d'allò que és pròpiament humà. Es a dir, que tot recurs irònic és, en la seva base, una mitjà comunicatiu intrínsecament i genuina antropològic, encara que més aviat dirigit a la intel.ligència que a l'emotivitat i que, d'alguna manera, es sustenta en una arrel de caràcter social, ja que igual que altres categoritzacions estètiques que li són pròximes (tals com l'humor, la comicitat o la sàtira), la *vis* irònica exigeix un ressò col.lectiu en el seu fonament i en la seva manifestació. No es saboreja plenament en solitari. Li cal un cert horitzó social on produir-se i emmarcar-se. I a eixe *background* és al que anteriorment ens referíem.

Hi ha més, però. Encara que només siga aquí esbossat es podria diferenciar l'existència de dos tipus de recursos irònics en la pintura d'Antoni Miró. Per un costat hi hauria la *ironia morfològica*, interna al seu propi llenguatge plàstic que selecciona elements a partir del repertori històric de la pintura, que tria un *modus operandi* específic en el seu tractament cromàtic i en els seus procediments de contrastació compositiva. Es tractaria, doncs, d'un recurs irònic que es genera del propi llenguatge en els seus nivells constitutius i en la seva morfologia. I complementàriament hi hauria la *ironia referencial* que, prenent el llenguatge pictòric com a mitjà comunicatiu, és actualitzada en relació al medi cultural, polític i ideològic en que s'insereix —i d'on neix— la lectura del receptor.

Recurrent a una coneguda dicotomia lingüística, podríem resumir aquesta dualitat, que hem apuntat al voltant de la ironia, dient que Antoni Miró desenvolupa tant les opcions iròniques en el pla de l'expressió plàstica (en el nivell dels propis recursos significants del seu llenguatge) com en el pla del corresponent contingut (en el nivell dels significats vehiculats en el virtual missatge de l'obra).

Hom diria, per tant, que recurrent Antoni Miró a molts mites de la història, intensifica, a la seva manera, llur desmitificació per a passar des de la ironia, com a *catarsi*, a l'actuació crítica com a objectiu paral.lel i indescribable de la vivència estètica.

En aquesta àmplia sèrie d'obres, que podria recollir-se sota l'epígraf genèric de *Pintar Pintura*, és on exactament Antoni Miró ha enfasitzat més el seu recurs a la ironia, ja que en altres sèries precedents la urgència del seu missatge —sempre compromés amb la realitat present— més aviat apel.lava



CONTRAST, 1990 (PINTURA 98x68)

a l'immediat revulsiu testimonial de forma fins i tot més patent, donat sobre tot el caràcter directament apel·latiu i comminatori dels seus propòsits plàstics d'aleshores.

En aquest «pintar la pintura», que ha vingut desenvolupant al llarg d'aquesta dècada dels vuitanta, és el joc autoreferencial (entès no lúdicament sinó com estratègia combinatòria de recursos) el que es converteix en paràmetre bàsic del seu quefer pictòric, projectat sobre la mateixa història de la pintura i sobre el propi procés reflexiu que aquest procediment genera.

Es així com «la presa de consciència» davant la realitat circumdant, que des de la pintura Antoni Miró propícia, passa necessàriament i eficaç per una prèvia «presa de consciència de la mateixa pintura». Procés rellevant, sens dubte, que manté una vegada més estretament units els postulats de l'ètica i de l'estètica.

No estaria de més que s'abordara —en una lectura si no del tot heterodoxa, si inusual— l'última etapa de la trajectòria artística d'Antoni Miró des d'una perspectiva bastant diferent a les que fins ara s'han desenvolupat entorn del seu itinerari plàstic.

Amb aquesta finalitat voldria començar subratllant el rellevant paper que en les seues composicions —en especial en el ja ampli cicle «Pinteu Pintura»—, iniciat a principis d'aquesta dècada i encara en plena maduració sempre acompleix el tema dels «esguards». Si en altres sèries n'eren «els cossos» o «les mans» els principals motius de la seua atenció, diríem que en l'actualitat aquesta destacada funció denotativa s'encomana a la quasi ja irrenunciable —per a ell— temàtica de la mirada.

Sens dubte hi ha tot un llenguatge viu i expressiu que es genera a partir del cos en general o de les mans, en particular. Però encara és més eloqüent, profund i intens el llenguatge de la mirada. Ho sabem tots bé. I això potser és quelcom que no ha passat per alt a la investigació artística d'Antoni Miró.

En aquest sentit ben bé podria desenrotllar-se tot un codi analític que arreplegara les opcions diverses, exercitades en el marc dels plantejaments pictòrics que en «Pintar Pintura» s'actualitzen. Es una cosa temptadora, sens dubte, però no és, per descomptant, ni el moment ni el lloc per a dur a terme aquest treball hermenèutic. Ho guardarem a la cartera per a altres circumstàncies.



TIGRE I VIOLÍ, 1990 (PINTURA 50x50)

Però sí que voldria, si més no, donar pas —encara que superficialment ací— a certes referències d'eixa concreta perspectiva citada.

I començare deixant constància de què no es tracta exactament de plan-tejar una anàlisi de «continguts». La mirada és, així, molt més que un simple «tema», en la mesura en què es constitueix principalment en un joc de relacions dins del marc de cada obra, i inclús ens remiteix també fora d'ella.

La mirada dels altres expressa sempre un món interior: és, per tant, una finestra que s'obri cap a nosaltres. I nosaltres mateixos —com a espectadors— ens convertim en mirada. Però, al mateix temps, les mirades dels personatges estableixen relacions definitòries, per a la composició dels quadres.

Es tracta de descobrir i constatar el «tipus de mirada», tenint presents diversos paràmetres classificatoris, com ho són la seu pròpia expressivitat, el seu establiment de relacions amb els objectes, amb els personatges, amb les cites i referències pictòriques introduïdes en els quadres.

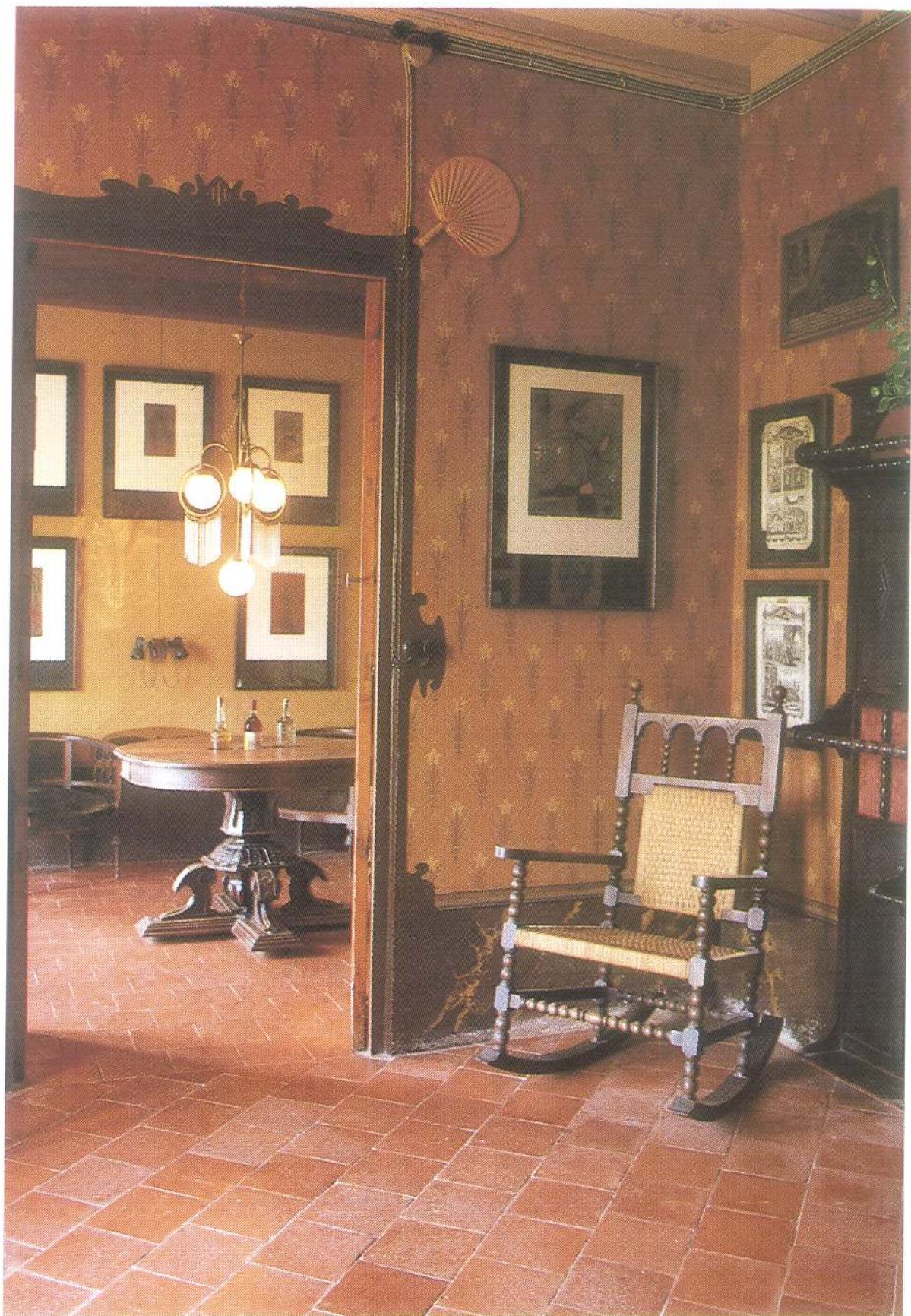
El no-mirar és, així mateix, profundament significatiu, igual que ho és també l'estar d'espatlles, el vigilar de reüll o el tenir la mirada perduda en el no-res. Hi ha mirades que «no hi veuen». Sens dubte és força diferent el mirar i el veure.

Allò interessant és que, a partir d'aquests supòsits, es poden desenrotllar, en la pintura mateixa, facetes expressives i vitals però també, i en idèntica mesura, hi ha lloc per a tota una sèrie de relacions formals i compositives. Pot donar vida, ampliar o reduir l'espai vital de la pintura. Pot generar profunditat quan creua l'escena representada o penetra cap a un fons que simplement endevinem. Pot obrir la porta cap a l'espectador quan les pupilles del personatge ens persegueixen.

A més, la mateixa mirada es troba carregada d'història. Sens dubte, quan el «Conde-Duque» ens contempla d'arrapa i fuig, muntat en el seu cavall, la seua mirada està a anys llum de la mirada de Picasso o de la ganyota de Dalí. D'aquesta manera, la poètica de la mirada es desenvolupa a nivells múltiples, dóna lloc a diferents classes de valors estètics, vitals o històrics. Formes, relacions i claus compositives cobren distinta dinamicitat i protagonisme quan són plantejats des d'aquesta perspectiva que, com hem asenyalat, va molt més enllà del simple interès iconogràfic, per a incidir de manera inmediata en els valors plàstics i en el desenrotllament mateix del llenguatge artístic.

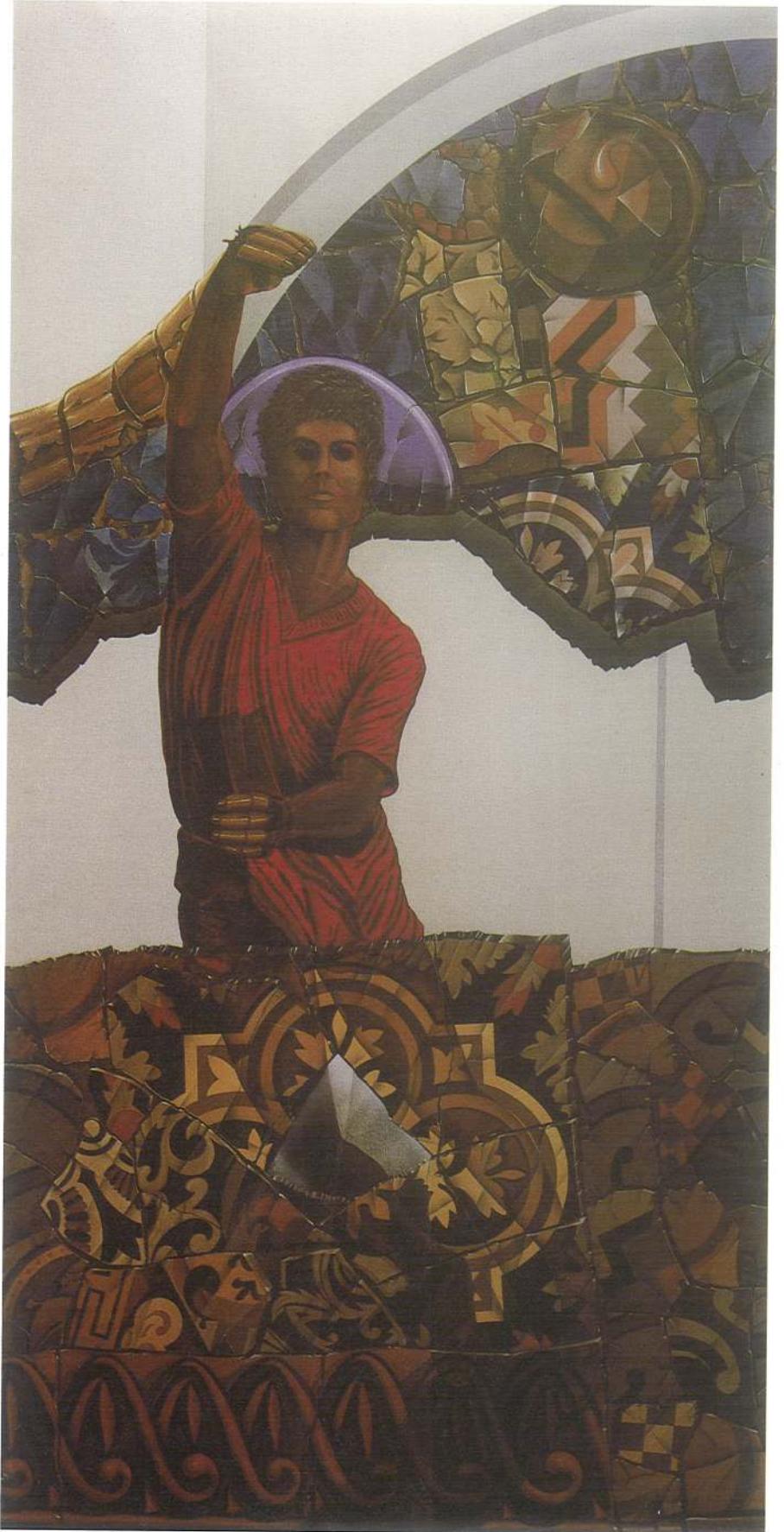


CASA BATLLÓ, 1990 (PINTURA 50×50)

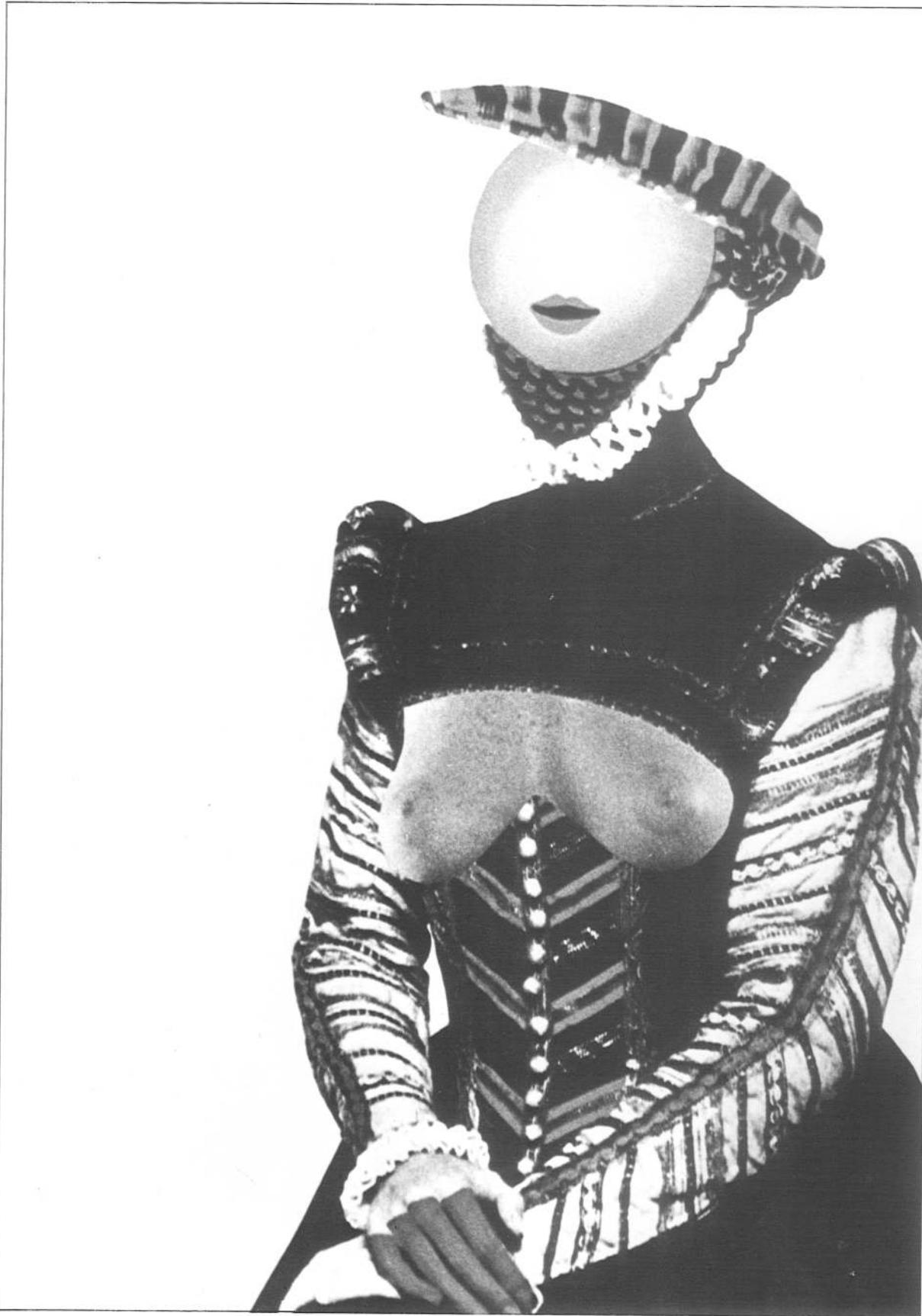


Les «mirades» d'Antoni Miró es converteixen en aquesta sèrie de «Pintar Pintura» —si més no a partir de la proposta de lectura que des d'aquestes línies oferim al lector— en l'autèntica clau explicativa dels seus darrers treballs, en els quals sembla realment obsessionat per subratllar l'existència de tota una sèrie de diàlegs visuals que recorre internament les seus obres per a, d'alguna manera, poder finalitzar, també, sobre el prosceni-marc de la pintura, tot esperant que nosaltres, igualment, en prenguem part —i partit— en cadascun d'aqueixos «tête a tête».

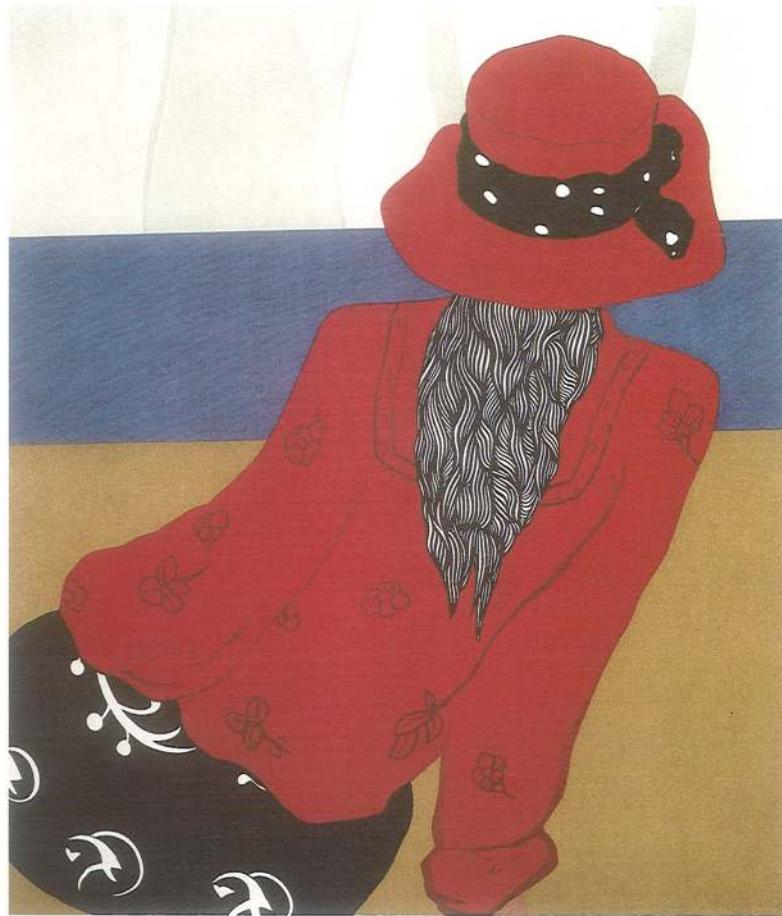
Romà de la Calle
Departament d'Estètica i Teoria de l'Art. Universitat de València



JOC PROHIBIT, 1989-90 (PINTURA 200×100)



ALTA SOCIETAT TARONGERA, 1985 (SERIGRAFIA-100, 70x50)



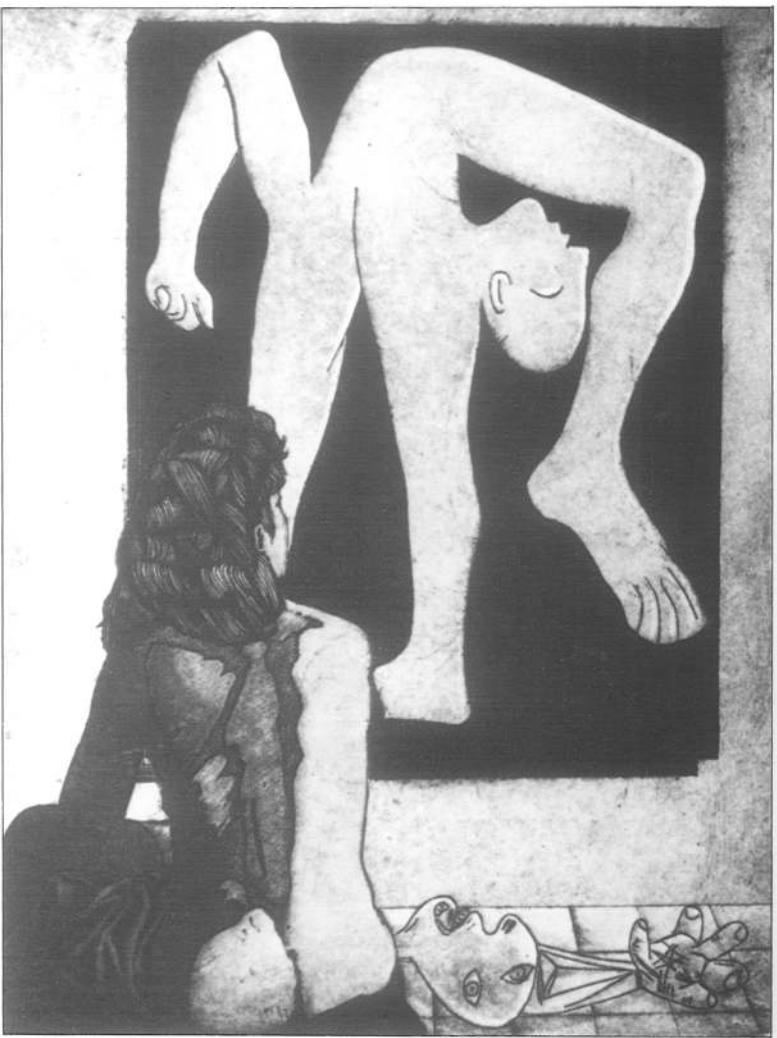
ALLOTA, 1990 (LITOGRAFIA-175, 65×50)



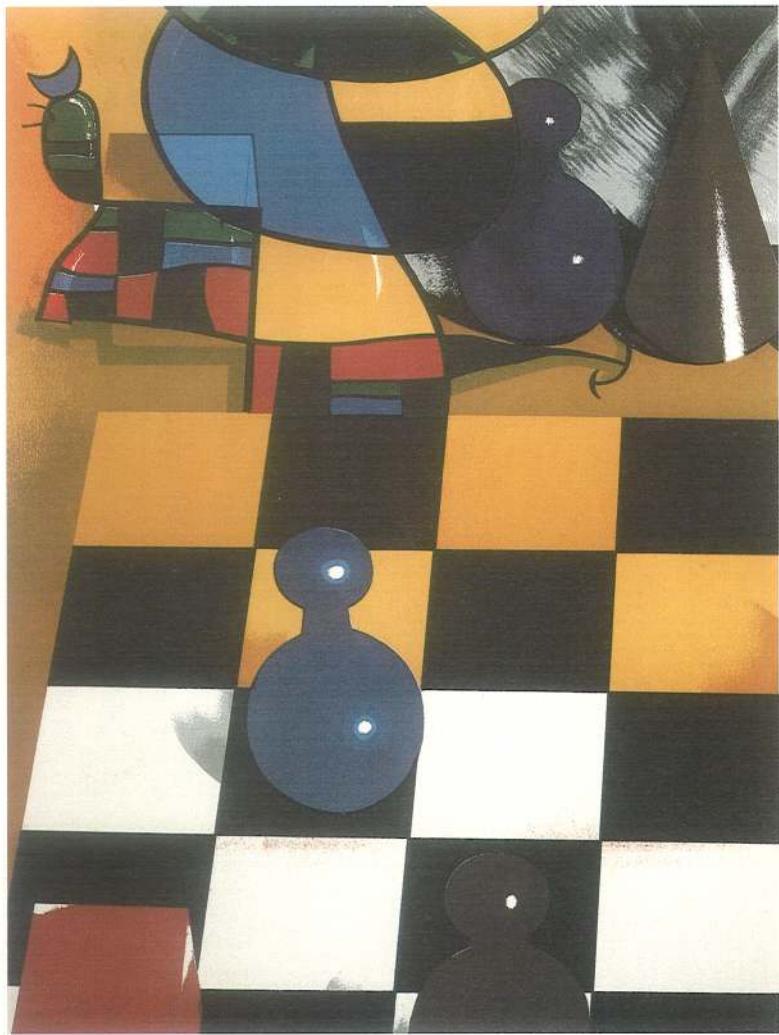
ARISTIDE, 1990 (LITOGRAFIA-175, 65×50)



HOME GRIS, 1988 (AIGUAFORT-175, 55×40)



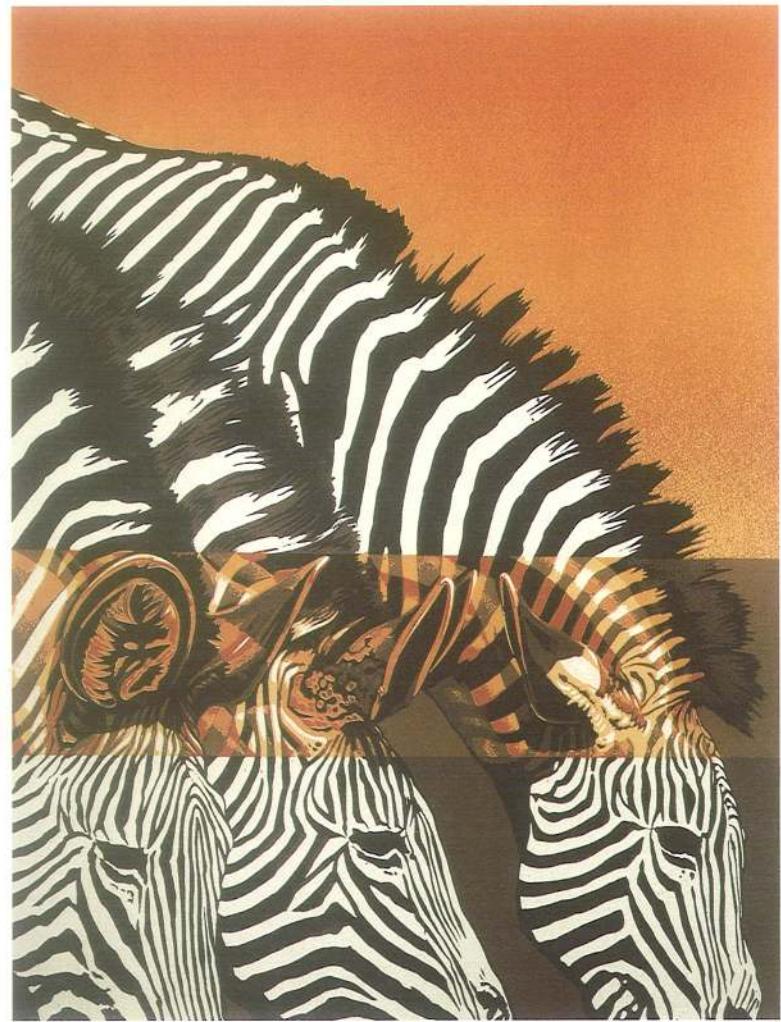
GALA 1 ACRÒBATA, 1988 (AIGUAFORT-175, 55×40)



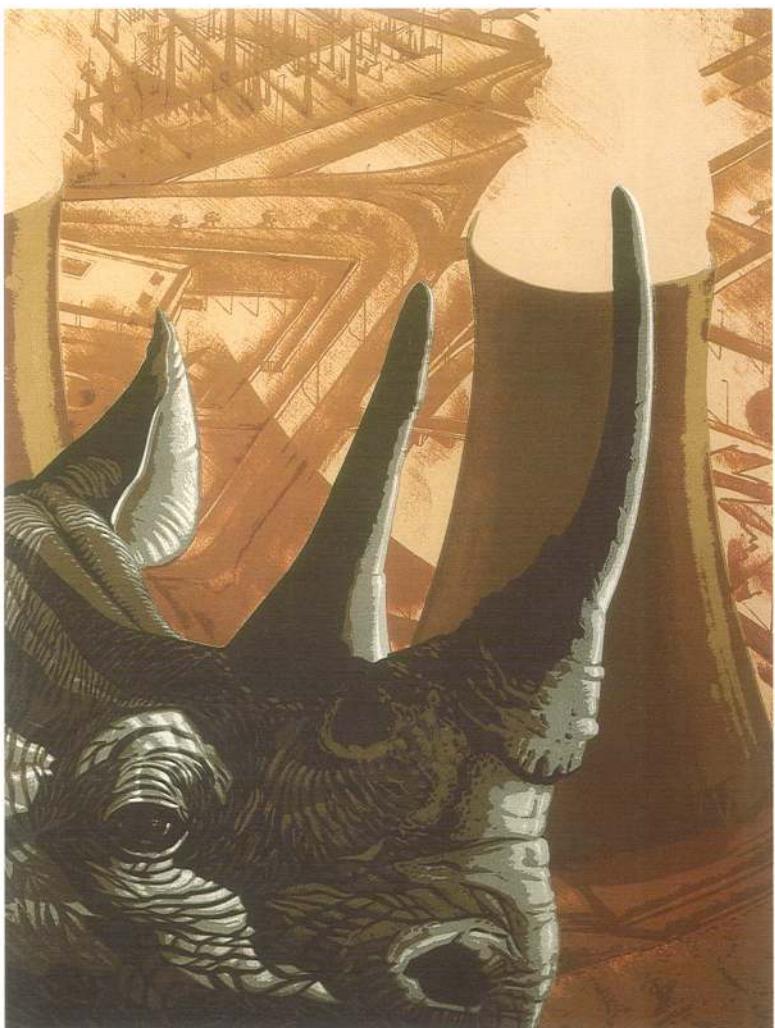
ESCAKS, 1991 (LITOGRÁFIA-175, 76x56)



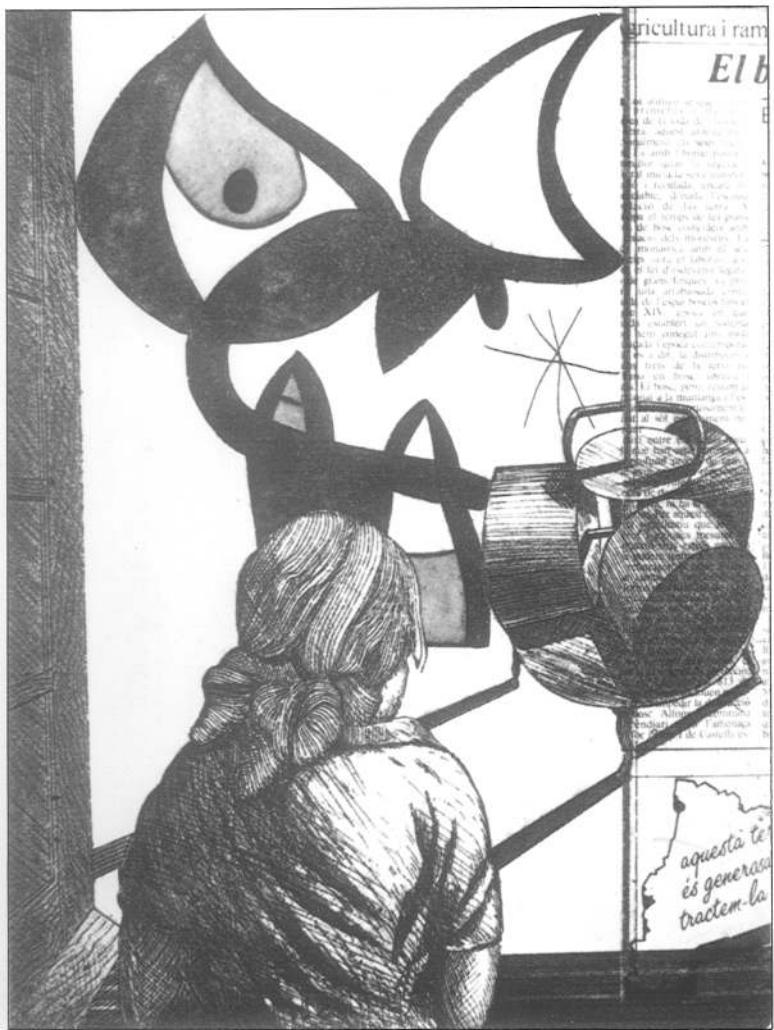
ANIS, 1991 (LITOGRÁFIA-175, 76x56)



ZEBRES-OP, 1991 (LITOGRANIA-175, 76×56)



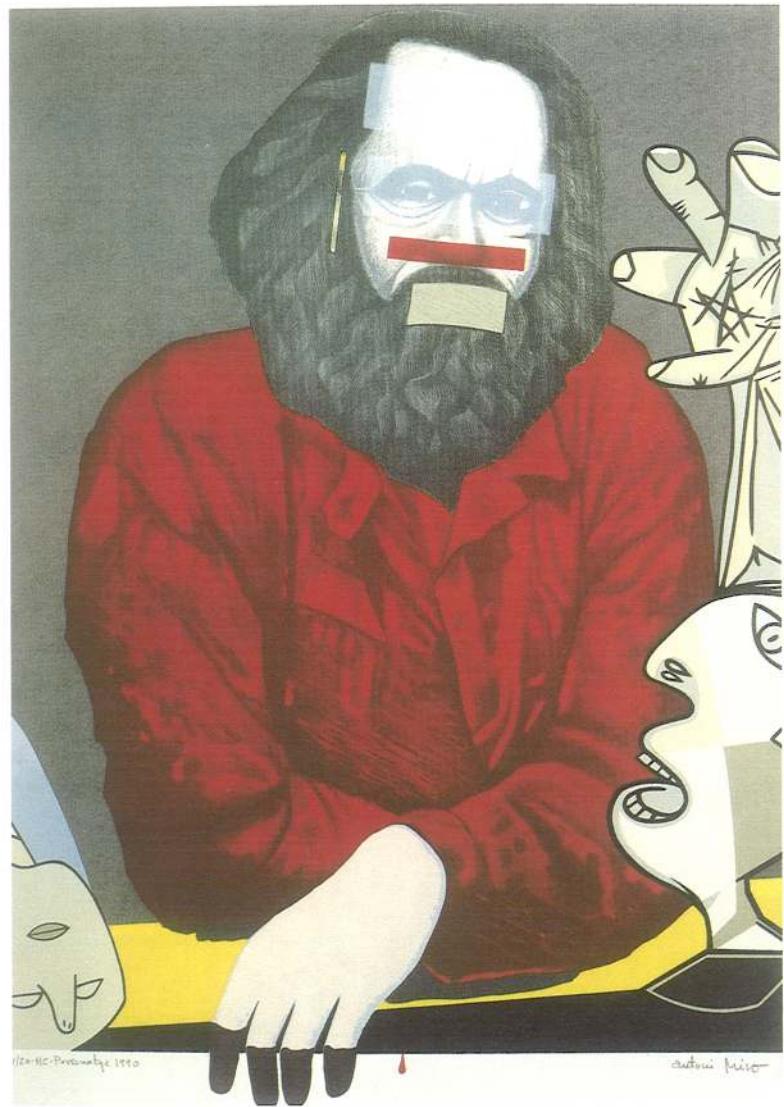
BICORNIS, 1991 (LITOGRANIA-175, 76×56)



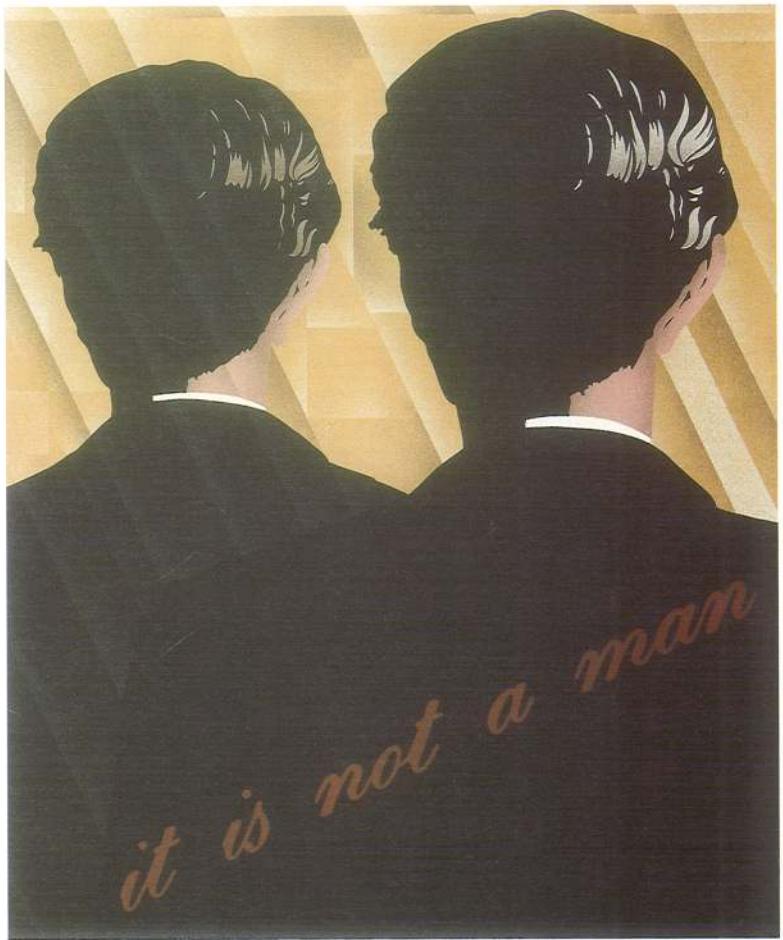
FINESTRAL, 1988 (AIGUAFORT-175, 55x40)



COLOM DE PAU, 1988 (AIGUAFORT-175, 55x40)



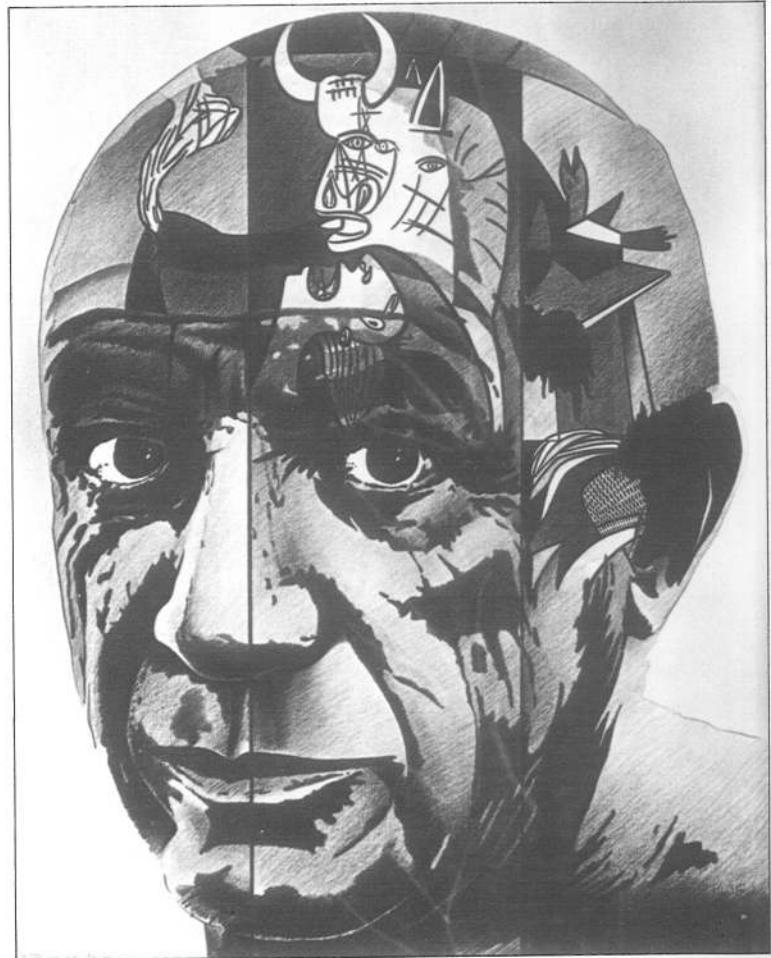
PERSONATGE, 1990 (SERIGRAFIA-199, 76×56)



IT IS NOT A MAN, 1991 (SERIGRAFIA-1.250, 70×50)



GERTRUDE, 1988 (AQUAFORT-175, 55×40)



PICASSO, 1986 (LITOGRANIA-175, 66×48)



GÓNGORA, 1981-91 (ACRÍLIC-TAULA, 100×100). COL. PARTICULAR



ANTONI MIRÓ. EL ARTE DE CREAR UN MUNDO PROPIO: IMAGINATIVO Y REFLEXIVO

El espíritu humano, sabiendo muy bien que nunca captará lo infinito en plena claridad, y cansado de su errabunda búsqueda de lo indeterminado, anuda su nostalgia a imágenes en las que aparece un rayo que va más allá. Ese místico aparecer de nuestra más profunda emoción en imágenes, ese resurgir de los espíritus del mundo..., ese anhelo de lo divino en la intuición, eso es lo propiamente romántico.

UHLAND

La obra de Antoni Miró se muestra plena de atractivos plásticos y humanos, rebosa magia, romanticismo, ironía..., rica en contenidos y de escenografía estimulante para la percepción estética. Es una obra en mayúsculas que maneja credos e iconografías con destreza y técnica brillante; superando fronteras establecidas y sugiriendo imágenes y escenas rescatadas de legados iconográficos con un significado acumulado que Miró desnuda y enfrenta al momento actual, aquí y ahora, descubriendonos novedosas interpretaciones bajo signos y caligrafías pertenecientes a su singular universo artístico.

La creación artística es uno de los pocos medios que permite barajar conceptos mágicos y lógicos. Razón e imaginación forman un matrimonio ambiguo capaz de perfilar doctrinas de teóricas irrealidades que comulgan con escenas y momentos mimados por esencias palpables. La curiosidad, la contemplación, la investigación desafían los horizontes del reconocimiento, hilvanando postulados y situaciones novedosas que el acervo espiritual va haciendo suyas. Y es que el artista, tal vez, es en buena parte una especie de mago, un hacedor y plasmador de otras realidades. El artista rescata, crea, transforma, juega: es un prestidigitador del abanico de la realidad y sus híbridas circunstancias. Esa magia artística hecha de símbolos, cromatismos, reflexión, líneas, son pequeñas muestras, gestos menudos de la relación existente entre lo divino y el hombre, consecuentemente, entre lo divino y el artista.



Inquieto y mordaz cronista plástico de nuestro tiempo, Antoni Miró, es un auténtico agente activo del arte en su conjunto de formas, planteamientos y técnicas. Agente activo que manifiesta mediante su diversidad creativa todo un mundo donde se dan buena cita la ironía, la poesía y el análisis filosófico en dosis y procedimientos tan sorprendentes como notables.

Muchas son las normas y situaciones que han entrado en agitación en los últimos tiempos. Somos espectadores de platea de una rueda de mutuaciones donde giran y se desgranan de forma vertiginosa concepciones que invocan sutilmente al abandono creativo, digamos que al «innato por naturaleza creativa» o como mínimo perturban lo preciso para tambalear posturas. Las crisis sociales, artísticas, políticas o de cualquier otra índole son siempre las supuestas abanderadas de transformaciones más importantes y vitales, esas que se hunden en la intimidad humana. Atravesamos un momento en que el artista se ve empujado o convidado hacia la uniformalización, el recreo de lo estéril o la reivindicación simple. En demasiadas ocasiones se intentan



llenar huecos que suelen agrandar abismos y recrudecer excesivos puntos en común, todo demasiado generalizado y donde la frescura de trazo y las nuevas o recicladas propuestas pugnan por un ideario, un proyecto de interés que carece de sólidos sostenimientos.

La personificación de un sello propio e identificador cuenta hoy por hoy con una lista de protagonistas francamente escasa y preocupante. De ahí que cada artista de raza sea un raro especimen tocado por los dioses y por el peligro de extinción.

El arte actual no es precisamente sagrado. De hecho tiene poco que ver con cualquier ritual que se precie, y ello no es precisamente positivo. Cuando la liturgia de un proceso se desvanece o mercantiliza en exceso surgen los demonios del mundo, se anula la creatividad y lo mágico es un reflejo más del barro. Sentirse atenazado por filosofías o mitologías frívolas acomodan, no invitan a transgredir el entorno, todo se convierte en leyenda ficticia.

Parece como si resurgiera entre nuestros contemporáneos una misteriosa morbosidad de obediencia hacia normas pre establecidas, algo así como lo que pueda hacer la anatomía artística hindú, unas formas creativas que como todo arte tradicional se nutre de unos cánones perfectamente marcados y que el artista debe seguir en la realización de su obra. Estos cánones se hallan registrados en los libros llamados Silpa Sastra y han de ser estrictamente observados a lo tocante a las figuras sagradas, destinadas al culto. Viene esto a una sintomatología artística de hoy donde el artista mantiene esa norma de reiterar cuando ha tocado a gloria para algún otro. Se brindan reiteraciones y variantes más o menos afortunadas pero no se traspasan fronteras ni conceptos.

El verdadero artista inicia su arte desde sí mismo, desde una lucha y liberalización interior, desde un reencuentro con planteamientos que deben alzarse a base de dudas y enfrentamientos que permitirán posteriormente una visión mucho más amplia, profunda y personal de nuestro entorno. El arte debe nacer desde postulados auténticos, aunque puedan resultar borrosos para otros, pero auténticos para quien los propone, valga la paradoja, y conseguir así una convicción artística defendible y con proyección hacia el exterior. Se buscan, se desean mundos de arte, no importa su eclecticismo; poco importa sean mundos oníricos, de poesía hermética o diseños de literatura. Se necesita arte.

Esa independencia imprescindible, ese autoconvencimiento en lo creado y esas ansias por plasmar mundos de arte es lo que encontramos a manos llenas en la obra de Antoni Miró. Una obra fiel a sus principios y en constante evolución que provocan un cordón umbilical entre autor y obra. Aludimos a un cordón umbilical y debemos señalar que teñido de plata, como apuntillarían los esotéricos, pues no falta alquimia y cábala en los conceptos y contenidos del conjunto global de su obra.

En todo momento del proceso, en cualquier rincón de su trabajo, ya mediante sinónimos iconográficos o apuntes de su universo más íntimo la obra de Antoni Miró es una continua disposición al símbolo y la imagen, imágenes cargadas de paradojas y metáforas, impregnadas de figuras literarias. El artista tiene capacidad e ingenio para «jugar» con leyendas y decires, desplazando, manipulando alegorías como una constante provocación a la actividad mental. Bien podríamos señalar que su arte está plenamente vivo.



POEMA D'AMOR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 x 68. VIVACE). COL. PARTICULAR



FELIP IV, 1981-91 (ACRILIC-TAULA-VIDRE, 80 × 80 × 9). COL. PARTICULAR

Miró nos propone en sus piezas constantes guiños, significaciones, y un riguroso y espléndido sentido del humor bien aderezado con la sal de la intencionalidad; beneficiándose de ello la obra con amplias lecturas e imágenes, siempre imágenes navegando por sus espacios cromáticos. Para mejor entender el valor de su trabajo y el importante sentido que éstas representan transcribimos un singular párrafo del filósofo chino Wang Bi (226-249) perteneciente a la escuela taoista según R. Wilhelm, orientalista alemán: «Las imágenes presentan el sentido, las palabras presentan la imagen. Para iluminar un sentido nada hay mejor que las imágenes; para poner una imagen en plena luz, nada mejor que las palabras. Las palabras deben concentrarse sobre las imágenes..., las imágenes deben concentrarse sobre el sentido. Las imágenes surgen de la significación, pero cuando alguien se deja apoderar por su belleza aislada es que no son las palabras justas. De este modo no pue-



EL NEGRET, 1981-91 (ACRÍLIC-TAULA, 100 × 100). COL. PARTICULAR

de alcanzarse el sentido más que olvidando las imágenes y sólo olvidando las palabras se puede penetrar en la imagen. La comprensión del sentido exige el sacrificio de las palabras».

El total de la obra de Antoni Miró es un resumen de su forma de vivir y entender la vida. Este aparente burlador de mitos y hechos mediante su peculiar socarronería y creación de escenarios y laberintos cromáticos hace rebosar de forma tímida e hilvanada toda suerte de crítica punzante. Su filosofía vital muestra un espectro de visiones, contemplaciones de la realidad bajo un prisma que tras su riqueza de elementos modula posturas y tensiones dignas de merecido estudio y reflexión.

En su obra encontramos al genio humano en escenario que tiene atmósfera propia. Es una pintura que turba por visceral y provocativa, por sus



MALETA DADÀ, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 × 68. VIVACE)

antoní Miró

múltiples sugerencias y anecdotario estético. Son sus cuestiones íntimas y las circunstancias de cada momento, historia sentida, heredada y propia, con emociones y luchas, combinaciones de conceptos clásicos y signos de la actualidad. Su obra es sentimiento, recreo, valoración, siempre expuesta bajo un nuevo enfoque y perspectiva, una revisión mordaz sobre hechos, testimonios e imaginación que cabalga entre convencionalismos y radicalismos; siempre hiriente y poético, contrastando ambigüedades satíricas con crónicas cotidianas.

En su obra se da cita el simbolismo como constante del pensamiento humano, bien como modalidad artística o bien en un aspecto más reciente y que abarca la teoría psicológica, descansando siempre en una ruptura de límites para asumirlas en cientos de filamentos por analogía.

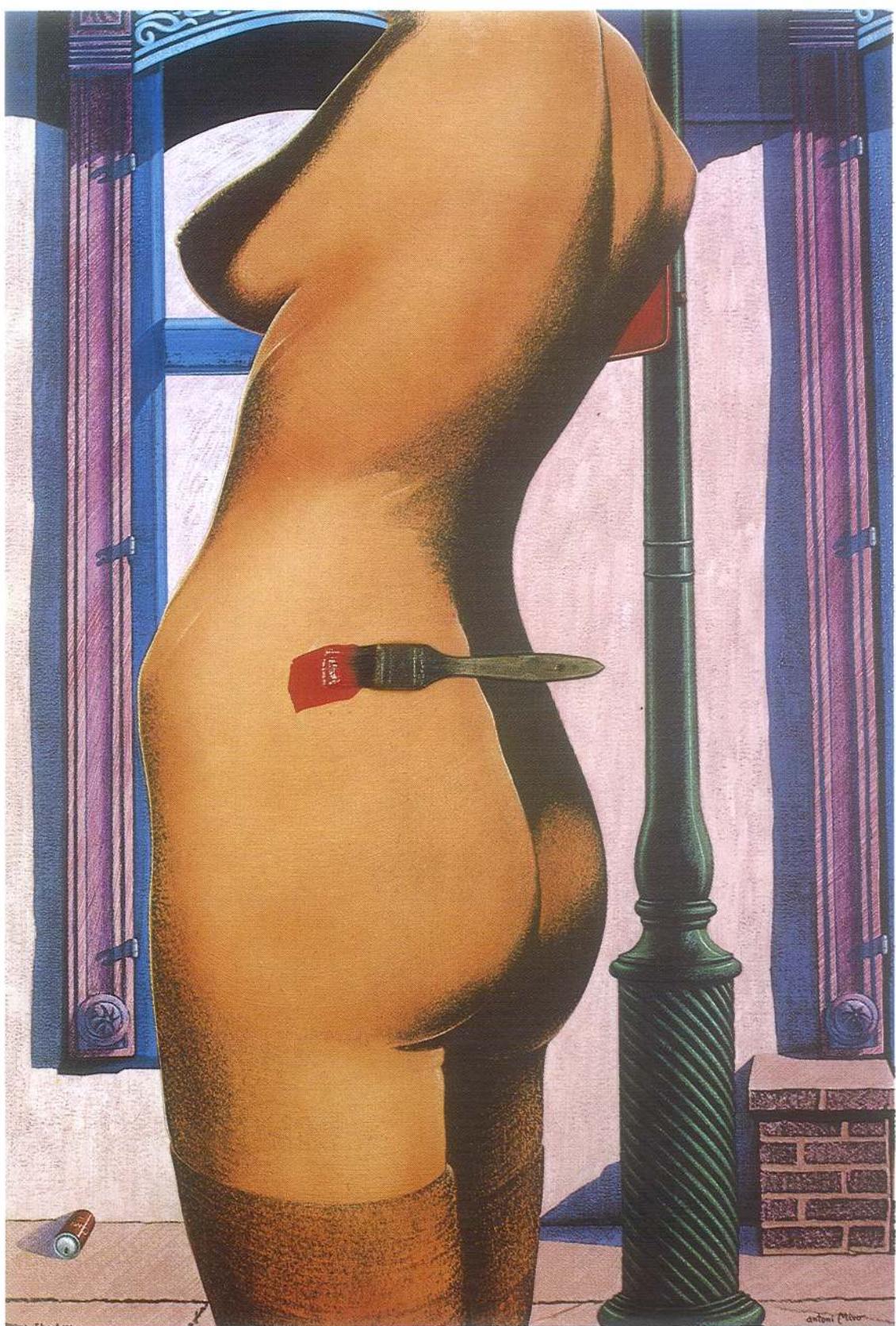
Antoni Miró no cede en su arriesgada y apasionante obra ante terminologías barrocas o redundancias, no existe en su obra ni el temor de repetir estilos anteriores que podrían desmerecer el concepto, dado que él sabe crear perfectamente a partir de una idea o una imagen. Toma prestada una esencia para desarrollar todo un mundo diferente aunque comulgue con iconografías similares. Un claro logro de su talento artístico lo tenemos en su dilatada serie «Pintar Pintura», todo un ejemplo de buen hacer en todos los sentidos donde el artista se descubre como arquitecto de mundos y fondos, como diseñador de ideas y sugerencias. Sus piezas son una exquisita coreografía impenitente que saca provecho de cualquier matización dispuesta anteriormente o creada paralelamente narrando personajes, intencionalidad y momentos puntuales de forma tan natural y precisa que todas las dificultades que encierran su obra parecen tarea sencilla bajo su elaboración y puesta en escena.

Antoni Miró parece disfrutar, disfruta, creando laberintos de formas y colores, trasgrediendo naturalezas y hechos concretos, hurgando en el espacio y el tiempo para sacar a relucir lo mejor de su muestrario romántico y apasionado, siempre medio oculto entre líneas y rincones; tal vez debido a la timidez del artista que pocas veces desboca su sensibilidad. La manifiesta, la ofrece, pero siempre comedido, en su justa medida. Una forma, al fin y al cabo, de invitar al espectador de su obra a participar en ella, a terminar una frase, un pensamiento, una crítica o esbozar una sonrisa plena de complicidad.

En más de una ocasión Antoni Miró me ha parecido un solemne maestro de escena, un director habituado a mover hilos vivenciales y hacer con-



VIGILANTS A L'ALBA, 1989 (ACRÍLIC-TAULA, FRAGMENT). COL. PARTICULAR



AMÉRICA STREET, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 × 68. VIVACE)

juntar sobre un mismo escenario, en esta ocasión un lienzo, rasgos teatrales, literatos, arquitectónicos, mágicos, combinándolos hasta conseguir esa estructura perfectamente dosificada que todos entendemos y reconocemos como arte. Un director de escena que sabe arrancar de cada motivo y personaje el máximo de sus posibilidades y los ubica allí donde es menester y la historia dispone, todo en perfecto sentido y medida, el trazo, el gesto; dominando su universo artístico.

Incluso bien podríamos achacar a Antoni Miró cierta predisposición monacal por su talante y compostura. Vive semirretirado, voluntariamente, por supuesto, dentro de una relajada soledad, muy propia para la creación plástica, en «Mas Sopalmo», algo así como su Sancta Sanctorum. Su estudio resulta algo similar a una capilla donde se adora al arte y cada apartado o recoveco vive un destino. Su estudio-capilla no es un trastero de cachivaches o un laberinto de objetos o elementos, todo lo contrario, es un canto al orden y la meticulosidad más propio de la celdilla de un novicio que de un artista que trabaja muchas horas cada jornada, siempre al amparo de la noche y sus duendes. Cada pincel, libro, bastidor, tiene como en su obra, bien aprendido su lugar. Volvemos a la analogía entre obra y autor. En «Mas Sopalmo» crea sus mundos y les da vida. Su relación con el exterior es la imprescindible, no por falta de sociabilidad, que bien le sobra. Hombre sosegado y de fácil discurso, es un amante de la conversación y la reflexión para las que tiene buenas mañas y decidida inclinación.

Vive dulcemente retirado como aquellos caballeros de antaño que después de conocer el mundo y sus vorágines decide instalarse en un punto concreto desde donde desarrollar su vida y obra, en este caso su monasterio alcoyano rodeado de telas, volúmenes, naturaleza, familia y una singular sala de exposiciones envidia de recintos museísticos por amplitud y dotación donde reposan algunas de sus obras más queridas. Su dios no hay duda que es el arte, su religión sus ideas y sus compañeros de andanzas místicas no son otros que sus cuadros salpicados de inmisericorde ironía o de menudencias más ligeras cuando trata de distraer alguna de las muchas gravedades históricas.

Un hombre y un artista en suma que caminan juntos, se entregan juntos y se proyectan juntos.

Manuel Rodríguez Díaz
Director de la Revista «Formas Plásticas»



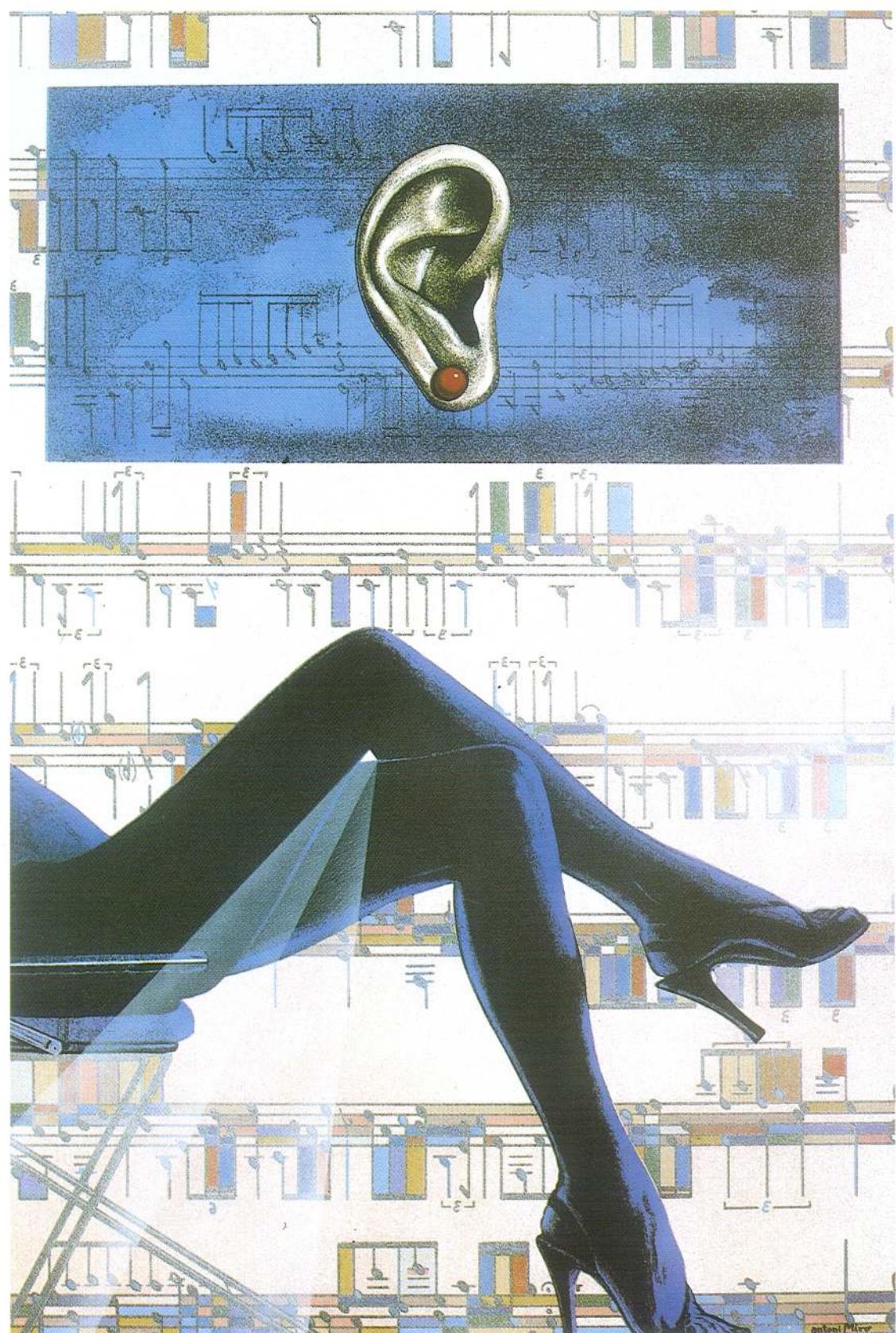
Tors i paleta sota l'aigua 1991

Cultura Mediterrània

antonipicas.com

TORS I PALETA SOTA L'AIGUA, 1991 (PINTURA-OBJECTE, 200 × 100 × 22)





MÚSICA-COLOR, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 × 68. VIVACE)

ANTONI MIRÓ. THE ART OF CREATING A WORLD OF HIS OWN: IMAGINATIVE AND REFLECTIVE

The human spirit, tired of its wandering search for the unascertainable, and well aware of the fact that it will never capture the infinite in full splendour, binds its nostalgia to images in which appears a ray that goes far beyond. This mystical appearance of our deepest emotion in images, this ascent of the spirits of the world... this eagerness for the divine inside intuition, this is the true romanticism.

UHLAND

The work of Antoni Miró appears full of plastic and human charms, it abounds in magic, romanticism, irony... rich in contents and with a stimulating scenography for the aesthetic perception. It is a prominent work that handles creeds and iconography with a skilled and brilliant technique; it surpasses established boundaries and suggests images and scenes recovered from iconographic legacies with a concentrated meaning that Miró uncovers and confronts with the present time, here and now, bringing to light avant-garde interpretations under signs and calligraphies which belong to his singular artistic universe.

The artistic creativeness is one of the few means which allow to entangle magical and logical concepts. Reason and imagination form an ambiguous marriage capable of outlining the doctrines of theoretical unrealities which agree with scenes and times pampered by obvious essences. Curiosity, contemplation and investigation defy the horizons of recognition, by planning postulates and untraditional situations that the spiritual movement adopts. Maybe because the artist is a kind of wizard to a great extent, a doer and a moulder of other realities. The artist recovers, creates, transforms, plays: he is a juggler of the fan of reality and its hybrid circumstances. This artistic magic made of symbols, chromatisms, reflection, lines, are small signs, minute gestures of the existent relationship between divine and man, consequently, between the divine and the artist.



Antoni Miró is a genuine active agent of art as a whole, where forms, executions and techniques are concerned, being a plastic chronicler of our present time, keen and restless. An active agent that through his creative diversity, manifests a world where irony, poetry and philosophical analysis are brought together in surprising and remarkable quantities and procedures.

Many patterns and situations have been stirred lately. We are the privileged audience of a wheel of mutations and changes of scene where conceptions revolve and are scattered about giddily, conceptions that appeal cunningly to the creative dullness, let's say to the «inborn by creative nature» or at least that they disturb just enough to force positions to stagger. The social, artistic, political crisis, and otherwise, are always the granted standard-bearers of more important and vital transformations, those that sink into human privacy. We are going through times in which the artist finds himself



compelled or invited towards standardization, recreation of barrenness or simple revival. In too many occasions we try to fill gaps which usually enlarge gulfs and increase excessive mutual subjects, everything is too much generalised, the self-expression of the outline and the new up-to-date proposals are struggling for a device, a project of interest which lacks solid support.

The impersonation of a genuine and constant finishing touch is reduced to a list of protagonists which, quite frankly, is scarce and worrying. Therefore, every pure-bred artist is a rare specimen with a touch of the gods and in danger of extinction.

The art of the present time is not what we would call a sacred one. As a matter of fact it has very little to do with any esteemed ritual, and this is not a positive matter precisely. When the liturgy of a process vanishes or commercialises excessively the devils of the world come forth, creativity

is set aside and magic is nothing but a reflection of mud. To feel oppressed by philosophies or frivolous mythologies leads to compromise, does not invite to transgress the environment, everything becomes a fictitious legend. It looks as though a mysterious morbidity for obedience towards the pre-established patterns were arising again, something like what the artistic Hindu anatomy can do, creative shapes which feed from perfectly established precepts, like any traditional art, and that the artist must follow when making his work. Those precepts are registered in the books called *Silpa Sastra* and must be strictly observed where the holy figures destined to the cult are concerned. It comes to an artistic symptomatology of the present where the artist keeps to the rule of reiteration when someone else has been glorified. Reiterations and deviations, all of them more or less fortunate, are presented, but neither boundaries nor concepts are infringed.

The true artist begins his art from within, from an inner struggle and liberalization, from an encounter with issues that must be raised on the basis of doubts and clashes that will allow eventually a larger, deep, and personal view of our environment. Art must be born from genuine principles, even if they turn out blurred to others, as long as they are authentic for the person who proposes them, asserting the paradox, and like this, attain an artistic and defensible conviction that can be presented to the outside world. Art creations are being looked for, wished for, no matter their eclecticism; it is of no importance that they might be oniric worlds, made of hermetic poetry or of literary designs. We need art.

This indispensable independence, this self-conviction in what has been created and this eagerness to shape worlds of art we find liberally in Antoni Miró's work. A work which is faithful to his principles and evolving constantly, principles which cause an umbilical cord between author and work. We refer to an umbilical cord and we must point out that it is dyed in silver, as esoterics would emphasize, since the concepts and the contents of the whole of his work are not lacking alchemy and cabala.

Antoni Miró's work is a continuous layout towards symbolism and image, at every moment of the process, in any nook of his work, either by means of iconographical synonyms or of annotations from his innermost universe, images loaded with paradoxes and metaphors saturated with literary figures. The artist has the capacity and the wit to «play» with legends and sayings, displacing and manipulating allegories like a constant provocation to the activity of the mind. We might well mark that his art is fully alive.



BICIANTINUCLEAR, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 98 × 68, VIVACE)

antoní Miró



ANTRÓPICA, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 80 × 80). COL. PARTICULAR

In his pieces Antoni Miró proposes to us constant winks, meanings, and a strict and splendid sense of humour well dressed with the salt of predetermination; and the work benefits of all this with large texts and images, always images sailing through his chromatic spaces. To understand better the value of his work and the important meaning that these images play, we transcribe a singular paragraph of the Chinese philosopher Wang Bi (226-249) who belonged to the Taoist school, according to R. Wilhelm, German orientalist: «Images present meaning, words present image. To enlighten a meaning there is nothing better than images, to set an image under full light, there is nothing better than words. Words must concentrate on images... images must concentrate on meaning. Images arise from sense, but when



NO ES UNA PIPA, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 80 × 80). C.M., PARTICULAR

someone lets their isolated beauty take hold of him, then the words are not the right ones. In this way, meaning can only be reached by forgetting images and only by forgetting words can one get into the image. Understanding of meaning requires sacrificing words».

The whole of the work of Antoni Miró is a summary of his way of living and understanding life. This apparent mocker of myths and facts causes to overflow all kinds of sharp criticism in a shy and planned way by means of his peculiar cunning and by creating chromatic sceneries and mazes. His vital philosophy shows a spectrum of visions, contemplations of reality under a prism which, from behind its wealth of elements, modulates positions and tensions worth a well-deserved study and reflection.



CARTELL BIENAL «IMNPEZA», 1991, IVANO-FRANKIUSK (UCRAÏNA)

We find the human genius in his work, in sceneries with an atmosphere of its own. It is a painting that is disquieting because it is visceral and provocative, because of its complex suggestions and aesthetic variety. They are his intimate matters and every moment circumstances, his felt, inherited, own history, with emotions and struggles, with classical concepts and signs of the present time, all combined. His work is feeling, recreation, appraisal, always in display under a new approach and perspective, a corrosive reviewing about facts, witnesses and imagination that rides between conventionality and radicalism; always cutting and poetical, setting the contrast between satirical ambiguities and daily chronicles.

Symbolism turns up in his work to make apparent human thought, either as an artistic character or as a more recent aspect which comprises the psychological theory, always resting on a rupture of boundaries to assume them in hundreds of threads by analogy.

Antoni Miró does not give in before equivocal terminologies or redundances, *it* does not exist in his work, neither does the dread of repeating earlier styles that might become unworthy of the concept, since he is perfectly capable of creating from an idea or an image. He borrows an essence to develop a whole different world even if he agrees with similar iconographies. We have a clear accomplishment of his artistic talent with his vast series «To Paint Painting», quite an example of skill in every sense, where the artist reveals himself as an architect of worlds and of backgrounds, as a designer of ideas and suggestions. His pieces are an exquisite uncompromising choreography that takes advantage of any hue laid out previously or created similarly, relating characters, purpose and exact moments in such a natural and precise way that all the difficulties involved in his work seem to be an easy task under his elaboration and *mise-en-scène*.

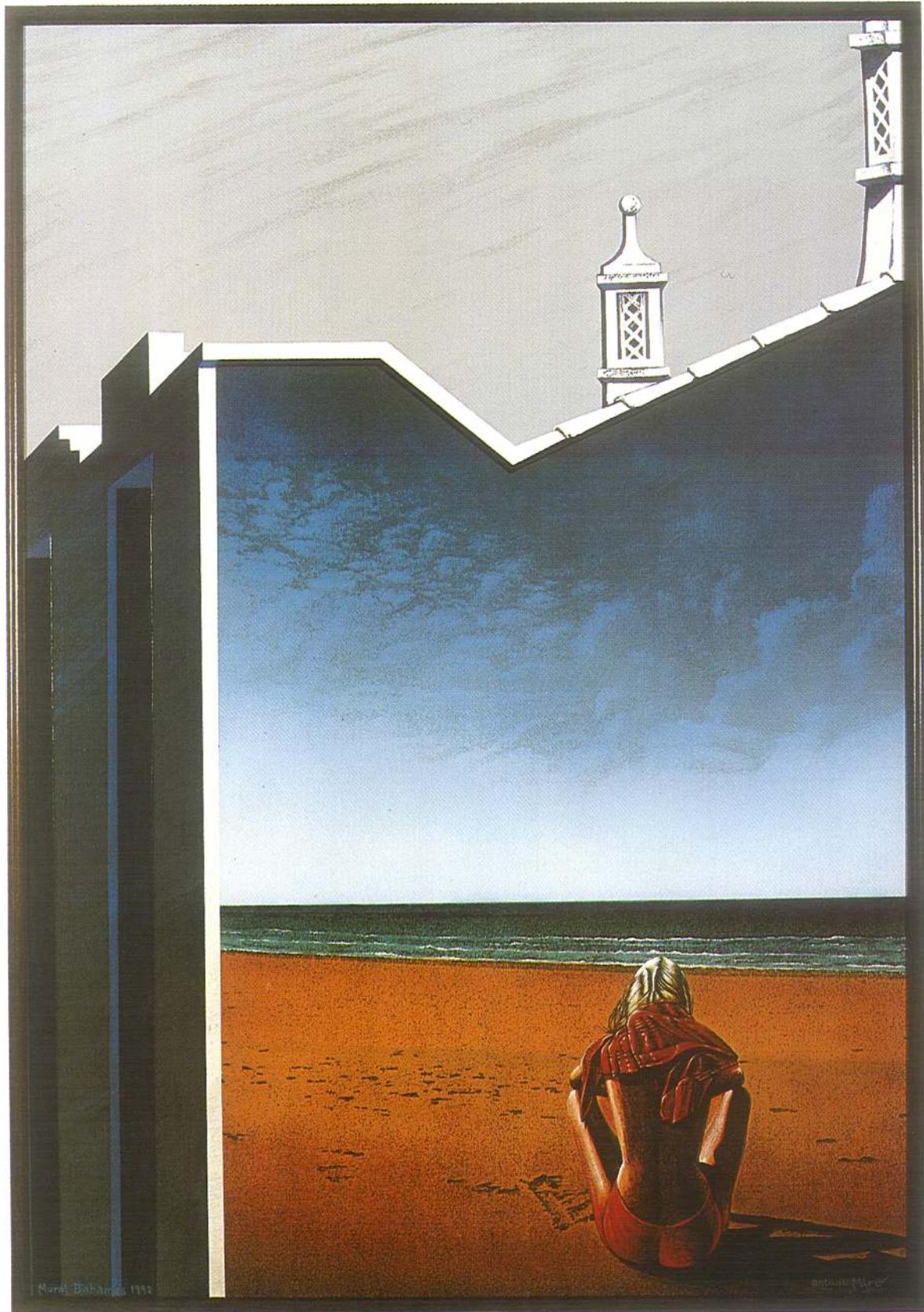
It looks like Antoni Miró is having a good time, he enjoys himself creating mazes of shapes and colours, transgressing concrete natures and facts, poking in space and in time to bring out the best of his romantic and passionate collection of samples, always half-hidden among lines and nooks; maybe it is due to the shyness of the artist, who seldom shows his sensitivity without restraint. He manifests it, he offers it, but always moderate, with a sense of proportion. After all, it is a way to invite the spectator of his work to participate in it, to finish a sentence, a thought, a criticism or to hint a smile full of complicity.

Antoni Miró has seemed to me on more than one occasion like a great expert on scenery, a director used to moving experienced threads and to uni-



OP-POP, 1989 (ACRÍLIC-LENG, 100 x 100, FRAGMENT)

antoní Miró



MURAL BAHAMES, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 × 68. VIVACE)

ting on the same stage, a canvas on this occasion, theatrical, literary, architectonic, magical features, combining them until he obtains this perfectly measured structure that we all understand and recognize as art. A stage director who knows how to pull out of each theme and character the utmost possibilities and locates them where they are needed and History disposes, all in perfect meaning and measure, the outline, the gesture; dominating his artistic universe.

We might even attribute to Antoni Miró a certain monastic predisposition owing to his countenance and composure. He lives half isolated, willingly of course, inside a relaxed solitude, very adequate for plastic creativeness, in «Mas Sopälmo» something like his Sancta Sanctorum. His studio is something similar to a chapel where art is adored and where each separate room or turning lives a fate. His studio-chapel is not a lumber room for trash or a maze of objects or elements, on the contrary, it is a hymn to order and tidiness more proper for a novice's cell than for an artist who works many hours every day, always sheltered by the night and its elves. Each brush, each book, each stretcher knows well its place, just as it happens in his work. We return to the analogy between work and author. He creates his worlds and brings them to life in «Mas Sopälmo». He has only the indispensable relationship with the outside world, not for lack of sociability, since he has a surplus of it. He is a quiet man with aptitude for easy conversation and reflection, decidedly inclined to them.

He lives peacefully retired like used to do those knights long ago, who after having known the world and its turmoils decides to settle down in a definite spot where he can develop his life and his work, in this case an Alcoyan monastery, surrounded by canvases, volumes, nature, family and a singular exhibition hall which is the envy of museum buildings, owing to its extent and contents and where some of his dearest works repose. There is no doubt that art is his god, his ideas are his religion and his paintings are his companions of fortune, paintings sprinkled with pitiless irony or with lighter trifles when he tries to bewilder some of the many historical and serious events.

In short, a man and an artist who walk together, give themselves together and project themselves together.

Manuel Rodríguez Díaz
Editor of the Review «Formas Plásticas»



ISOP BUSCA MÚSICS, 1981-91 (PINTURA-OBJECTE, 2 - 183 x 153)





ANTONI MIRÓ: L'ART DE CREER UN UNIVERS PROPRE: IMAGINATIF ET REFLECHI

L'esprit humain sachant très bien qu'il ne saira jamais l'infini dans sa clarté totale, et fatigué de sa recherche errante de l'indéterminé, rattache sa nostalgie à des images où apparaît un rayon qui les dépasse. Cette mystique apparition de notre plus profonde émotion en images, cette résurrection des esprits du monde... ce désir du divin dans l'intuition, c'est le propre du romantisme.

UHLAND

L'oeuvre d'Antoni Miró nous apparait pleine d'attrances plastiques et humaines; elle déborde de magie, de romantisme, d'ironie... elle est riche en contenus et d'une mise en scène stimulante pour la perception esthétique. C'est une oeuvre monumentale qui manie des croyances et des iconographies avec adresse et technique remarquables; dépassant les limites établies et suggérant des images et des scènes rachetées à des légats iconographiques avec un sens enrichi que Miró dépouille et met face aux temps présents, ici et maintenant, en nous découvrant de nouvelles interprétations sous des signes et des dessins appartenant à son propre univers artistique.

La création artistique c'est un des très rares moyens qui permet de mêler des concepts magiques et logiques. Raison et imagination se marient dans l'ambigüité et dessinent des doctrines aux irréalités théoriques qui communient avec des scènes et des moments favorisés par des essences palpables. La curiosité, la contemplation, la recherche défient les limites de la reconnaissance, faufilant des postulats et des situations nouvelles que le patrimoine spirituel s'approprie. Et c'est peut-être que l'artiste est en grande partie une sorte de magicien, un créateur d'autres réalités. L'artiste récupère, crée, transforme, joue: c'est un prestigiteur de l'éventail de la réalité et de ses hybrides circonstances. Cette magie artistique faite de symboles, chromatismes réflexion, lignes ce sont de petits échantillons, des gestes menus du rapport existant entre le divin et l'homme et par conséquent entre le divin et l'artiste.



Inquiet et mordant chroniqueur plastique de notre temps, Antoni Miró est un authentique agent actif de l'art dans son ensemble de formes, d'exposés et de techniques. Agent actif qui montre au moyen de sa diversité créatrice tout un univers où convergent l'ironie, la poésie, et l'analyse philosophique dosées et traitées de façon aussi surprenante que remarquable.

Beaucoup de normes et de situations ont bougé ces derniers temps. On est des spectateurs privilégiés d'un ensemble de changements qui tournent; des concepts qui évoquent subtilement l'abandon créateur et s'égrènent vertigineusement. Disons «l'inné par nature créatrice» ou en tout cas perturbent ce qu'il faut pour faire chanceler des attitudes. Les crises sociales, artistiques, politiques ou de n'importe quelle espèce sont toujours supposées être les porte-drapeau de transformations plus importantes et vitales, de celles qui s'enfoncent dans l'intimité humaine. Nous vivons un moment où l'artiste se voit poussé ou invité vers l'uniformalité, l'agrément de ce qui est stérile ou la simple revendication. Trop fréquemment on essaie de combler



des trous qui souvent grandissent les abîmes et renare plus critiques trop de points communs, tout reste trop sur le plan général et la fraîcheur du trait et les propositions nouvelles ou recyclées luttent pour une idéologie, un plan d'intérêt qui manque de solides assises.

On peut s'inquiéter parce que le nombre de protagonistes aux caractéristiques propres soit franchement insuffisant. C'est pour quoi tout artiste digne de ce nom nous semble un spécimen rare bénit des dieux et en danger d'extinction.

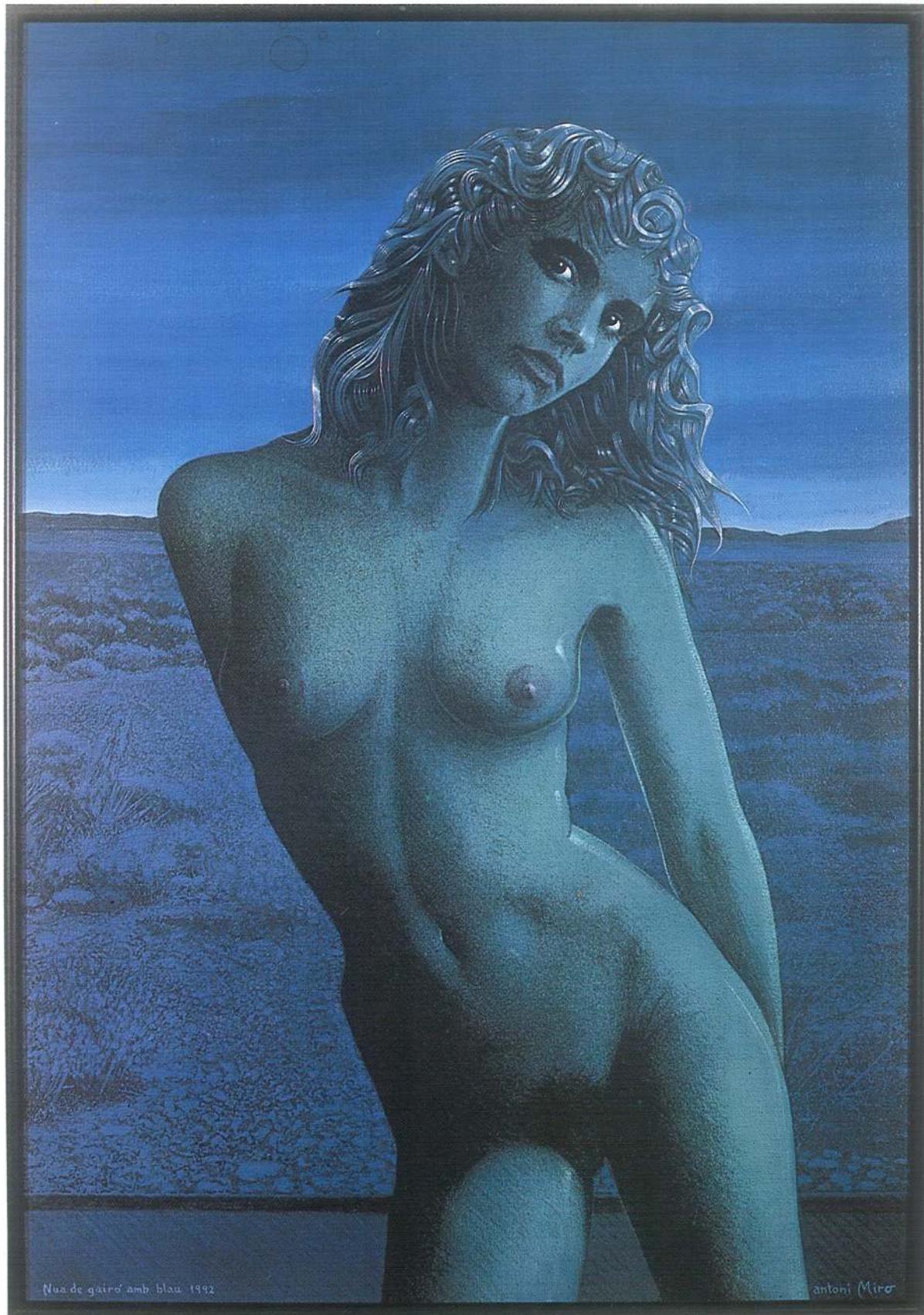
L'art actuel n'est pas sacré à proprement parler. En fait il n'a pas grand-chose à voir avec un rituel qui se respecte et cela n'est pas forcément positif. Les démons du monde apparaissent quand la liturgie d'un quelconque procès disparaît ou devient par trop objet de commerce, quand l'invention s'annule et la magie n'est qu'un reflet de la boue. Se sentir tenaillé par des philosophies ou des mythologies frivoles nous rend douillets ne nous porte pas à transgresser l'entourage, tout devient légende imaginaire.

Il semblerait que chez nos contemporains réapparaît une mystérieuse morbidité soumise aux normes préétablies, quelque chose de semblable à ce que ferait l'anatomie artistique hindou des formes créatrices qui ainsi que tout art traditionnel se nourrissent des canons parfaitement délimités et auxquels l'artiste doit se plier quand il crée. Ces canons sont inscrits dans les livres dits *Silpa Sastra* et doivent être strictement respectés pour ce qui est des figures sacrées destinées au culte, tout cela pour parler des signes artistiques d'aujourd'hui étant donné que l'artiste veut répéter ce qu'a été la réussite d'un autre artiste. On nous offre des réiterations et des variantes plus ou moins heureuses mais on ne va pas au-delà de barrières ni de conceptions artistiques.

Le vrai artiste initie son art en lui-même après une lutte et une libération intérieures, après avoir eu recours à des raisonnements à base de doutes et de combats qui permettront après une vision bien plus large, profonde et personnelle de notre entourage. L'art doit naître sur des postulats authentiques, bien qu'ils puissent sembler vagues pour les autres, mais authentiques pour celui qui les propose pour obtenir ainsi une conviction artistique prouvée et à projection extérieure. On cherche, on souhaite des univers artistiques, peu importe leur éclectisme; peu importe s'il s'agit d'univers oniriques, de poésie hermétique ou de dessins littéraires. On a besoin d'art.

Cette indépendance indispensable, cette certitude sur son oeuvre, et ces désirs de créer des univers artistiques c'est ce que nous retrouvons partout dans l'oeuvre d'Antoni Miró. Une oeuvre fidèle à ses principes et en évolution constante ce qui donne naissance à un cordon ombilical liant l'auteur et son oeuvre. Nous faisons allusion à un cordon ombilical et devons préciser qu'il est recouvert d'argent comme concluraient les ésotériques, puisque l'alchimie et les conjectures ne sont pas de reste dans l'ensemble de son oeuvre.

A chaque étape du procès, quelque part dans son travail, moyennant des synonymes iconographiques ou des notes sur son univers le plus intime, l'oeuvre d'Antoni Miró se prête au symbole et à l'image, des images pleines de paradoxes et de métaphores, imprégnées de figures littéraires. L'artiste est doué pour «jouer» avec des légendes et des dires, en déplaçant, en manipulant des allégories telle une constante provocation à l'activité mentale. On pourrait bien faire remarquer que son art est très vivant.



NUA DE GAIRO AMB BLAU, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98 X 68, VIVACE). COL. PARTICULAR



PARÍS, 9 D'OCTUBRE, 1990 (ACRÍLIC-TAULA, 100 × 100)

Miró nous propose dans ses œuvres des clins d'œil continuels, des significations et un sens de l'humour rigoureux et splendide bien accommodé avec piquant; c'est son œuvre qui tire profit de lectures et d'images, toujours des images sillonnant ses champs chromatiques. Pour mieux comprendre le prix de son travail et l'importance que de telles images représentent nous transcrivons un passage du philosophe chinois Wang Bi (226-249) qui appartenait à l'école taoïste d'après R. Wilhelm orientaliste allemand: «Les images présentent le sens, les mots présentent l'image. Pour éclairer un sens rien de mieux que les images; pour mettre une image en pleine lumière, rien de mieux que les mots. Les mots doivent se concentrer sur les images... les images doivent se concentrer sur le sens. Les images naissent au sens mais quand on se laisse prendre par leur beauté isolée cela veut dire que les mots ne sont pas justes.



DE MADRID AL CIELO, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 80 × 80)

Ainsi on ne peut atteindre le sens qu'en oubliant les images et seulement en oubliant les mots on peut pénétrer dans l'image. La compréhension du sens exige le sacrifice des mots.

Toute l'oeuvre de Miró résume sa façon de vivre et d'entendre la vie. Apparemment il se joue des mythes et des faits moyennant ses airs moqueurs et parce qu'il crée des décors et des labyrinthes chromatiques toute critique perçante en regorge de façon timide et bien construite. Sa philosophie bien vitale nous fait voir tout un spectre de visions, des contemplations de la réalité sous un prisme qui par sa propre richesse donne lieu à des attitudes et à des tensions qui méritent qu'on s'y arrête.

Dans son oeuvre on retrouve le génie humain dans des scènes avec une atmosphère qui leur est propre. C'est une peinture qui trouble parce que



EXTREMITAT SUPERIOR ANTROPOMORFA, 1991 (PINTURA-OBJECTE, 100 × 100 × 23)

ceci n'est pas une pipe

extremitat superior antropomorfa

viscérale et provocatrice de par ses innombrables suggestions et ses anecdotes esthétiques. Ce sont ses questions intimes et les circonstances de chaque moment, histoire ressentie, celle qui est héritée et celle qui lui est propre, pleine d'émotions et de luttes, agencement de concepts classiques et de signes d'aujourd'hui. Son oeuvre est faite de sentiments, d'agrément, d'évaluation, toujours susceptible d'un renouveau quant à son optique et sa perspective; une révision mordante sur des faits, des témoignages et c'est l'imagination qui marche parmi de conventionnalismes et de radicalismes; il est toujours blessant et poétique, contrastant des ambiguïtés satiriques avec des chroniques quotidiennes.

Dans son oeuvre concourent les symboles en tant que constante de la pensée humaine soit en tant que modalité artistique ou sous un jour plus récent comprenant la théorie psychologique, portant sur une cassure reprise après par analogie.

Antoni Miró ne se plie pas à des terminologies baroques ni à des redondances dans son oeuvre risquée et passionnante, ça n'existe pas dans son oeuvre; il n'y a pas non plus la crainte de revenir sur des styles précédents qui pourraient démeriter du concept, puisqu'il sait parfaitement créer en partant d'une idée et d'une image. Il emprunte une essence pour développer tout un univers différent, même s'il adhère à des iconographies semblables. Une bonne preuve de la réussite de son talent artistique c'est sa grande série «Peindre de la Peinture», heureux exemple de ce qu'il faut faire. Là l'artiste se révèle comme bâtisseur d'un univers et des arrière-plans comme dessinateur d'idées et de suggestions. Ses tableaux semblent une exquise chorégraphie impénitente qui tirerait profit de n'importe quelle nuance préalablement accordée ou créée en même temps qu'il nous parle de ses personnages; l'intention et les traits précis sont résolus de façon si naturelle et précise que toutes les difficultés de son oeuvre semblent tâche facile de par son travail et sa mise en scène.

Antoni Miró semble prendre plaisir, prend plaisir, à créer des labyrinthes de formes et de couleurs, à transgresser des faits concrets, à fouiller dans l'espace et dans le temps pour en faire ressortir ce qu'il y a de meilleur dans sa production romantique et passionnée toujours à demi-cachée parmi des lignes et des coins: c'est peut-être dû à la timidité de l'artiste qui souvent, retient sa sensibilité. Il l'a montre, en offre la preuve mais toujours avec modération, juste ce qu'il faut. Une façon, en définitive, d'inviter le spectateur à prendre part à son oeuvre, à finir une phrase, une pensée, une critique ou à ébaucher un sourire plein de complicité.



MEDITERRÀNIA, 1988 (ACRÍLIC-LLENG, 200 × 200, FRAGMENT). COL. PARTICULAR

Très souvent Antoni Miró m'a semblé un grand metteur en scène ayant l'habitude de tirer les ficelles et de rassembler sur une scène dans ce cas une toile, des traits de théâtre, littéraires, architectoniques, magiques, les combinant tous jusqu'à en arriver à cette structure parfaitement dosée qu'est l'art. Un metteur en scène qui sait tirer de chaque motif de chaque personnage le plus grand rendement, les plaçant là où il faut selon le sens de l'histoire, le tout parfaitement senti et mesuré —le trait, le geste—, dominant son univers artistique.

Nous pourrions même attribuer à Antoni Miró de par son état d'esprit une certaine prédisposition monacale. Il vit à l'écart, par sa propre volonté naturellement, dans une solitude détendue, très approprié pour la création plastique à «Mas Sopälmo» quelque chose comme son *Sancta Sanctorum*. Son atelier semblerait une chapelle où l'on adore l'art et où tout est disposé pour parvenir à ses fins.

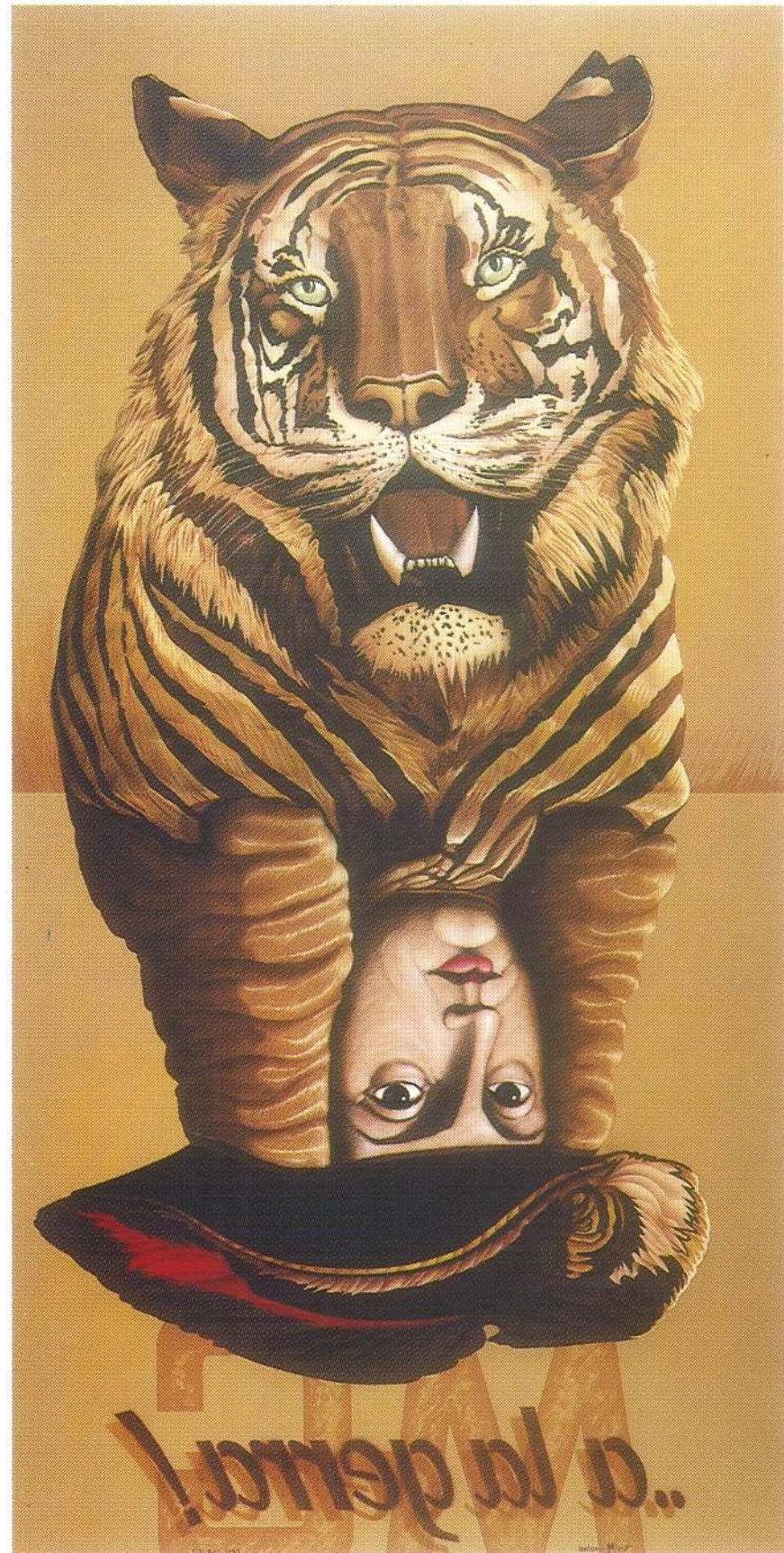
Son atelier-chapelle n'est pas un fouillis d'objets, bien au contraire, c'est la proclamation de l'ordre et de la méticulosité plus en rapport avec la cellule d'un novice que d'un artiste qui travaille pendant des heures et des heures, de préférence la nuit, l'heure magique. On y trouve comme dans son oeuvre tout à sa place. Nous en revenons à l'analogie entre l'oeuvre et l'auteur. A «Mas Sopälmo» il crée son univers et lui prête vie.

Ses contacts avec l'extérieur se réduisent au minimum, et pas par manque de sociabilité: il en a en trop. Homme calme et au discours facile, il aime à échanger des propos et à réfléchir parce qu'il est doué pour ça.

Il vit tranquillement à l'écart, comme faisaient les chevaliers d'autrefois; après avoir connu le monde et ses tourbillons il a décidé de s'installer là où il s'adonne à sa vie et à son oeuvre; c'est son monastère et il y vit entouré de toiles, de volumes, face à la nature, entouré de sa famille, dans sa galerie singulière qui ferait l'envie d'autres musées tellement elle est importante: c'est là qu'on trouve quelques unes de ses œuvres les plus chères. Son dieu n'est autre que l'art, sa religion ce sont ses idées et ses copains d'aventures mystiques ses propres tableaux émaillés d'une ironie sans pitié ou de petites choses légères quand il essaie de donner le change sur tout le sérieux de l'histoire.

Un homme et un artiste en somme qui vont à l'unisson, qui se donnent et se projettent en même temps.

Manuel Rodríguez Díaz
Directeur de la Revue «Formes Plastiques»



FELÍ-FELIP, 1989 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 × 100). MUSEU DE L'ALMODÍ, XÀTIVA



VELOCÍPEDE TURBO - 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 x 98. VIVACE)



BICI-BOU-BLAU, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 x 98. VIVACE)



ANTONI MIRÓ. L'ART DE CREAR UN MÓN PROPI: IMAGINATIU I REFLEXIU

L'esperit humà, sabent molt bé que mai no captarà l'infinit en plena claredat, i cansat de la seu errabunda recerca de l'indeterminat, lliga la seu nostàlgia a imatges on apareix un raig que va més enllà. Aquest místic aparéixer de la nostra més profunda emoció en imatges, aquest resorgir dels esperits del món... aquest anhel del diví en la intuició, això és pròpiament romàntic.

UHLAND

L'obra d'Antoni Miró es mostra plena d'atractius plàstics i humans, desborda màgia, romanticisme, ironia... rica en continguts i d'escenografia estimulant per a la percepció estètica. És una obra en majúscules que utilitza credos i iconografies amb destresa i tècnica brillant; superant fronteres establertes i suggerint imatges i escenes rescatades de llegats iconogràfics amb un significat acumulat que Miró despulla i confronta al moment actual, ací i ara, descobrint-nos novedoses interpretacions sota signes i cal·ligrafies que pertanyen al seu singular univers artístic.

La creació artística és un dels pocs mitjans que permet barrejar conceptes màgics i lògics. Raó i imaginació formen un matrimoni ambigu capaç de perfilar doctrines de teòriques irrealitats que combreguen amb escenes i moments mimats per essències palpables. La curiositat, la contemplació, la investigació desafien els horitzons del reconeixement, embasant postulats i situacions novedoses que el patrimoni espiritual va fent seues. I és que l'artista, potser, és en bona mida una espècie de màgic, un autor i plasmador d'altres realitats. L'artista rescata, crea, transforma, juga: és un prestidigitador del ventall de la realitat i les seues híbrides circumstàncies. Aquesta màgia artística feta de símbols, cromatismes, reflexió, línies, són petites mostres, gestos menuts de la relació existent entre allò diví i l'home, conseqüentment, entre allò diví i l'artista.



Inquiet i mordaç cronista plàstic del nostre temps, Antoni Miró, és un autèntic agent actiu de l'art en el conjunt de formes, plantejaments i tècniques. Agent actiu que manifesta mitjançant la seu diversitat creativa tot un món on es donen bona cita la ironia, la poesia i l'anàlisi filosòfica en dosis i procediments tan sorprenents com notables.

Moltes són les normes i situacions que han entrat en agitació en els darrers temps. Som espectadors de platea d'una roda de mutuacions on giren i es desgranen de forma vertiginosa concepcions que invoquen subtilment l'abandonament creatiu, diguem que a l'«innat per naturalesa creativa» o com a mínim pertorben el que és precís per a fer trontollar postures. Les crisis socials, artístiques, polítiques o de qualsevol altra índole són sempre els suposats capdavanters de transformacions més importants i vitals, aqueixes que s'enfonsen en la intimitat humana. Travessem un moment en què l'artista es veu espentat o convidat cap a la uniformització, l'esbargiment de l'esterior



litat o la reivindicació simple. En moltes ocasions s'intenten plenar buits que soLEN engrandir abismes i agreujar excessius punts en comú, tot massa generalitzat i on la frescura del traç i les noves o reciclades propostes pugnen per un ideari, un projecte d'interés que manca de sòlids sosteniments.

La personificació d'un segell propi i identificador compta ara com ara amb una llista de protagonistes francament escassa i preocupant. D'ací que cada artista de raça siga un rar espeCimen tocat pels déus i pel perill d'extinció.

L'art actual no és precisament sagrat. De fet té poc a veure amb qualsevol ritual que es preue, i això no és precisament positiu. Quan la litúrgia d'un procés s'esvaeix o mercantilitza en excés sorgeixen els dimonis del món, s'anula la creativitat i allò màgic és un reflex més del fang. Sentir-se tenallat per filosofies o mitologies frívoles acomoden, no inviten a transgredir l'entorn, tot es converteix en llegenda fictícia.

Sembla com si resorgira entre els nostres contemporanis una misteriosa morbositat d'obediència cap a normes preestablertes, una cosa així com el que pot fer l'anatomia artística hindú, unes formes creatives que com tot art tradicional es nodreix d'uns cànons perfectament marcats i que l'artista ha de seguir en la realització de la seua obra. Aquests cànons es troben registrats en els llibres anomenats *Silpa Sastra* i han de ser estrictament observats pel que fa a les figures sagrades, destinades al culte. Això ve a compte d'una simptomatologia artística d'avui on l'artista manté aqueixa norma de reiterar quan ha tocat a glòria per algun altre. Es brinden reiteracions i variants més o menys afortunades però no es traspassen fronteres ni conceptes.

El verdader artista inicia el seu art des de si mateix, des d'una lluita i liberalització interior, des d'un reencontre amb plantejaments que han d'alsarse a base de dubtes i enfrontaments que permetran posteriorment una visió molt més ampla, profunda i personal del nostre entorn. L'art ha de naixer des de postulats autèntics, encara que puguen resultar borrosos per a altres, però autèntics per a qui els proposa, valga la paradoxa, i aconseguir així una convicció artística defensable i amb projecció cap a l'exterior. Es busquen, es desitgen mons d'art, no importa el seu eclecticisme; poc importa que siguin mons onírics, de poesia hermètica o de dissenys de literatura. Ens cal l'art.

Aqueixa independència imprescindible, aqueixa autoconvenciment en la cosa creada i aqueixes ànsies per plasmar mons d'art és el que trobem a mans plenes en l'obra d'Antoni Miró. Una obra fidel als seus principis i en constant evolució que provoquen un cordó umbilical entre autor i obra. Al·ludim a un cordó umbilical i hem d'assenyalar que tenyit de plata, com apuntarien els esotèrics, ja que no falta alquímia i càbales en els conceptes i continguts del conjunt global de la seua obra.

En tot moment del procés, en qualsevol racó del seu treball, ja per mitjà de sinònims iconogràfics o apunts del seu univers més íntim l'obra d'Antoni Miró és una contínua disposició al símbol i la imatge, imatges carregades de paradoxes i metàfores, impregnades de figures literàries. L'artista té capacitat i enginy per a «jugar» amb llegendes i dites, desplaçant, manipulant al·legories com una constant provocació a l'activitat mental. Bé podríem assenyalar que el seu art està plenament viu.

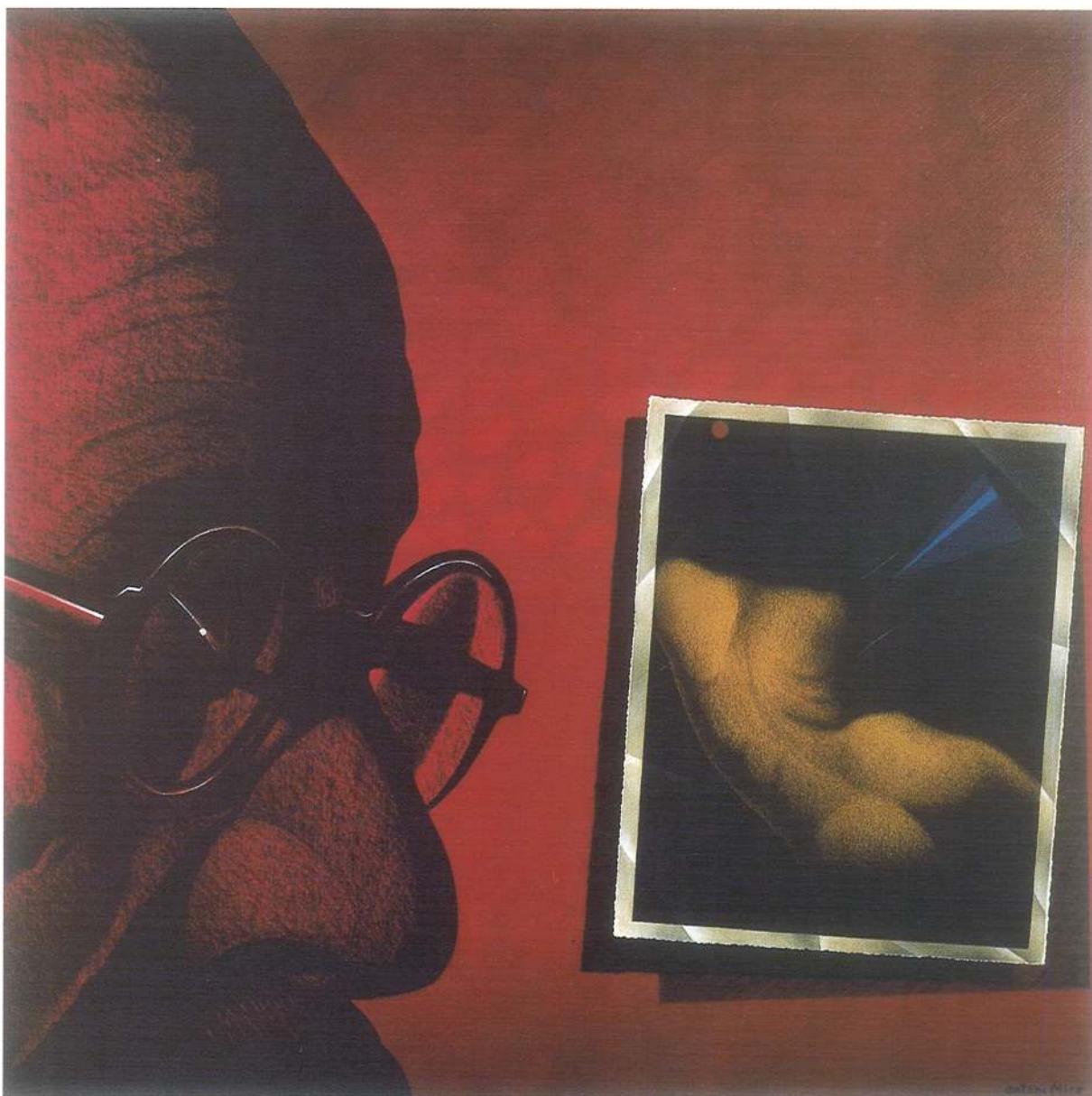


QUASI ECOLÒGICA, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 98 × 68. VIVACE)



RETALLABLE, 1990 (ACRÍLIC-TAULA, 100 × 100)

Miró ens proposa en les seues peces constantment fer l'ullet, significacions i un rigorós i esplèndid sentit de l'humor ben amanit amb la sal de la intencionalitat, beneficiant-se'n l'obra amb àmplies lectures i imatges, sempre imatges navegant pels seus espais cromàtics. Per a entendre millor el valor del seu treball i l'important sentit que aquestes representen transcrivim un singular paràgraf del filòsof xinés Wang Bi (226-249) pertanyent a l'escola taoista segons R. Wilheim, orientalista alemany: «Les imatges presenten el sentit, les paraules presenten la imatge. Per a il·luminar un sentit no hi ha res millor que les imatges; per a possar una imatge en plena llum, no hi ha res millor que les paraules. Les paraules han de concentrar-se sobre les imatges... les imatges han de concentrar-se sobre el sentit. Les imatges sorgeixen de la significació, però quan algú es deixa apoderar per la seu bellesa



PSICOANÀLISI CROMÀTIC, 1990 (ACRÍLIC-TAULA, 100 × 100)

aïllada és que no són les paraules justes. D'aquesta manera no es pot aconseguir el sentit més que oblidant les imatges i només oblidant les paraules es pot penetrar en la imatge. La comprensió del sentit exigeix el sacrifici de les paraules».

El total de l'obra d'Antoni Miró és un resum de la seu forma de viure i d'entendre la vida. Aquest aparent burlador de mites i fets per mitjà de la seu peculiar sornequeria i creació d'escenaris i laberints cromàtics fa desbordar de forma tímida i embastada tota sort de crítica punyent. La seu filosofia vital mostra un espectre de visions i contemplacions de la realitat sota un prisma que després de la seu riquesa d'elements modula postures i tensions dignes de merescut estudi i reflexió.



BICIFINESTRA, 1991 (ACRILIC-TAULA, 98 x 68. VIVACE)

En la seu obra trobem al geni humà en escenaris que tenen atmosfera pròpia. És una pintura que torba per visceral i provocativa, per les seues múltiples suggerències i anecdòtari estètic. Són les seues qüestions íntimes i les circumstàncies de cada moment, història sentida, heretada i pròpia, amb emocions i lluites, combinacions de conceptes clàssics i signes de l'actualitat. La seu obra és sentiment, esbargiment, valoració, sempre exposada sota un nou enfocament i perspectiva, una revisió mordaç sobre fets, testimonis i imaginació que cavalca entre convencionalismes i radicalismes; sempre feridor i poètic, contrastant ambigüetats satíriques amb cròniques quotidianes.

En la seu obra es donen cita el simbolisme com a constant del pensament humà, bé com a modalitat artística o bé en un aspecte més recent i que abraça la teoria psicològica, descansant sempre en una ruptura de límits per a assumir-les en centenars de filaments per analogia.

Antoni Miró no cedeix en la seu arriscada i apassionant obra davant de terminologies barroques o redundàncies, no hi ha en la seu obra, ni el temor de repetir estils anteriors que podrien desmeréixer el concepte, atés que ell sap crear perfectament a partir d'una idea o una imatge. Pren prestada una essència per a desenvolupar tot un món diferent encara que combine amb iconografies similars. Un clar èxit del seu talent artístic el tenim en la seu dilatada sèrie «Pintar pintura», tot un exemple del bon fer en tots els sentits on l'artista es descobreix com a arquitecte de mons i fons, com a dissenyador d'idees i suggerències. Les seues peces són una exquisida coreografia impenitent que treu profit de qualsevol matisació disposada anteriorment o creada paral·lelament narrant personatges, intencionalitat i moments puntuals de forma tan natural i precisa que totes les dificultats que tanquen la seu obra semblen tasca senzilla sota la seu elaboració i posada en escena.

Antoni Miró sembla gaudir, gauideix, creant laberints de formes i colors, trasgredint naturaleses i fets concrets, furgant en l'espai i el temps per a portar a col·lació el millor del seu mostrari romàntic i apassionat, sempre mig ocult entre línies i racons, segurament a causa de la timidesa de l'artista que poques vegades desboca la seu sensibilitat. La manifesta, l'ofereix, però sempre ponderat, en la seu justa mesura. Una forma, al cap i a la fi, d'iniciar a l'espectador de la seu obra a participar-hi, a acabar una frase, un pensament, una crítica o apuntar un somriure ple de complicitat.

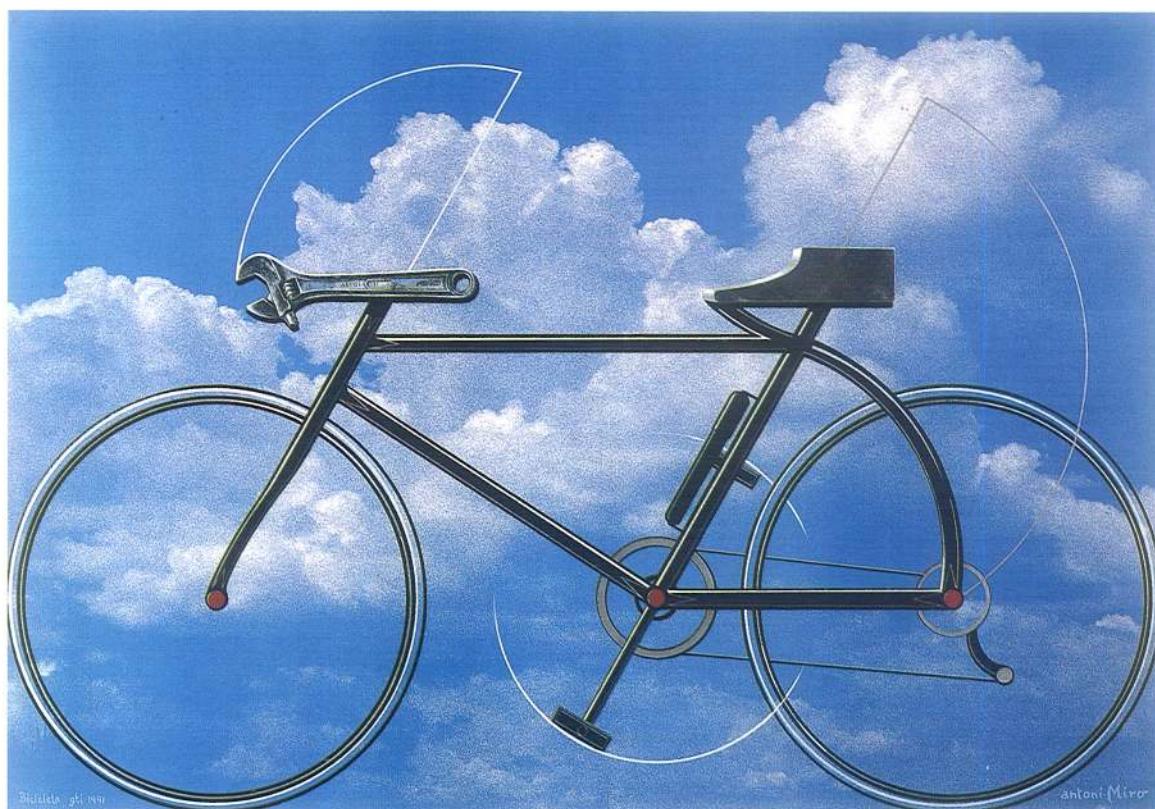
En més d'una ocasió Antoni Miró m'ha semblat un solemne mestre d'escena, un director habituat a moure fils vivencials i fer conjuntar sobre un



QUI TE POR, 1988 (ACRÍLIC-TAULA, 200 × 200, DIPTIC, FRAGMENT). COL. PARTICULAR



MOUNTAIN BALL, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 × 98. VIVACE)



BICICLETA GTI, 1991 (ACRÍLIC-TAULA, 68 × 98. VIVACE). COL. PARTICULAR

mateix escenari, en aquesta ocasió un llenç, trets teatrals, literaris, arquitectònics, màgics, combinant-los fins aconseguir aqueixa estructura perfectament dosificada que tots entenem i reconeixem com a art. Un director d'escena sap arrancar de cada motiu i de cada personatge el màxim de les seues possibilitats i els situa allà on cal i la història disposa, tot en perfecte sentit i mesura, el traç, el gest, dominant el seu univers artístic.

Fins i tot bé podríem atribuir a Antoni Miró una certa predisposició monacal pel seu tarannà i compostura. Viu semiretirat, voluntàriament, per descomptat, dins d'una relaxada solitud, molt pròpia per a la creació plàstica, al Mas del Sopälmo, una cosa així com el seu *Sancta Sanctorum*. El seu estudi s'assembla prou a una capella on s'adora l'art i cada apartat o amagatall viu un destí. El seu estudi-capella no és un traster d'andròmines o un laberint d'objectes o elements, tot al contrari, és un cant a l'ordre i a la meticulositat més propi de la cel.la d'un novici que d'un artista que treballa moltes hores cada jornada, sempre a l'empar de la nit i dels seus follets màgics. Cada pinzellada, cada llibre, cada bastidor, té com en la seua obra, ben après el seu lloc. Tornem a l'analogia entre l'obra i l'autor. Al Mas del Sopälmo crea els seus mons i els dóna vida. La seua relació amb l'exterior és la imprescindible, no per falta de sociabilitat, que prou li'n sobra. Home assossegat i de fàcil discurs és un amant de la conversa i de la reflexió per a les quals té bona destresa i una decidida inclinació.

Viu dolçament retirat com aquells cavallers de l'antigor que després de conéixer el món i els seus engolidors decideix instal.lar-se en un punt concret des d'on dur a terme la seua vida i la seua obra, en aquest cas el seu monestir alcoià envoltat de teles, volums, natura, família i una singular sala d'exposicions, enveja de recintes museïstics per l'amplitud i la dotació, on reposen algunes de les seues obres més estimades. El seu déu no hi ha cap dubte que és l'art, la seua religió, les seues idees i els seus companys d'aventures mítiques no són altres que els seus quadres esquitxats d'immesiricorde ironia o de minuciositats més lleugeres quan tracta de distraure alguna de les moltes gravetats històriques.

Un home i un artista en suma que caminen junts, que s'entreguen junts i es projecten junts.

Manuel Rodríguez Díaz

Director de la Revista «Formas Plásticas»



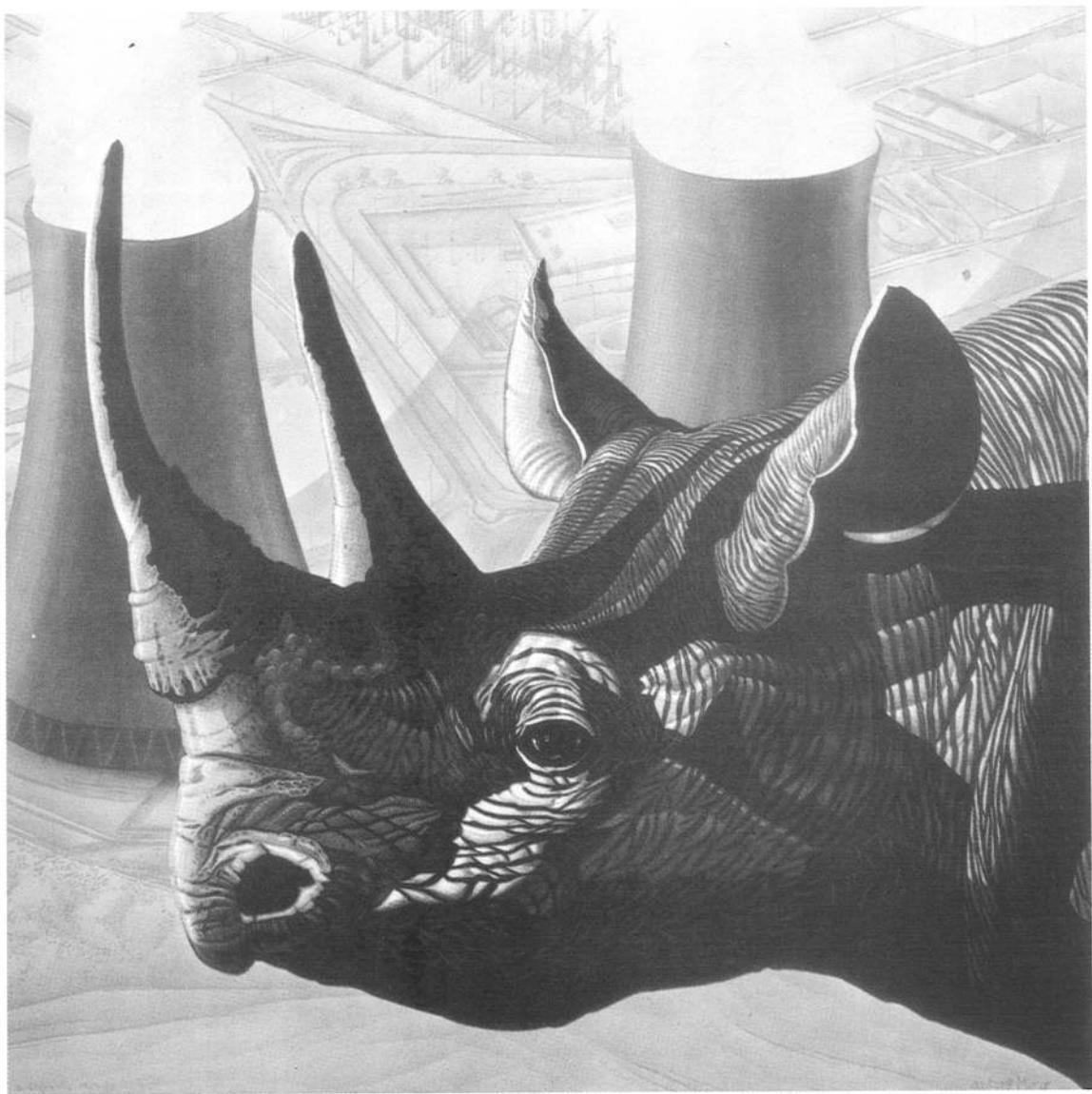
RETRAT EQUESTRE, 1982-84 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 × 200, DÍPTIC-FRAGMENT). COL. PARTICULAR



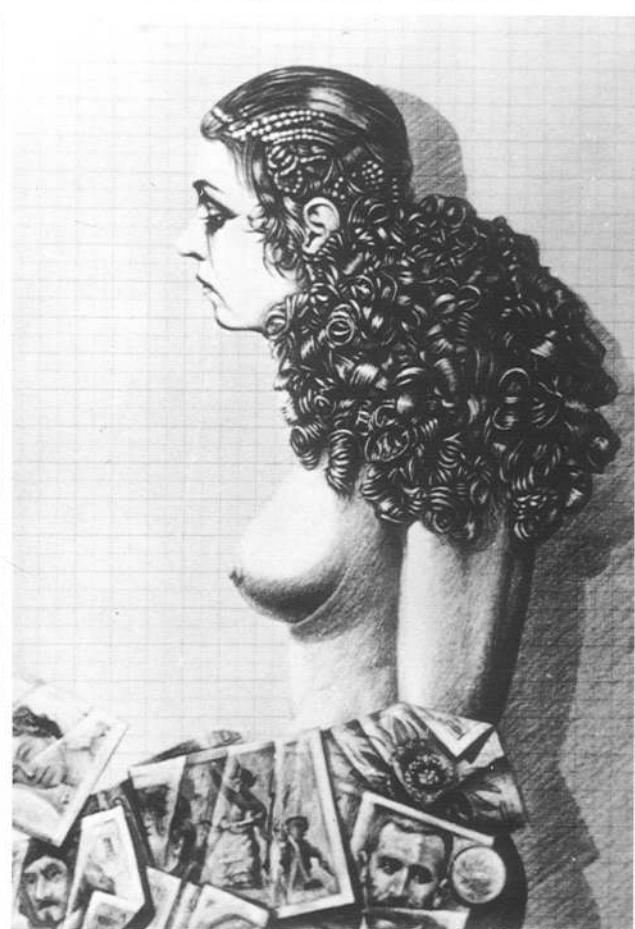
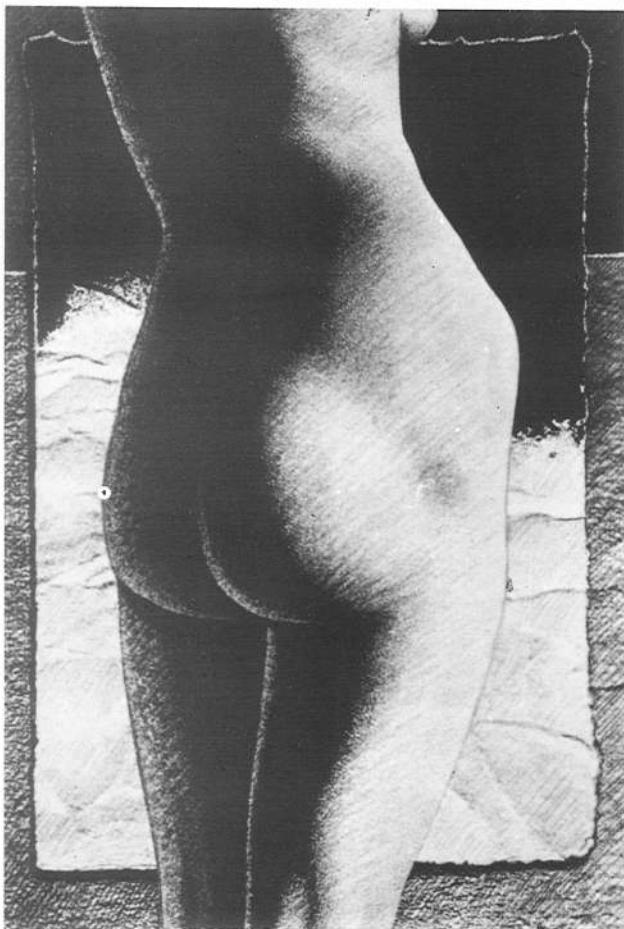
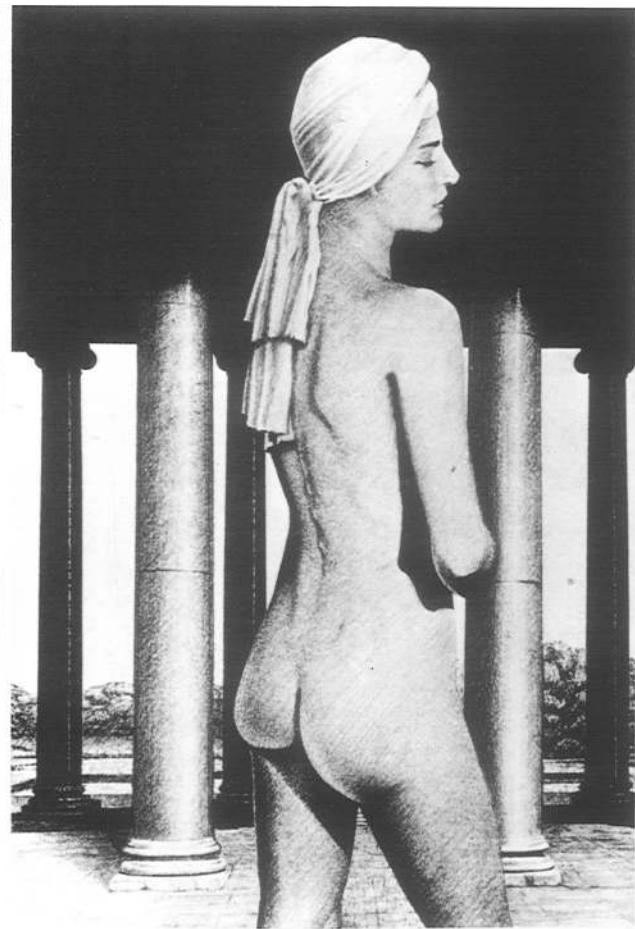
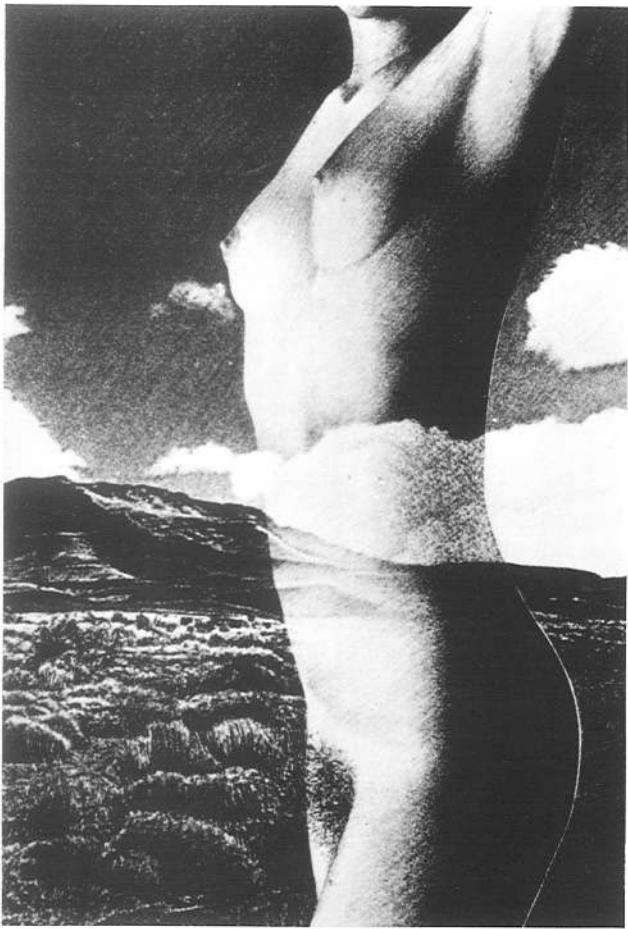
RETRAT EQUESTRE, 1982-84 (ACRÍLIC-LLENC, 200 × 200, DÍPTIC). COL. PARTICULAR



HOME D'ESQUENA, 1988 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 × 200). COL. CLÍNICA PASQUAL-LEONE, VALÈNCIA



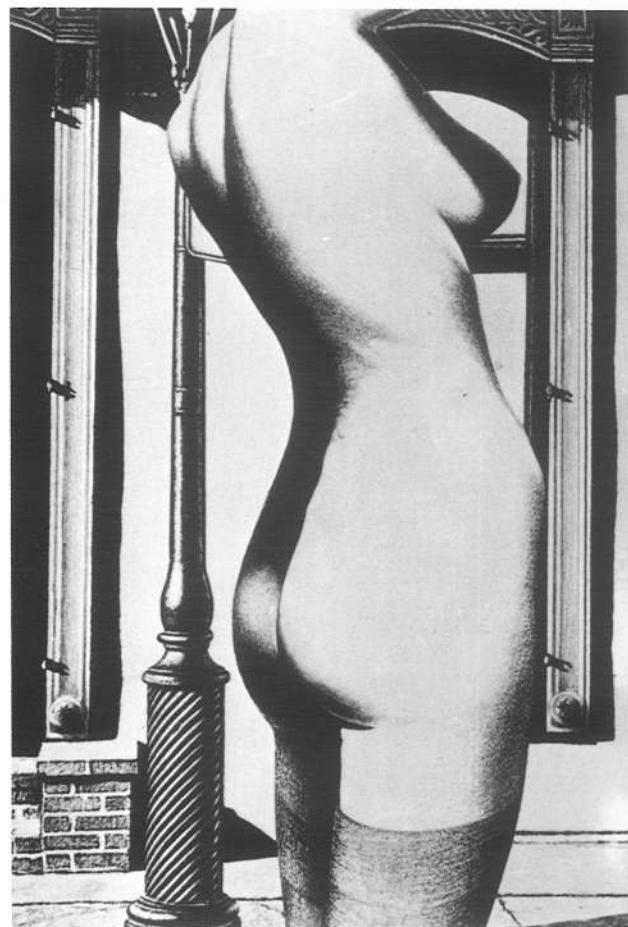
INTRÚS A COFRENTS, 1989-90 (ACRÍLIC-LLENC, 100 × 100). COL. PARTICULAR



SERIE VIVACE (DIBUIXOS, 1991). DIBUJOS



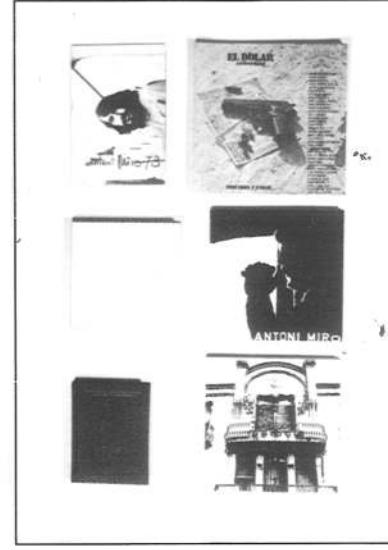
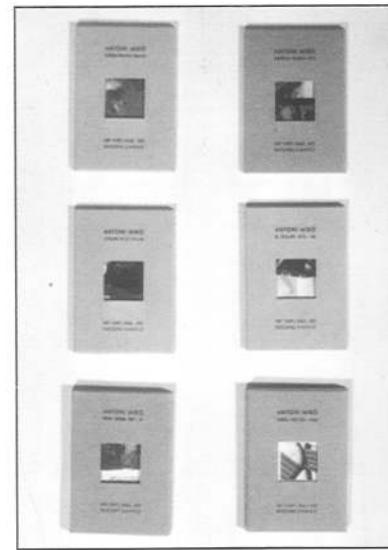
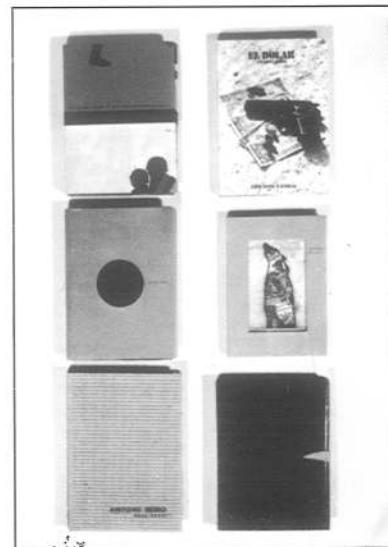
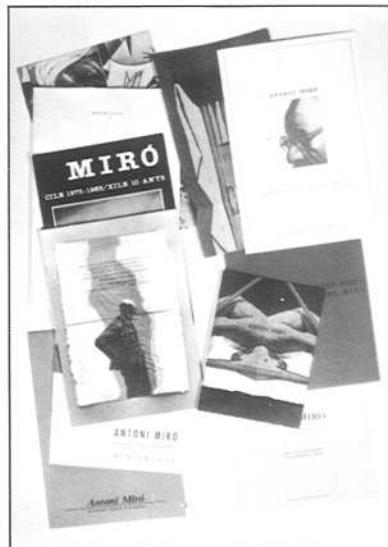
SÉRIE VIVACE (DIBUIXOS, 1991)



SÉRIE VIVACE (DIBUIXOS, 1991). DIBUJOS



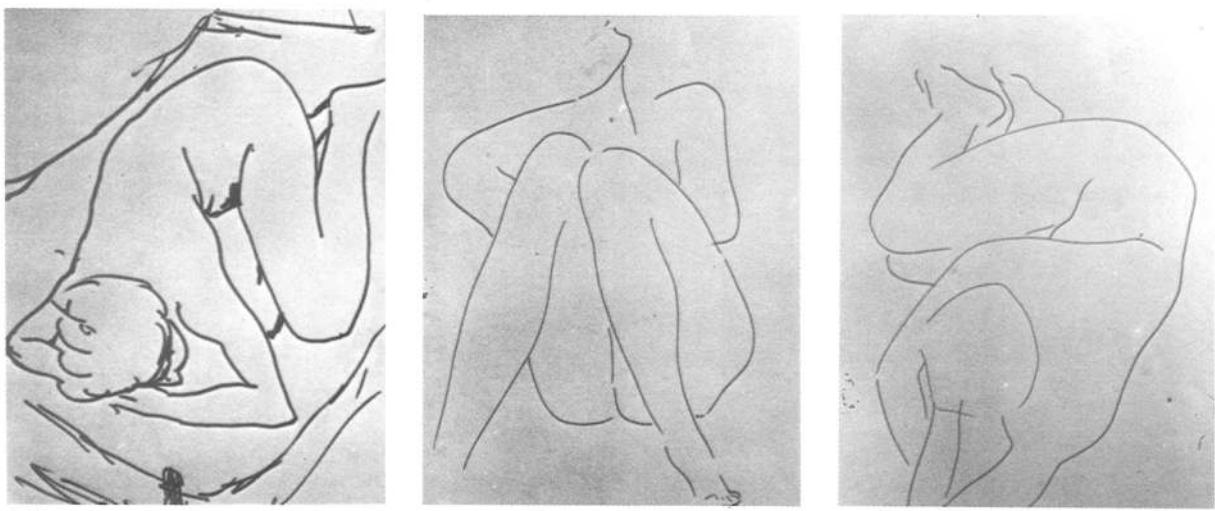
MON DE BACON, 1988-89 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200 × 200). SAN TELMO MUSEOA, DONOSTIA



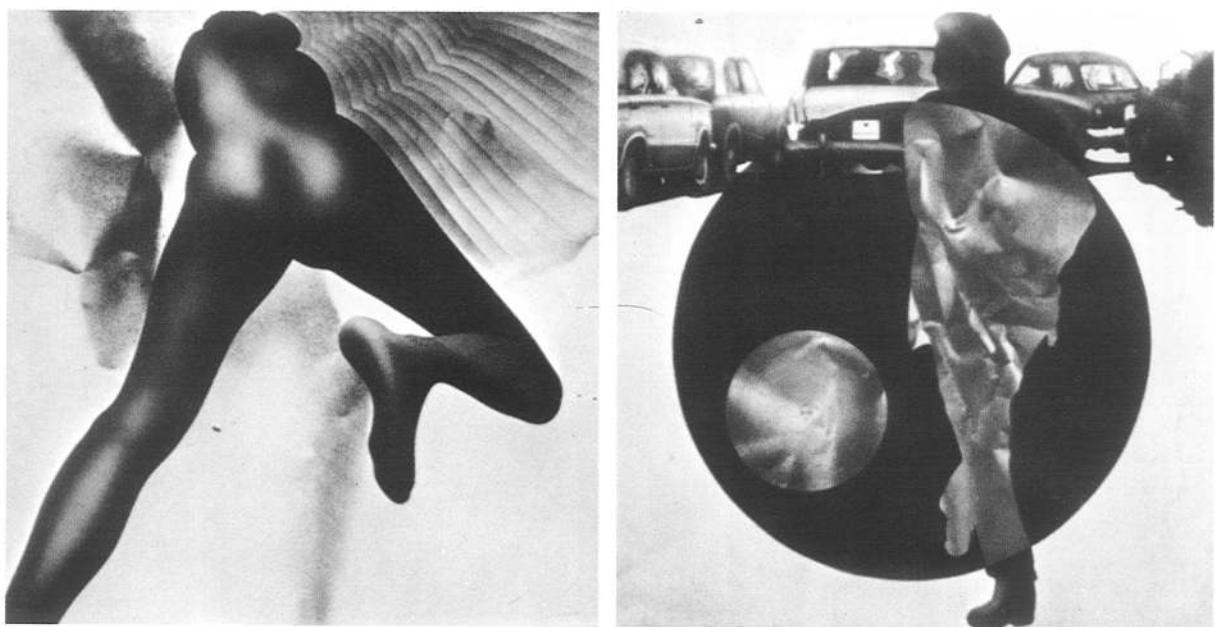
BIBLIOGRAFIA



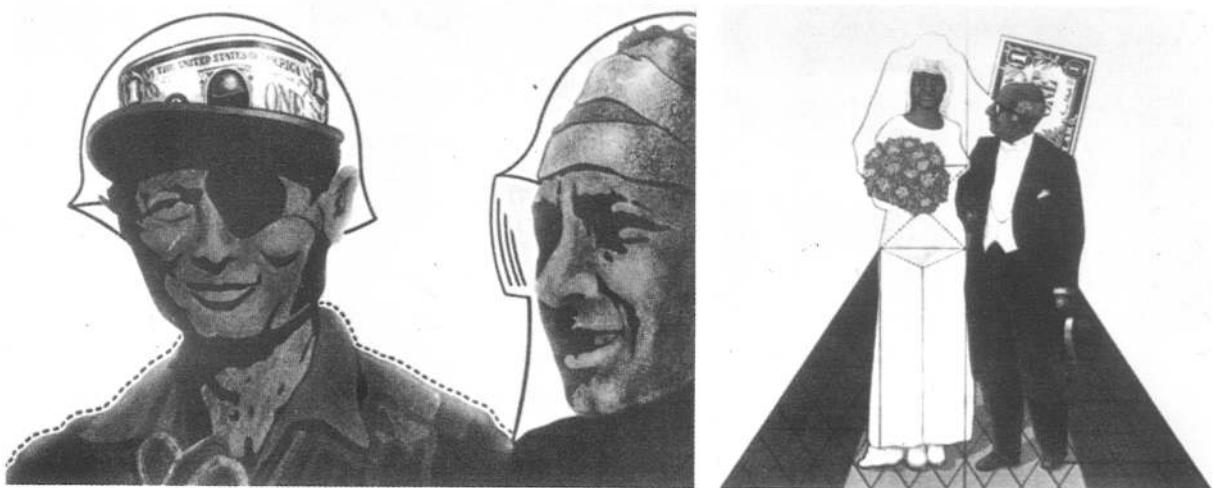
PORTRADAS DE LIBROS



ESBOSSOS DE NUFS, 1964



L'HOME AVUI, 1973-74



EL DÒLAR, 1974

Antoni Miró (Alcoi, 1944) combina en su trayectoria una gran versatilidad de iniciativas tanto directamente de tipo creativo —en su eficaz dedicación a muy diversas modalidades de propuestas estéticas— como atendiendo incansablemente al fomento y a la promoción cultural, especialmente —aunque no de manera exclusiva— en las comarcas del sur del País Valenciano.

Cronológicamente no es fácil establecer en el conjunto de su producción artística una cierta periodización en lo que respecta a la utilización de recursos, técnicas y opciones estilísticas, dado que, de hecho, Antoni Miró —sobre todo antes de abordar decididamente los derroteros del realismo social— no titubeaba en experimentar con cuanto, de uno u otro modo, llegaba a sus manos y despertaba su interés.

Sin embargo, junto a la citada inquietud experimental volcada en las diversas vertientes de los lenguajes estéticos y en los diferentes medios expresivos, cabe asimismo resaltar —como una especie de común denominador que se mantiene a lo largo de su itinerario— ese afianzado talante de compromiso con la realidad circundante y con el pulso global de la existencia cotidiana que, sobre todo, se evidencia y madura en las *series* producidas en los tres últimos lustros.

Es así como el conjunto de trabajos recogidos bajo las respectivas nominaciones generales de «América negra», «El Dólar» o «Pintar pintura» —por citar algunas— son sin duda plenamente representativas de esa atención que Antoni Miró presta a la extrapolación de la cita histórica, a su reutilización como fuerte imagen simbólica, productora de elocuentes contrastes, o la escueta intersección de los valores plásticos con los propiamente vitales.

Mucho más radicalizada en sus planteamientos, que otras opciones análogas o paralelas, la obra de Antoni Miró —como grito de denuncia y liberación— adopta sin embargo en muchas de sus propuestas una gradación creciente desde el humor, la ironía o la sátira despiadada, a través de los montajes visuales estratégicamente adoptados en sus composiciones, basadas en última instancia en los explícitos códigos lingüísticos utilizados por los medios de comunicación de masas, asegurando así —desde dentro de los mismos recursos que fustiga— una inquietante función catártica sobre el sujeto, que no puede limitarse a ser neutral o indiferente contemplador.

Ejemplo de cómo utilizar eficazmente el carácter conminatorio del efecto visual, la obra de Antoni Miró no está exenta de un elocuente índice reflexivo. Porque si es evidente, como se ha dicho que es la suya una «pintura de concienciación», no es menos cierto que en su proceso creativo se incluye un destacado grado de «concienciación de la pintura».

Romà de la Calle
(Del libro «Plàstica Valenciana Contemporània»)

E X P O S I C I O N E S I N D I V I D U A L E S

1965. Sala CEA (Alcoiart-1), gener, ALCOI.— Sala CEA, juny, ALCOI.— Salons Els Àngels, juliol, DÉNIA.— Soterrani Medieval, agost, POLOP.— Pressó Segle XII, setembre, GUADALEST.— Montmartre, setembre-octubre, PARIS (França).— Casa Múrcia-Albacete, VALÈNCIA.
1966. Cercle Industrial, maig, ALCOI.— Elia Galeria, juny, DÉNIA.— Soterrani Medieval, agost-setembre, POLOP.
1967. Sala Premsa, març-abril, VALÈNCIA.— Casa Municipal de Cultura, juliol, ALCOI.— Soterrani Medieval, agost-setembre, POLOP.— Sala FAIC, octubre, GANDIA.— Caixa d'Estalvis SE., novembre, MÚRCIA.— Sala IT, novembre, TARRAGONA.— Sala CAP, novembre, ALACANT.— Museu Municipal, desembre, MATARÓ.— Galeria Àgora, desembre, BARCELONA.
1968. Galeria d'Art, 6 Presències, abril-maig, ALCOI.— Soterrani Medieval, Estiu, POLOP.— Galeria Niu d'Art, juliol, LA VILA JOIOSA.— Sala Rotonda, «Art del poble per al poble», V Congrés LF, agost, ALCOI.— Woodstock Gallery, novembre-desembre, LONDRES (Anglaterra).
1969. Galeria Polop, juliol, POLOP.— Shepherd House, agost, CHADDERTON (Anglaterra).— Galeria Elia, setembre, DÉNIA.— Central Hotel, setembre, DOVER (Anglaterra).— Mostra simultània: UNESCO, Casa de Cultura, Reconquista, desembre, ALCOI.
1970. Galeria CAP, febrer, ALACANT.— Caixa d'Estalvis NSD, març, ELX.— Galeria CAP, abril, XIXONA.— Galeria Polop, Estiu, POLOP.— Galeria Darhim, juliol, BENIDORM.— Hotel Azor, agost, BENICÀSSIM.— Galeria Porcar, setembre, CASTELLÓ.
1971. Sala CASE, març, MÚRCIA.— Club Pueblo, març-abril, MADRID.— Sala CASE, juliol, ALBUFERETA.— Sala CASE, juliol, BENIDORM.— Galeria 3, agost, ALTEA.— Discoteca Mussol, desembre, ALCOI.
1972. Galeria Novart, abril, MADRID.— Galleria della Francesca, maig, FORLI (Itàlia).— «Amèrica Negra», mostra i espectacle, Novart, maig, MADRID.— Galleria Bogarelli, maig-juny (Alcoiart-55), CASTIGLIONE (Itàlia).— BH Corner Gallery «Five Man Exhibition», LONDRES (Anglaterra).— Galeria Alcoiart, desembre, ALTEA.
1973. Galerie Multiples, febrer, MARSELLA (França).— Galeria Aritza, abril, BILBAO.— Sala Be-saya, maig, SANTANDER.— Art Alacant, novembre-desembre, ALACANT.— Simultània Galeria Capitol i Sala UNESCO, desembre, ALCOI.— Galeria Alcoiarts, desembre-gener, ALTEA.
1974. Sala Provincia, març, LLEÓ.— Galleria Lo Spazio, març-abril, BRESCIA (Itàlia).— Palau Provincial, novembre, MÀLAGA.
1975. Galeria Artiza, maig-juny, BILBAO.— Galeria Trazos-2, juny-juliol, SANTANDER.— Galeria Alcoiarts, agost, ALTEA.— Grafikkabinett, setembre, HAGEN (Alemanya).— Galeria Cànem, octubre, CASTELLÓ.
1976. Spanish-American Cultural, febrer-març, NEW BRITAIN, Connecticut (USA).— Sala d'Exposicions de l'Ajuntament de Sueca, març, SUECA.— Altos (permanent), ALACANT.— Crida Galeria, desembre-gener, ALCOI.
1977. Sala Gaudí, març-abril, BARCELONA.— Ajuntament de Monòver, mostra retrospectiva, setembre, MONÒVER.— Galeria La Fona, novembre-desembre, OLIVA.— Galeria Alcoiarts, desembre, ALTEA.
1978. Fabrik K 14, graphic-retrospektive, gener-febrer, OBERHAUSEN (Alemanya).— Museu d'Art Contemporani de Sevilla, mostra retrospectiva, maig, SEVILLA.— Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia, Consells Populars de C.C., maig, MURO.— Galeria Montgó, juliol, DÉNIA.
1979. Saletta Esposizione Rinascita, octubre, BRESCIA (Itàlia).— Galeria Alcoiarts, Estiu, ALTEA.— Sala Cau d'Art, desembre-gener, ELX.
1980. Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia, «Les Llances», març, ALCOI.— Sala Canigó, març-abril, ALCOI.— Biblioteca di Carfenedolo, Mostra gràfica, març, CARFENEDOLO (Itàlia).— Galeria 11, abril-maig, ALACANT.— La Casa, Galeria d'Art, Mostra retrospectiva, juny-juliol, LA VILA JOIOSA.— Galeria La Fona, juliol, OLIVA.— Galeria Alcoiarts, agost-setembre, ALTEA.— Sala d'Exposicions de l'Ajuntament, Homenatge a Salvador Espriu (amb Azorín), setembre, LA NUCIA.

1981. Galeria Àmbito, Amics de la Cultura del País Valencià, desembre, MADRID.
1982. Graphic-Retrospektive, Kulturverein der Katalanish Sprechenden, maig-juny, HANNOVER (Alemanya).— Roncalli Haus, Mostra retrospectiva, agost, WOLFENBUTTEL (Alemanya).— Museo Etnogràfico Tiranese, agost, TIRANO (Itàlia).
1983. Centre Municipal de Cultura, «El Cartell», juny, ALCOI.— Giardini di Via dei Mille, Cile, juliol, BRESCIA (Itàlia).— Mostra Sigmund Freud (IPAC), Palau de Congresos, Hotel Melià-Castilla, juliol, MADRID.— Festival de l'Unità, Cile, juliol, BERGAMÓ (Itàlia).— Circolo Culturale di Brescia, Cile, agost, BRESCIA (Itàlia).— Sala de Cristal, Ajuntament de València, Mostra retrospectiva «Xile, X Anys», setembre, VALÈNCIA.— Saló d'Actes, «El Cartell», Ajuntament, setembre, LA VALL DE GALLINERA.— Centre Social i Cultural, «El Cartell», setembre, TAVERNES DE VALLDIGNA.— Sala Morquera, «El Cartell», Exm. Ajuntament, octubre, CREVILLENTE.— Sala del Casino, «El Cartell, Xile, Freud», octubre, XIXONA.— Presso la S.L. Malzanini del PCI, Cile, 1973-83, octubre, BRESCIA (Itàlia).
1984. Sala CAAM.— «El Cartell», Ajuntament, gener, MURO.— Sala Caixa Rural, «El Cartell», Ajuntament, febrer, VILA-REAL.— Palau de Congresos, «Freud», abril, BARCELONA.— Zentrum am Buck, «Zu Ehren Salvador Espriu», novembre-desembre, WINTERTHUR (Suïssa).
1985. Congres Centrum Hamburg, «Freud tot Freud», IPAC, juliol-agost, HAMBURG (Alemanya).— L'Arte a Stampa, Raffinatezza Antica i Moderna, octubre, BRESCIA (Itàlia).
1986. Art Expo Montreal, «Hommage à Pablo Serrano», «Pinteu Pintura», agost, MONTREAL (Canada).— Galeria Cànem, «Pinteu Pintura», novembre-desembre, CASTELLÓ.— Moorkens Art Gallery, «Hommage a Salvador Espriu», Nouvelles Perspectives, desembre-gener, BRUXELLES (Bèlgica).
1987. Wang Belgium Art Gallery «Hommage a Eusebi Sempere», «Pinteu Pintura», organise par le CEICA, febrer-abril, BRUSSEL (Bèlgica).— Sala UNESCO, «El Cartell», gener-febrer, ALCOI.— Escola de Batoi, gravats «Pinteu Pintura», maig-juny, ALCOI.— Simultània Sales Esplà i Major de CAIXALACANT, «Pinteu Pintura», octubre-novembre, ALACANT.— Centre Cultural Sant Josep (Ajuntament d'Elx i CEPA), «Pinteu Pintura», desembre-gener, ELX.
1988. Centre Cultural de la Vila d'Ibi, Ajuntament d'Ibi i CEPA, «Pinteu Pintura», febrer-març, IBI.— Museu de l'Almodí (Ajuntament de Xàtiva i Conselleria de Cultura), «Pinteu Pintura», maig-juny, XÀTIVA.— Kleineren Galerie, Graphische Austellung, Verband Bildener Künstler der DDR, maig, EISLEBEN (DDR).— Centre Municipal de Cultura, «Pinteu Pintura», octubre-novembre, ALCOI.— Sala CAIXALACANT, «Pinteu Pintura - Dibuix», octubre-novembre, ALCOI.— Mercat d'Abasts, mostra «El Cartell», festa «Nuevo Rumbo», novembre, VALÈNCIA.— Kulturhausgalerie, Graphik Retrospektive, tardor, SCHWARZHEIDE (DDR).
1989. Ajuntament d'Alcoi, Expo. Cartell, abril, ALCOI.— Liceu Renouvier, Universitat Catalana d'Estiu, agost, PRADA (Catalunya).— San Telmo Museoa, «Diálegs-Pinteu Pintura, 1980-89», setembre-octubre, San Sebastián-DONOSTIA.— Col.legi de Metges, «Homenatge a Freud», Societat de Psicoanàlisi, setembre-octubre, BARCELONA.— Sala San Prudencio, Arabako Kutxa i Museu de BB.AA., «Pinteu Pintura», novembre-desembre, Vitoria-GASTEIZ.
1990. Centre Ciudad de Kiev, retrospectiva org. BCECBIT, gener, KIEV (Ucraïna-URSS).— H. Kar-nac, «Homage S. Freud», hivern, LONDON (Anglaterra).— Ukrainian Muzeum Art, febrer, IVANO-FRANKOVSK (Ucraïna-URSS).— Ciutat Lviv, retrospectiva gràfica, abril, LVIV (Ucraïna-URSS).— La Bottega delle Stampe, Omaggio a Freud i Pinteu Pintura, abril-maig, BRESCIA (Italia).— Moldavian Society Cultural, retrospectiva gràfica, juny, KISHINEV (RSS de Moldàvia).— Casa de Campo «Nuevo Rumbo», gravats i cartells, juny, MADRID.— Cellier des Moines «Une decade de Pinteu Pintura», org. Mirofret France i Mairie St. Gilles, juliol-agost, SAINT-GILLES (França).— Universitat Catalana d'Estiu, Sala El Pessebre, org. Ajuntament de Prada i Mirofret France, agost, PRADA (Catalunya Nord).— Le Regard d'Antoni Miró, Mondial de l'Automobile, Stand Mirofret-France, octubre, PARIS (França).— Salon d'Avignon «Pinteu Pintura», Stand Mirofret, novembre, AVIGNON (França).— Galeria Punto, «Esguards d'Antoni Miró», desembre-gener, VALÈNCIA.
1991. Galleria La Viscontea, «Una decade di dipingere pittura», gener, RHO-MILANO (Itàlia).— Saló Internacional de l'Automòbil, «Obra gràfica de Pinteu Pintura», Stand Mirofret, maig, BARCELONA.— Stazione di Ricerca Artistica Europio, «Omaggio a Gaudí», maig, MILANO (Itàlia).— Galeria Mona, «Pinteu Pintura», juliol, DÉNIA.— Ukrainian Museum Contemporary Art, desembre, IVANO-FRANKIVSK (Ucraïna).



AMÉRICA NEGRA, 1972

P R E M I O S

1960. VII Mostra de Pintura, Escultura i Dibuix, 1r. Premi, Excm. Ajuntament d'ALCOI.
1961. XVIII Exposició d'Art, 3r. Premi, ALACANT.
1962. Primer Certamen Nacional d'Arts Plàstiques, ALACANT.— Certamen de Pintura, 1r. 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, 2n. Premi, ALACANT.
1965. V Saló de Tardor, Premi de la CAP, ALCOI.— VII Saló de Març, Museu Hist., VALÈNCIA.
1966. Casa Municipal de Cultura, Saló de Tardor, ALCOI.
1967. I Biennal de Pintura. Excm. Ajuntament, ALCOI.— VIII Saló de Març, VALÈNCIA.— VII Saló de Tardor, 2n. Premi, Casa Municipal de Cultura, ALCOI.
1968. IX Saló de Març, Art Actual, VALÈNCIA.— I Exposició Pintors Espanyols, CIEZA.
1969. II Bienal Internacional de Pintura, ALCOI.— X Saló de Març, Arte Actual, VALÈNCIA.— I Certamen Diputació Provincial «Castell de Santa Bàrbara», adquisició d'obra, ALACANT.— VIII Premi de Dibuix «Joan Miró», Palau de la Virreina, BARCELONA.— The Dover Carnival, DOVER (Anglaterra).— VIII Saló de Tardor, Premi CMC, ALCOI.— Membre de Verein Berliner Künstler, BERLIN.
1970. XI Saló de Març, VALÈNCIA.— IX Premi Internacional de Dibuix «Joan Miró», Col. d'Arquitectes, BARCELONA.— Certamen Arts Plàstiques «Castell de Santa Bàrbara», adquisició d'obres Museu, ALACANT.— XXVII Exposició de Pintura, SOGORB.— Finalista Premi «Tina», BENIDORM.— VII Saló Nacional de Pintura, MÚRCIA.
1971. III Bienal Internacional de Pintura, adquisició d'obra, ALCOI.— I Certamen de Pintura Mural, ALTEA.— XII Saló de Març, VALÈNCIA.— III Biennale Internationale de Merignac, MERIGNAC (França).— X Premi de Dibuix «Joan Miró», Col. d'Arquitectes, BARCELONA.— Galeria Adrià, BARCELONA.— PAA Culturals, GIRONA.— B.H. Corner Gallery, Saló Internacional d'Hivern, Diploma d'Honor, LONDRES (Anglaterra).— Membre de l'Institut i Acadèmia Internacional d'Autors de Panamà.
1972. XI Premi Internacional de Dibuix «Joan Miró», BARCELONA.— II Mostra Internazionale di Pittura e Grafica, Medalla d'Or i Diploma, Teatre Sala Dante, NOTO (Itàlia).— Mostra Premis, SICILIA (Itàlia).— Membre «Honoris Causa» de Paternoster Corner Academy de Londres i medalla d'or, Londres.
1973. No participa a certàmens de tipus competitiu.
1974. Vtz. International Print Biennale, CRACOVIA (Polònia).— I Saló de Primavera, Medalla de Plata, VALÈNCIA.— I Certamen Internacional de Pintura, MALLORCA.— Ibzagràfic-74, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.— IV Biennale Internationale de Merignac, MERIGNAC (França).— XIII Premi Internacional de Dibuix «Joan Miró», BARCELONA.— I Biennal Nacional de Pintura, OSCA.— IV Saló de Tardor, 1^a Menció i Medalla de Bronze, SAGUNT.— Premi de Pintura «Fundació Güell», BARCELONA.— Ora e sempre resistenza, Palazzo del Turismo, MILÀ (Itàlia).— Mostra Internacional d'Arts Gràfiques, Menció Honorífica, VALENCIA.— Membre actiu de la Fundació «Maeght» de SAINT-PAUL (França).
1975. Ora e sempre resistenza. Circolo di Via De Amicis, MILÀ (Itàlia).— II Certamen Internacional, MAJORCA.— Premis Sèrie, MADRID.— II Certamen Nacional de Pintura, TEROL.— V Bienal Internacional de l'Esport, 1^a Medalla, VALÈNCIA.— II Premi de Dibuix «Sant Jordi», BARCELONA.— XIV Premi Internacional «Joan Miró», BARCELONA.— Paix-75-30-ONU, Pavillon d'Art Slovenj Gradec, SLOVENE (Iugoslàvia).— 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.



ESCULTURES, 1974-76

1976. VI Miedzynarodowe Biennale Grafikiraków, CRACOVIA (Polònia).— Convocatòria d'Arts Plàstiques, adquisició d'obra per a Museu Diputació Provincial, ALACANT.— Ibiza gràfic-76, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.— I Certamen Internacional de Lanzarote, LANZAROTE (Canàries).— I Certamen de Pintura, PEGO.— II Bienal d'Art, PONTEVEDRA.— I Bienal Nacional d'Art, Medalla Commemorativa, OVIEDO.
1977. Premio Nazionale di Pittura, Centro de Arte Elba, 1r. Trofeu Elba, PALERMO (Itàlia).— Mostra Palacio de Manzanares el Real, MADRID.
1978. VI Premio Internazionale di Grafica del Pomero, RHO (Itàlia).— 7 Biennale Internationale de la Gravure, CRACÒVIA (Polònia).— Acadèmic d'Itàlia amb medalla d'or, «Accademia Italia delle Arti e del Lavoro».
1979. Grafik Biennale Heidelberg, HEIDELBERG (Alemanya).— Invitat al «Convegno Nazionale degli Artisti», SALISOMAGGIORE (Itàlia).
1980. VIII Miedzynarodowe Biennale Grafikiraków, CRACOVIA (Polònia).— Distinció de l'«Academie Culturelle de France», PARIS.
1981. Membre titular de la Jeune Peinture - Jeune Expression, PARIS.— Director Mostra Cultural del País Valencià, ALCOI.
1982. Bienal d'Eivissa, Ibiza gràfic-82, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.— Piccola Europa, XXXII Rassegna di Pittura, Scultura, Grafica, Musei d'Arte Moderno, Premi de Gravat «Universitat d'Urbino», Sasso-ferrato, ANCONÀ (Itàlia).— Salon d'Automne 82, Palais des Congres, Medalla de Plata, MARSELLA (França).— Premio Internazionale Carducci de Belle Arti, FLORÈNCIA (Itàlia).— Prima Biennale Internazionale. Ente Siciliano Arte e Cultura. Medalla d'Or i Diploma, 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 Rassegna Pittura, Grafica «Piccola Europa», Sasso-ferrato, ANCONA (Itàlia).— Primo Premio Internazionale «Gagliardo», ALESSANDRIA (Itàlia).— Premio Internazionale di Modena, Placa i Diploma, MÒDENA (Itàlia).— Membre del Consell Rector del Centre Municipal de Cultura, ALCOI.
1984. Intergrafik-84, Internationale Triennale Engagierter, BERLIN (Alemanya).— Kinema-84, Audiovisual «Els Bojos-66», premiat, ALCOI.— Dirigeix «L'Ambit d'Arts Plàstiques del Congrés d'Estudis», ALCOI.— Invitat a la «Grafik in der DDR», BERLIN.
1985. Medalla I Miedzynarodowe Triennale Sztuki «Przeciw Wojnie», Panstwowe Muzeum na Majdanku, LUBLIN (Polònia).— Medalla Aurea Oro i Diploma Premio «Città di Roma», ROMA (Itàlia).— 35 Salon de la Jeune Peinture - Jeune Expression, PARIS (França).
1987. Intergrafik-87, Verband Bildender Künstler der DDR, BERLÍN (Alemanya).— Invitat al Simposi Intergrafik-87 per la V.B.K., BERLIN.
1988. Medalla II Miedzynarodowe Triennale Sztuki Przeciw Wojnie Majdanek-88, LUBLIN (Polònia).— XVI Premio Internazionali di Grafica, Medaglia Amici del Pomero, RHO, MILÀ (Itàlia).— Biennale Internazionale de l'Estampe, Palau dels Reis de Mallorca, PERPINYÀ (França).— 38 Rassegna Grafica, Salvi Piccola Europa, SASSOFERRATO (Itàlia).— Membre del Consell Rector «Institut de Cultura Gil-Albert», ALACANT.
1989. XVII Premio Internazionale Grafica del Pomero, Diploma Segnalato, RHO-MILANO (Itàlia).— Diploma I Biennale Impresa Ivano-Frankivsk, IVANO-FRANKIVSK (Ucraïna).
1990. Diploma Premio Internazionale del Pomero, RHO-MILANO (Itàlia).
1991. III Miedzynarodowe Triennale Sztuki, «Przeciw Wojnie» Majdanek 91, Medalla Commemorativa, LUBLIN (Polònia).— XXV Premio Nazionale di Grafica del Pomero, Premio-Acquisto A. Masseroni, RHO-MILANO (Italia).— Jurat II Biennale «Impresa», Ukrainian Museum Contemporary Art, IVANO-FRANKIVSK (Ucraïna).— Medalla Commemorativa Saló de Tardor, SAGUNT.

E X P O S I C I O N E S C O L E C T I V A S

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 II.llicitana, ELX.— Niu d'Art, Pintura i Escultura, LA VILA JOIOSA.— Alicart-1, Casa Azorín, DÉNIA.— Alicart-2, Penya II.llicitana, 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 Kunstler, Grafik-Plastik, BERLÍN (Alemanya).— Plàstica d'Alcoi, Galeria Papers Pintats, ALCOI.
1970. Sala Devesa, 14 Pintors, ALACANT.— Verein Berliner Kunstler, BERLÍN (Alemanya).— Maison Billaud, FONTENAY-LE-COMPTE (França).— Exposició Art Contemporani, Galeria Arreteta, 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 II.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 (Anglaterra).— Femina-71, Verein Berliner Kunstler, 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, Galeria Alcoiarts, ALTEA.— Mostra Anyal, Verein Berliner K. BERLÍN (Alemanya).— Galeria Internacional d'Art, APSA, MADRID.— Homenatge a Millares, Alcoiarts, ALTEA.— Sala Laurana, Teatro Sperimental, «In occasione del Festival Internazionale del Cinema di Pesarro», 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 Kunstler, BERLÍN (Alemanya).— Aritz-2, LAREDO.— Homenatge a Joan Miró, Novart, MADRID.— En Art-2, Hort del Cura, ELX.— II Mostra Nacional de VILLENA.— XXII Exposició Nacional «Centenari Azorín». Adquisició obra Museu, MONÒVER.— II Mostra d'Arts Plàstiques, BARACALDO.— XXIII Rassegna Internazionale di Pittura, «GB Salvi e Piccola Europa», Omaggio Gruppo Denunzia, SASSOFERRATO (Itàlia).— Exposició III Aniversari Galeria Novart, MADRID.— Artisti d'Avanguardia 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).— Sala «Omaggio al Gruppo», SASSOFERRATO (Itàlia).— Artisti d'Avanguardia, BRESCIA (Itàlia).
1974. Procés a la Violència, Galeria Studium, VALLADOLID.— Homenatge a Òscar Esplà, Club Urbis, MADRID.— Procés a la Violència, Sala Tahor, LES PALMES DE GRAN CANÀRIA.— Mostra sobre Xile, ESTOCOLM (Suècia).— Noi i el Cile, Centro Cívico, Comune di Milano, MILÀ (Itàlia).— Mostra della 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'Avanguardia, ALTEA.— Procés a la Violència, Galeria Set i Mig, ALACANT.— Mostra Realitat-2, Galerías Peninsula, Machado y Osma, MADRID.— Librería Feltrinelli, PARMA (Itàlia).— Sala Comunale, CASALEONE-VERONA (Itàlia).— Sallone della Cooperativa, PEDEMONTE-VERONA (Itàlia).— Librería Feltrinelli, BOLOGNA (Itàlia).— Mostre della Resistenza all' A.A.B., BRESCIA (Itàlia).— Mostra per Spagna Libera, MILÀ (Itàlia).



LLANCES IMPERIALS, 1976-77 (PINTURA-OBJECTE, 250 × 850). MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE SEVILLA (FOTO)

1975. Galeria Aviñón, «Entre la abstracción y el realismo», MADRID.— Galeria 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 Artiza, 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, DÉNIA.— 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 Alfaijor, MADRID.— Aportació a la Ceràmica, Galeria Trazos-2, SANTANDER.— Ceràmica de Majadahonda, 23 artistes, Galeria Aritz, BILBAO.— Ora e sempre Resistenza, MILÀ (Itàlia).— Esposizione didattica alla scuola Media Gozzano, TORÍ (Itàlia).— Galleria lo Spazio, BRESCIA (Itàlia).— 26.^a Mostra d'Arte Contemporanea «Consciencia 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, primera 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.— 3.^a 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, Galerias Adrià, Dau al Set, Eude, Gaspar, 42 i Maeght, BARCELONA.— Exposició Homenatge a Miquel Hernández, Sala Ágora, MADRID.— Galeria Artiza, Errealitate Baten Kronikak, BILBAO.— Selecció d'obres gràfiques, mostra col.lectiva, Galeria Juana Mordó, MADRID.— Galleria d'Arte «Settanta», GALLARATE.— Sale Comunali, MALCESINE (Itàlia).— Circolo Culturale CSEP, S. STINO DI LIVENZA (Itàlia).— Galleria Kursaal, IESOLO LIDO (Itàlia).

1977. «Wo Unterdrückung Herrsch, Wachst der Widerstand», Ortsgruppe der VSK Koln, COLÒNIA (Alemanya).— Pintors actuals alcoians, Sala Art-Alcoi, inaugural, ALCOI.— XIV Saló de Març (d'artistes premiats), Galeria d'Art Ribera, VALÈNCIA.— Homenatge a Hernàndez, Université St. Etienne, ST. ETIENNE (França).— Université Tours, TOURS (França).— Galeria Crida, ALCOI.— Galeria Aritz, 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 in PORTOGALLO, CUBA, URSS, GERMANIA ORIENTAL.
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 Internacional «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, MURCIA.— Ateneu de Dénia, DÉNIA.— 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 Contemporáneo, MADRID.— Palau Municipal, VILLENA.— Fidelitat a un poble, Homenatge Abat Escarré, SABADEL.— Mostra d'Art del País Valencià, Conselleria de Cultura, Hort del Xocolater, ELX.— Caixa d'Estalvis, SAGUNT.— Ajuntament, MONÓVER.— 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 CRESPÍNS.— Grup Escolar, VILLAR DEL ARZOBISPO.— Aula de Cultura, BENIGÀNIM.— Caixa d'Estalvis, XÀBIA.— Museu Municipal, MONTCADA.— Barri Torrefiel, VALÈNCIA.— Museu Històric, Museu de la Resistència «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 Contemporani, VALÈNCIA.— Art Gràfic 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 Antiimperialista, 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 (USA).— 57 Artistes i un País, itinerant l'eixam, Sala Ajuntament, VALÈNCIA.
1980. II Mostra Permanente, Pinacoteca d'Arte Antica a Moderna, SAL SOMAGGIOR (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 TABERNES.— Temporada 79-80, Galeria 11, ALACANT.— Avantguarda 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.— AA.VV., IRUN.— AA.VV. TEROL.— Facultat d'Econòmiques, MADRID.— AA.VV., Peñuelas, MADRID.— Ajuntament, GAVÀ.— Escola d'Estiu «Rosa Sensat», Universitat de Bellaterra, BARCELONA.— Ajuntament, SANTA COLOMA DE GRAMANET.— AA.VV. ESPLUGUES.— Col.lectiu Artistes SANT ANDREU.— Institut

Jovellanos, GIJÓN.— Institut Vell, Sala Fidel Aguilar, GIRONA.— Casa de Cultura, CORNELLÀ DE LLOBREGAT.— Sala de Belles Arts, SABADELL.— Cooperativa, SABADELL.— AA.VV., HOSPITALET.— Segona Mostra, Palau Virreina, BARCELONA.— Ajuntament, S.M.^a 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.— 1.^a 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).

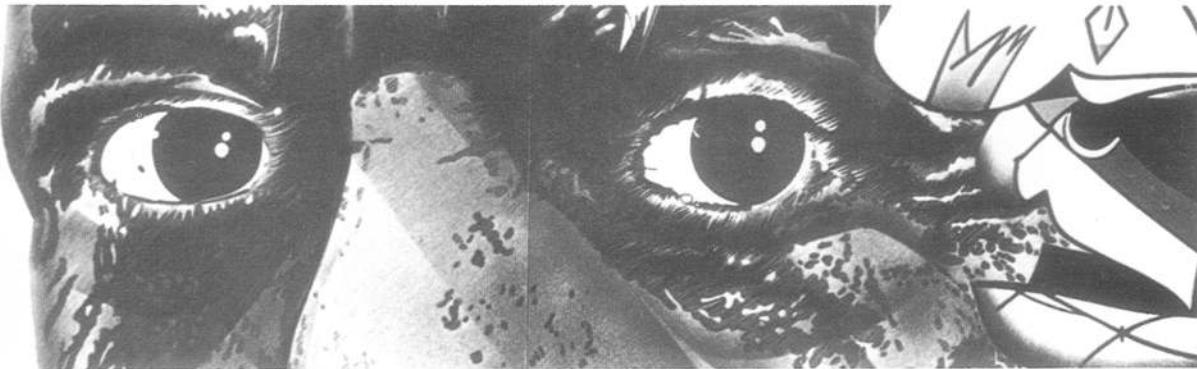
1981. Spanish Institut, Trajectòries-80, LONDRES (Anglaterra).— Vuit Gravadors Valencians, Sala d'Art Canigó, ALCOI.— Mostra Cultural del País Valencià, Ajuntament d'Alcoi, ALCOI.— Contemporary Spanish Art, The Hugh Gallery and Municipal Gallery of Modern Art, DUBLÍN (Irlanda).— Trajectòries-80, Spanish Institut, MUNÍC (Alemanya).— Art-81, Fira Internacional de Mostres, BARCELONA.— Premiere Convergence Jeune Expression, Hall Internacional, Parc Floral, PARÍS (França).— Col.lectiva d'Art, Galeria Montgó, DÉNIA.— 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, PICAN YA.— Ajuntament, SANTA POLA.— Paiau 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, NAPOLIS (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 «Atarkük», Trajectòries-80, ESTAMBUL (Turquia).— 40 Years of Spanish Art, Jordan National Gallery of Fine Arts, AMMAN (Jordània).— Fons d'Art de l'IÉA, La Caixa, ALCOI.— La Figuració, Sala Ministeri de Cultura, ALACANT.— Dibuixos i Gravats, Ministeri de Cultura, ALACANT.— «Mostra ArtPaper» a 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 (Thailàndia).— Spanish Embassy, Trajectòries-80, SEÙL (Corea del Sur).— University of Toronto, Art Català Contemporani, TORONTO (Canadà).— Expocultura, Palau de Congresos, BARCELONA.— Boston Public Library, Setmana d'Art Català, BOSTON (USA).— 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).— Ibzagrafic-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 (USA).— Capella de l'Antic Hospital, La Bienal d'Eivissa, BARCELONA.— Mostra col.lectiva Ibzagrafic-82, MADRID.— Mostra collettiva, Galleria d'Arte «La Viscontea», RHO, MILÀ (Itàlia).— Smithsonian Institut of Washington, Mostra de Cultura i Art Contemporani Català, WASHINGTON (USA).— 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



PINTEU PINTURA, 1982

d'Arles, Palais des Congrés, Salle Van-Gogh, ARLES (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, MONOVER.— 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 llerdencs, 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.— Art Valencià-84, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Homenatge a Westherdhal, Castillo de San José, LANZAROTE.— Casa-Museo Colón, Homenatge a Westherdhal, LAS PALMAS.— Galeria Vegueta i Casas Consistoriales, Homenatge a Westherdhal, LAS PALMAS.— Interarte-84, Fira de Mostres, Diputació d'Alacant, VALÈNCIA.— Mostra Museu Allende, Ajuntament, PETRER.— 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-RÉAL.— Galeria Zona Lliure, inaugural, SILLA.— Facultat de Filosofia i Lletres, Homenatge a Sanchis Guarner, VALENCIA.
1985. Mostra Museu Allende, Centre Cultural «Vila d'Ibi», IBI.— Mostra Museu Allende, LA VILA JOIOSA.— Sala Lleida, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, LLEIDA.— Sala Tarragona, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, TARRAGONA.— Sala Manresa, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, MANRESA.— Homenatge a Sempere, Congrés d'Estudis de l'Alcoià-Comtat, Casa de Cultura, IBI.— Homenatge a Sempere, Palau de l'Ajuntament, ONIL.— Homenatge a Sempere, Societat Cultural del Campet, CAMP DE MIRRA.— T. Shirt-Art Contemporani S. Camisetas, Sala Parpalló, VALÈNCIA.— Art a València, Promocions Culturals del País Valencià, Sala Ajuntament, QUART DE POLET.— 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, Bibliothèque Municipale de Cisteron, 10 pintors, CISTERON (França).— Art a València, del 1960 al 1980, Sala Ajuntament, BENIDORM.— Grans Obres de Petit Format, Galeria Càñem, CASTELLO.— Interarte, Saló Internacional d'Art del Mediterrani, Stand Promocions Culturals del País Valencià, Fira de Mostres, VALÈNCIA.



PICASSO, 1985

1986. Homenatge a Sempere, Congrés d'Estudis de l'Alcoià-Comtat, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Plàstica Valenciana Contemporània, La Llotja, Promocions Culturals del País Valencià i Ajuntament, 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, MONOVER.— Casa de Cultura, Capsa de Somnis, TAVERNES DE VALLDIGNA.— Exposició Col.lectiva d'Arts Plàstiques, Casa d'Alcoi, Sala de la Caixa d'Estalvis Provincial, 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, DÉNIA.— 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).— Überse Museum «AMULP», BREMEN (Alemanya).— Stadsteatern Galleri, «Por la liberación», HELSINborg (Suècia).— Tren-ta quatre pintors, Casa de Cultura, BENICÀSSIM.— Art a València, Casa de Cultura, CAÑALS.— 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, Château Royal, COLLJURE (França).— Art a València, ALMUSADES.— 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 en España», 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, DÉNIA.— Exposicien d'Afichas dau País Valencian, Château Amoux, AIXEN-PROVENCE (França).— Interarte, Stand Dávila, VALÈNCIA.— Centro Cultural São Paulo, Mostra Internacional, SÃO 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 Valencians, Mont-Jòia, 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 Frankismoaren Biktimei, DONOSTIA (Guipúzcoa).— Centre Municipal de Cultura, Art Comarques del Sud, ALCOI.— Sala Mutua Illicitana, «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-MILANO (Itàlia).— Projet Face-Bibliotèque Ecole Polyvalente Hyacinthe-Delorme, MONTREAL (Canadà).— Expo. Associazione di Solidarietà Pergolese, PERGOLA (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, RONCADERE (Itàlia).— GOGCIDAO Mail-Art, SANTIAGO DE COMPOSTELA.— Banco di Napoli, Mostra Itinerante di Grafica, BRESCIA (Itàlia).— Sala Ayuntamiento de Logroño, Escuela de Artes Aplicadas, Mail-Art, LOGROÑO (La Rioja).— Festa del Vino, Associazione di Solidarietà, PERGOLA (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 (Catalunya Nord).— Gràfica Internazionale, Galleria d'Arte La Viscontea, RHO MILANO (Itàlia).— Arte embotellado, Municipi de Mieres, TURON (Asturies).— Il Chiodo Fisso, Mail Art, VERONA (Itàlia).— Tutta Pergola-90, Festa delle Associazione, PERGOLA (Itàlia).— Electrographic Exhibition, Art-Tal, PORTO (Portugal).— Artistes del Nostre Temps, Fons d'Art, ALACANT.— Subhasta Solidaritat, VBK, BERLIN (DDR).— Mostra del Solstici d'Estiu, Bellaguarda, ALTEA.— Parasit-e-ic-art, Internacional Mail-Art, POLA LAVIANA.— Centro Cultural Alborada, I Mostra Internacional Art-Postal, CARITEL.— Goodwill, Fourth Annual International, Kent Public Library, KENT (W-USA).— 10 Miradas, Casa de Cultura, VILLENA.— Sala Corso Matteotti, A. Solidarietà, PERGOLA (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, II 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 (W-USA).— Air Mail Stickers From All The World, UMEA (Suècia).— Mostra Internationale di Grafica, RHO-MILANO (Itàlia).— Turning Forty, BELLINGHAM (USA).— Detective «Mail-Art», LENINGRAD (URSS).— A Joana Francés, Grupo El Paso i Art-Sud, Museu d'Art Contemporani, ELX.— Read My Lips, SEATTLE (USA).— Brain Cell, Moriguchi City, OSAKA (Japó).— Sèrie 10, Centre Cultural Generalitat Valenciana, Organització Lluna, ALACANT.— Terra Afirma, Public Library, KENT (USA).— Sel.lecció 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, International Art Show, CHELM (Polònia).— Keep a While, Miejski Odrodek Kultury, CHELM (Polònia).— Mail Moz-Art, Centro Civico Social, ALCORCON.— Carte Incise-Segni nella Storia, Palazzo Besta, TEGLIO (Itàlia).— Província, Carte Incise, Org. Museo Tiranese, SONDRIO (Itàlia).— Comunitat Montana Alto Lario, Carte Incise, CANZO (Itàlia).— Expo Internacional Bibliografica de Poesia Visual, Casa de Cultura, MIERES.— Pro Grigioni Italiano, Carte Incise, Org. Museo Etnografico Tiranese, POSCHIAVO (Itàlia).— Galeria Tàbula, XÀTIVA.— Retrospectiva Saló de Tardor, SAGUNT.— Cafè Lisboa, Cartells catalans, VALÈNCIA.— Sala UNESCO, Alcoiart després d'Alcoiart, ALCOI.— Sala Cultura, Bizikleta, EIBAR.— Carpeta a Joan Fuster, DÉNIA.— Grafic-Art 91, Stand Formas Plasticas, BARCELONA.— Palau dels Scala, Diputació de València, Las Segovias, VALÈNCIA.

RESUMEN BIBLIOGRÁFICO, MONOGRAFIAS

ANTONI MIRÓ, PINTURA, ALCOIART. Text de DD.AA. Il. n. 19 cm. 32 pp. Gráficas Pascual. Alcoi, 1966.

ANTONI MIRÓ, WOODSTOCK GALLERY. Text d'Ernest Contreras. Il. n. 32 cm. 8 pp. Edita: Woodstock Gallery. London, 1968.

ANTONI MIRÓ, ALCOIART, PINTURA-ESCALTURA. Text d'Ernest Contreras. Il. n. i. c. 16 cm. 82 pp. Edita: Alcoiart. Alcoi, 1969.

ANTONI MIRÓ (HOMENATGE A SALVADOR ESPRIU). Text d'Ernest Contreras. Il. n. i. c. 20 cm. 78 pp. Edita: Club Pueblo-Madrid, 1971.

ANTONI MIRÓ-AMÈRICA NEGRA (HOMENAJE A MARTIN LUTHER KING). Text d'Ernest Contreras. Il. n. i. c. 17 cm. 12 pp. Edita: Novart. Madrid, 1972.

ANTONI MIRÓ / 73 (L'AMÉRIQUE NOIRE ET D'AUTRES CHOSES). Text d'Ernest Contreras. Il. n. 22 cm. 20 pp. Edita: Galerie Multiples. Marsella, 1973.

ANTONI MIRÓ (AMÈRICA NEGRA). Text de Vicente Aguilera Cerní i Floriano de Santi. Il. n. 22 cm. 16 pp. Edita: Lo Spazio. Brescia-Itàlia, 1974.

ANTONI MIRÓ (RECOLL OBRA 1960-1973). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 154 pp. Coedició: Institut i Acadèmia Internacional d'Autors & Galeria Alcoiarts. New Castle-England, 1974.

ANTONI MIRÓ, AMÈRICA NEGRA, L'HOME AVUI (RECOLL D'OBRA 1972-1973). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 156 pp. Edita: Institut i Acadèmia 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: Galeria Càinem. Castelló, 1975.

ANTONI MIRÓ. EL DÒLAR. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 24 cm. 42 pp. Edita: Galeria Aritzia. Bilbao, 1975.

ANTONI MIRÓ. GRAPHIC WORKS FROM 1966 TO 1976. Text de DD.AA. Il. 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 Gaudí. Barcelona, 1977.

ANTONI MIRÓ (MOSTRA RETROSPECTIVA 1973-1977). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 22 cm. 94 pp. Edita: Ajuntament de Monòver, 1977.

ANTONI MIRÓ BY JOAN FUSTER, TOTS DOS PER JAUME I EL CONQUERIDOR. Text de Joan Fuster. Il. c. 16 cm. 220 pp. Edita: 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 València, 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.

ANTONI MIRÓ (HOMENATGE A SALVADOR ESPRIU). Text de Salvador Espriu i Joan Àngel Blasco Carrascosa. Il. n. 32 cm. 8 pp. Edita: Zentrum amb Buck. Winterthur-Suïssa, 1984.

ANTONI MIRÓ. FREUD TOT FREUD (CONGRES CENTRUM HAMBURG). Text de Romà de la Calle. Il. n. 33 cm. 12 pp. (2^a ed. 8 pp.). Edita: Congreso Internacional de Psicoanálisis. Hamburg, 1985.

ANTONI MIRÓ (HOMENATGE A PABLO SERRANO. ART EXPO MONTREAL, 1986). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 33 cm. 28 pp. Edita: Galeria KL. Barcelona, 1986.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA (HOMMAGE A SALVADOR ESPRIU). Text de DD.AA. Il. n. i. c. 32 cm. 36 pp. Edita: Moorkens Art Gallery. Brussel·les, 1986.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA (HOMMAGE A EUSEBI SEMPERE). Text de Romà de la Calle. Il. n. i. c. 33 cm. 16 pp. Edita: Wang Art Gallery. Evere-Brussel·les, 1987.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA. Text de Romà de la Calle («L'extranya obsessió de pintar pintura»). Il. c. 25 cm. 104 pp. Edita: Caixa d'Estalvis Provincial d'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. Il. n. i. c. 24 cm. 36 pp. Edita: Ajuntament d'Ibi, 1987.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA (HOMENATGE A XÀTIVA). Text de DD.AA. Il. c. 24 cm. 48 pp. Edita: Ajuntament de Xàtiva, 1987.

TRENTA AL CERCLE VERS ANTONI MIRÓ. Text de DD.AA. Il. c. 17 cm. 130 pp. I.S.B.N.: 84-404-0086-1. Coedició: Edicions de la Guerra & Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant. Alacant, 1987.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 32 cm. 16 pp. Edita: Klenieren Galerie. Eisleben / V.B.K. der D.D.R. Berlín, 1988.

ANTONI MIRÓ. GRAPHIK RETROSPECTIVE. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 32 cm. 28 pp. Edita: Kulturhausgalerie. Schwarzeide-DDR, 1988.

ANTONI MIRÓ. L'ESTRANYA OBSESSIÓ DE PINTAR PINTURA. Text de Romà de la Calle. Il. c. 25 cm. 108 pp. ISBN: 84-404-1230-4. Edicions Canigó. Barcelona, 1988.

PINTEU PINTURA DIBUIX. ANTONI MIRÓ. Text de DD.AA. Il. n. 25 cm. 38 pp. Edita: Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant. Alcoi, 1988.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA, 1980-1988. Text de DD.AA. Il. c. 25 cm. 40 pp. Edita: Centre Municipal de Cultura. Alcoi, 1988.

TEMÀTICA I POÈTICA EN L'OBRA ARTÍSTICA D'ANTONI MIRÓ (1965-1983). Joan Guill. Il. n. i. c. 35 cm. 190 pp. ISBN: 84-404-3181-3. Edita: Universitat Politècnica de València, 1988.

ANTONI MIRÓ (Art Fart / Mail Art). Il. c. 15 cm. Carpeta 1: OPERA PRIMA 1960-70. Carpeta 2: AMÈRICA NEGRA 1972. Carpeta 3: L'HOMME 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 MIRÒ. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 32 cm. 15 pp. Edita: Universitat Catalana d'Estiu. Prada, 1989.

HOMENATGE A SIGMUND FREUD. ANTONI MIRÓ. Text de DD.AA. Il. n. 32. cm. 12 pp. Edita: Col·legi de Metges. Barcelona, 1989.

ANTONI MIRÓ-PINTEU PINTURA. Text de DD.AA. Il. n. i. c. 32 cm. 40 pp. Edita: Museo de Bellas Artes / Diputación Foral de Álava. Vitoria-Gasteiz, 1989.

ANTONI MIRÓ-DIÀLEGS. Text de Romà de la Calle. Il. c. 35 cm. 130 pp. Dipòsit Legal: A.689-1989. Edita: Sant Telmo Museosa. Donostia, 1989.

MÓN D'ANTONI MIRÓ. Text d'Isabel-Clara Simó. Fotografia de Faust Olzina. Il. n. i. c. 27 cm. 62 pp. ISBN: 84-404-4913-5. Coedició d'Edicions de la Guerra & Institut de Cultura «Juan Gil-Albert». Alacant, 1989.

ANTONI MIRÓ (HOMAGE TO SIGMUND FREUD). Text de Romà de la Calle. Il. n. 33 cm. 8 pp. Edita: H. Karnac (Boocks) Limited. Londres, 1990.

ANTONI MIRÓ. UNE DECADE DE PINTEU PINTURA. Text de Joan Àngel Blasco Carrascosa. Il. c. 35 cm. 114 pp. ISBN 84-404-7272-2. Edita: Mairie de Saint-Giles & Mirofret France, 1990.

ANTONI MIRÓ (FREUD, NARCISO E L'ANGOSCIA DELLA BELLEZZA). Text de Floriano de Santi. Il. n. i. c. 23 cm. 12 pp. Edita: La Bottega delle Stampe. Brescia-Itàlia, 1990.

ANTONI MIRÓ. UNA DÈCADA DE PINTEU PINTURA. Text de Joan Àngel Blasco Carrascosa. Il. c. 35 cm. 114 pp. ISBN: 84-404-7272-2. Edita: Universitat Catalana d'Estiu, Ajuntament de Prada & Mirofret France, 1990.

ELS ESGUARDS D'ANTONI MIRÓ (Casa de Campo). Text de Romà de la Calle. Il. n. i. c. 32 cm. 16 pp. Ed. Nuevo Rumbo. Madrid, 1990.

LE REGARD D'ANTONI MIRÓ. Text de Romà de la Calle i J.A. Blasco Carrascosa. Il. c. 35 cm. 114 pp. ISBN: 84-404-7272-2. Edita: Mirofret France. París, 1990.

LES REGARDS D'ANTONI MIRÓ. Text Roma de la Calle. Il. c. 35 cm. 24 pp. Ed. Mirofret France, Salon Avignon. Avignon, 1990.

ESGUARDS D'ANTONI MIRÓ. Textos V. Aguilera Cerní, J.A. Blasco Carrascosa, Romà de la Calle. Il. c. 30 cm. 176 pp. ISBN: 84-404-7272-2, Dip. L. A.616-1990. Edita: Galeria Punto, València, 1990.

ANTONI MIRÓ «UNA DECADE DI DIPINGERE PITTURA». Text J.A. Blasco Carrascosa. Il. c. i. n. 35 cm. 20 pp. Edita: La Viscontea, Rho-Milano, 1991.

ANTONI MIRÓ-GRÀFICA PINTEU PINTURA. Textos V. Aguilera Cerní, Enric Casassas, Salvador Espriu. Il. c. i. n. 35 cm. 24 pp. Edita: Mirofret-Saló Internacional de l'Automòbil. Barcelona, 1991.

ANTONI MIRÓ-OMAGGIO A GAUDÍ. Textos Guido Nebuloni, Piero Airaghi. Il. c. i. n. 34 cm. 24 pp. Edita: Europio. Milano, 1991.

B I B L I O G R A F I A D E R E F E R E N C I A (R E S U M E N)

- GLOSARI D'ARTISTES ALCOIANS. Adrià Miró. Alcoi, 1967.
- SALÓ DE MARÇ. Art Actual, Ajuntament de València. 1966-1968-1969-1970. València, 66-70.
- SPANIEN-REPORT. Paul M. Bornkamp. Deutches/Auslandmagazin, 1968.
- GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA. Vol. 10, pàg. 118, Barcelona, 1977. Vol. 16, pàg. 554, suplement, Barcelona, 1983. Edicions 62. Barcelona, 1969.
- ANNUAIRE DE L'ART INTERNATIONAL. 1970-71, 1972-73. Max Fourny. Ed. Annuaire de l'Art International / Art et Industrie, Paris.
- EL PERSONATGE. F. Moltó Soler. Alcoi, 1970.
- CONTEMPORARY ARTISTS AND MASTERS. International Art Magazine. Ernest Contreras. Paternoster Corner Academy. London, 1972.
- LA PINTURA. Carlos Arean. Editorial Guadarrama. Madrid, 1972.
- INTERNAZIONALE D'ARTE. Teatro Sala Dante. Noto (Itàlia), 1972.
- PICCOLA EUROPA. Sassoferato (Itàlia), 1972.
- GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGIÓN VALENCIANA. Vol. 1, pàgs. 125-126. Vol. 7, pàg. 148. Ed. 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 Editore. La Spezia (Itàlia), 1973.
- EN ART. Ajuntament d'Elx (En-Art 1-2). Elx, 1973.
- LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL. Raúl Chávarri. Ibérico-Europea de Ediciones, S.A. Madrid, 1973.
- MUESTRA ARTES PLÁSTICAS. Ayuntamiento de Baracaldo, 1973.
- DICCIONARIO CRÍTICO DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. Antonio Manuel Campoy. Ibérico-Europea de Ediciones, S.A. Madrid, 1973.
- PANORAMA DE L'ART ESPANYOL D'AVUI (DIVUIT PRESÈNCIES). Ed. Galeria Alcoiarts d'Altea, 1973.
- MIEDZYNARODOWE BIENNALE GRAFIKI. Krakowie (Polonia), 1974.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE IBIZA. Ibizagrafic. Eivissa, 1974.
- ESCULTURA Y ESCULTORES EN ALCOY. Adrià Espí. Alcoi, 1974.
- INTERNACIONAL DE PINTURA. Caixa d'Estalvis de Balears. Mallorca, 1974.
- ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS. La Postguerra (vol. 2, pàgs. 97 a 101 i 134). Vicent Aguilera Cerní. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975.
- BATIK. Panorama general de las Arts. Barcelona, 1975.
- NUEVA FIGURACIÓN. CASE, Institut d'Estudis Alacantins. Alacant, 1975.
- CONVOCATORIA ARTES PLÁSTICAS. Diputació Provincial. Alacant, 1975.
- ENTRE LA ABSTRACCIÓN Y EL REALISMO. Galería Aviñón. Madrid, 1975.
- INTERNACIONAL DEL DEPORTE EN LAS BB.AA. Comité Olímpico Internacional. Barcelona, 1975.

- PEACE 75-30 UNO - SLOVENJ GRADEC. Slovenija (Iugoslavia), 1975.
- BIENAL DE PINTURA CONTEMPORÁNEA. Caixa d'Estalvis de Barcelona. Barcelona, 1975.
- CASA-MUSEO DE ANTEQUERA. 20 pintores contemporáneos. Diputación Provincial. Málaga, 1975.
- GAZETA DEL ARTE. Núm. 82. Portada i páginas 4, 5 i 6. Luis Rodríguez Olivares. Madrid, 1976.
- A RAFAEL ALBERTI. Galeries de Barcelona. Barcelona, 1976.
- BIENNALE INT. DE LA GRAVURE. Kraków (Polonia), 1976.
- MUSEO CASTILLO DE SAN JOSÉ, LANZAROTE. Certamen Internacional. Delegación. Nacional de Cultura. Madrid, 1975.
- BIENAL INTERNACIONAL DE PONTEVEDRA. Diputación Provincial. Pontevedra, 1976.
- EDICIÓN GRÁFICA. Esti Arte. Madrid, 1976.
- ANALES DE LA SALA «PROVINCIA». Antonio Gamoneda i DD.AA. León, 1976.
- FORMA ABIERTA. Cuadernos de creación. Alfredo Gómez-Gil. Alacant, 1976.
- BIENAL NACIONAL «CIUDAD DE OVIEDO». Ayuntamiento de Oviedo, 1976.
- ARTE ESPAÑOL. Volúmenes 76, 77 y 78. Editorial Lápiz. Madrid, 1976, 1977 y 1978.
- LA PINTURA CONTEMPORÁNEA DEL PAÍS VALENCIANO, 1900-1977. Manuel Muñoz Ibáñez. Ed. Prometeo. Valencia, 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. Galeria Ribera. València.
- PANORAMA-78. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1978.
- 7 MBG-78. Biennale Internationale. Kraków (Polonia), 1978.
- DICCIONARI DE L'ART MODERN. Ed. Fernando Torres. València, 1979.
- CRITICA D'ARTE OGGI. Revista d'Arte Contemporanea Int. Parma (Itàlia), 1979.
- ARTE Y CULTURA DEL PAÍS VALENCIANO. (Proyecto experimental de Ciencias Sociales del País Valenciano). Ricard Blasco. Ed. Santillana, 1979.
- GRANDE DIZIONARIO DEGLI ARTISTI ITALIANI CONTEMPORANEI. Editoriale dell' Accademia Italia delle Arti e del Lavoro, Salsomaggiore (Itàlia), 1979.
- QUÉ ES LA OBRA GRÁFICA ORIGINAL. Ed. Esti-Arte. Madrid, 1979.
- CATÁLOGO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Javier de Bengoechea. Banco de Vizcaya. Bilbao, 1980.
- MUSEO POPULAR DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE VILAFAMÉS. Ed. Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos de Alicante, Castellón y Valencia, 1980.
- INVESTIGACIÓN PLÁSTICA ALICANTINA. Martínez Blasco. Institut 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.
- L'ESPILL. N.º 9, Primavera. Edicions Tres i Quatre. València, 1981.
- PREMIERE CONVERGENCE JEUNE EXPRESSION. Société JP-JE. París, 1981.
- REVISTA DE BANYOLES. N.º 589, Museu d'Art Contemporani. Banyoles, 1981.
- EL CONTE DEL DIUMENGE. Gonçal Castelló. Ed. Prometeo. València, 1981.

- MOSTRA CULTURAL DEL PAÍS VALENCIÀ. Ajuntament d'Alcoi. Alcoi, 1981.
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO. Palazzo Oliva. Sassoferato (Itàlia), 1982.
- ARTEADER-82. Feria Internacional de Muestras. Bilbao, 1982.
- LA CASA DEL PAVO. Suplement de «Ciudad». Esther Vizcarra. Alcoi, 1982.
- X BIENAL IBIZAGRÀFIC. Museu d'Art Contemporani. Eivissa, 1982.
- HISTÒRIA DEL PAÍS VALENCIÀ. Editorial Planeta (vol. VI). Barcelona, 1982.
- ALCOY, 1881-1980. Alfons Llorenç (pàgs. 15 i 228). Ed. Borja-Mora. Alcoi, 1983.
- ARTEADER-83. Feria de Arte Contemporáneo. Bilbao, 1983.
- ESTATUT D'AUTONOMIA VALENCIANA. Textos, il.lustracions de DD.AA. Generalitat Valenciana. València, 1984.
- PER A LA BONA GENT. Salvador Espriu. Món d'Antoni Miró (pàgs. 70-71). Edicions el Mall. Barcelona, 1984.
- ITINERANT DEL MUSEU SALVADOR ALLENDE. Generalitat Valenciana. València, 1984.
- INTERGRAFIK-84. Verband Bildender Künstler der DDR. Berlin (Alemanya), 1984.
- INTERNACIONAL D'ARTS PLÀSTIQUES. Palau de Congressos, Ciica. Barcelona, 1984.
- MAJDANEK-85. Triennale Sztuki. Lublin (Polònia), 1985.
- EL TEMPS. J.V. Hernàndez 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 Cerní. Ed. Ajuntament de València, 1987.
- PAPERS DE LA COSTERA. Associació Amics de la Costera (n.º 5). Xàtiva, 1987.
- PARANTEZ. Sopalmo Ispanya Degildir. Mustafa Ozdemir. Eskisehir (Turquia), 1987.
- EXPOSICIÓN 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 CONTEMPORANI D'ELX. Ernest Contreras. Conselleria de Cultura. Elx, 1988.
- REVOLTA. Miquel Martínez. Barcelona, 1988.
- INICIACIÓN AL AJEDREZ. Ricard Calvo. Ediciones Cúbicas. Madrid, 1988.
- REVISTA ALICANTE. J.V. Hernàndez Mas. 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 IBÀRRURI. Artistes del País Valencià. Ed. FIM. València, 1988.
- EXPOSICIÓ HOMENATGE. La Llotja. València, 1988.
- EXPOSICIÓN OMENALDIA. Museo de San Telmo. San Sebastián-Donostia, 1988.
- MIEDZYNARODOWE TRIENNALE SZTUKI. Przeciw Wojnie. Lublin (Polònia), 1988.

- FORMAS PLÁSTICAS. Romà de la Calle (n.º 25, 1988). Néstor Basterretxea (n.º 32, 1989) Madrid, 1988-89.
- DOBLE. Magazine of Art (n.º 0, 1988 / n.º 1-2-3 i 4, 1989 / n.º 5, 1990). Doble Magazine. Madrid, 1988-89-90.
- BCECBIT. Alexander Butzenko (n.º 5, contraportades, pàgs. 162 a 172). Kiev (Ucraïna), 1989.
- EXPOSICIÓN HOMENAJE. Junta de Andalucía. Sevilla, 1989.
- EXTRA FESTES «CIUDAD». Xavier Llopis i Paco Grau. Alcoi, 1989.
- CANELOBRE. Entorn a Joan Valls. Institut de Cultura «Gil-Albert». Alacant, 1990.
- NUEVO RUMBO. Ernesto Castro (n.º 97, 1990, i portada n.º 100). Madrid, 1990.
- A JOANA FRANCÉS. Romà de la Calle. Institut de Cultura «Gil-Albert». Alacant, 1990.
- IMATGE DE VALLS. Associació Cultural Alcoià-Comtat. Ed. Ajuntament d'Alcoi, 1990.
- IBÉRICO 2000. Art Contemporani, 1989-90 i 1990-91. Barcelona, 1990.
- HISTÒRIA DEL PAÍS VALENCIÀ. La recerca d'una Cultura Moderna. Marc Baldó (vol. V, pàg. 409). Edicions 62. Barcelona, 1990.
- 10 MIRADAS. Pep Bataller. Casa de Cultura. Villena, 1990.
- CASA DE CULTURA. Pastor, Bataller, Lloret. Elda, 1990.
- MIRADES. Josep A. Aznar. Museu Marià Benlliure, Ed. El Cresol. Crevillent, 1990.
- A JOANA FRANCÉS. Homenatge El Paso i Art-Sud. Jordi Botella, A. Blasco, R. de la Calle. Centre Cultural. Alcoi, 1991.
- NUEVO RUMBO. Erasmo Moro. Madrid, 1991.
- SÈRIE 10. Segundo García, 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.
- SELECCIÓN DE FONDOS MUSEO DE LA SOLIDARIDAD ALVADOR ALLENDE». Joan Lerma Hortensia Bussi, J.A. Blasco Carrascosa. IVAM, Generalitat Valenciana, Ajuntament de València. València, 1991.
- 30 ARTISTES AMB CREU ROJA. Galeria Montejano, CEPA. Alacant, 1991.
- 3 MIEDZYNARODOWE TRIENNALE SZTUKI «PRZECIW WOJNIE». Lublin (Polònia), 1991.
- EL PARAÍSO. Carpetes 6-7-8-10-11 i 12. Campal. Asturias, 1991.
- BCECBIT. Oleksander Butsenko (n.º 7, pàg. 194 a 203 i contraportada). Revista de Literatura «Art a L'Estat Espanyol». Kiev (Ucraïna), 1991.
- XV APLEC EXCURSIONISTA DELS PAÏSOS CATALANS (portada, etc.), CEA. Alcoi, 1991.
- EXPO RETROSPECTIVA SALÓ DE TARDOR. M. Muñoz Ibañez, Caixa. Sagunt, 1991.
- ALCOIART DESPRÉS D'ALCOIART. CEA i UNESCO. Institut de Cultura «Joan Gil-Albert», Diputació d'Alacant. Alcoi, 1991.
- PINTORES CON CENTROAMERICA. Mario Benedetti, Las Segovias. València, 1991.
- ARQUITECTURA Y DECORACIÓN. Manuel Rodríguez, Edidec. Madrid, 1991.
- CASA JARDÍN. Antoni Miró compromiso personal. García de Angela (n.º 191, pàg. 18 a 20). Madrid, 1991.
- LAS SEGOVIAS. Miguel Nuñez, Blasco Carrascosa. Palau dels Scala. Diputació de València, 1991.
- HOSTELERÍA ARQUITECTURA. Manuel Rodríguez, Edidec, S.A. 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 ESPAÑOL DEL SIGLO XX. Fco. Calvo Serraller (pàg. 528 a 530). Mondadori Arco-Ifema. Madrid, 1991.

COLECCIONES INTERNACIONALES

- Goodman Gallery, ILLINOIS (USA)
 Jean Baxton, LONDON (GB)
 Woodstock Gallery, LONDON (GB)
 Brian Leeslye, LONDON (GB)
 Philip Thomas, GRASSCROFT (GB)
 Sandra Mason Smith, GREENFIELD (GB)
 Paterloo Gallery, MANCHESTER (GB)
 Universal Art, ONTARIO (Canadá)
 Herve Pouzet des Isles, MARSEILLE (França)
 Galerie Miroir, MONTPELLIER (França)
 Galleria Lo Spazio, BRESCIA (Itália)
 Roberto Bogarelli, CASSTIGLIONE (Itália)
 G.P. Turner, DOVER-KENT (GB)
 Andrey Docker, CHADDERTON-OLDHAM (GB)
 E. Griffiths, GRASSCROFT (GB)
 Peter Burke, LONDON (GB)
 Ketil Brenna Lund, FEDRWSTAD (Noruega)
 B.H. Corner Gallery, LONDON (GB)
 Galleria l'Agrifoglio, MILANO (Itália)
 Modern Art Gallery, ANTWERPEN (Bélgica)
 Spanish-American Cultural, NEW BRITAIN (USA)
 Academia Internacional d'Autors, ANDORRA
 Casa Nostra de Suissa, WINTERTHUR (CH)
 Visual Art Center, NAPOLI (Itália)
 Stina Berger, HELSINKI (Finlândia)
 Shepherd House, CHADDERTON (GB)
 Bruce R. Taylor, FLOESTONE (GB)
 William Stephen Berry, OXFORD (GB)
 Claudia Romeu, CANNES (França)
 Klaus Brenkle, KÖLN (Alemania)
 Joachim Ortiz, BERLIN (Alemania)
 M. Thorner, DOVER-KENT (GB)
 Centro Culturale per l'Informazione Visiva, ROMA (Itália)
 V. Berliner Künstler, BERLIN (Alemania)
 Galerie Multiples, MARSEILLE (França)
 Galleria d'Arte Moderna, Il Ponte, VALDARNO (Itália)
 Birgita Von Euler, UPPSWALA (Suécia)
 Mona Brenna, DOVER-KENT (GB)
 Sharkey Jean, DOVER-KENT (GB)
 M. Avlanter, MONTGERON (França)
 Máryse Schmid, NIJMEGEN (Holanda)
 David Sampson, LONDON (GB)
 Bob Van Haute-Proost, ZWYNDRECHT-ANTW (Bélgica)
 Aimè Proost, ANTWERPEN (Bélgica)
 Bruno Rinaldi, BRESCIA (Itália)
 Carlo Paini, BRESCIA (Itália)
 Sari Oltra-Biri, LONDON (GB)
 Poone Dick, DOVERT-KENT (GB)
 Annette Löngreen, BIRBERÖD (Dinamarca)
 Lilian Gethic, MANCHESTER (GB)
 Peter C. Cardwell, WELLING-KENT (GB)
 Juli Labernia, MONTPELLIER (França)
 Wolf D. Grahlmann, HAMBURG (Alemania)
 Gian Piero Valentini, CALCINATO (Itália)
 Julian Pacheco, CALCINATO (Itália)
 Claudio Zilioli, BRESCIA (Itália)
 Tonino Mengarelli, ANCONA (Itália)
 Giorgio Gradara, ANCONA (Itália)
 Ruth Miller, LONDON (GB)
 Philip Mc. Intyre, ARLINGTON (USA)
 Manfred Winands, HAMBURG (Alemania)
 Marian Sneider, MIAMI-FLORIDA (USA)
 Peter Schuster, VIENNA (Austria)
 Floriano de Santi, BRESCIA (Itália)
 Maestri Remo, CALCINATO (Itália)
 Georges Vanandenaeerde, ARDOOIE (Bélgica)
 Miguel Herberg, ROMA (Itália)
 Libreria Internazionale Einaudi, MILANO (Itália)
 Henry M. Goodman, NILES-ILLINOIS (USA)
 Jochen Lorenz, HAGEN (Alemania)
 Kunshaus Fischinger, STUTTGART (Alemania)
 Rene Henry, GRANDUAUX (Suissa)
 Annikki Vanh Konen, HELSINKI (Finlândia)
 Klaus Wilde, STUTTGART (Alemania)
 Joeelyn S. Malkin, MARYLAND (USA)
 Anna Resuik, PARÍS (França)
 Frank Orford, LONDON (GB)
 Regina N. de Winograd, BUENOS AIRES (Argentina)
 Olli Seppala, HELSINKI (Finlândia)
 K.H. Mathes, HINDENBURG (Alemania)
 Doris Steffen, KAISERSESCHE (Alemania)
 Mare Renbins, NEW YORK (USA)
- González Enloe, MÉXICO (Méxic)
 J. Groen-Prakken, AMSTELVEEN (Holanda)
 Natalio Kuik, BUENOS AIRES (Argentina)
 Xavier Menard, CHATEAUBRIANT (França)
 J. Levinkind, DUBLÍN (Irlanda)
 Abel Magalhaes G. Pereira, HAASRODE (Bélgica)
 Svengard, KUNGALU (Suécia)
 Manolita d'Abiol, LA CIOTAT (França)
 Bo Larsson, NACKA (Suécia)
 Sala Olstein Sinay, BUENOS AIRES (Argentina)
 Karen Brecht, HEILDELBERG (Alemania)
 Rosen Renee, SEHOTEN (Bélgica)
 Pedro Luces, LISBOA (Portugal)
 Ina Kapp, FRANKFURT (Alemania)
 Horacio Etchegoyen, BUENOS AIRES (Argentina)
 Bernhard Munk, FREIBURG (Alemania)
 Dr. Ohlmeier, STANFENBERG (Alemania)
 David Heilbrunn, ONTARIO (Canadá)
 Britta Kiniström, LULEA (Suécia)
 Kar Skogen, KONGSBERG (Noruega)
 Jean Paul Blot, PARÍS (França)
 Leon Tihange, COMBLAIN-LA-TOUR (Bélgica)
 A.G.L. Tuns, ROTTERDAM (Holanda)
 Jens Hagen, KÖLN (Alemania)
 Angel Garma, BUENOS AIRES (Argentina)
 Galleria della Francesca, FORLÌ (Itália)
 Biblioteca di Carfedolo, CARFENEDOLO (Itália)
 Paul Polzin, ESSEN (Alemania)
 Martha Maldonado, BOGOTÁ (Colombia)
 Ubrirh Spörel, MÜNSTER (Alemania)
 Esther Aznar, CARACAS (Veneuela)
 Fran Ruth Cycon, STUTTGART (Alemania)
 Dr. Ehebald, HAMBURG (Alemania)
 Dolores Torres, CARACAS (Veneuela)
 Dr. Fisch, BUENOS AIRES (Argentina)
 Peter Cranzler, HEILDELBERG (Alemania)
 Thomas Nehls, LEVERKUSEN (Alemania)
 Erik Strandholm, VANTAA
 J. Wallingna, EELDE (Holanda)
 Henri Verburgh, UTRECHT (Holanda)
 Willem Weerdestegijn, DORDRECHT (Holanda)
 Joel Zac, STUTTGART (Alemania)
 Jaquelin Pereg, OUTREMONT (Canadá)
 Dr. Appy, STUTTGART (Alemania)
 Ira Brenner, PHILADELPHIA (USA)
 M.E. Arjomandi, GÖTTINGEN (Alemania)
 C.P.J.M. Melkelbach, AMSTERDAM (Holanda)
 Kulturverein der Katalanish, HANNOVER (Alemania)
 Circolo Culturale di Brescia, BRESCIA (Itália)
 Palazzo del Parco, BORDIGHERA (Itália)
 Sala Comunale, ANGIARI (Itália)
 Libreria Feltrinelli, PARMA (Itália)
 Sallone della Cooperativa, PEDEMONT (Itália)
 Ass. Artisti Bresciani, BRESCIA (Itália)
 Galleria Kúrsaal, IESOLO LIDO (Itália)
 North American Cultural Society, NEW YORK (USA)
 V. Schoroér, HAMBURG (Alemania)
 Pischel Fav. BOCHUM (Alemania)
 Esa Ros, HELSINKI (Finlândia)
 Palacio Espasa, CHENE-BOUGERIES-GE (Suíssa)
 Andrée Alreens, BRUXELLES (Bélgica)
 Leena Llovi, HELSINKI (Finlândia)
 Denie Ferdy, LIERDE (Bélgica)
 B. Wichrowski, OVERATH (Alemania)
 Schollaert, WOLUWE (Bélgica)
 Jens Hundrieser, CLADHECH (Alemania)
 Moortmans, BRUXELLES (Bélgica)
 Dendarietta, LIEGE (Bélgica)
 Associazione di Solidarietà, PERGONA (Itália)
 Alexandre Butsenko, KIEV (Ucraina)
 Bcebit, KIEV (Ucraina)
 Roberto Cargnini, PERGOLA (Itália)
 Rossana Cerretti, BRESCIA (Itália)
 Hôtel de Ville, SAINT-GILLES (França)
 Anna Pia C. Temperini, PERGOLA (Itália)
 Ecole Hyacinthe-Delorme, MONTREAL (Canadá)
 Bottega delle Stampe, BRESCIA (Itália)
 Silvana Sabbetuce, PERGOLA (Itália)
 Aurelia Galletti, BRESCIA (Itália)
 H. Karnac, LONDON (GB)
 Moldavian Cultural, Kishinev (RSS-Moldávia)
 Yevgen Corpachov, KIEV (Ucraina)

M U S E O S

Museu d'Art Modern de Barcelona, BARCELONA
Museu de Arte Contemporáneo de Bilbao, BILBAO
Museu Municipal de Mataró, MATARÓ
Museum Oldham, LANCSHIRE (Anglaterra)
North Chadderton Modern School, LANCS (Anglaterra)
Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, VILAFAMÉS (Castelló)
Palu de la Diputació d'Alacant, ALACANT
Collection NMS Tiptoe, LONDRES (Anglaterra)
Comune di Parigi, MILÀ (Itàlia)
Museu de Pintura «Azorín», MONÒVER
Museo de Arte Contemporáneo de León, LLEÓ
Comune di Pesaro, PESARO (Itàlia)
Musei d'Arte Moderna di Sassoferato, SASSOFERRATO (Itàlia)
Museo de Arte (Palacio Provincial), MÀLAGA
Museu d'Arte Contemporani d'Eivissa, EIVISSA
Casa Municipal de Cultura i Ajuntament d'Alcoi, ALCOI
Museo de Arte Moderno del Altoaragón, HUESCA
Musée d'Art a Lódz, LODZ (Polònia)
Museo Nacional de Arte Moderno, LA HABANA (Cuba)
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, SEVILLA
Musée d'Art Slovenj Gradec, SLOVENIE (Iugoslàvia)
Muzeum Narodowe w Kraków, CRACOVIA (Polònia)
Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote, LANZAROTE
National Museum in Bytom, BYTOM (Polònia)
Museu Internacional de la Resistencia «Salvador Allende», SANTIAGO DE XILE
Museu Internacional Escarré, CATALUNYA NORD
Museu del Monestir de Vilabertrán «Fons d'Art Avui», VILABERTRÁN
Museu d'Art Contemporani d'Elx, ELX
Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans, BANYOLES
Museu de Tenerife, Fons d'Art ACA, TENERIFE
Collezione Università d'Urbino, URBINO (Itàlia)
Museo Etnográfico Tiranese, TIRANO (Itàlia)
Palazzo delle Manifestazioni, SALSSOMAGGIORE (Itàlia)
Palau de l'Ajuntament d'Alacant, ALACANT
International Psychoanalytical Association, LONDRES (Anglaterra)
Museo Pierrot-Moore, Fons Gràfic, CADAQUÈS
Kupferstichkabinette der Staatlichen Museum, BERLÍN (Alemanya)
Museen Kunstsammlungen Dresdens, DRESDENS (Alemanya)
Museu de Sargadelos, LUGO
Sigmun Freud Museum, VIENA (Austria)
Museu de Dibuix «Castillo de Larrés», SABIÑÁNIGO
Verband Bildender Künstler der, BERLÍN (Alemanya)
Col·lecció Gràfica del Museu de Belles Artes, VALÈNCIA
Musée Ariana d'Art et d'Histoire, GINEBRA (Suïssa)
Museum der Bildenden 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, San Sebastián-DONOSTIA
Panstwowe Muzeum na Majdanku, LUBLIN (Polònia)
Ukrainian Museum Art, IVANO-FRANKIVSK (Ucraïna)
Fons d'Art, Xarxa Cultural, BARCELONA
Centre d'Art i Comunicació Visual «E. Sempere», ALACANT
Museu de Belles Arts, Arte Eder Museoa, VITORIA-GASTEIZ
Museu Nacional d'Art, LVIV (Ucraïna)
Museu de l'Almodí, XÀTIVA
Museu d'Art Occidental, KIEV (Ucraïna)

ESTE LIBRO
MONOGRÁFICO SOBRE LA
OBRA DEL PINTOR ANTONI MIRÓ
RECOGE PARTE DE LAS SERIES
PINTEU PINTURA
Y VIVACE



FORMAS PLÁSTICAS
MADRID, 1992