

Antoni Miró



Antoni Miró

Київ
«Мистецтво»
1992

АНТОНІ

АЛЬБОМ

Автор-упорядник
О. А. Буценко

MIPO



Antoni
Miró

ББК 85.143(3)я6
М64

В альбомі репродукуються твори сучасного каталонського художника Антоні Міро (нар. 1944 р.), який живе в місті Алькой. У вступній статті йдеться про життєвий і творчий шлях митця, характеризуються найбільш значні його роботи.

М $\frac{4903020000-036}{207-92}$ Інформ. лист.

ISBN 5-7715-0514-5

© Видавництво «Мистецтво», 1992



Fin de siècle — кінець століття, словосполучення, яке міцно увійшло до лексики європейської культури, означаючи явище, що склалося в останні роки XIX ст. і дістало в різних країнах різні назви — модерн, сецесіон, модернізм, ар нуво, югендстиль, ліберті... Кінець XX ст. також рясніє мистецтвознавчими термінами — неофігуративізм, неоекспресіонізм, трансавангард, соц-арт, які, зрештою, передають загальні пошуки митців у відображенні складних соціоісторичних явищ. Щоправда, наголоси на мистецькій карті дещо змінилися. Якщо наприкінці 1800-х років у Каталонії, окрім А. Гауді з його дивовижними архітектурними спорудами, представники живописного модернізму були нечисленні, то вже пізніше каталонський вплив на сучасні течії в європейському образотворчому мистецтві виявився і значним, і помітним, яким він лишається й досі. Серед багатьох імен каталонських художників кінця XX ст. вирізняється ім'я валенсійського майстра з міста Алькой Антоні Міро.

* * *

Вислів про те, що талант — це покликання, помножене на працю, справедливий як для окремої людини, так і для цілого народу. Значення й славу автономної області Іспанії — Каталонії можна, власне, вивести саме з цих чинників. Самобутність Каталонії в історичному й культурному розумінні визначається її середземноморським положенням, перебуванням в орбіті тієї загальної культури, що якнайглибше вплинула на життя Європи, а також долу-

ченням власного оригінального внеску (скажімо, такі винаходи в різних галузях людської діяльності, як майоліка¹ чи майонез, безпосередньо пов'язані з назвою Балеарських островів). Самобутність історичного покликання Каталонії, або Каталонських країн, і в іберійському корінні, що сягає глибин палеоліту, саме тут виявлено печери з рештками первісної культури; в написах, виконаних мовою, що нагадує греко-кириличне письмо. Самі назви містечок — Ібі, Тібі — вказують на цей глибинний зв'язок. Разом з тим інші назви, такі як Сетабіс (Хатіва), Валентія (Валенсія), Алькой — свідчать про римсько-арабські впливи. Із середньовіччя збереглося до наших днів свято, в основу якого покладені події XIII ст., коли християни перемогли в битві з маврами завдяки допомозі святого Георгія. День св. Георгія відзначають у багатьох каталонських містах, чийм заступником є цей святий. Зокрема, в Алької. У місцевому музеї св. Георгія, окрім інших експонатів, виставлені також манекени у традиційних костюмах, виготовлених для театралізованого святкування цього дня. Є тут і костюми роботи Антоні Міро.

Працьовитість каталонців підтвердили не лише звичні в цьому регіоні мореплавці, торговці й рибалки, а й селяни, що зуміли розвинути в гористій місцевості сільське господарство, ремісники, ювеліри... Талановитість каталонців підтвердили відомі філософи (Р. Луллій), письменники (Дж. Марторель і Дж. де Гальба), художники (Х. Рібера)... Але, як і кожній талановитій нації, що перебуває у зручному географічному положенні, на перехресті історико-економічних і культурних шляхів, жителям Каталонії доводилося відстоювати свободу і самобутність упродовж усього свого існування. Не озираючись у давноминуле, відзначимо, що протягом понад двох з половиною століть Каталонія була практично позбавлена національної незалежності. Сталося це внаслідок загарбання її кастільським королем Філіппом V 1707 року — дата, що глибоко врізалася в пам'ять жителів Каталонії. Філіппу V належить авторство і сумнозвісного декрету під назвою «Нова основа», що забороняв уживання каталонської мови. Так чи так, а заборони, накладені королем, діяли аж до кінця 1970-х років, коли Каталонія здобула автономію і було прийнято закон про національну мову. Зрозуміло, що Філіпп V зажив у каталонців недоброї слави. Отож з набуттям автономії в художньому музеї міста Хатіви, батьківщини Х. Рібери, портрет ненависного монарха повісили догори ногами, так він експонується й досі. Це, зокрема, пояснює картину А. Міро «Фелі-Філіпп» (так само, як не випадково згадані вище історичні подробиці розкривають багато піктографічних алюзій на інших творах митця). Сама назва картини складається з двох частин — «Фелі», від латинського *felidae*, тобто з родини котячих звірів (у візуальному рішенні — це тигр у верхній частині), й імені короля, чиє перевернуте зображення супроводжується віддзеркаленим закликком — ...a la gerra! — де «gerra» (катал.) означає «глек» замість «guerra» — «війна». Іронічності твору додає й майстерне використання техніки оп-арту, коли смуги тигрячої шкури переплітаються із смугами королівських кучерів, створюючи синтетичний образ сутності іспанського монарха.

Дух національної ідентичності, притаманний каталонській інте-

¹ Мистецтво керамічних виробів має арабське походження, однак свій розвиток і поширення на Європу здобуло через Каталонію.



лігенції, пояснюється не лише історичною пам'яттю, а й власним життєвим досвідом, складеним у багатьох випадках з принижень і образ національної гідності. Так, Антоні Міро згадує, що коли пішов до школи, то погано знав кастільську мову, бо звик удома розмовляти каталонською. Однак учитель заборонив уживати цю «вульгарну мову», а інші загалом називали її «собачим гавкотом». А було ж це зовсім недавно, в 1950-ті роки.

Народився Антоні Міро в місті Алької 1944 року. Це стародавнє валенсійське місто славалося своїми ремісниками й майстрами — виробниками паперу, тканин тощо. Та й у родині майбутнього художника цінували працю: батько заснував першу металообробну майстерню в місті, мати була модисткою. Тож працелюбство і працездатність Антоні Міро, можна сказати, усмоктав з молоком матері: працює він по 12—14 годин на добу, часом більше. Щодо покликання, то воно відкрилося митцеві ще в дитинстві: все своє дозвілля присвячував він улюбленому заняттю — малюванню. Робота у батьковій майстерні допомогла пізнати природу багатьох сучасних матеріалів і властивості фарб, що сприяло наступним творчим пошукам. А художню освіту замінив єдиний учитель, місцевий художник Вісент Мойя, під проводом якого А. Міро за-своїв школу, віддавши належне традиційним жанрам — портрету, пейзажу і натюрморту. Ці ранні роботи, з відчутним нальотом сумлінного академізму, виставлені на конкурс малюнка, живопису і скульптури в Алької 1960 року, принесли А. Міро першу премію місцевого муніципалітету. Але на цьому, можна сказати, й скінчився підготовчий період, оскільки старанне дотримання канонів,

здоровий академічний консерватизм і підкреслена салонність були чужі молодому митцеві.

Наступні роки А. Міро присвячує виробленню лаконічної, аж до стилізування, надзвичайно виразної лінії, рисунка, здатного до узагальнення, експериментуванню з кольором. Він так само успішно бере участь у чергових конкурсах в Аліканте, Мадриді, Валенсії. Разом з тим до своєї першої персональної виставки 1965 року виконує першу художню серію «Оголені» (1964) і виступає засновником мистецького угруповання алькойських художників «Алькой-арт» (С. Масіа, М. Маташ, А. Міро, пізніше — В. Відаль та Александре). Ці два звершення важливі для загального розуміння творчості А. Міро. Перша його художня серія об'єднала живописні роботи (виконані ще в традиційній техніці — полотно, олія), малюнки (зовсім не ескізи до живопису) і гравюри (класичні офорти, з глибоким протравленням ліній), пов'язані спільною ідеєю і темою. Подібне прагнення до самореалізації в різних жанрах і видах образотворчого мистецтва притаманне багатьом митцям ХХ ст., зокрема представникам іспанського авангардизму — Пікассо, Далі та ін. Однак цей універсалізм відбиває, як правило, багатогранність і творчу потенцію мистецької натури, а не те експресивне розмаїття форм однієї й тієї самої теми чи ідеї, що розвивається в серіях А. Міро².

До ідеального синтезу різних мистецтв прагнули ще піонери стилю модерн наприкінці минулого століття, шукаючи відповідності звуків кольорам тощо. Цю мрію — «об'єднання творів різних мистецтв у єдине ціле»³, назване свого часу Р. Вагнером словом *Gesamtkunstwerk*, намагається у свій спосіб реалізувати А. Міро, додаючи до наступних серій твори з кераміки, скульптури, монументального мистецтва, об'єктного живопису. Ідея концептуального об'єднання різних художніх манер, різних видів мистецтва (живопис і архітектура) лягла великою мірою в основу створення групи «Алькойарт», яка проіснувала до 1972 року, а розпочала свою діяльність саме першою персональною виставкою творів А. Міро. Нарешті, тяжіння до синтезу виявилось і в опосередкованому залученні до цієї ідеї багатьох сучасних А. Міро митців і з інших галузей мистецтва — поезії, музики. Були підготовлені книжкові видання і каталоги образотворчих робіт, супроводжувані віршами відомих поетів (Р. Альберті, С. Еспріу, П. Серрано, Дж. Фустер), акторів (А. Гадес, О. Монльйор), написаними під безпосереднім впливом візуальних образів.

Наприкінці 1965 року персональна виставка А. Міро відбулася на Монмартрі в Парижі. Відтоді щороку, по кілька разів на рік, твори митця (їдеться лише про персональні виставки, не враховуючи численних колективних) експонуються в Іспанії та в багатьох країнах світу. Наприкінці 1990 року з графікою і плакатами А. Міро

² Причини і пояснення універсалізму митців останніх десятиліть різноманітні. Скажімо, в Україні митець опинився між Сцільлюю і Харібдою: жорстоким ідеологічно-смаковим цензуруванням (худради, худкомісії тощо) з одного боку, а з другого — потребою в матеріальних засобах для існування. Цим пояснюється певною мірою масове, часто змушене звернення багатьох цікавих художників-станковистів до монументального мистецтва, де тиск був меншим, а можливості віддачі — більшими. Власне, ситуація не суто українська, а загальноєвропейська, з певною корекцією причинних спонук. І тому зрозуміло, що синтетичне вираження внутрішньої ідеї через різновиди образотворчого мистецтва коштували А. Міро самовідданої праці й свідомого пожертвування матеріальним добробутом більше ніж на два десятиліття.

³ Див.: Сарабьянов Д. В. Стилль модерн. — М., 1989. — С. 187. Цікаво процитувати далі: «Синтез мистецтв є спосіб увічнення ідей і уявлень людей, людського суспільства, увічнення життєбудівної діяльності людей у єдності духовного і матеріального творення».



вперше познайомилися жителі України; виставка робіт відкрилась у Києві й протягом 1991 року побувала в Івано-Франківську та Львові. Того ж 1991 року на Україну приїхав і сам митець як член міжнародного журі II бієнале «Імпреза-91» в Івано-Франківську. У другій половині 1960-х років А. Міро створює серії «Голод» (1966), «Божевільні» (1967), «В'єтнам» і «Смерть» (1968—1969). Цей період у творчості митця мистецтвознавці визначають як перехід «від експресіонізму до соціального неофігуративізму»⁴. Експресіонізм А. Міро також прагне до синтезу, в даному випадку — до об'єднання епох. Гротескове підкреслення зовнішніх недоліків, за якими ховається душевна вада (Босх, Брейгель), зацікавлення конфліктними сценами, що спотворюють зовнішні риси людини (А. Брауер, зокрема полотна на тему різноманітних бійок), дослідження природи відразливого (Х. Рібера; до речі, до одного з його образів — погрудного портрета потворного старого — «Голова каліки», 1622 — пізніше неодноразово звертається А. Міро), відображення жахів часу (Ф. Гойя, «Капрічос»), зойк розпачу («Крик» Е. Мунка, роботи Е. Нольде) — всі ці аналогії проступають під «опуклими» мазками серії «Божевільні». Художник прагне через образотворчий матеріал виразити внутрішнє почуття — образи набувають утрируваних, алегоричних рис, а згодом (серія «Візуальні рельєфи», 1968—1970) повністю зникають, залишаючи тільки пульсування кольорів, напруженість фактури, що аж збирається зморшками, і кодові означення душевного стану. В галузі скульптури А. Міро працює в ті часи з бронзою, залізом, алюмінієм, на-

⁴ Guill Joan. *Temática i poética en l'obra artística d'Antoni Miró.*— Valencia, 1986. Alcoi, 1988.— P. 22.

даючи виразної пластичності матеріалу й організуючи простір таким чином, що всі опуклості й западини складають один синтетичний образ, наче аж «вивертаючи назовні» об'єкт. У цьому відношенні пошуки митця перевертаються з пошуками Р. Дюшана-Війона, О. Архипенка, А.-Ж. Адама та ін. А проте ці звичні, освоєні ХХ ст. прийоми і традиційні матеріали вже не задовольняють алькойського митця, відмінною рисою якого є постійний розвиток, рух, пошук. У живописі А. Міро майже цілковито відмовляється від олії, звернувшись до відкритих у 1940-ві роки акрилових фарб і нових технічних знарядь (аерографа). У графіці працює в техніці металографіки. У скульптурі використовує нові матеріали (поліестер, синтетичні речовини), об'єднує скульптуру й живопис в об'єктні твори, робить рухомі об'єкти.

Ці сучасні технології впливають, зрозуміло, і на творчу манеру художника. Звучання кольорів, емоційна відкритість абстрактного живопису не могли більше задовольняти А. Міро. Відчуваючи цілком конкретно несправедливість світу, в якому ми живемо, він бажає і глядача залучити до співпереживань. Серії А. Міро кінця 1960-х і в 1970-ті роки — це свідоме звернення до підкресленого фігуративізму, оскільки саме через реальний образ досягається об'єднання чуттєвого з розумовим. Критики справедливо визначили ці твори А. Міро як «соціальний реалізм» і писали, зокрема: «Антоні Міро не лише зображує реальність такою, якою вона є, а й водночас виражає бажання митця змінити цю реальність»⁵. Соціальна позиція художника спиралася на мистецькі погляди 1940—1950-х років, так звану позицію «розлючених чоловіків» і нонконформістські переконання, те, що просочувало європейські філософію і літературу в 1950—1960-ті роки й вилилося в студентські заворушення 1968 року. У 1972 році А. Міро разом з італійськими митцями створює в місті Брешиа об'єднання «Групо Денунція» — «Група заперечення». Виставки, що їх показало це об'єднання в європейських країнах, були виявом протесту митців проти будь-якого приниження людини чи нації. В основі такої позиції лежали й соціалістичні ідеї, які поділяла переважна більшість європейських художників. Соціалістичні погляди А. Міро, вільні від заідеологізованості, партійної келійності, казарменості чи наївної утопічності, відбилися як на творчій, так і на життєвій позиції митця. Перебуваючи 1991 року на Україні, він зауважив, що скоріше за все опинився б у Сибіру, якби жив тут. Можна не сумніватися, що А. Міро розділив би долю тієї української інтелігенції, яка пройшла в 1960—1980-ті роки крізь табори, в'язниці та еміграцію. Алькойський митець виявився б небажаним для структур тогочасної влади, оскільки активний протест проти несправедливості, виражений у його роботах із серій 1970-х років, аж надто влучний і дошкульний. Це серії «Реальності» й «Людина» (1970—1971), «Чорна Америка» (1972), «Сьогоднішня людина» (1973), «Долар» (1973—1980), що включає підсерії «Списи», «Штандарт», «Свобода вираження» і «Чілі».

Реальні образи в творах вищезгаданих серій позбавлені, з одного боку, натуралізму, часто притаманного реалістичному мистецтву, а з другого — естетичної стилізації, неминучої при наближенні фігуративного живопису до мови плаката. А. Міро вибудовує свої

⁵ Contreras, Ernest. La triple muestra de A. Miró en Alcoi // Alacant, 1969, 13, XII.



твори, наче кінематографічний великий план, коли заднє тло зливається в суцільну монохромну масу, все зайве відтинається, а незначні деталі набувають важливого семантичного значення. При цьому художник користується найрізноманітнішими прийомами організації кадру-полотна. Так, скажімо, в роботах «В'єтнам» (1972) і «Розпач» (1973) використано ефект подвійної рами, коли основний сюжет орнаментовано ланцюжком людських постатей (продовжуючи аналогію з кіно — повторюваними кадрикками на вузькій плівці). У першому випадку — це солдат на милицях: майбутнє, що чекає загарбника, котрий у центральному сюжеті прикладає пістолета до скроні полоненого в'єтнамця, і загалом — сумні наслідки будь-якої війни. У другому — постать людини, безсилої пробити мур, причинні наслідки наступного розпачу. В інших творах сюжет тяжіє до повторюваності, віддзеркалення, роздрібнення на окремі епізоди, контрастності двох половин. Майстерне використання стилістики поп- і оп-арту, метафоризація понять і подій актуальної історії робить твори піктографічно промовистими, активізуючи зворотний зв'язок: глядач — картина — автор через осмислення і співпереживання.

Так само і в скульптурі того періоду А. Міро звертається до реальної об'єктності. Передаючи ціле через частину, що перегукується з розумінням гармонії представниками Відродження, А. Міро творить свої «руки», «ноги» й «торси» без екзотизму модерністів, препарування авангардистів чи натуралізму реалістів. Це, скоріше, антична традиція, прикладена до теперішніх часів. Навіть у таких скульптурах, як «Чоловік-капелюх» і «Чоловік-каска»,

простежується насамперед давньогрецька традиція фалічних образів. Щоправда, сучасна атрибутика — капелюх і каска — надають цим образам фрейдистського витлумачення й певної іронічності. Підсерією «Списи», створеною наприкінці 1970-х, А. Міро підходить безпосередньо до однієї з центральних своїх серій — «Малювати малярство» (1980—1991). Прецедентом до неї була ще робота «Три грації» (1968), де міфологічні богині, що втілюють у собі добре, радісне і вічно юне начало життя, цілковито змінюються у сучасних умовах і набувають іншого змісту, відповідно до вимог суспільства. Двома основними ознаками серії «Малювати малярство» можна визначити її антимифологізм та іронію. Власне, сама назва сповнена взаємозаперечення або ж іронічної багатозначності. Разом з тим у серії «Малювати малярство» якнайповніше втілюється притаманний А. Міро синтез — об'єднання епох і стилів: майстри всіх часів і народів наче згрупувалися під дахом однієї концепції і творчого спрямування. Це схоже на те, якби алькойський художник зібрав блискучий ансамбль виконавців і зумів об'єднати в гармонійному звучанні середньовічні і найсучасніші музичні інструменти, виступаючи і диригентом, і першою скрипкою. (До речі, якщо зайшла мова про музику, то найновіша серія А. Міро «Віваче», над якою він працює і яка, зрозуміло, цілковито відрізняється від попередніх, має назву музичного терміну («віваче» — жваве виконання) і присвячена екології у якнайширшому розумінні цього слова).

Антимифологізм та іронія серії «Малювати малярство» є двома сторонами однієї медалі. Про значення міфів у житті суспільства й окремої людини писали і К. Маркс, і М. Блок, і О. Лосєв, і багато інших філософів та істориків. Відкидаючи одні міфи, ми відразу намагаємося створити інші — і в плані історичному, і соціальному, і творчому, і побутовому. В серії «Малювати малярство» А. Міро руйнує цю незнищенну систему міфів, не витворюючи при цьому нової міфології, до якої тяжіли всі напрямки образотворчого мистецтва, зокрема кінця минулого і впродовж теперішнього століття. Але цей факт руйнації, як не парадоксально, не несе деструктивного характеру. Руйнуючи звичні міфи, художник не позбавляє глядача його внутрішньої опори, а натомість дарує духовне визволення і вивищує його людську сутність.

Розвіянням історико-героїчного міфа і пов'язаної з ним свідомості виступає підсерія «Списи», створена на основі відомого полотна Веласкеса «Здача Бреди» (1634—1635), яке має також іншу назву — «Списи» і відбиває реальний історичний епізод — здачу міста-фортеці Бреди її гарнізоном іспанському війську. Відоме висловлювання сучасника Веласкеса, видатного поета Луїса де Гонгори: «Бреду здав голод». Та й саме полотно Веласкеса, написане за подіями 1625 року, овіяне героїко-романтичним флером — центральна сцена передачі ключів від фортеці фламандським полководцем Ю. Нассау іспанському А. де Спінолі символізує гідність переможених і благородство переможців. Утім, як свідчать документи, коли іспанці зайняли фортецю, то знайшли там запасів хліба на місяць, а вина — на три місяці... Не героїку історичного епізоду, а звичайні користолюбні інтереси — купівлю-продаж (що, зрештою, лежить в основі і великих, і малих воєн) підкреслює А. Міро в найрізноманітніших творах серії; в одному з них (офорті «Списи», 1975) двоє супротивних військ озброєні вже ракетами і танками. До



того ж зауважимо, що іспанське військо носило тоді назву «Списи імперії», бо складалося переважно з найманців. Усе це мимоволі спадає на думку, коли входиш у простір веласкесівського полотна, проникаючи крізь час — у прямому й переносному розумінні, адже об'єктний живопис А. Міро «Списи імперії» (1976—1977) дає змогу це зробити й самому глядачеві стати одним із учасників історичного епізоду.

Розробка веласкесівської топіки ⁶ дозволяє А. Міро розвіяти не один усталений міф чи іронічно переосмислити його. От, скажімо, міф про суспільні цінності. Те, що складає гордість сучасників, Гомер виразив у відомому списку кораблів, Берналь Діас дель Кастільйо, учасник походу Ернана Кортеса до Мексики, у переліку завезених до Нової Іспанії коней ⁷, а А. Міро — у фірмових знаках автомобільних компаній, що прикрашають круп коня веласкесівського князя-герцога Олівареса («Кінний портрет», 1982—1984). Зрештою, в цьому є якась спадковість, що відбиває розвиток нашої цивілізації.

1932 року Марсель Дюшан на виставці творів Александра Кальдера запровадив термін для скульптур американського митця — «мобілі». Відтоді створено цілу літературу, в якій досліджується відкриття Кальдером тримірності, коли його рухливі конструкції реагують на коливання повітря й можуть існувати лише як вимріяна об'ємність. А проте А. Міро іронізує і над цим міфом. Поміщений

⁶ Див.: *Малярство є малярство* // *Всесвіт*, 1989. № 5.— С. 162—172.

⁷ Del Castillo, Bernal Días. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.— Habana, 1963.— P. 71—72.

у босхівський «Сад насолод» («Сад з мобілем», 1987) мобіль Кальдера не втрачає відчутної тримірності, але збагачується несподіваним асоціативним зв'язком.

Поп-артівські образи Роя Ліхтенштейна, взяті з коміксів, вважаються якнайзрозумілішими для масового глядача, оскільки вони є плоттю від плоті масової культури. Однак у картині А. Міро «Наліт» (1987) надзвуковий коміксовий винищувач Ліхтенштейна над гоївськими персонажами виглядає загрозливо — і з погляду масового винищення, і з погляду агресивної мас-культури. Як відомо, почавши з перенесення коміксових персонажів у площину мистецтва, Р. Ліхтенштейн скінчив зворотним процесом. І одне з прочитань картини «Доглядальниця» (1987) натякає саме на це, хіба що вказуючи на відмінні від образів масмедіа джерела — академізм, що проявився у зображенні битого півня.

Загалом твори серії «Малювати малярство» позначені якнайширшою полісемантичністю і можуть прочитуватися на різних рівнях і під різними кутами зору. Лінійний зв'язок попередніх серій (автор — картина — глядач — автор — ідея) ускладнюється цілою системою дзеркал, у яких відбиваються, постійно множачись, не лише відверті чи приховані алюзії, аналогії та символіко-культурологічні деталі, а й наше власне розуміння, рівень нашої освіченості, ступінь чуттєвості. Одне слово, ми й самі виявляємось утягнутими в той дзеркальний лабіринт і, озираючись, вдивляємось у власне обличчя.

Іконографія серії «Малювати малярство» — не просто сполучення образів митців різних епох, представників різних стилів і напрямків, межі між якими видавалися непорушними. Тіціанівський портрет Карла V («Карл V у битві під Мюльбергом», 1548) переводиться в техніку літографії й постає фірмовим знаком («Карл V — «Кром», 1988—1989). Так само Карл III, пензля німецького живописця А. Менгса, опиняється то в Нью-Йорку («Король у Нью-Йорку», 1987), то в Парижі («Король у Парижі», 1987), змінюючись відповідно до культурного антуражу. Учасники «Сільського свята» Тенірса (1646) так само святкують — чи то незмінність старого мистецтва, чи появу нового, що виступає на задньому плані фігурою В. Кандінського. Персонаж П. Гогена, позначений таїтянською декоративністю, вдивляється в середземноморський обрій, на якому проступають не символи первісних вірувань тубільців, а символічні образи П. Клеє і Дж. Міро («Середземномор'я», 1988). Все це підводить до розуміння, що мистецтвознавчі дефініції та схеми мають відносний і певною мірою «міфологічний» характер, межі між ними тимчасові й у більшості випадків надумані, а найвіддаленіші, здавалося б, напрямки часто виявляють безпосередній зв'язок. Так, скажімо, на картині «Напівпрозорий» (1986—1987) поза мондріанівським геометричним вітражем проступає вже згадуваний старий Х. Рібери. А метафізика Де Кіріко органічно вписується в босхівський «Сад насолод». На картині «Арістід розглядає Галу» (1988) центральним образом виступає персонаж Тулуз-Лотрека, власник кафешантану Арістід Брюан. Простежуючи за його поглядом, ми вдивляємось в «картину в картині» — стилізований портрет дружини, «війнятий» із Сальвадора Далі. Але ж Арістід Брюан у нашій свідомості уявляється, власне, його творцем — Тулуз-Лотреком. Отже, це сам Лотрек з іронічною посмішкою споглядає плоди ар нуво. Чи, точніше, ми разом з Лотреком дивимось,



порівнюючи... і т. д., рухаючись дзеркальною галереєю мистецьких образів, що їх і академісти, і авангардисти витворюють однаково — у «Кузні Вулкана», де на ковадлі розсипано підсвідомі візії. Не випадково, що валенсійський мистецтвознавець Рома де ла Кальє визначив серію А. Міро «Малювати малярство» як «свідомість живопису»⁸.

Як правило, назви до творів А. Міро складають важливий елемент єдиної композиції. Вербалізація образотворчого мистецтва відкрилася не сьогодні і не вчора. Класичні полотна на біблейські чи міфологічні сюжети мають безпосередні літературні витоки. Та й назви творів указують на ту чи ту сцену, що її переосмислює митець. Звісно, що традиції ХХ ст. ближчі візуальні відтворення прислів'їв П. Брейгелем. В епоху становлення модернізму С. Соловйов писав: «У пізніших творах літератури й живопису навряд чи можна визначити, де впливала література на живопис, де живопис на літературу»⁹. І все ж до появи авангардизму, дадаїзму, сюрреалізму літературний вплив обмежувався тематикою чи сюжетом живописного твору, а підтекстівки до нього лишалися констатацією факту. ХХ століття обернуло назви картин у стислі концепції й декларації чи характеристику візуальних образів (С. Далі, Р. Магрітт), зробило взаємопереливання візуальних образів у вербальні («Кіммерійські сонети» М. Волошина та його акварелі). Назви творів А. Міро позначені тими самими характеристиками, що і самі твори — лако-

⁸ De La Calle, Romá. *Plástica Valenciana Contemporánea*.— Valencia. 1986.

⁹ Соловьев Сергей. *Историко-литературные этюды. К легендам об Иуде предателе*.— Харьков, 1895.— С. 120.

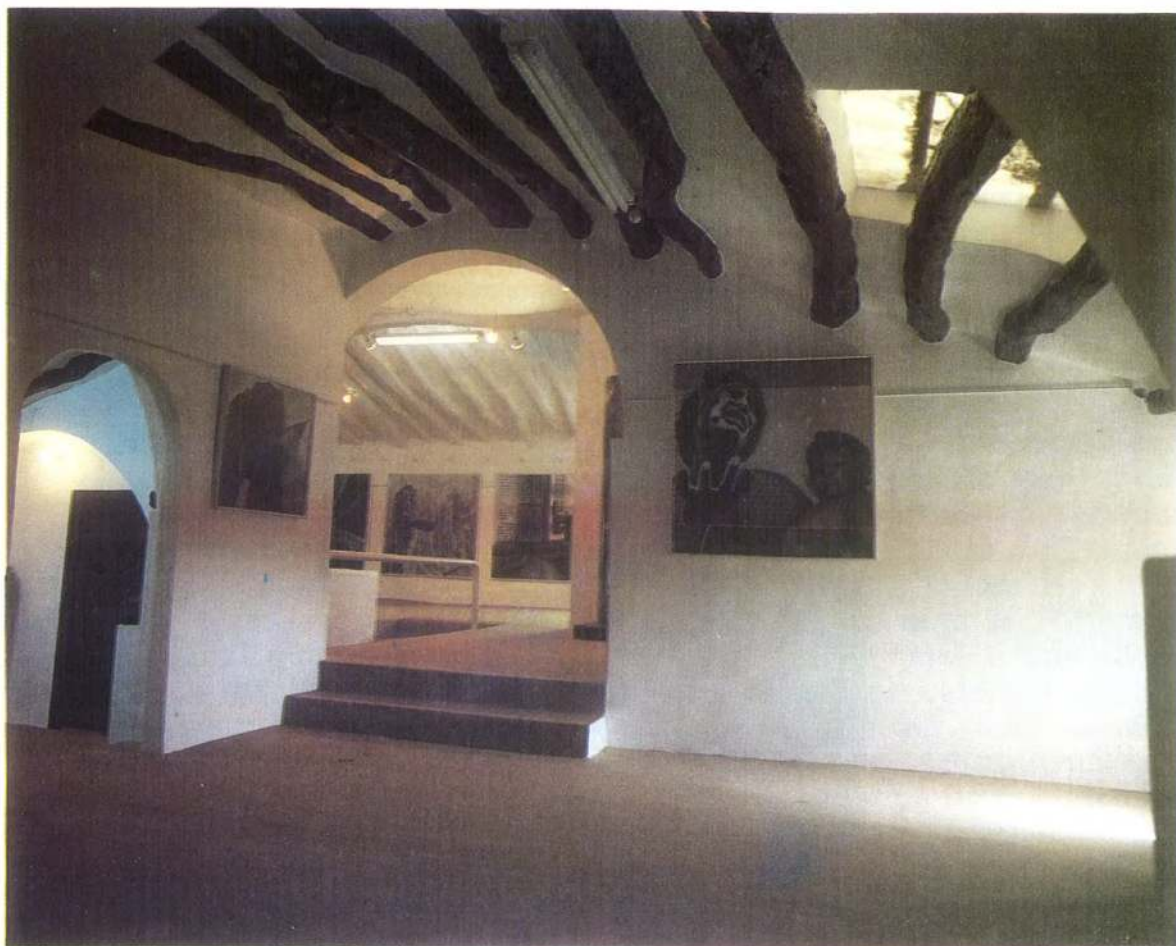
нізмом, іронією, багатозначністю — і виступають їх невід'ємною частиною. Пластично-колірна організація полотна відповідає лексемно точній структурі назви. Вміння іронізувати словом А. Міро засвідчив своїм жартівливим міні-словником образотворчого мистецтва, який додав до набору листівок з репродукціями своїх творів, виданого в Барселоні 1988 року. Скажімо, „«експресіонізм» — крутий вислів; «імпресіонізм» — схильність до приголомшення; «соціалістичний реалізм» — твори художника-соціаліста, на яких він зображує благоговійний образ короля; «футуризм» — учорашньо-візм...“ . Отож варто пояснити хоча б деякі назви картин А. Міро, оскільки, як зазначалося вище, вони є безпосередніми складовими творів.

В окремих творах художник використовує іншомовні слова, даючи тим самим характеристику персонажа («The Maja Today» — «Маха сьогодні», 1975), або власне ідеї («Gora Euscadi. Visca Picasso» — «Слава Країні Басків! Слава Пікассо!», 1985), в інших — назви книжок («Шкіра бика» Еспріу», 1968; йдеться про збірку віршів відомого каталонського письменника Сальвадора Еспріу). Часом назви картин мають більш особистий характер — скажімо, «Овіді в ролі Вісенте в Чілі» (1977), — йдеться про актора Овіді Монльйора, друга художника в ролі Вісенте Ромеро, коли той був затриманий у Чілі в часи військової диктатури. Багато назв сповнені прихованої іронії, що відлунюється візуальними образами: «Під Іспанією» (1986—1987) — натяк не лише на географічне, а й на залежне становище Каталонії; «Загадка Республіки» (1988) — постфранківська демократія з монархією; «Час народу» (1988—1989) — каталонська тема на тлі спотворених годинників каталонця Сальвадора Далі; «Чотири смуги» (1981—1982) — національний прапор; «Зайда в Кофренті» (1989—1990) — назва міста, де розташована найближча до Алькоя АЕС; «Функціональна і красива» (1990) — іронізування над прагненням художників-модерністів зробити функціональні речі естетично красивими, — згідно з розробленою спеціально теорією, А. Міро пропонує розглянути в цьому плані жінку; «Меніаніна» (1980) і «Меніна Веласкеса» (1985) — несподіваний сороміцький відтінок у знайомих назвах, адже «меніна» каталонською має одне з евфемістичних значень чоловічого статевого органу.

Таким чином, слово у його функціональному значенні стає своєрідним ключем картини, аріадниною ниткою в дзеркальному лабіринті. «Таємниця слова в тому й полягає, що воно — знаряддя спілкування з предметами й арена інтимної та свідомої зустрічі з їхнім внутрішнім життям»¹⁰. У творах А. Міро саме слово допомагає краще зрозуміти полісемантику внутрішнього життя представлених об'єктів.

Серія «Малювати малярство» А. Міро має чимало аналогій у ХХ столітті. Найкраща з них — літературна: роман Дж. Джойса «Улісс», який вимагає численних коментарів. Так само і кожную картину алькойського художника можна супроводити розлогими коментарями й присвятити їй окрему статтю. Слід сказати, що в А. Міро є така створена ним книга репродукцій, де кожен твір розкладено на складові — своєрідний довідковий апарат. Утім, як зазначалося, картини мають широке прочитання, починаючи від

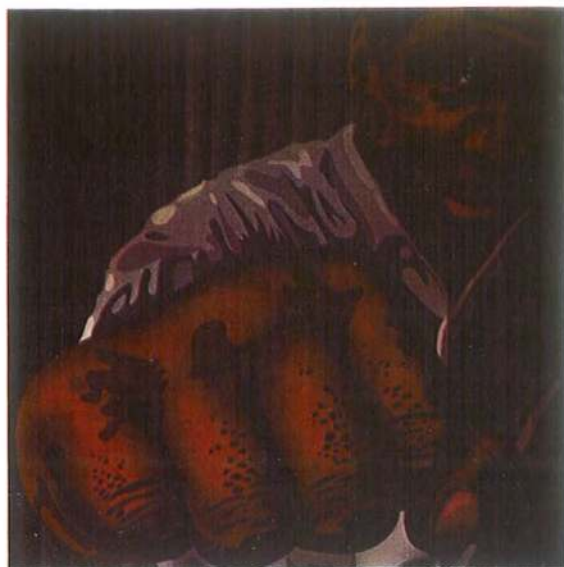
¹⁰ Лосев А. Ф. Философия имени. — М., 1990. — С. 49.



естетичного сприйняття й закінчуючи розшифровкою окремої деталі. І перше, безперечно, важливіше.

Якщо відомого аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса називають «бібліотекарем світової літератури», то валенсійського художника Антоні Міро можна по праву назвати «скарбником світового малярства». Його маєток Мас Сопальмо під Алькоюем, у якому художник живе з дружиною і сином, нагадує музей — так тут усе систематизовано і каталогізовано. «Навіть краще, ніж у багатьох музеях», — зауважує митець.

З притаманною йому самоіронією він пожартував, показуючи один із творів об'єктного живопису (фігурку солдата-долара, що розкладалася на дві половинки), мовляв, той, хто це придбає, дістане подвійну вигоду — набуде за одну ціну і живопис, і скульптуру в одному творі, до того ж зручному в користуванні: можна скласти. І закінчити розповідь про валенсійця Антоні Міро хочеться саме в його дусі: цей альбом не лише представляє творчість блискучого художника, а й своєрідну галерею світового малярства.



“Fin de siècle” —fi de segle, aqueixa combinació de paraules va entrar sòlidament en el diccionari de la cultura europea determinant un fenomen que es va crear a finals del segle XIX i va obtenir en diferents països noms diferents: modern, secessió, modernisme, Art Nouveau, jugendstil, liberty... La fi del segle XX és rica també en termes com neofigurativisme, neoexpressionisme, “transvanguardia”, art social, que al cap i a la fi expressen les recerques generals de l’art al reflexar els complicats fenòmens històrics i socials. Tanmateix, els accents en el panorama de l’art ara han canviat. Si a les acaballes del segle XIX a més d’Antoni Gaudí amb les seues increïbles edificacions artístiques, els representants del modernisme artístic a Catalunya eren pocs, després la influència catalana en els corrents moderns de les Belles Arts europees es féu visible i important, i segueix essent-ho a hores d’ara. Entre els pintors catalans de final del segle XX es distingeix el nom del pintor valencià de la ciutat d’Alcoi, Antoni Miró.

Hi ha un proverbi que diu que el talent és la vocació multiplicada pel treball, i que és aplicable tant en una persona com en un poble. La significació i la glòria de la “regió autònoma de Catalunya” rau exactament en aquest factor. La vocació de Catalunya, en el seu significat històric i cultural, és la seua situació mediterrània, la seua existència en l’òrbita d’aquella cultura que va influir profundament en la vida d’Europa; amb tot i això, Catalunya féu la seua aportació original, com per exemple amb la maiòlica ¹ o la maonesa, lligades directament al nom de la illa catalana de Mallorca. L’originalitat de la vocació hi-

¹ La ceràmica té origen àrab, però el seu desenvolupament i distribució a Europa es realitzà a través de Catalunya.

stòrica de Catalunya o dels Països Catalans s'inicia en els seus arrels ibèrics que es remonten als temps del paleolític, exactament des d'aleshores es daten les coves amb restes de la cultura primitiva amb lletres grec-ciríl. liques. Els mateixos topònims d'Ibi i Tibi demostren aquests antics vincles. Així com Cetabis (Xátiva), Valentia (València) i Alcoi testimonien les influències romanes i àrabs. Des dels temps medievals s'ha conservat una festa basada en esdeveniments del segle XIII relatius a la conquesta de la ciutat per les tropes cristianes. El dia de Sant Jordi és la festa local de moltes ciutats catalanes, i en particular d'Alcoi. En el Museu de la Festa s'exposen vestits tradicionals i molts objectes relacionats amb aquesta celebració anual, entre els quals es troba alguna obra d'Antoni Miró.

La laboriositat dels catalans la confirmaren no sols els navegants i els pescadors d'aquesta regió, sinó també els camperols, que varen poder desenvolupar als llocs muntanyencs una agricultura amb productes coneguts per tot arreu del país, els artesans, els joiers... El talent dels Països Catalans el demostraren filòsofs destacats com R. Lull; escriptors com J. Martorell i J. de Galba; pintors com J. Ribera... Però a l'igual que qualsevol nació sàvia situada estratègicament en la cruïlla de camins històrics, econòmics i culturals, els catalans hagueren de defensar la seua llibertat i idiosincràsia durant tota la seua existència. Sense mirar massa enrere, assenyalem que durant més de dos segles i mig, Catalunya ha estat privada de la seua independència nacional. Açò va succeir com a conseqüència de la seua annexió pel rei de Castella Felip V, en 1707. Aquesta data es gravà a la memòria dels habitants de Catalunya. Felip V imposà el decret de "Nova Planta" que prohibia, entre moltes altres coses, fer servir l'idioma català. Aquestes prohibicions decretades pel rei funcionaren d'una o d'altra manera fins les darreries dels anys 70 del segle XX, quan Catalunya obtingué l'autonomia i fou aprovada una llei autoritzant-ne l'ús de l'idioma nacional. Es clar que el nom de Felip V gaudeix de mala fama a Catalunya. Per això, en proclamar-se l'autonomia, al museu de Xàtiva, pàtria de J. Ribera, penjaren el retrat de Felip V de cap per avall, i així està fins avui. Açò explica el quadre d'A. Miró "Feli-Felip", del mateix mode que els detalls històrics esmentats anteriorment expliquen moltes al·lusions pictòriques d'A. Miró. El mateix nom del quadre té dues parts: "Feli" —del llatí "felidae", que vol dir provinent de la classe de les feres felines—, visualment correspon al tigre situat en la part superior del quadre; "Felip", és el nom del mateix rei, el retrat invertit del qual està acompanyat per la crida invertida "a la gerral", on "gerra", en català, significa "olla", en lloc de "guerra". La ironia de l'obra s'accentua fent servir la tècnica de l'Op-Art: les ratlles de la pell del feli s'entrecreuen amb les ratlles dels bucles del rei donant là imatge de l'essència del monarca espanyol.

La consciència nacional dels intel·lectuals catalans no sols s'ha format a través de la memòria històrica, sinó també mitjançant la pròpia experiència quotidiana plena d'humiliacions i ofenses a la dignitat nacional. Antoni Miró recorda que quan va començar les seues classes a l'escola coneixia mal el castellà, perquè normalment a casa parlava català; el mestre, però, li va prohibir de parlar aqueix "idioma vulgar"; altra gent anomenava al català "el lladruc del gos". Tot això passava no fa gaire temps, als anys 50.

Antoni Miró va nàixer en 1944 a la ciutat d'Alcoi. Aquesta antiga ciutat valenciana fou famosa pels seus artesans i mestres en produir

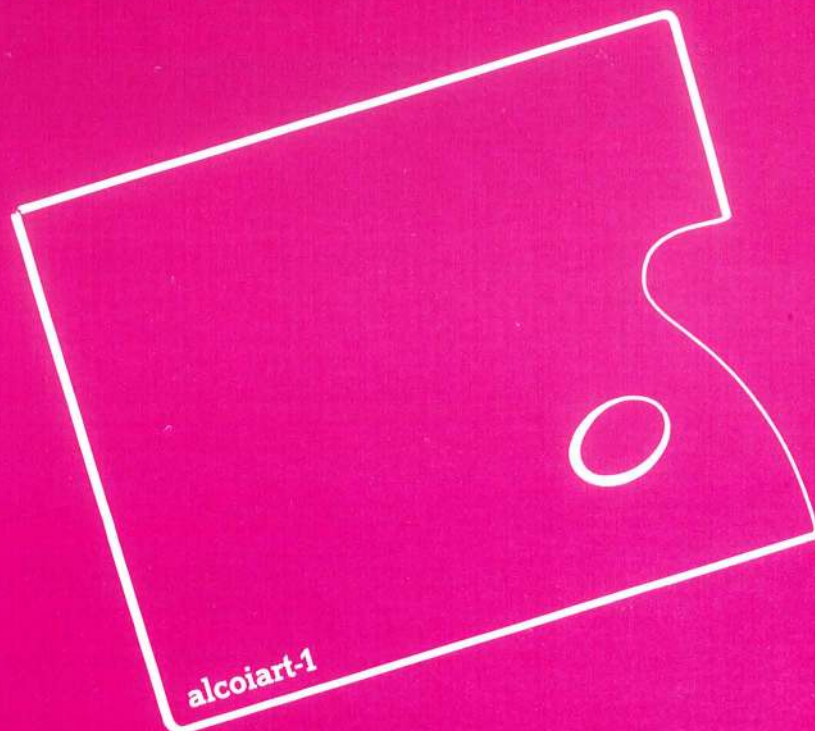
paper, teixits, etc. També en la família del futur pintor apreciaven molt el treball manual: son pare era manyà, sa mare fou modista. És correcte dir que Antoni Miró va heretar la laboriositat dels seus pares: treballa de 12 a 14 hores diàries i de vegades més. La seua vocació la va descobrir en la infantesa: tot el temps lliure el dedicava a la seua feina preferida, la pintura. El treball al taller de son pare li ajudà a conèixer molts materials moderns i la naturalesa de les pintures, la qual cosa contribuí a les seues troballes artístiques. La base artística li la donà el seu únic mestre, el pintor local Vicent Moya, sota la direcció de qui A. Miró aprengué "l'escola", coneixent els gèneres tradicionals: el retrat, el paisatge i la naturalesa morta. Aquests primers treballs amb cert matís acadèmic, exposats en el concurs de pintura d'Acoi en 1960, li donaren a A. Miró el primer premi de l'Ajuntament de la ciutat. Amb això, però, pot dir-se que acabà el període preparatori, ja que l'observació diligent dels cànons, el conservadurisme acadèmic i els mètodes de saló eren aliens al jove pintor.

Els anys següents els dedicà A. Miró al domini d'una línia estilitzada i molt expressiva, a la precisió del dibuix i a experimentar amb els colors,... però abans d'inaugurar la seua primera exposició personal en 1965, fa dues coses importants: crea la primera sèrie de "Les Nues" -(1964) i funda el grup de pintors d'Alcoi anomenat "Alcoiart". Aquestes dues coses són rellevants per tal de comprendre en general l'obra de Miró. La seua primera sèrie artística reuní els treballs de pintura realitzats de manera tradicional: llenç, oli, dibuixos (no esbossos per a la pintura), gravats i aiguaforts clàssics amb les línies profundament marcades; units per una idea i un tema comuns. Una aspiració semblant cap a l'autorealització en diferents tipus de les arts plàstiques és pròpia de molts artistes del segle XX; en particular dels representants de l'avantguarda espanyola: Picasso, Dalí, etc. Però aquest universalisme reflexa, quasi sempre, la qualitat polifacètica i la potència creadora de la naturalesa pictòrica i no la varietat expressiva de les formes del mateix tema o de la mateixa idea com passa en les sèries d'A. Miró ².

Els pioners de l'estil modern, encara aspiraven a finals del segle passat a la síntesi ideal de les diferents arts. Aquest somni, "l'aliança de les obres de diferents tipus d'art en un tot únic" ³ ho va anomenar R. Wagner en el seu temps "Gesamtkunstwerk" i ho intenta realitzar a la seua manera Antoni Miró afegint en les sèries següents obres de ceràmica, escultura, monumentalisme, pintura-objecte, etc. La idea de la unió conceptual de diferents estils de varies arts fou en gran mesura la base de la creació del grup "Alcoiart" que va existir fins 1972, i començà la seua activitat exactament amb la inauguració de la primera exposició personal d'Antoni Miró. Al capdavant la inclinació cap a la síntesi va restar palesa també en la utilització indirecta de moltes arts properes: poesia, música, edicions de llibres i catàlegs incloent poemes d'escriptors coneguts com R. Alberti, S. Espriu, P. Serrano,

² Els motius de l'universalisme dels artistes en els últims decennis, per exemple a Ucraïna, eren d'una banda la cruel censura ideològica (diferents comissions, consells, etc), i d'altra la necessitat de procurar-se mitjans materials d'existència. Açò explica en certa mesura la tornada forçosa de molts interessants pintors cap al monumentalisme i l'auge perceptible d'aquest tipus d'art. La situació, en general, no és només ucraïnesa, sinó europea amb certa variació en els motius. És clar que l'expressió sintètica de la idea interna a través de les varietats d'arts plàstiques menà Antoni Miró a un treball abnegat i al sacrifici conscient del seu benestar material durant més de dos dècades.

³ Veure D. V. Sarabianov. "Estil modern".— Art — Moscú. 1989. P./187 "La síntesi de les arts és un mitjà per eternitzar les idees i les nocions de la gent, de la societat humana, és el mitjà d'eternitzar l'activitat vivificant de la humanitat en la unió de la creació espiritual i material".



antoni miró

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

J. Fuster...; d'actors com A. Gades, O. Montllor. En conjunt tots ells escrits sota la influència directa de les obres d'Antoni Miró, manifestant-se com "Gesamtkunstwerk" — producte de la creació dels seus correligionaris-.

A les darreries de 1965 es va celebrar a Montmartre (París) una exposició informal d'Antoni Miró. De llavors ençà, varies vegades a l'any, les obres del pintor s'exposen en Espanya i en molts països del món sense comptar nombroses exposicions col·lectives en les quals participa. A finals de 1990, els habitants d'Ucraïna vegeren per primera volta gravats d'Antoni Miró; l'exposició de les seues obres es va inaugurar a Kiev i, al llarg de 1991, s'exposava a Ivano-Frankivsk i Lviv. El mateix any el pintor va vindre a Kiev com a membre del jurat de la II Bienal "Impreza-91" a Ivano-Frankivsk.

En la segona meitat dels anys seixanta va crear les sèries "La fam" (1966), "Els Bojos" (1967), "Vietnam" i "Mort" (1968—69).

Aquest període en l'obra del pintor el determinen els crítics d'art com "el trajecte de l'impressionisme al neo-figurativisme social"⁴. L'expressionisme d'A. Miró, es decanta també cap a la síntesi, en aquest cas a la unió de les èpoques. La situació grotesca dels defectes exteriors darrere dels quals s'amaga una imperfecció espiritual (Bosch, Bruegel); un interès cap a les escenes conflictives que desfiguren els faccions de la persona (A. Brauer), en particular els llenços la temàtica dels quals són diferents baralles; la investigació de la naturalesa d'allò repulsiu (J. Ribera) (a una de les imatges de Ribera — es tracta del retrat de mig cos del vell repugnant "El cap del mutilat" (1622) — recorria més tard A. Miró moltes vegades); el reflex dels horrors del temps (F. Goya, "Caprichos"); el crit de la desesperació ("El crit" de E. Munch, les obres de E. Nolde). Totes aquestes analogies brollen sobre les "grosses" pinzellades de la sèrie "Els Bojos". El pintor intenta a través del material expressar el seu sentiment intern — les imatges obtenen els trets exagerats, al·legòrics-. Després, en la sèrie de "Relleus visuals" (1968—1970), aquells trets desapareixen totalment deixant només la polsació dels colors, la tensió del relleu i les determinacions espirituals. En escultura, A. Miró treballa en aquells temps amb bronze, ferro i alumini donant al material una plasticitat expressiva i organitzant l'espai de tal manera que totes les prominències i cavitats componen una imatge sintètica com si tornara a l'inrevés l'objecte. Així les recerques del pintor tenen alguna semblança amb les de R. Duchamp-Villon, O. Arjipenko, A. J. Adam, etc. Però aquests mètodes i materials tradicionals, assimilats pel segle XX, ja no satisfan al pintor d'Alcoi, la característica distintiva del qual és el desenvolupament continu, el moviment, la recerca. En pintura, A. Miró renuncia totalment a l'oli, recorrent a les pintures acríliques descobertes en 1940 i a nous mètodes tècnics com l'aerògraf. En escultura, fa servir materials nous: polièster i substàncies sintètiques. Uneix l'escultura i la pintura en les "obres-objecte".

Aquesta modernització de la tecnologia influeix, sens dubte, en la metodologia creadora també. La ressonància dels colors, l'obertura emocional de la pintura abstracta, ja no podien satisfer al pintor. Sentint total i concretament la injustícia del món on vivim, ell vol que l'espectador l'experimente també. Les sèries d'Antoni Miró de finals dels anys 60 i 70 són invocacions conscients al figurativisme subratllat

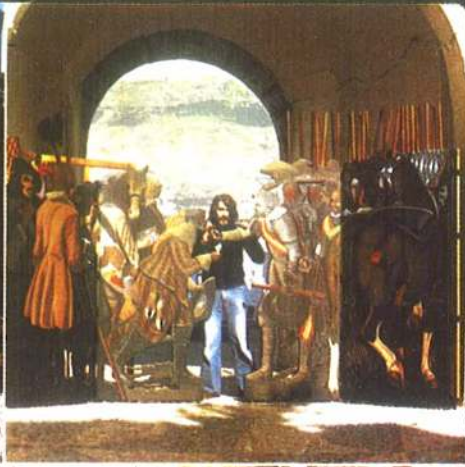
⁴ Guill, Joan. "Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró". València, 1986 — Alcoi, 1988.— P. 22.

PRESENTACIÓ
A CÀRREC
D'OVIDI MONTLLOR

ANTONI MIRO

CONGRÉS
DE CULTURA
CATALANA

23



DEL 2 DE MARÇ
FINS AL
2 D'ABRIL DEL 1977

SALA GAUDI

CONCELL DE CENT, 337 (T. 3184176) BARCELONA-7

PINTURA
ESCULTURA
GRÀFICA

ANTONI MIRO "LLANÇES IMPERIALES" 1976-77 (PINTURA OBJECTE: 2'50x3'50 M.)

GRAF DUES DIAZ, ALICANT - D'IMPRESIÓ LEGAL A 30x1877

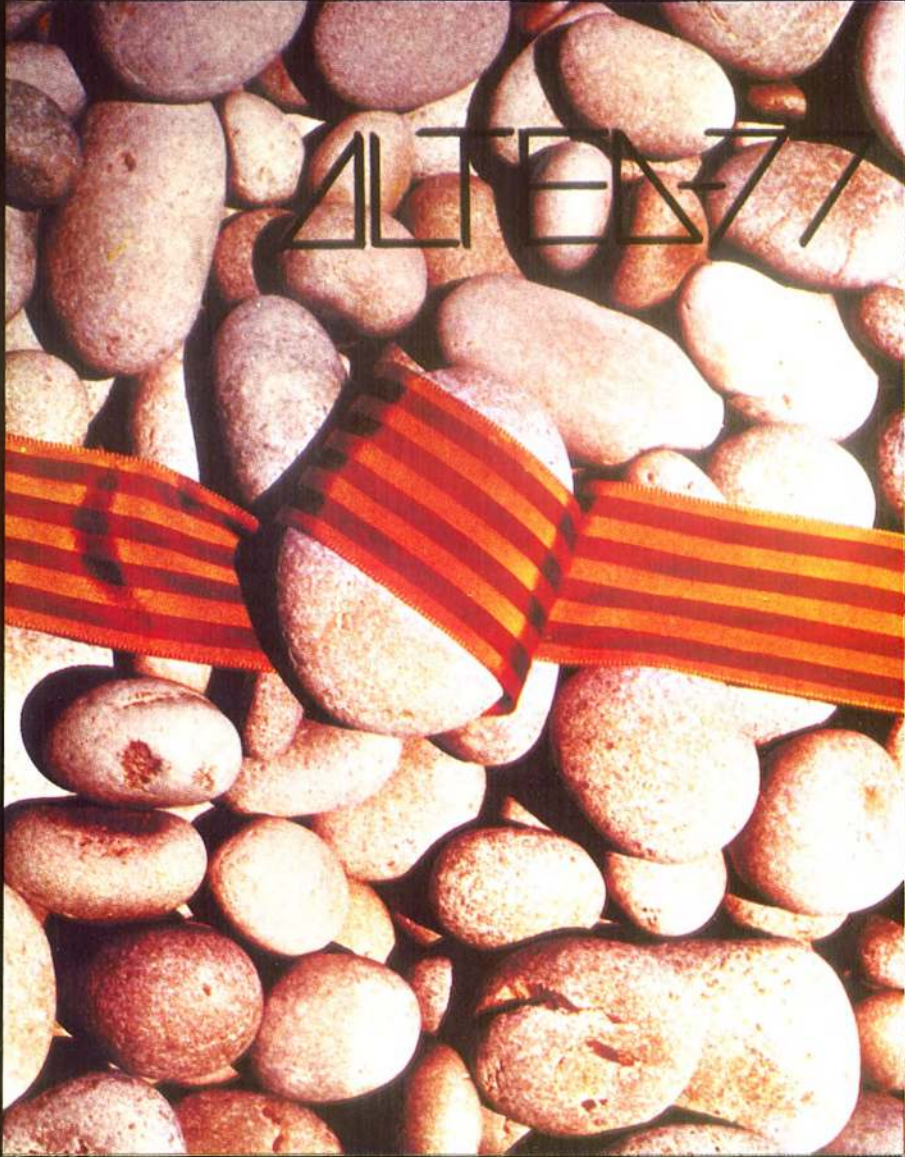
perquè exactament a través de la imatge real s'aconsegueix la unió del sensitiu i el raonable. Els crítics determinaren justament aquestes obres d'A. Miró com "el realisme social" i escrigueren, en particular: "Antoni Miró no sols pinta la realitat tal com és, sinó que a la volta expressa el seu desig de pintor de canviar aquesta realitat"⁵.

La posició social del pintor es recolzava en les opinions dels "hòmens enfurits" i en les conviccions inconformistes que impregnaven la filosofia i la literatura europees en els anys 50 i 60 que desembocaren en els moviments estudiantils de 1968. En 1972 Antoni Miró, junt amb un grup de pintors italians, crea a la ciutat de Brescia (Itàlia) el "Gruppo Denunzia". Les exposicions que aquest grup mostrà als països europeus representaren un acte de protesta dels pintors contra qualsevol humiliació d'una persona o d'una nació. En el fonament d'aquesta posició estaven les idees socialistes, compartides ara per una majoria dels pintors europeus. Les opinions socialistes d'Antoni Miró, alliberades de la ideologia dogmàtica i dels secrets partidistes, de la utopia innocent o de la caserna, trobaren un reflex tant en a seua posició creadra com en la seua posició vital. Essent a Ucraïna, ell va dir que si haguera viscut ací, segurament l'hagueren deportat a Sibèria. Sens dubte Antoni Miró hagués compartit el destí dels intel·lectuals ucraïnesos que en els anys 60—80 entraren als camps de concentració, presons i emigració. El pintor d'Alcoi hagués resultat bandejat per les estructures del poder, der la seua protesta activa encertada i mordaç contra la injustícia, la qual cosa va restar reflexada en els seus treballs de les sèries dels anys 70. Són les sèries "Realitats" i "L'Home" (1970—1971), "Amèrica Negra" (1972), "L'Home Avuí" (1973), "El Dòlar" (1973—1980) que inclou les subsèries "Les Llances", "La Senyera", "Llibertat d'Expressió" i "Xile".

Les imatges reals en els treballs de les sèries abans citades estan privades, per un costat, del naturalisme propi del corrent realista, i per altre costat de l'estilització estètica que acosta inevitablement la pintura figurativa a l'idioma del cartell. Antoni Miró basteix les seues obres com un gran decorat cinematogràfic en el qual el fons constitueix una contínua massa monocromàtica, tot l'excedent es trunca i els detalls insignificants tenen gran importància. Per exemple, en les obres "Vietnam" (1972) i "Desesperança" (1973) s'utilitza l'efecte del marc doble mentre l'argument principal està construït com una cadena de figures humanes (continuant l'analogia del cinema: quadres repetits en el cel·luloide). En el primer cas és un soldat amb crosses: el futur que espera l'invassor, que en l'argument central acosta la pistola a les temples d'un soldat presoner vietnamita i, en general les conseqüències de qualsevol guerra. En el segon cas és una figura de la persona que no té forces per a travessar el mur: són conseqüències casuals de la desesperació següent. En altres obres l'argument palesa una tendència cap a la repetició, el reflex, la fracció en episodis solts, el contrast de dues meitats. La utilització artística de l'estil del pop i op-art, la metaforització de les nocions i els esdeveniments de la història actual fa les obres pictòricament expressives, activitza l'enllaç invertit espectador-quadre-pintor a través de la comprensió i la compenetració.

Igualment en l'escultura d'aquell període Antoni Miró torna a l'objectivitat real. Transmetent la integritat a través d'allò parcial (i d'aquesta manera remetent-se a la comprensió de l'harmonia pels representants

⁵ Contreras, Ernest. "La triple muestra de Antoni Miró en Alcoi". Alacant, 1969, 13, XII.



altea-77
 festa popular i cultural.
 foc, siles de l'espelma
 i carrera poble antic.
 alta (marina baixa).

agost del 1977.
 programa d'actes:

diàssabte dia 12.

20.30 h. - pregó a càrrec de maritnez monge.
 inauguració de les exposicions.
 siles de gelons i de coloms.
 21.00 h. - concert per l'unió musical de illiria.
 22.30 h. - recital de dolçaina i tabalet.
 23.30 h. - actuació del grup barroc.
 actuació d'halario carnacho.

diumenge dia 14.

10.00 h. - esmorzarat altea.
 solta de gelons.
 15.00 h. - prova de trial en la costera del
 mestre la música.
 19.00 h. - sessió rotunda amb arquitectes,
 artistes i urbanistes per a la
 conservació i millora del poble
 antic i bosc de balaguarda.
 21.00 h. - parla ermet contranra.
 recital i cercavila de tabalet i dolçaina.
 poeta sarandó.
 Concert per la agrupació musical altesense.
 21.30 h. - teatro, "la caudal" i "esperanza"
 "moltes variacions per a un colat".
 actuació de cançons dolçor.
 actuació del grup de jazz "ernie west and guests".
 actuació d'ovidio monllor.

dimarts dia 15.

17.00 h. - correguda ciclista.
 prova esportiva.
 21.00 h. - parla adria espi i valdó.
 actuació d'el fall.
 actuació d' ernie west and guests.
 actuació del grup triena.
 castall de focs artificials i
 cremà de la falla.

es rodarà una pel·lícula documental i es
 convocarà un concurs fotogràfic sobre el
 festival, especialment recollir i mostra
 fotogràfica, projeccions de pel·lícules
 i dispositives sobre la cast. realització
 d'una falla i pintura d'un mural (preparat
 amb participació de tots, per ser el primer
 any hem estat moltíssim ajudats de artistes
 que viu an i treballen a altea per a mostrar
 les seves obres a l'aire lliure i en galeries.
 la participació serà completament lliure per
 a tot-hom i seran recollides totes menes de
 suggerències -i la pròpia experiència d'aquesta
 primera festa de cara cultural- per a millorar
 les properes.
 organització a càrrec del centre d'iniciatives
 turístiques d'altea (Alacant) espanya.

del renaixement). Antoni Miró crea les seues “mans”, “peus” i “torsos” sense l'exotisme dels modernistes, sense la disecció de les avantguardes o el naturalisme dels realistes. És més bé, la tradició antiga adaptada a la contemporaneïtat. Fins i tot en les escultures com “L'Home del capell” (1974) i “L'Home del casc” (1974) està reflexada en primer lloc la tradició antiga-grega de les imatges plàstiques en la forma del fa-1. lus. Cert es que els atributs moderns el barret, el casc— donen a aquestes imatges una interpretació freudiana i certa ironia.

Amb la seua subsèrie “Les Llances” creada a finals dels anys 70, Antoni Miró s'acosta directament a una de les seues sèries centrals “Pinteu Pintura”. El precedent d'aquesta sèrie fou la seua obra de 1968 “Les Tres Gràcies” on les deesses mitològiques que representen l'inici eternament jove de la vida bona i alegre, canvien completament en les condicions contemporànies i assoleixen un altre contingut d'acord amb les exigències de la societat. Dos indicis principals de la sèrie “Pinteu Pintura” (1980—1991) en els quals ja s'observa el seu antimitologisme i la seua ironia. Parlant amb propietat, el mateix nom està ple de negació mútua i d'importància irònica. Alhora, en la sèrie “Pinteu-Pintura” s'encarnà completament la síntesi pròpia d'Antoni Miró —la unificació de les èpoques i dels estils: els mestres de tots els temps i de tots els pobles apareixen agrupats sota el sostre d'una concepció i un corrent creador. És igual que si el pintor d'Alcoi pogués juntar un col·lectiu brillant d'interpres i pogués unir en ressonància harmònica els instruments musicals medievals amb els més moderns actuant com a director i primer violí. Entre parèntesi, si es tracta de la música s'ha de dir que la sèrie en la què treballa ara es diferencia per complet de les anteriors i té el títol de “Vivace” -terme musical que significa “interpretació animada”- i està dedicada a l'ecologia en el sentit més ample de la paraula.

L'antimitologisme i la ironia de la sèrie “Pinteu Pintura” són les dues cares de la mateixa moneda. Sobre la significació dels mites en la vida de la societat i de la persona varen escriure C. Marx, M. Bloc, A. Loiev i molts altres filòsofs i historiadors. Renunciant a uns mites intente de seguida crearne uns altres, tant en el sentit històric com en el sentit social, creador i quotidià. En la sèrie “Pinteu Pintura” A. Miró desfà el sistema immutable dels mites sense crear amb tot això una mitologia nova a la qual tendien tots els corrents de les belles arts del final del segle passat i durant el segle actual. Però aquest acte destructiu no té —i açò és una paradoxa— un caràcter nociu. Anorreant els mites, el pintor no priva l'espectador de suport interior, ben al contrari, li regala la llibertat espiritual i fa més alta la seua essència humana.

El destronament del mite històric-heroic i de la consciència lligada amb ell hi són en la subsèrie “Les Llances”, creada a partir del famós llenç de Velázquez “La rendició de Breda” (1634—35) que té també un altre nom, “Les llances”, i reflexa un episodi real i històric, la rendició de la ciutat-fortalesa de Breda i la seua guarnició a les tropes espanyoles. Son conegudes les paraules del distingit poeta Luis de Góngora, contemporani de Velázquez: “A Breda la va rendir la fam”. El mateix llenç de Velázquez, pintat després dels esdeveniments de 1625, està cobert amb el tel·heroic-romàntic i representa l'escena central del lliurament de les claus de la fortalesa per l'adalid flamenc J. Nassau a l'espanyol A. de Espínola, la qual cosa simbolitza la dignitat dels vençuts i la noblesa dels vencedors. Tanmateix, com testimonien els documents històrics, en ocupar els espanyols la fortalesa, hi trobaren reserves de

MOSTRA D'ART DEL PAIS VALENCIÀ

27

mostra d'art del país valencià
des del 7 fins al 20 de setembre del 1978
sala d'exposicions de l'ajuntament de monóver
monóver (els valls del vinalopó) país valencià

conferències a càrrec d'
eduard ranch sales (apertura dia 7, a les 21 h.)
joan m. monjo (clausura dia 20, a les 13 h.)

organitza i patrocina:
comissió de festes i ajuntament de monóver
consell del país valencià (conselleria de cultura)
associació d'artistes plàstics del país valencià

obres d'
agulló
alberola
alexandre
andreu alfaro
armeringol
azorin
arcadi blasco
boix
candela vicedo
carmelo
carrillo
castejon
castillejos

casto
cassà
equip sironica
cuadrado
joana franca
genovés
gabino
heras
lastres
lau
lorenzo
roberts
marco
martí
antoni miro

mompó
mus
nasser
navarro
padilla
equip realitat
renau
roc
alfons saura
eusebi sempre
sixto
solsona
salvador sona
felixidor
yturralde

aportació de la comarca
obres d'
aguado
burrucco
camil
chaumei
coixin
daniel
angela turo
laureano
ramon molina
peho
piqueras
enric vidal
lluis vidal

pa per un mes i de vi per tres mesos. Es per això que A. Miró subratlla els interessos corrents i àvids —els de compravenda (els quals són al darre-re de totes les guerres, grans i petites) — i no els heroics de l'episodi històric; el pintor ho subratlla en les variants més distintes de la sàrie: en una d'elles, l'aiguafort "Les Llances" (1975), els dos exèrcits enemics estan armats ja amb míssils i tancs. Amb tot això assenyalem que l'exèrcit espanyol, com a tal, s'anomenava aleshores "Les llances de l'Imperi", perquè estava format principalment per mercenaris. Açò, inconscientment, ens ve al cap en entrar en l'espai del llenç de Velázquez, penetrant a través del temps — en el sentit directe i indirecte-; la pintura-objecte d'A. Miró "Llances imperials" (1976—77) ens dona la possibilitat de convertir-nos en participants del període històric.

L'estudi de la temàtica de Velázquez⁶ permet a A. Miró destruir bastants mites o reinterpretar-los irònicament. Per exemple, el mite sobre els valors socials. Allò que composa l'orgull dels contemporanis ho expressà Homer en la coneguda relació dels vaixells; Bernal Diaz del Castillo en l'enumeració dels cavalls⁷ portats a la Nova Espanya i Antoni Miró en les marques de les companyies automobilístiques que ornamenten la gropa del cavall del Comte-Duc d'Olivares de Velázquez, "Retrat eqüestre" (1982—1984).

En 1932 Marcel Duchamp, en l'exposició de les obres d'A. Calder, introduí el terme "mòbils" per les escultures de l'artista americà. Aleshores va nàixer una literatura que investiga el descobriment de l'espai tridimensional fet per Calder, on les construccions mòbils reaccionen al tremolar de l'aire i poden existir només com un somni estereoscòpic. Però A. Miró, sotmet també aquest mite a la ironia. Posat en "El jardí de les delícies" de Bosch "Jardí amb mòbil" (1987) el mòbil de Calder no perd el sentit tridimensional, però al mateix temps s'enriqueix a través d'un enllaç associatiu i inesperat.

Les imatges de pop-art de Roy Lichtenstein tretes dels comics, s'acomen consideren molt comprensibles per les masses d'espectadors perquè són sang de la mateixa sang de la cultura de masses. Però en el quadre d'A. Miró "Ràtzia" (1987) l'avió de guerra supersònic dels còmics de Lichtenstein damunt dels personatges de Goya, llueix amenaçador tant des del punt de mira de les armes de destrucció massiva com des del de la cultura agressiva de masses. Com és sabut, començant per transferir els personatges de comics al camp de l'art R. Lichtenstein acabà en el procés invers. I un dels sentits del quadre "Vetllaire" (1987) així ho fa entendre, indicant les diferents fonts de les imatges dels "mass-media-academicista" en forma de gall mort.

En general, les obres de la sèrie "Pinteu Pintura" estan marcades amb una àmplia polisemàntica i poden entendre's en diferents nivells i sota diferents punts de vista. L'enllaç linial de les sèries anteriors autor-quadre-espectador, es complica en aquesta sèrie amb l'ajut d'un sistema d'espills on s'hi reflexen multiplicant-se constantment no sols les al·lusions, evidents o amagades, analogies i detalls simbòlico-culturals, sinó també el nostre propi enteniment, el nivell de la nostra educació, el grau de sensibilitat. En una paraula, resulta que nosaltres mateixos ens trobem en aquell laberint d'espills i mirant-lo observem la nostra pròpia cara.

La Iconografia de la sèrie "Pinteu Pintura" no és només la unió

⁶ Veuer "La pintura és la pintura", Vsesvit, 1989, Num. 5. Kiev. P. 162—172.

⁷ Bernal Diaz del Castillo. "Historia verdadera de la conquista de la Nueva Espana". Habana, 1963. P. 71—72.

de les imatges dels artistes de diferents èpoques sinó, en primer lloc, dels representants dels diferents estils i corrents les fronteres dels quals semblaven increbrantables.

El retrat de Carles V de Tiziano “Carles V en la batalla de Mülberg” (1548), es transforma amb la tècnica de la litografia i adquireix trets d’una marca comercial “Cromo de Carles V” (1988—89). El mateix retrat de Carles III realitzat pel pintor alemany A. Mengs s’hi troba ara a Nova York “Un rei a New York” (1987), ara a París “Un rei a París” (1987), canviant-lo d’acord amb el medi ambient. Els participants de “La festa de l’estiu” de D. Teniers (1646) festejen el mateix — siga la invariabilitat de l’art vell, siga l’aparició del nou, — allò que apareix en el fons amb les imatges de V. Kandinsky. El personatge de Gauguin envoltat per una decoració tahitiana, escruta amb la mirada els contorns mediterranis on traspuen no ja els símbols de les creències primitives dels aborígens, sinó les imatges simbòliques de P. Klee i J. Miró en “Mediterrània” (1988). Tot això ens porta a comprendre que les definicions i els esquemes de l’art tenen un caràcter relatiu i en certa mesura “mitològic”, els límits entre elles són temporals i en la majoria dels casos inventats, i de vegades els corrents aparentment molt llunyans resulten tenir els enllaços directes. Per exemple, en el quadre “Traslúcid” (1986—87) fora de la vidriera geomètrica de Mondrian traspua el vell de J. Ribera abans esmentat. La metafísica de G. de Chirico s’inserta orgànicament en el “Jardí de les delícies” de Bosch. En el quadre “Aristide esguardant a Gala” (1988) la imatge principal és l’amo del cafè-concert Aristide Bruant, personatge de Toulouse-Lautrec. Seguint la seua mirada escodrim “el quadre en el quadre” que és el retrat estilitzat de l’esposa de Salvador Dalí. Però Aristide Bruant en la nostra consciència és imaginat, parlant amb propietat, pel seu creador Toulouse-Lautrec. Vol dir que el mateix Lautrec amb un somriure irònic mira els fruits de l’Art Nou. O més exactament nosaltres junt amb Lautrec mirem i comparem... Ens movem per la galeria d’espills de les imatges de l’art que els academicistes i els avantguardistes fan igualment en “La farga de Vulcà” ja que a l’enclusa hi són vessades inconscientment les visions d’aquells.

No és debades que el crític d’art valencià Romà de la Calle determinà la sèrie d’A. Miró “Pinteu Pintura” com “la consciència de la pintura”⁸.

Com a norma, els títols de les obres d’A. Miró són un element important en la composició sencera. Els llenços clàssics sobre els temes bíblics o mitològics tenen fonts literàries directes. Els noms de les obres assenyalen una escena o una altra que ressalta l’artista. Es ben cert que per a la tradició del segle XX són més pròximes les representacions visuals dels refranys de Breughel. En l’època del procés de formació del modernisme S. Soloviov va escriure: “En les obres literàries i de pintura més tardanes és dubtós de determinar on la literatura influeix en la pintura i viceversa”⁹. Abans, però, de l’aparició de les avantguardes, dadaïisme, surrealisme, la influència literària estava limitada per la temàtica o l’argument de l’obra de pintura i l’entrellat del text restava com una constatació d’aquelles. El segle XX va convertir els noms dels quadres en concepcions breus i en denominacions o característiques de les imatges visuals (S. Dalí, R. Magrite); va fer una traduc-

⁸ Romà de la Calle. “Plàstica Valenciana Contemporània”. València, 1986.

⁹ Soloviov, Serguey. “Assajos històrico-literaris a prop de la llegenda de Judes el traïdor”. Khàrkov, 1895. P. 120.

ció automàtica de les imatges visuals en verbals (“Els sonets de Kimeria” de M. Voloshin). Els noms dels quadres d’A. Miró estan marcats amb les mateixes característiques de les seues obres de pintura — laco-nisme, ironia, aire significatiu — i en són part integrant. L’organització figurativo-pictòrica del llenç correspon a l’estructura lèxica del títol. L’habilitat d’ironitzar d’A. Miró la testimonia el seu mini-diccionari que va incorporar a les targetes de les reproduccions de les seues obres editades a Barcelona en 1988. Citem “l’expressionisme — expressar-se fortament; l’impressionisme — tendència a impressionar-se; el realisme socialista — producció d’un pintor del PSOE dedicat a reproduir la imatge egregia del rei; el futurisme — ahirisme...”. Paga la pena d’explicar, encara que només uns quants, els títols dels quadres d’A. Miró perquè, com dèiem abans, són parts consubstancials de les seues obres.

En algunes obres el pintor utilitza paraules estrangeres caracteritzant el personatge “The Maja today” — “Maja d’avui” (1975) o la idea mateixa: “Gora Euskadi, Visca Picasso” — “Viva Euskadi, Visca Picas-so” (1985); en altres utilitza títols de llibres com “Pell de brau” llibre de poesies del conegut escriptor català Salvador Espriu. De vegades els títols dels quadres tenen un caràcter més personal — per exemple, “Ovidi fa de Vicent a Xile” (1977): es tracta d’Ovidi Montllor, amic del pintor, interpretant Vicente Romero quan aquest estigué detingut a Xile durant la dictadura. Molts títols estan plens d’una ironia amagada que té ressó en les imatges visuals: “Sota Spain” (1986—87) que és una al·lusió no solament geogràfica sinó referida a la situació dependent de Catalunya; “El misteri republicà” (1988) — la democràcia postfranquista amb la monarquia —; “Temps d’un poble” (1988—89) — un tema català basat en els rellotges tergiversats del català Salvador Dalí —; “Quatre barres” (1981—82) — la bandera nacional —; “Intrús a Cofrents” (1989—1990) — nom de la ciutat on hi és la central nuclear més propera a Alcoi —; “Funcional i decorativa” (1990) — ironització dels desitjos dels pintors modernistes de fer els objectes funcionals estèticament decoratius, d’acord amb teories especialment elaborades —. A. Miró proposa de considerar en aquest sentit la dona; “Menina-Nina” (1980) i “La Menina de Velázquez” (1985) — inesperat matís indecent en noms coneguts, perquè “menina” en català és un dels significats eufemístics de l’òrgan sexual masculí.

D’aquest mode, la paraula en el seu significat funcional esdevé en una clau del quadre, “el fil d’Ariadna” en el laberint de l’espill. “El misteri de la paraula consisteix en què ella és un mitjà de comunicació amb els objectes i l’arena del seu encontre íntim i conscient amb la seua vida interior”¹⁰. En les obres d’A. Miró la paraula mateixa ajuda a comprendre millor la polisemàntica de la vida interior dels objectes exposats.

„Pinteu Pintura” d’A. Miró té moltes analogies al segle XX. La millor és la literària: la novel·la de James Joyce “Uliss” que té àmplies lectures. Del mateix mode cada quadre del pintor d’Acoi pot merèixer molts comentaris i necessitar un article a banda. Cal dir que Antoni Miró té un llibre de reproduccions on cada obra seua està desintegrada en els elements integrants, la qual cosa constitueix un original aparell informatiu. Tanmateix, com dèiem, els quadres posseïxen un significat ampli, començant per la percepció estètica i acabant per desxifrar cada detall. La primera cosa, sens dubte, és la més important.

¹⁰ Lociev, A. “La filosofia del nom”. Moscú, 1990. P. 49.

Si al destacat escriptor Jorge Luis Borges l'anomenen "bibliotecari de la literatura mundial" al pintor valencià Antoni Miró és possible amb tot dret anomenarlo "tresorer de la pintura mundial". La seua finca Mas Sopalmo, prop d'Alcoi, on el pintor viu amb la seua dona i el seu fill, és com un museu: tot ací està sistematitzat i catalogat. Millor inclús que en molts museus. Amb la seua habitual ironia ens feia broma mostrant-nos una de les seues obres de pintura-objecte (la figura del soldat-dòlar que es desintegrava en dues meitats) dient que qui l'obtinga tindrà un benefici doble perquè pel mateix preu posseirà una pintura i una escultura en la mateixa obra.

Vull acabar dient sobre Antoni Miró, imitant-lo, que aquest llibre representa no sols l'obra d'un pintor brillant sinó la pintura mundial en general.

Traducció catalana:
Miquel Santamaria i Jordi Botella



1. ПОРТРЕТ. 1960. ОЛІЯ. 46×40. ФРАГМЕНТ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

1. RETRAT. 1960. PINTURA. 46×40. FRAGMENT. COL. PARTICULAR



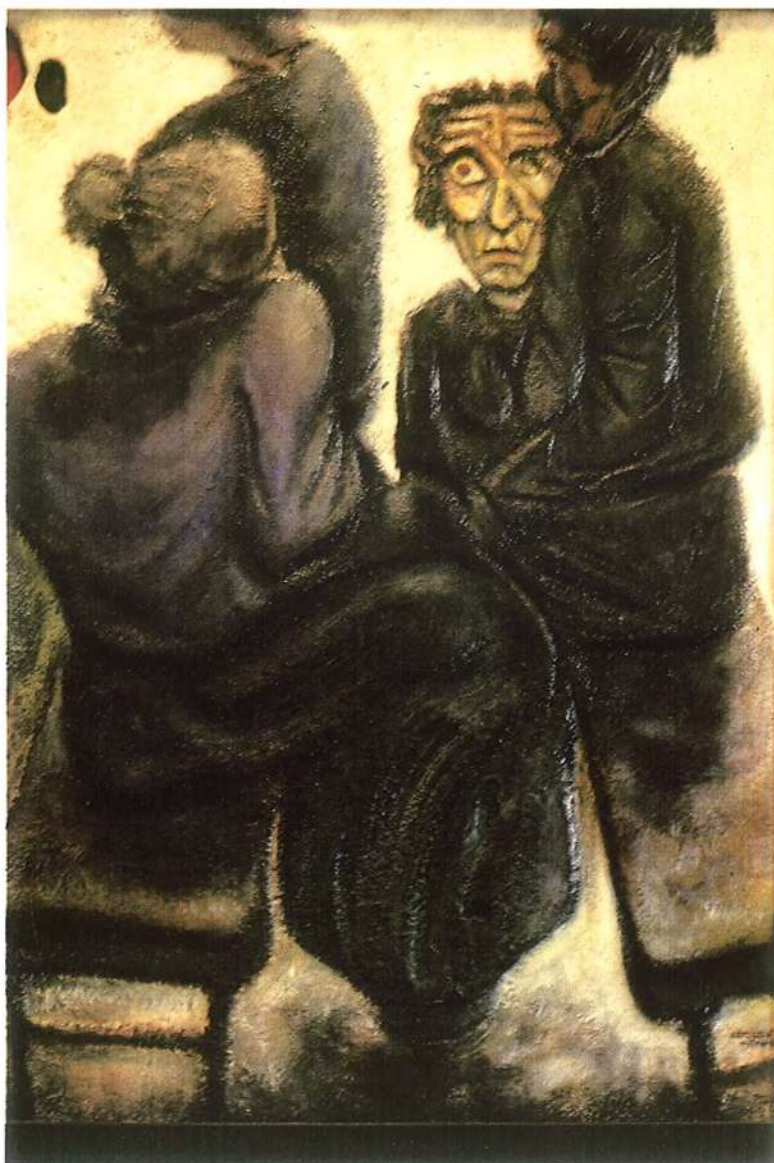
2. АЛКОЙСЬКИЙ КРАЄВИД. 1962. ОЛІЯ. 122×72. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

2. PAISATGE D'ALCOI. 1962. PINTURA. 122×72. COL. PARTICULAR



3. МАСКИ. ОЛІЯ. 57×81. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

3. CARETES. 1960. PINTURA. 57×81, COL. PARTICULAR



4. БОЖЕВІЛЬНІ СТАРІ В БУДИНКУ ДЛЯ ДУШЕВНОХВОРИХ. 1967. АКРИЛОВІ
ФАРБИ. 135×100. ІЗ СЕРІЇ «БОЖЕВІЛЬНІ». ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

4. VELLES BOGES AL MANICOMI. 1967. PINTURA. 135×100. ELS BOJOS. COL.
PARTICULAR



5. ГОЛОД І ПЕЧАЛЬ. 1966. ОЛІЯ. 110×100. ІЗ СЕРІЇ «ОГОЛЕНІ». ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

5. FAM I TRISTESA. 1966. PINTURA. 110×100. LES NUES. COL. PARTICULAR



6. ОГОЛЕНА-2. 1964. МІШАНА ТЕХНІКА. 46×50. ІЗ СЕРІЇ «ОГОЛЕНІ». ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

6. NUA 2. 1964. PINTURA. 46×50. LES NUES. COL. PARTICULAR



7. ТРИ ГРАЦІЇ. 1968. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 145×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ.
ПРЕЦЕДЕНТ ДО СЕРІЇ «МАЛЮВАТИ МАЛЯРСТВО»

7. LES TRES GRÀCIES. 1968. PINTURA. 145×100. PRECEDENT DE PINTEU
PINTURA. COL. PARTICULAR



8. ЛЮДИНА. 1970. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 116×91. ІЗ СЕРІЇ «ВІЗУАЛЬНІ РЕЛЬЄФИ». МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В БАРСЕЛОНІ

8. HOME. 1970. PINTURA. 116×91. RELLEUS VISUALS. MUSEU D'ART MODERN DE BARCELONA



9. ВЕРЕСЕНЬ. 1968. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70 × 70. ІЗ СЕРІЇ «ВІЗУАЛЬНІ РЕЛЬЄФИ». МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В БАРСЕЛОНІ

9. SETEMBRE. 1968. PINTURA. 70 × 70. RELLEUS VISUALS. MUSEU D'ART MODERN DE BARCELONA



10. « ШКІРА БИКА» ЕСПРІУ. 1968. ЗАЛІЗО. 120×80×60. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ.
АЛІКАНТЕ

10. PELL DE BRAU "A ESPRIU". 1968. ESCULTURA. 120×80×60. FERRO.
COL. PARTICULAR, ALACANT



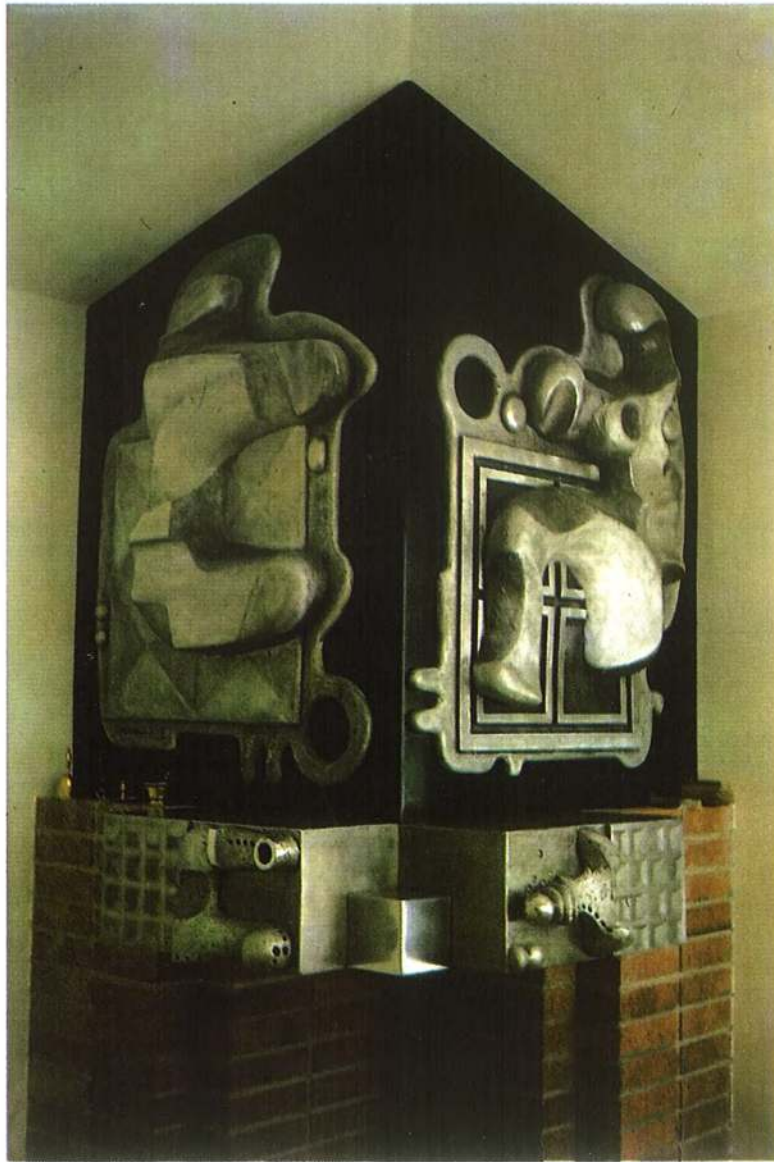
11. ЛЮДИНА ІЗ ЗАЛІЗА. 1970. БРОНЗА. 25×15×12. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

11. HOME DE FERRO 1970. ESCULTURA. 25×15×12, BRONZE. COL.
PARTICULAR



12. ОГОЛЕНИЙ ЧОЛОВІК. 1969. БРОНЗА. 82×25×21. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

12. HOME NUGAT. 1969. ESCULTURA. 82×25×21, BRONZE. COL. PARTICULAR



13. ЧОЛОВІК І ЖІНКА. 1972. АЛЮМІНІЙ, ЗАЛІЗО. 180×120×120. ЗІБРАННЯ
СЕРДА. АЛЬКОЙ

13. HOME I DONA. 1972. ESCULTURA. 180×120×120, ALUMINI, FERRO.
COL. CERDÀ, ALCOI

**СЕРІЯ
«ЧОРНА АМЕРИКА»**

**SÈRIE
“AMÉRICA NEGRA”**

**SERIE
„AMÉRICA NEGRA“**

**THE BLACK AMERICA
SERIES**



14. РІВНІСТЬ ДЛЯ ВСІХ. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×200. ТРИПТИХ.
МУЗЕЙ ВІЛЬБАО

14. IGUALTAT PER A TOTIOM. 1972. PINTURA. 100×200. TRIPTIC. MUSEU
DE BILBAO



15. НАСИЛЬСТВО. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

15. VIOLÈNCIA. 1972. PINTURA. 80×80. COL. PARTICULAR



16. БІЙКА ДІТЕЙ. 1972. МЕТАЛОГРАФІКА. 50, 80×80. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

16. LLUITA D'INFANTS. 1972. METALLGRÀFICA — /50,80×80. COL. PARTICULAR



17. МИ ПЕРЕМОЖЕМО! 1972. МЕТАЛОГРАФІКА. 50, 80×80. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
17. VENCEREM. 1972. METALLGRÄFICA — /50,80×80. COL. PARTICULAR



18. Я — ТАКОЖ АМЕРИКА! 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

18. JO TAMBÉ SOC AMÉRICA. 1972. PINTURA. 70×70. COL. PARTICULAR



19. СВОБОДА. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

19. LLIBERTAT. 1972. PINTURA. 60×60. COL. PARTICULAR

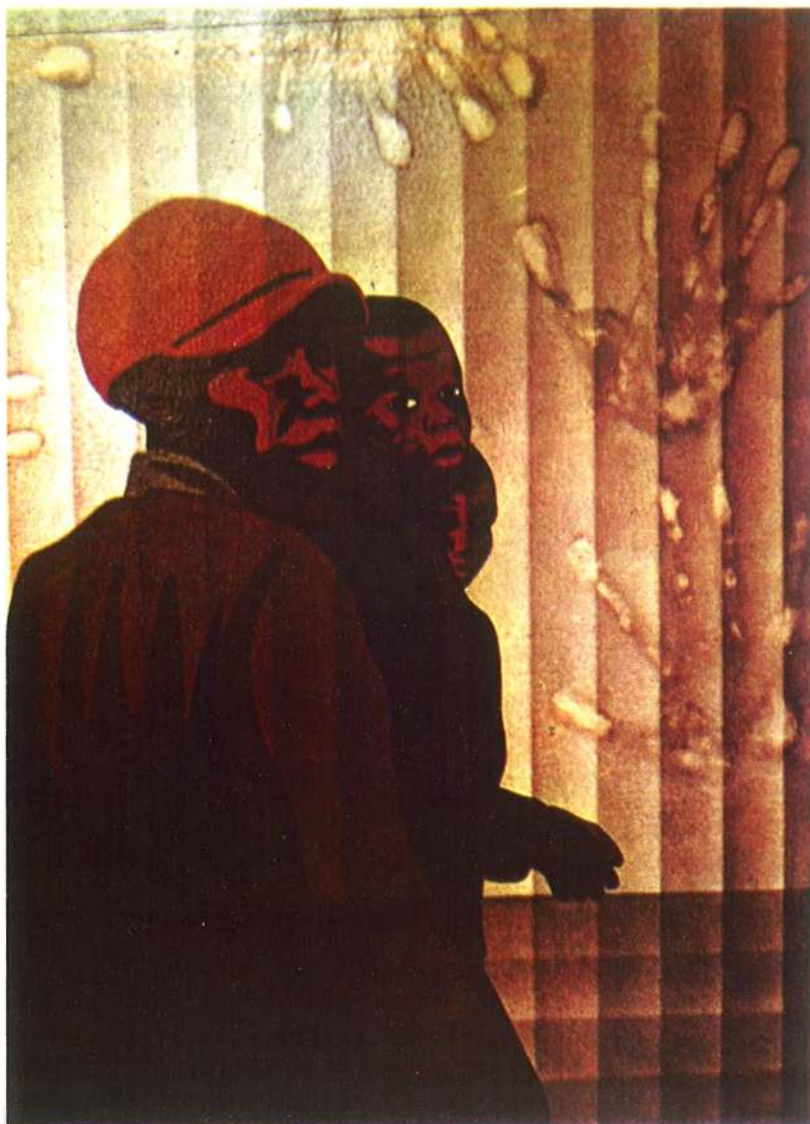


20. РАСИЗМ ПРОТИ МАРТИНА. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
20. RACISME CONTRA MARTIN, 1972. PINTURA. 60×60. COL. PARTICULAR



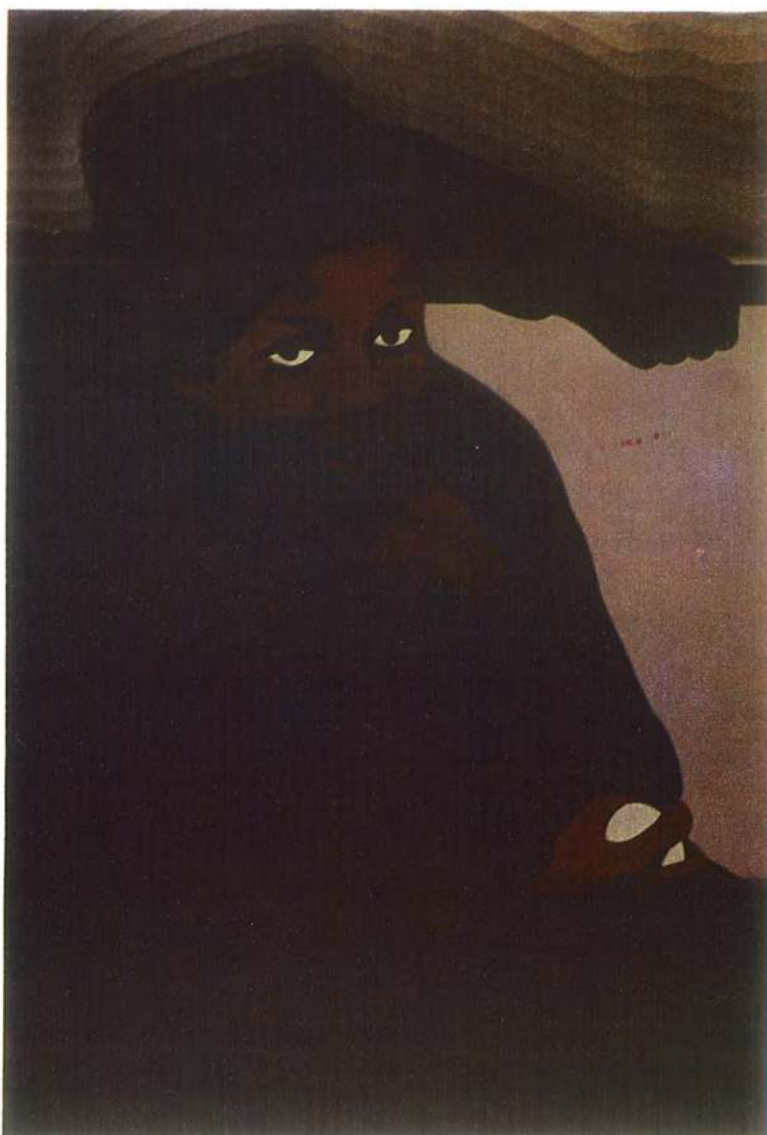
21. ПРОЩАВАЙ, МАРТИНЕ ЛЮТЕРЕ КІНГ. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100.
МУЗЕЙ АЗОРІН. МОНОВЕР

21. ADEU MARTIN LUTHER KING. 1972. PINTURA. 100×100. COL. MUSEU
AZORIN, MONÓVER



22. БІДНІСТЬ І ДІТИ. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 65×50.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

22. MISÉRIA I XIQUETS. 1972. PINTURA. 65×50. COL. PARTICULAR



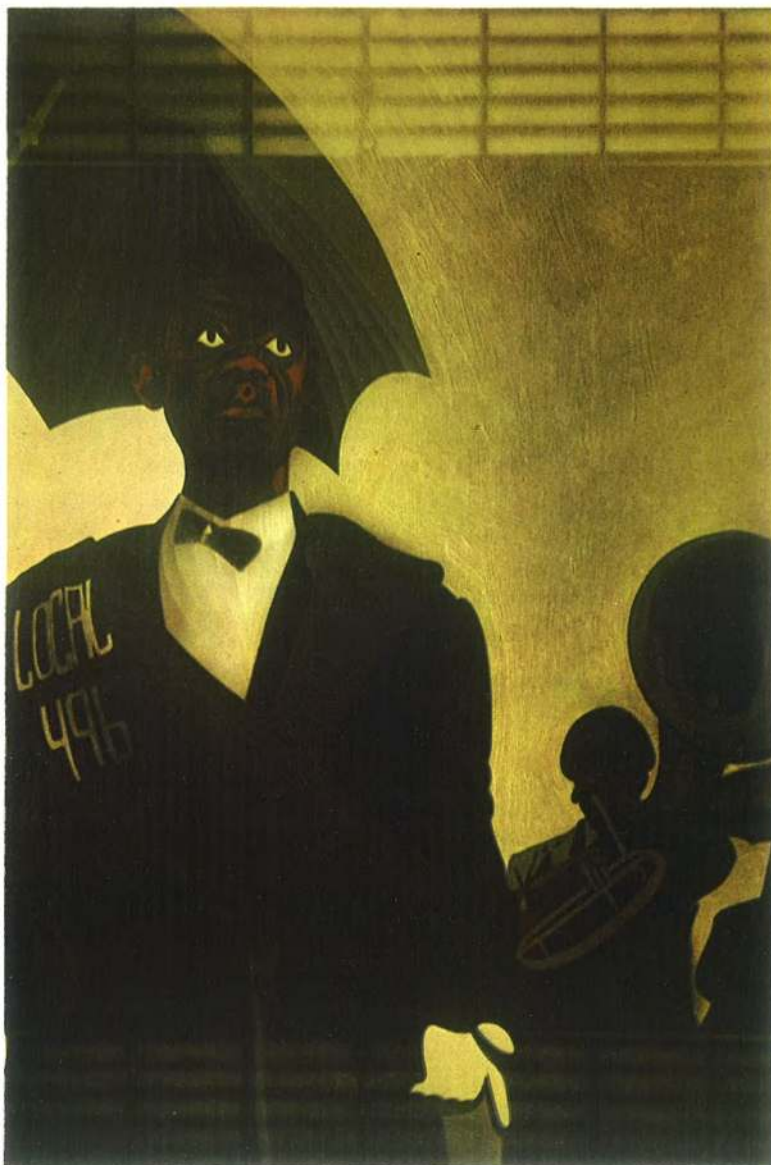
23. ХЛОПЧИНА З ЯЙЦЕМ. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 65×50.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

23. XIQUET I OU 1972. PINTURA. 65×50. COL. PARTICULAR



24. ПОДРУЖЖЯ. 1973. БРОНЗА. 60×30×30. ЗІБРАННЯ КЛАУДІО ЗАЛІДІ,
БРЕШІА, ІТАЛІЯ

24. EL MATRIMONI. 1973. ESCULTURA BRONZE. 60×30×30. COL. CLAUDIO ZALIDI,
BRESCIA (ITALIA)



25. МУЗИКА ДО СКОНУ. 1972. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 105×75.
ЗІБРАННЯ ДЖОРДЖО ГРАДАРА. АНКОНА, ІТАЛІЯ

25. MÚSICA FINS LA MORT. 1972. PINTURA. 105×75. COL. GIORGIO GRADARA,
ANCONA (ITALIA)



26. ВЕЛИКИЙ КОВАЄ МАЛОГО. 1976. БРОНЗА. ЗІБРАННЯ ВАНАНДЕНАРДЕ.
АРДОЙ. БЕЛЬГІЯ

26. EL GRAN ES FOT AL PETIT. 1976. ESCULTURA BRONZE. COL. VANANDENAERDE'
ARDOOIE (BÈLGICA)



27. ЧОЛОВІК-КАПЕЛЮХ. ЧОЛОВІК-КАСКА. 1974. БРОНЗА. ЗІБРАННЯ
ВАНАНДЕНАРДЕ. АРДОЙ. БЕЛЬГІЯ

27. L'HOMME DE! CAPELLE I L'HOMME DEL CASC. 1974. ESCULTURA.
BRONZE. COL. VANANDENAERDE. ARDOOIE. BÈLGICA



28. РУКА ІЗГОЯ. 1976. БРОНЗА. 26×13×10. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
28. MÀ D'HOME FOTUT. 1976. ESCULTURA BRONZE. 26×13×10. COL. PARTICULAR



29. ПОРАНЕНА НОГА. 1975. БРОНЗА. 27×18×12. ЗІБРАННЯ ЙОГАННЕСА
ТАЙЗЕРА. АРНСБЕРГ, НІМЕЧЧИНА
29. PEU FERIT. 1975. ESCULTURA BRONZE. 27×18×12, COL. JOHANNES TEISER,
ARNSBERG (ALEMANYA)



30. ГОМО МОБІЛЬ. 1976. БРОНЗА.
25×13×8. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

30. L'HOME MÓBIL. 1976. ESCULTURA
BRONZE. 25×13×8. COL. PARTICULAR



31. АВТОПОРТРЕТ. 1976. БРОНЗА.
37×18×10. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

31. AUTORRETRAT. 1976. ESCULTURA
BRONZE. 37×18×10. COL. PARTICULAR



32. КУЛАК. 1976. БРОНЗА. 22×10×10.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

32. EL PUNY. 1976. ESCULTURA BRONZE.
22×10×10. COL PARTICULAR

33. МОРСЬКА ГАЛЬКА З АЛЬТЕА. 1975.
БРОНЗА. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

33. SINCA D'ALTEA. 1975. ESCULTURA
BRONZE. COL. PARTICULAR
000

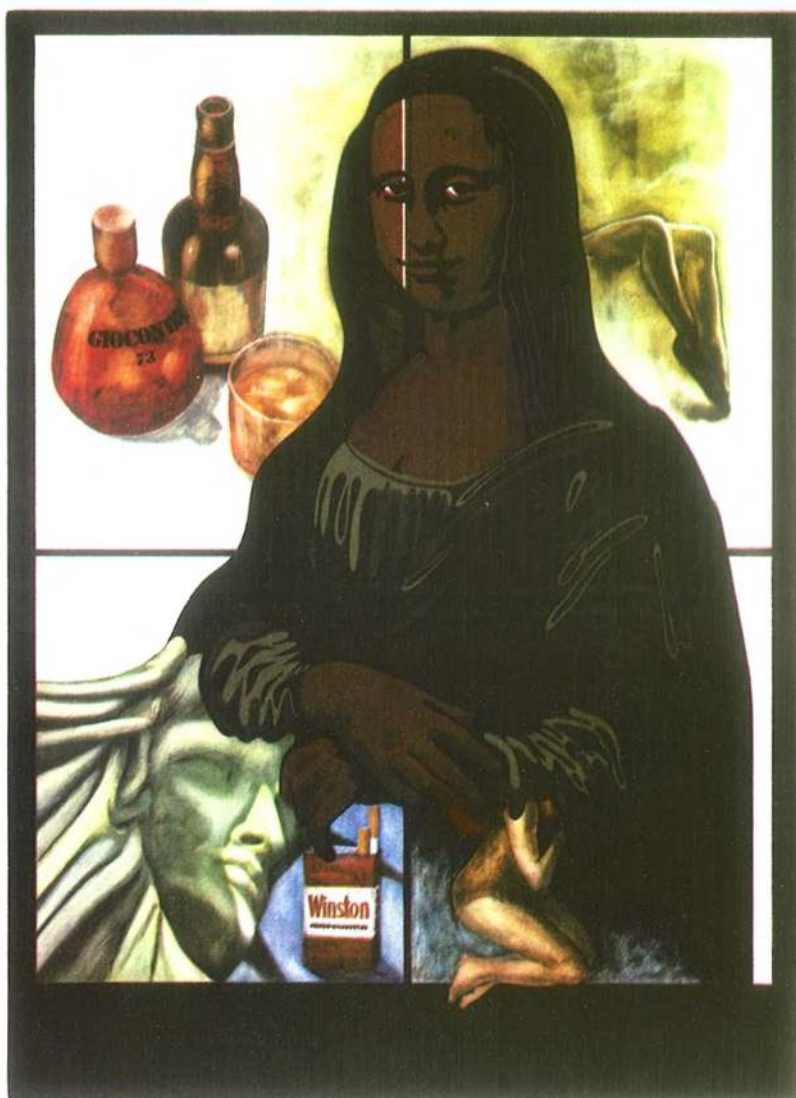


**СЕРІЯ
«СЬОГОДНІШНЯ ЛЮДИНА»**

**SÈRIE
“L’HOMME AVUI”**

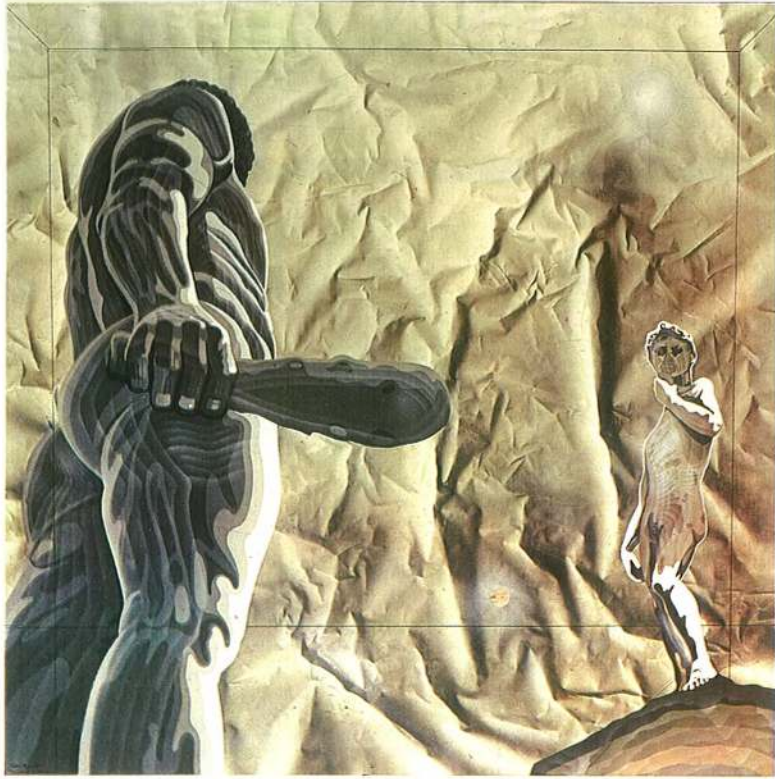
**SERIE
„EL HOMBRE DE HOY“**

**THE TODAY'S MAN
SERIES**



34. ДЖОКОНДА. 1973. МЕТАЛОГРАФІКА. 100, 66×48. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

34. LA GIOCONDA. 1973. METALLGRÁFICA - 100, 66×48. COL. PARTICULAR



35. ГЕРКУЛЕС І ДАВИД. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 150×150. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

35. HERCULUSA I DAVIET. 1973. PINTURA. 150×150. COL. PARTICULAR



36. АРАБСЬКИЙ ВОЇН. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ ГАБІ ГАУФФА. АЛТЕА

36. GUERRER ÀRAB. 1973. PINTURA. 100×100. COL. GABI HAUFF, ALTEA



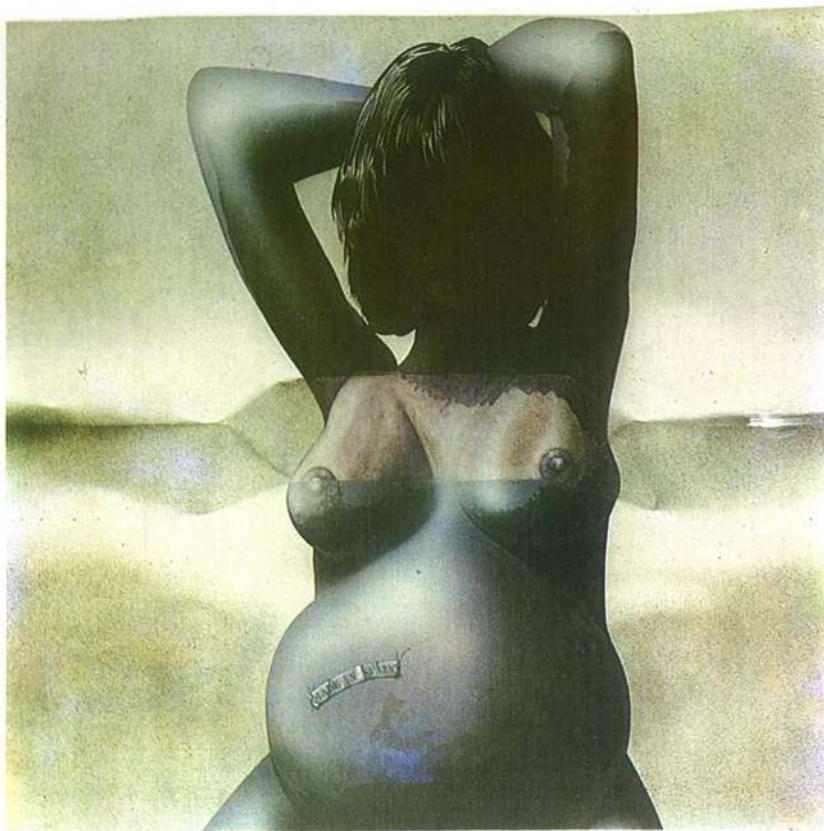
37. МРІЯ. 1972—1974. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 100×100×40. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

37. EL SOMNI. 1972—1974. PINTURA—OBJESTE. 100×100×40. COL. PARTICULAR



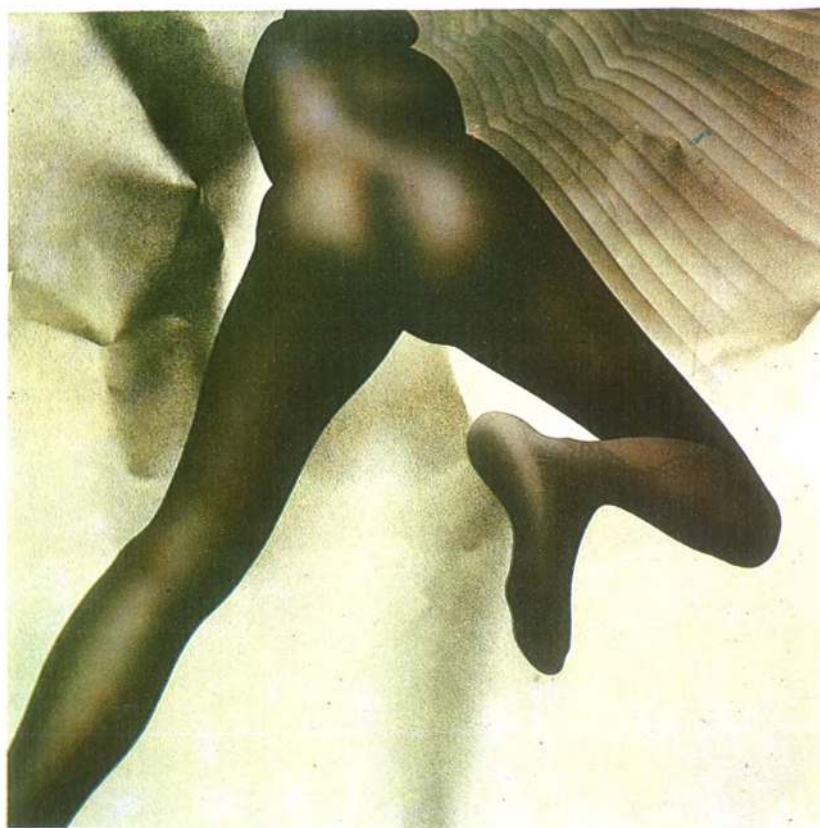
38. ОКО, ЩО СТЕЖИТЬ. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ МІЛАНО

38. ULL OBSERVANT. 1973. PINTURA. 100×100. COL. MILANO



39. MADE IN SPAIN. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ РАФАЕЛЯ
БАРРАЧІНИ. АЛЬКОЙ

39. MADE IN SPAIN. 1973. PINTURA. 100×100. COL. BARRACHINA, ALCOI



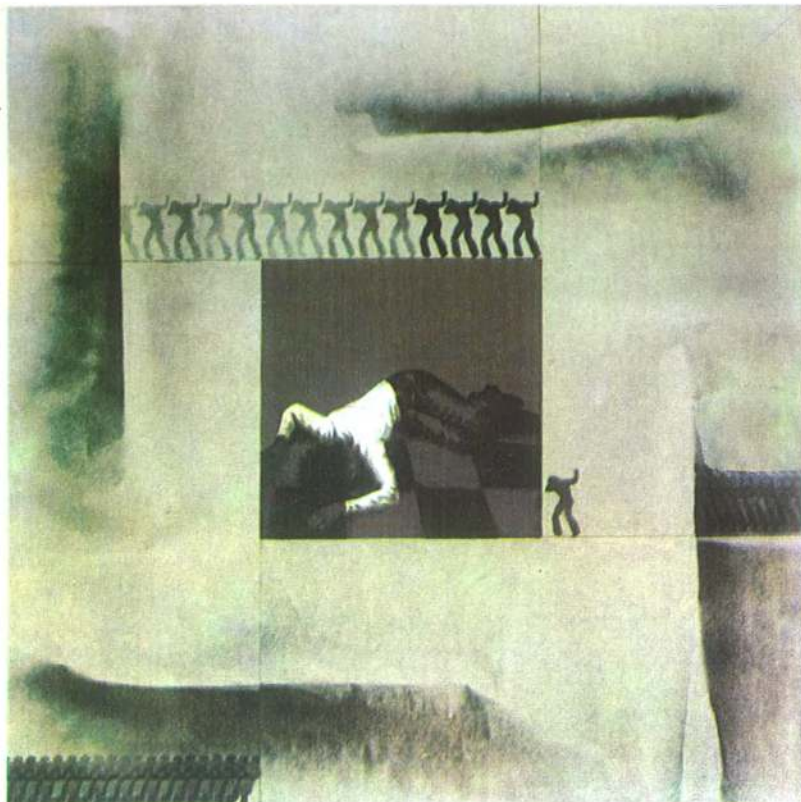
40. ВТЕЧА. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

40. LA FUGIDA. 1973. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR



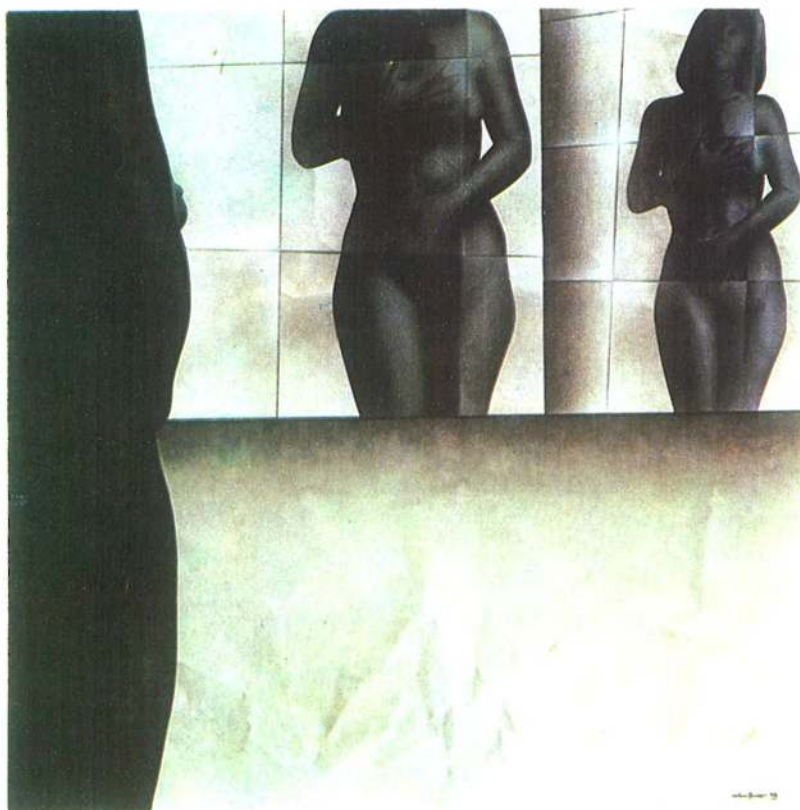
41. ОКО ДЛЯ САМОЗАМИЛУВАННЯ. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 150×150. МУЗЕЙ ТЕНЕРІФЕ

41. ULL PER A MIRAR-SE. 1973. PINTURA. 150×150. MUSEU DE TENERIFE



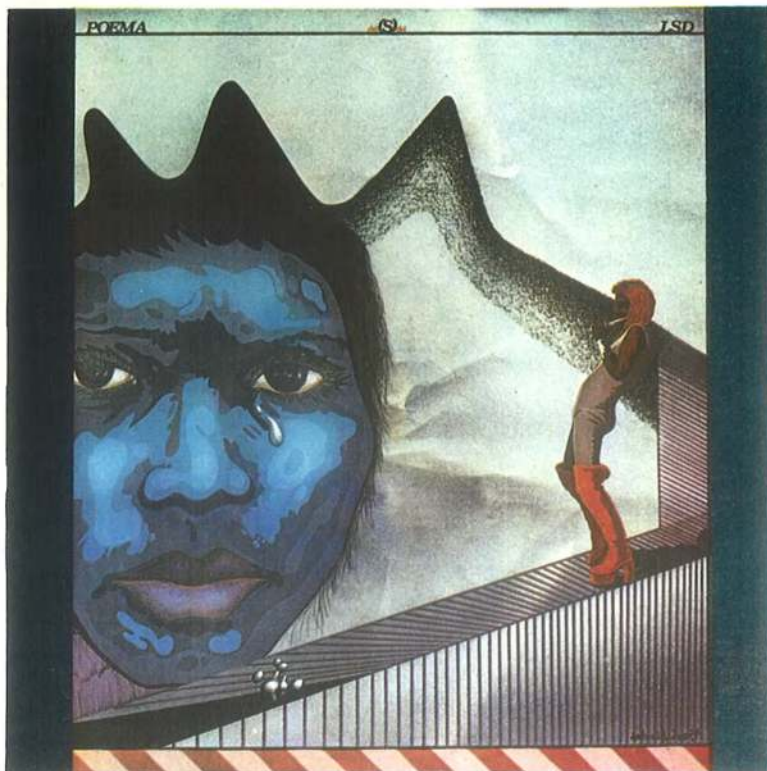
42. РОЗПАЧ. 1973. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 150×150. ЗІБРАННЯ ВІСЕНТИ СОЛЕР. АЛЬТЕА

42. DESESPERANÇA. 1973. PINTURA. 150×150. COL. VICENTA SOLER, ALTEA



43. ЖІНКА ІЗ ДЗЕРКАЛА. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ РІБЕЛЬЕС. АЛЬКОЙ

43. LA DONA DEL MIRALL. 1974. PINTURA. 100×100. COL. RIBELLES, ALCOI



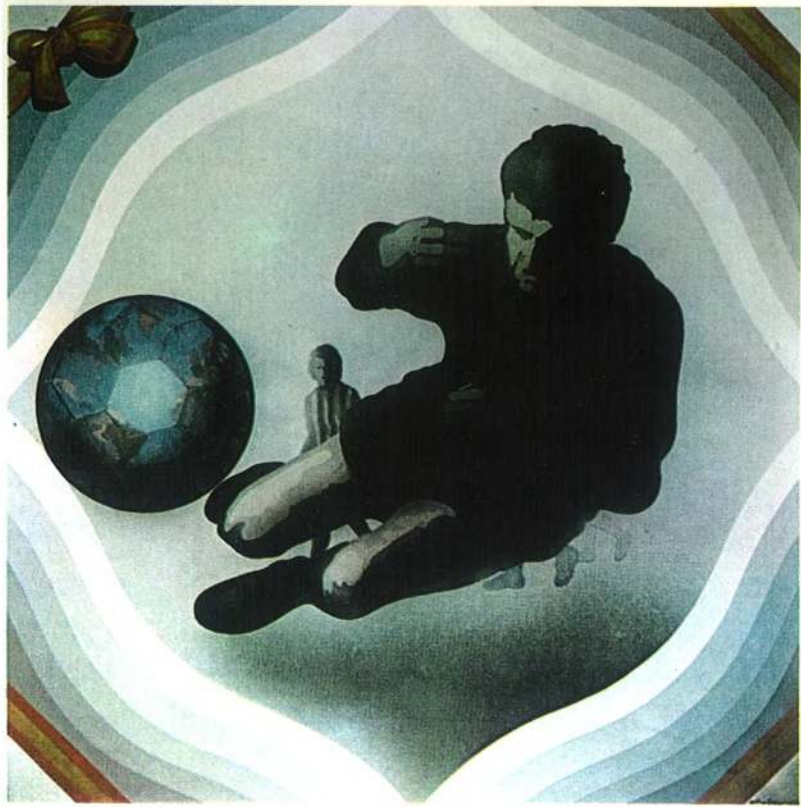
44. ПОЕМА ЛСД. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 65×54. ФРАГМЕНТ. ЗІБРАННЯ ГОМЕСА ДЖІЛЯ. НОВА БРИТАНІЯ, США

44. POEMA LSD. 1974. PINTURA. 65×54. FRAGMENT. COL. GÓMEZ GIL. NEW BRITAN (USA)



45. ТРИ ТИСЯЧІ РОКІВ ПАЛЕСТИНИ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ЗІБРАННЯ КЕТТІ РІКО. МАДРІД

45. TRES MIL ANYS DE PALESTINA. 1974. PINTURA. 70×70. COL. KETTI, RICO. MADRID



46. ВЕЛИКИЙ ПАРАД. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ЗІБРАННЯ СОЛЕР НАВАРРО. АЛЪТЕА

46. LA GRAN PARADA. 1974. PINTURA. 70×70. COL. SOLER NAVARRO, ALTEA



47. ТІ, ЩО ЛИШИЛИСЯ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ЗІБРАННЯ ХІНЕСА НОГЕРОЛЕСА. ВІЛА-ЖОЙОСА. КАТАЛОНІЯ

47. ELS QUE QUEDEN, 1974. PINTURA. 70×70. COL. GINÈS NOGUEROLES, LA VILA JOIOSA



48. ЗВ'ЯЗАНА ЛЮДИНА. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. МУЗЕЙ ЛАНСАРОТЕ
48. HOME LLIGAT, 1974. PINTURA. 100×100. MUSEU DE LANZAROTE



49. ВИРАЖЕННЯ ЛЮБОВІ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60. ПРИВАТНЕ
ЗІБРАННЯ
49. EXPRESSIÓ D'AMOR. 1974. PINTURA. 60×60. COL. PARTICULAR



50. НАЗАД ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60. ЗІБРАННЯ
РІНАЛЬДІ. БРЕШІА. ІТАЛІЯ

50. RETURN MEDIEVAL. 1974. PINTURA. 60×60. COL. RINALDI, BRESCIA (ITALIA)



51. СХОДИ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

51. L'ESCALADA. 1974. PINTURA. 70×70. COL. PARTICULAR



52. ЛЮДИНА І МІСТО. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ
ЗІБРАННЯ

52. L'HOME I LA CIUTAT. 1974. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR

**СЕРІЯ
«ДОЛАР»**

SÈRIE “EL DÒLAR”

**SERIE
„EL DOLAR“**

**THE DOLLAR
SERIES**

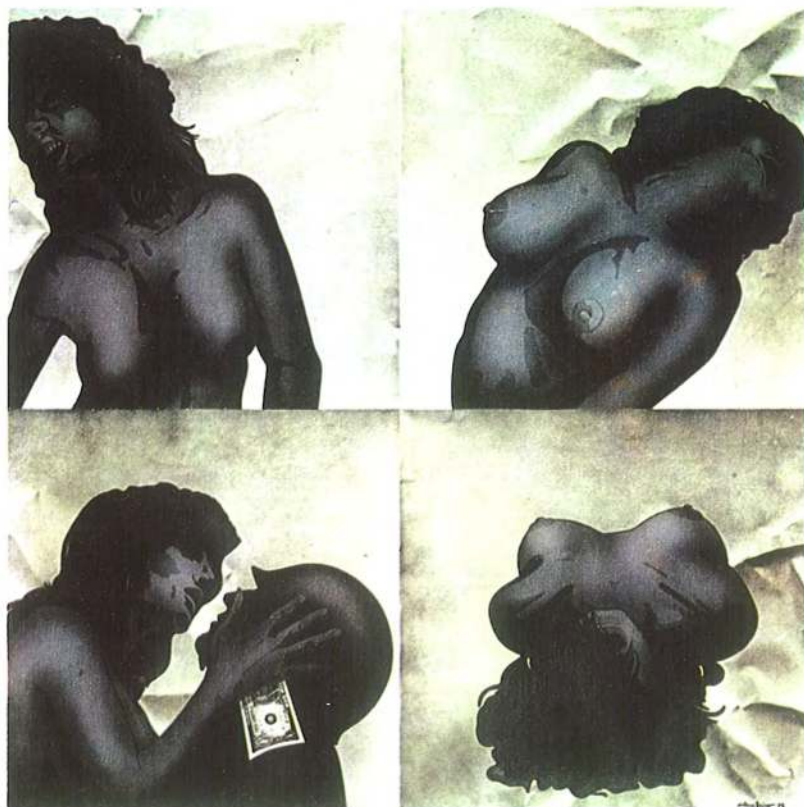


53. ТІНЬ. 1974—1976. МЕТАЛОГРАФІКА. 50, 40 × 40. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
53. OMBRA 1974—1976. METALLGRÄFICA — 50, 40 × 40. COL. PARTICULAR



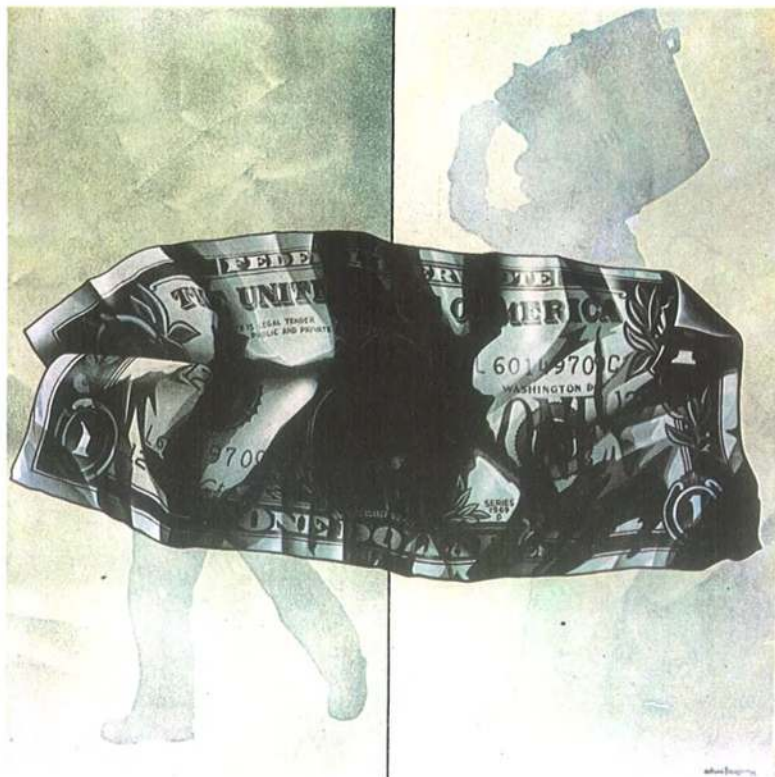
54. РАБ І ПОНЕВОЛЮВАЧ. 1973—1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 150×150. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

54. ESCLAU I ESCLAVITZADOR. 1973—1974. PINTURA. 150×150. COL. PARTICULAR



55. ОГОЛЕНА І СОЛДАТ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

55. UNA NOIA I UN SOLDAT. 1974. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR



56. СМІТТЯРІ. 1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПАЛАЦ ДЕПУТАТІВ.
АЛІКАНТЕ

56. SERVICE DU NETTOIEMENT. 1975. PINTURA. 100×100. COL. PALAU DE LA
DIPUTACIÓ, ALACANT



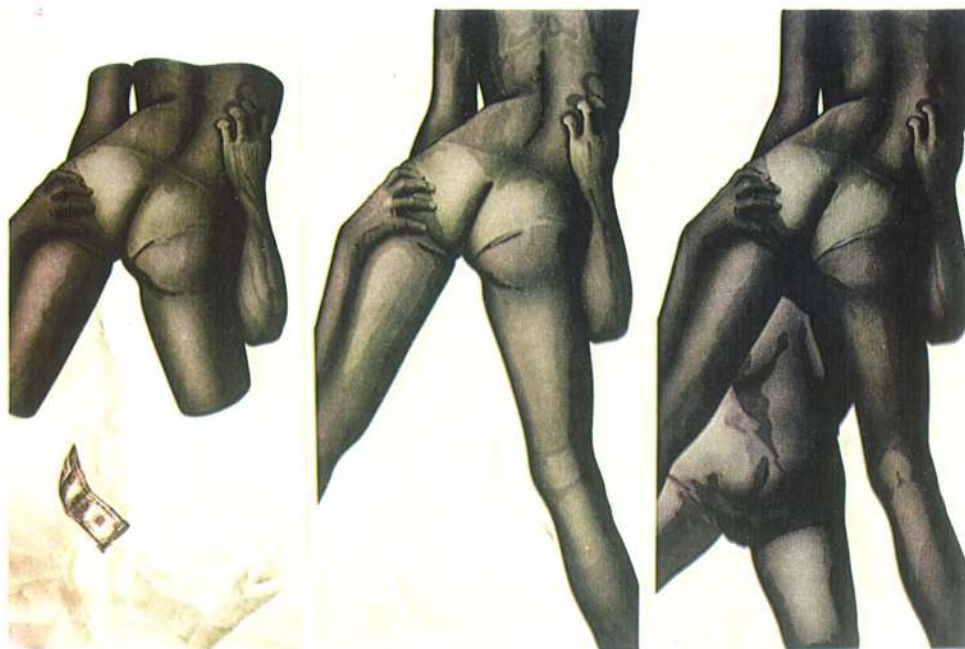
57. ПОВІШЕНИЙ ДОЛАР. 1974—1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100.
ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО. АЛЬКОЙ

57. DÒLAR ENFORCAT. 1974—1975. PINTURA. 100×100. COL. VICENT MIRÓ, ALCOI



58. В'ЄТНАМ ПЕРЕМІГ РОЗУМОМ. 1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ЗІБРАННЯ КАНЕМА. КАСТЕЛЬЙОН

58. A VIETNAM LA RAÓ HA GUANYAT. 1975. PINTURA. 70×70. COL. CÀNEM, CASTELLÓ



59. ОГОЛЕНІ БОЛЕМ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×150. ТРИПТИХ. ПАЛАЦ ДЕПУТАТІВ. АЛІКАНТЕ

59. NUES DE DOLOR. 1974. PINTURA. 100×150. TRIPTIC. DIPUTACIÓ D'ALACANT



60. МАХА СЬГОДНІ. 1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×200. ТРИПТИХ.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

60. THE MAJA-TODAY. 1975. PINTURA. 100×200. TRIPTIC. COL. PARTICULAR



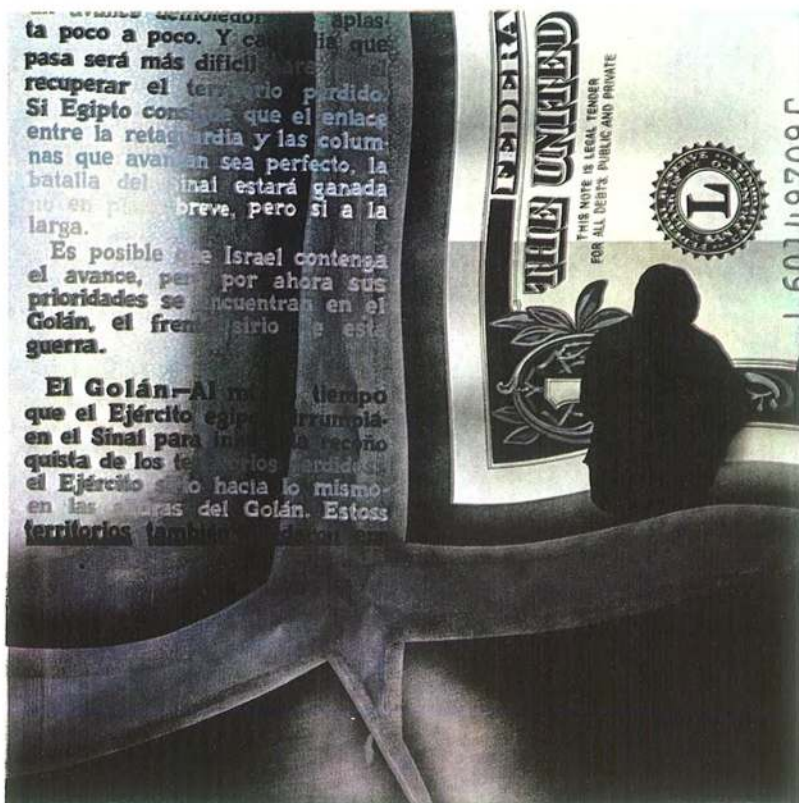
61. ІСПАНСЬКИЙ ЧЕРЕВИЧОК. 1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ЗІБРАННЯ
ЙЕНСА ГАГЕНА. КЕЛЬН. НІМЕЧЧИНА

61. LA SABATA ESPANYOLA. 1975. PINTURA. 70×70. COL. JENS HAGEN, KÖLN
(ALEMANYA)



62. ПОДРУЖНІЙ «ПЕЙЗАЖ» ПІД КОШТОВНИМ НЕБОМ З БЛАКИТНИМ ЗАХОДОМ СОНЦЯ. 1973—1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 150×150

62. EL MATRIMONI "PAISATGE SOTA UN CEL PRECIÓS AMB OCÀS BLAU". 1973—1975. PINTURA. 150×150



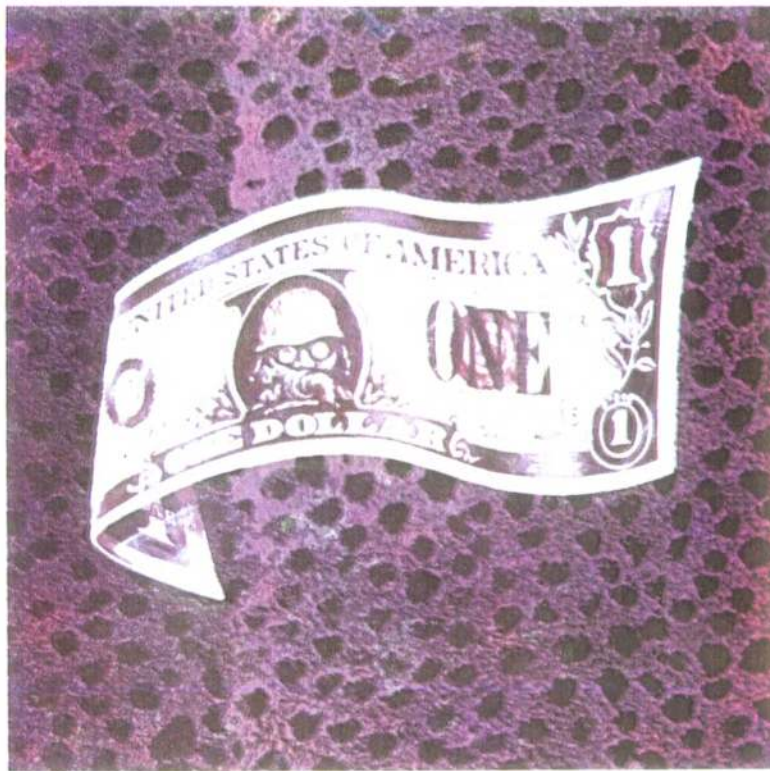
63. РЕПОРТАЖ. 1974—1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 150×150. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

63. REPORTATGE. 1974—1975. PINTURA. 150×150. COL. PARTICULAR



64. У ПОШУКАХ МИРУ? 1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50. ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА
ВІДАЛЯ. ВАЛЕНСІЯ

64. RECERCA DE LA PAU? 1975. PINTURA. 50×50. COL. VICENT VIDAL, VALÈNCIA



65. ДОЛАР. 1975—1976. МЕТАЛОГРАФІКА. 75, 40×40. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

65. DOLAR 1975—1976. METALLGRÀFICA — /75,40×40. COL. PARTICULAR



66. ПРОТИ ЛЮДИНИ. 1973—1976. МЕТАЛОГРАФІКА. 50, 40 × 40. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

66. CONTRA L'HOMME. 1973—1976. METALLGRÀFICA — 50,40 × 40. COL. PARTICULAR



67. ПРОТИ КУЛЬТУРИ. 1973—1976. МЕТАЛОГРАФІКА. 50, 40×40. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
67. CONTRA LA CULTURA. 1973—1976. METALLGRÀFICA — 50, 40×40. COL. PARTICULAR



68. МЕТАМОРФОЗА-1. 1975. ОБЪКТНИЙ ЖИВОПИС. 2—100×70. ЗІБРАННЯ
ВІСЕНТА МІРО. АЛЬКОЙ

68. METAMORFOSI-1. 1975. PINTURA-OBJECTE 2-100×70. COL. V. MIRÓ, ALCOI

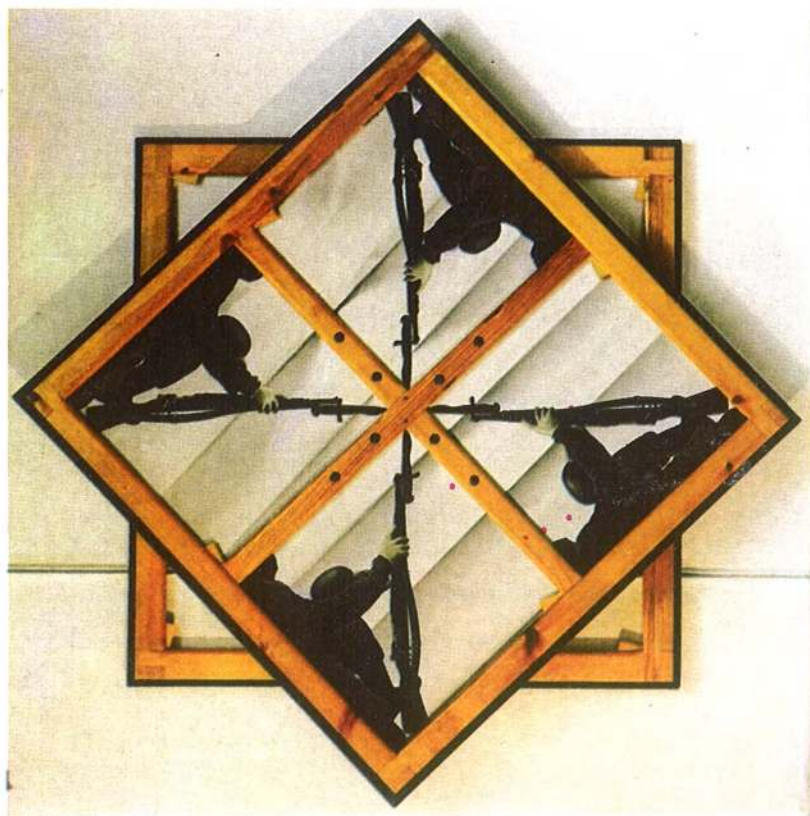


69. УДАР КИЙКОМ. 1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 215×100×100. ПРИВАТНЕ
ЗІБРАННЯ

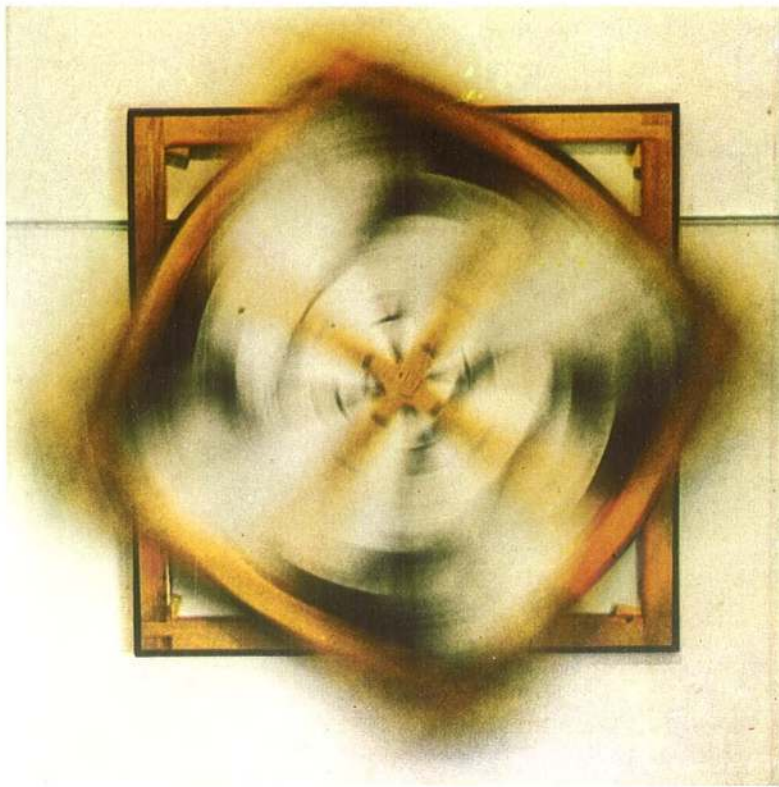
69. GARROTADA. 1976. PINTURA-OBJECTE. 215×100×100. PARTICULAR



70. МЕТАМОРФОЗА-2. 1975—1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС
70. METAMORFOSI-2. 1975—1976. PINTURA-OBJESTE



71. У ПРОЦЕСІ. 1975—1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 2—100×100. ПРИВАТНЕ
ЗІБРАННЯ
71. SOBRE LA PROCESSÓ. 1975—1976. PINTURA-OBJESTE. 2-100×100. COL.



72. У ПРОЦЕСІ. 1975—1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС (У РУСІ).
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
72. SOBRE LA PROCESSÓ. 1975—1976. PINTURA-OBJESTE, MOVEMENT



73. МЕТАМОРФОЗА-3. 1975—1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС.
73. METAMORFOSI-3. 1975—1976. PINTURA-OBJESTE

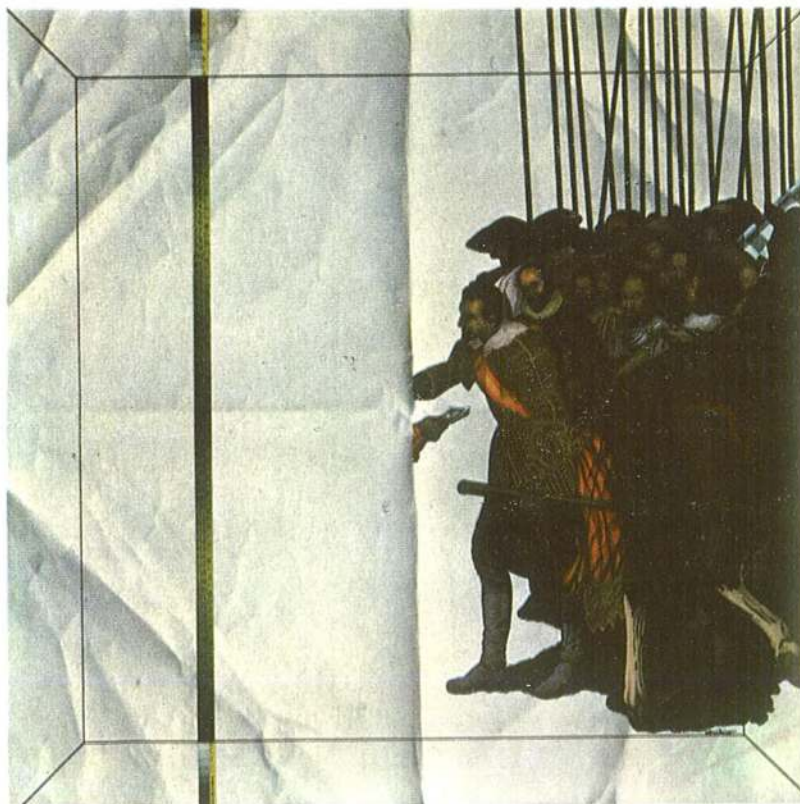


74. МЕТАМОРФОЗА-6. 1975—1976.
ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 2—100×70.
ПРИВАТНЕ ЗБРАННЯ

74. МЕТАМОРФОСИ-6. 1975—1976.
PINTURA-ОБЈЕКТЕ 2-100×70. COL.
PARTICULAR

75. СПИСИ. 1975. АКРИЛОВІ ФАРБИ.
100×100. ЗБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО.
АЛЬКОЙ

75. LES LLAMCES. 1975. PINTURA.
100×100. COL. VICENT MIRÓ, ALCOI





76. ІБЕРИЙСЬКА ЖІНКА. 1976. НАСТІННА СКУЛЬПТУРА.
ПОЛІЕСТЕР. 190×125×40. ЗІБРАННЯ БЕРЕНГЕРА. АЛІКАНТЕ
76. DONA IBÉRICA. 1976. ESCULTURA MURAL
POLIESTER 190×125×40. COL. BERENGUER, ALACANT



77. МЕТАМОРФОЗИ 2—3—4—5—6. 1975—1976.
ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
77. METAMORFOSI: 2-3-4-5-6, 1975—1976.
PINTURA-OBJECTE. COL. PARTICULAR



78. ПЕРЕКЛИЧКА СЛІПИХ. 1974. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×81. ЗІБРАННЯ ХЕСУСА МАРТІНЕСА. ВАЛЕНСІЯ

78. LA LLISTA DELS CECS. 1974. PINTURA 100×81. COL. JESÚS MARTINEZ, VALÈNCIA



79. МОДЕЛЬ. 1976—1977. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС, ГЛИБОКИЙ РЕЛЬЄФ. 2—200×100. ПАЛАЦ ДЕПУТАТИВ. АЛІКАНТЕ

79. LA MODEL. 1976—1977. PINTURA-OBJESTE, BAIX RELLEU. 2-200×100. COL. DIPUTACIÓ D'ALACANT



80. ОВДІ В РОЛІ ВІСЕНТЕ В ЧІЛІ. 1977. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 118×118×25.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

80. OVIDI FA DE VICENT A XILE. 1977. PINTURA-ОБЪЕКТЕ 118×118×25.
COL. PARTICULAR



81. ВТЕЧА. 1975. КЕРАМІКА. ДІАМЕТР 38 СМ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

81. L'ESCAPADA. 1975. CERÁMICA 33 Ø. COL PARTICULAR



82. СЕЛЯНИН. ВИЛА, ДЕРЕВО І СТИЛЕЦЬ. 1977. ПОЛІЕСТЕР. 200×70×42.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

82. CAMPEROL. FORÇA. ARBRE I CADIRA. 1977. ESCULTURA POLIESTER. 200×70×42.



83. MADE IN USA. 1975—1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 150×300. ПРИВАТНЕ
ЗІБРАННЯ

83. MADE IN USA. 1975—1976. PINTURA-OBJESTE. 150×300. COL. PARTICULAR



84. ЖІНКА ВИМАГАЄ СВОБОДИ ВИРАЖЕННЯ. 1978. ПОЛІЕСТЕР.
200×70×42. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

84. DONA DEMANANT LLIBERTAT D'EXPRESSION. 1978. POLIESTER. 200×70×42.
MUSEU DE SEVILLA



85. ЗА СВОБОДУ ВИРАЖЕННЯ. 1978. АЛЮМІНІЙ, ПОЛІЕСТЕР. 180×150×100.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

85. PER LA LLIBERTAT D'EXPRESSION. 1978. ESC. ALUMINI POLIESTER.
180×150×100. COL. PARTICULAR



86. УДАР КИЙКОМ. 1976. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 215×100×100. ФРАГМЕНТ, ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

86. GARROTADA. 1976. PINTURA-OBJECTE. 215×100×100. FRAGMENT, COL. PARTICULAR



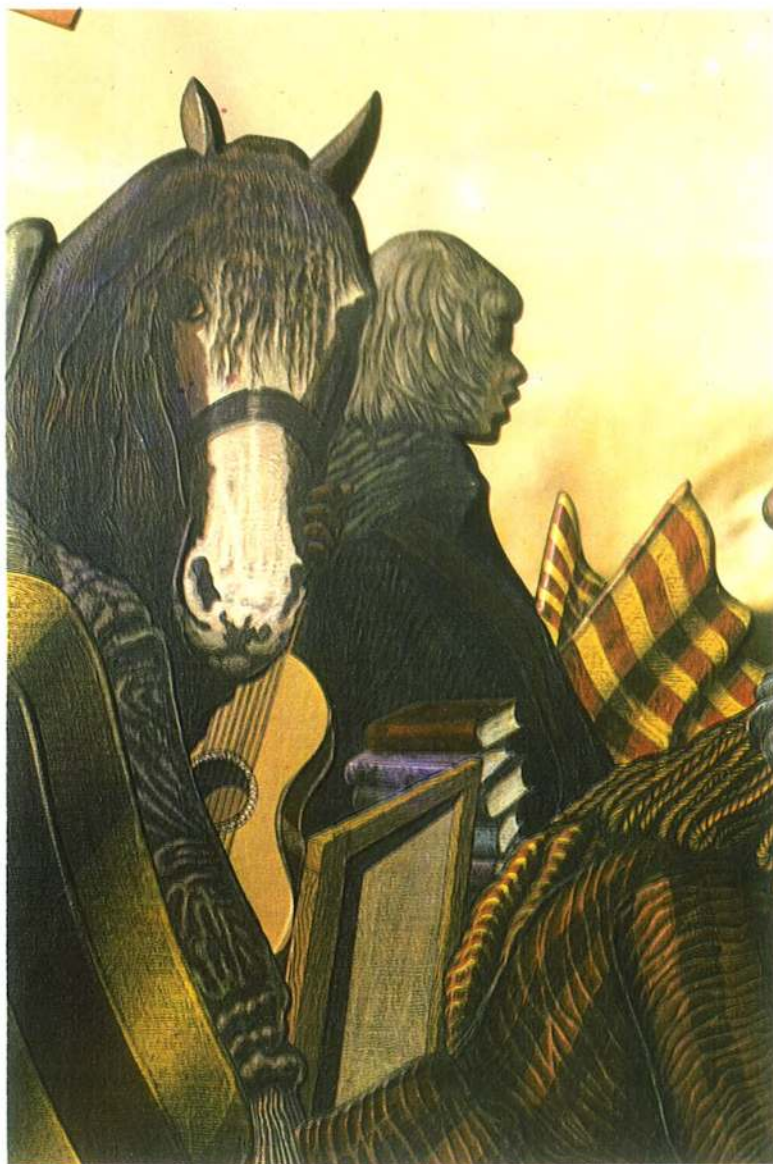
87. АЛЬМАНСА. 1979. СКУЛЬПТУРА, ЖИВОПИС І ГРАФІКА. ВИСОТА БЛИЗЬКО 400 СМ. МУЗЕЙ БАНЬЙОЛЕС

87. D'ALMANSA. 1979. ESCULTURA, PINTURA I GRÀFICA, ALT 400 APROX. MUSEU BANYOLES



88. ЕМІГРУВАТИ В СМЕРТЬ. 1981. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 32,5×23,5.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

88. EMIGRAR CAP A LA MORT. 1981. PINTURA. 32,5×23,8. COL. PARTICULAR



89. НАРОД ПІД СПИСАМИ. 1977—? ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 100×100.
ФРАГМЕНТ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

89. UN POBLE SOTA LES LLANCES. 1977—? PINTURA-OBJECTE. 100×100.
FRAGMENT. COL. PARTICULAR



90. СПИСИ ІМПЕРІЇ. 1976—1977. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 250×850. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
90. LLANCES IMPERIALS. 1976—1977. PINTURA-OBJESTE. 250×850. COL. PARTICULAR



91. СПИСИ ІМПЕРІЇ. 1976—1977. ФРАГМЕНТ
91. LLANCES IMPERIALS. 1976—1977. FRAGMENT



92. АЛПАРГАТОВИЙ ХМИЗ. 1980. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 60×60. ЗІБРАННЯ БОФІЛЯ АБЕЛЬЮ. БАРСЕЛОНА

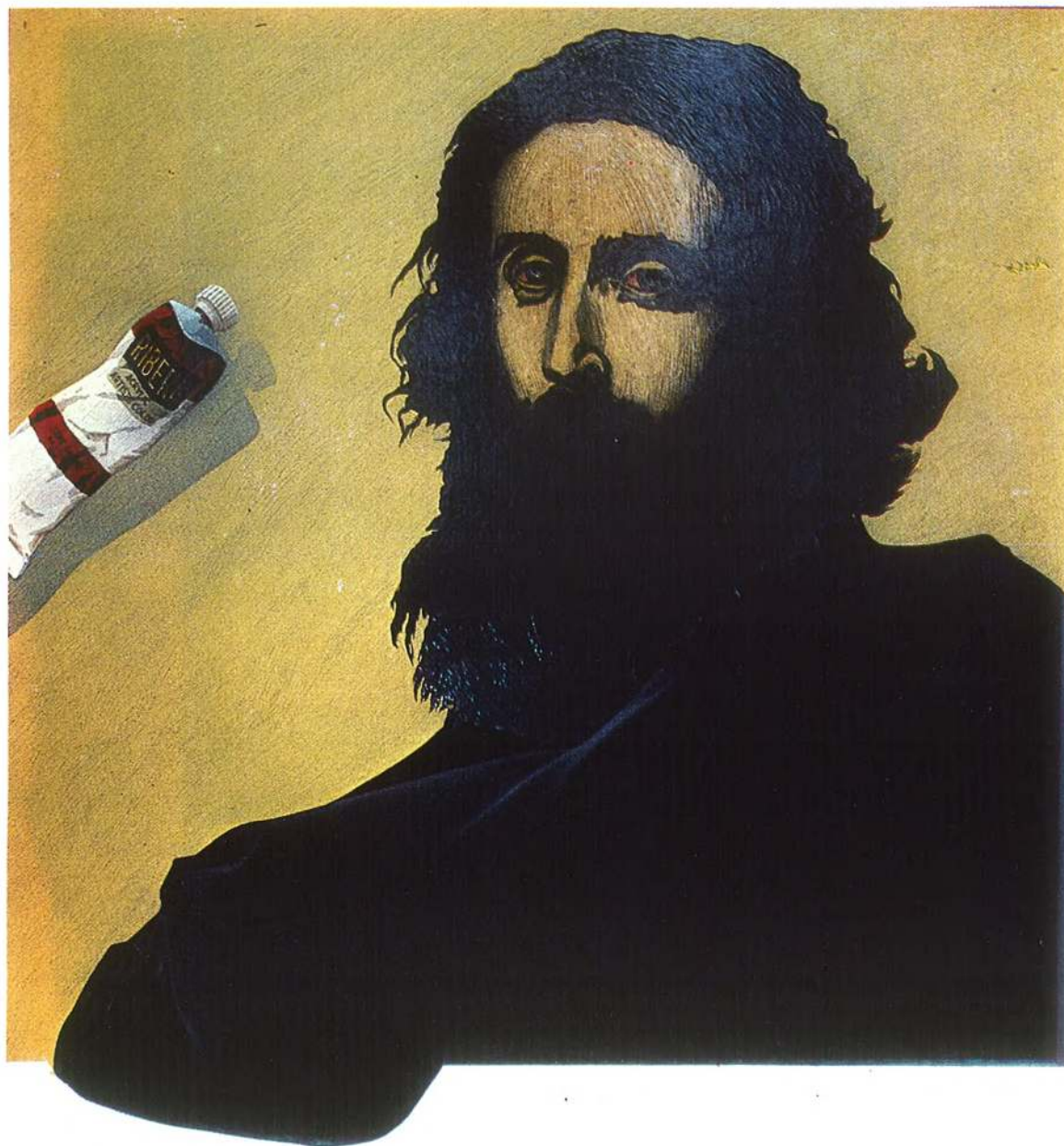
92. LLENYA D'ESPARDENYA. 1980. PINTURA-OBJECTE. 60×60. COL. BOFILL. ABELLÓ. BARCELONA

**СЕРІЯ
«МАЛЮВАТИ МАЛЯРСТВО»**

**SÈRIE
“PINTEU PINTURA”**

**SERIE
„PINTAR PINTURA“**

**THE PAINTING PAINTING
SERIES**



93. СВЯТИЙ ПАВЛО-КУРЕЦЬ, 1981—1982. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 80×80. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
93. SANT PAU FUMATA, 1981—1982. PINTURA-OBJESTE. 80×80. COL. PARTICULAR



94. ДІЄГО ДЕ АСЕДО. 1980. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60. ЗІБРАННЯ ЛУІСА РОДРІГЕСА, МАДРІД

94. DIDAC D'ACEDO. 1980. PINTURA. 60×60. COL. LUIS RODRIGUEZ, MADRID



95. КНЯЗЬ-ГЕРЦОГ. 1980. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60. ЗІБРАННЯ Ж. ТУДЕЛИ.
АЛЪКОЙ

95. LO COMTE-DUC. 1980. PINTURA. 60×60. COL. J. TUÑEDA. ALCOI



96. БЛАГОДІЙНИК. 1981—1982. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 80×80×10. ПРИВАТНЕ
ЗІБРАННЯ

96. MERCEDARI. 1981—1982. PINTURA-OBJECTE. 80×80×10. COL. PARTICULAR



97. МЕНІНА-НІНА. 1980. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ЗІБРАННЯ БОФІЛЯ АБЕЛЬЮ. БАРСЕЛОНА

97. MENINA-NINA. 1980. PINTURA. 70×70. COL. BOFILL ABELLÓ, BARCELONA



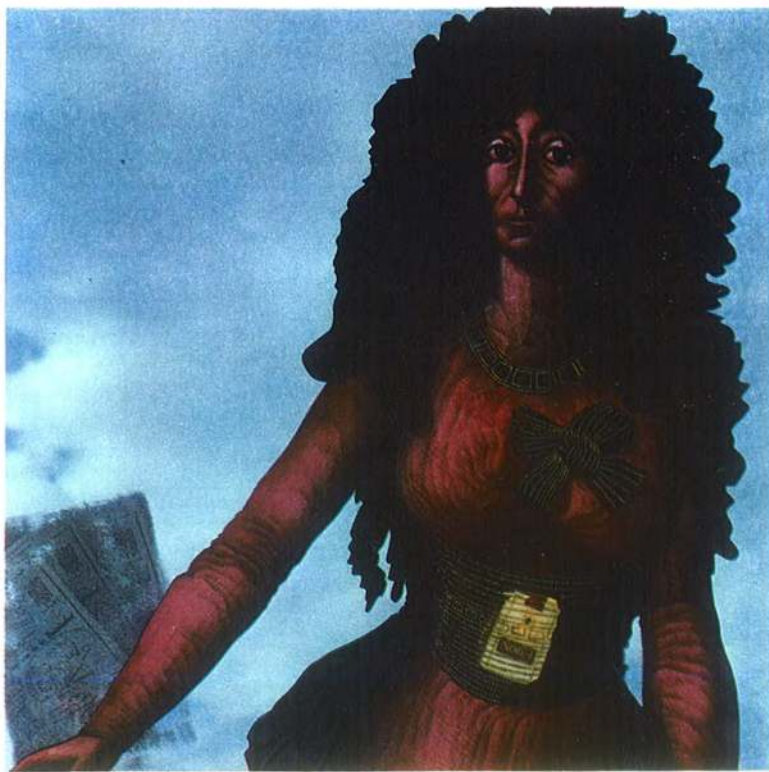
98. ІННОКЕНТІЙ Х. ПАПА. 1980—1981. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50. ЗІБРАННЯ ХУАНА МЕЛЕРО. МАДРІД

98. INOCENCI X, PAPA. 1980—1981. PINTURA. 50×50. COL. JUAN MELERO, MADRID



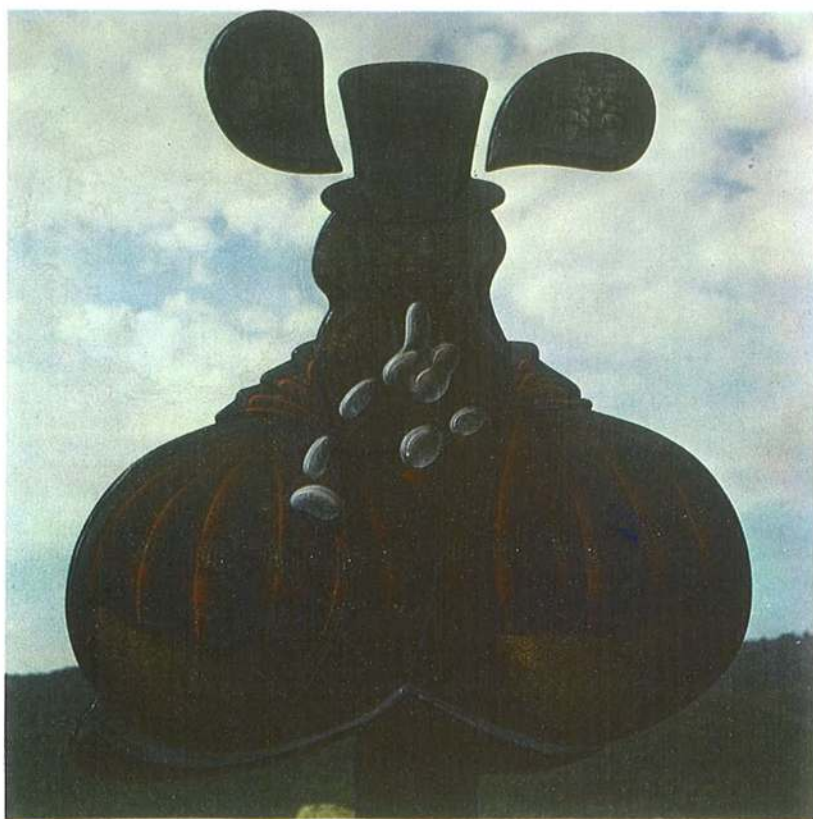
99. АВТОПОРТРЕТ ГОЙІ. 1981—1983. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 70×70. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

99. L'AUTORRETRAT DE GOYA. 1981—1983. PINTURA. 70×70. COL. PARTICULAR



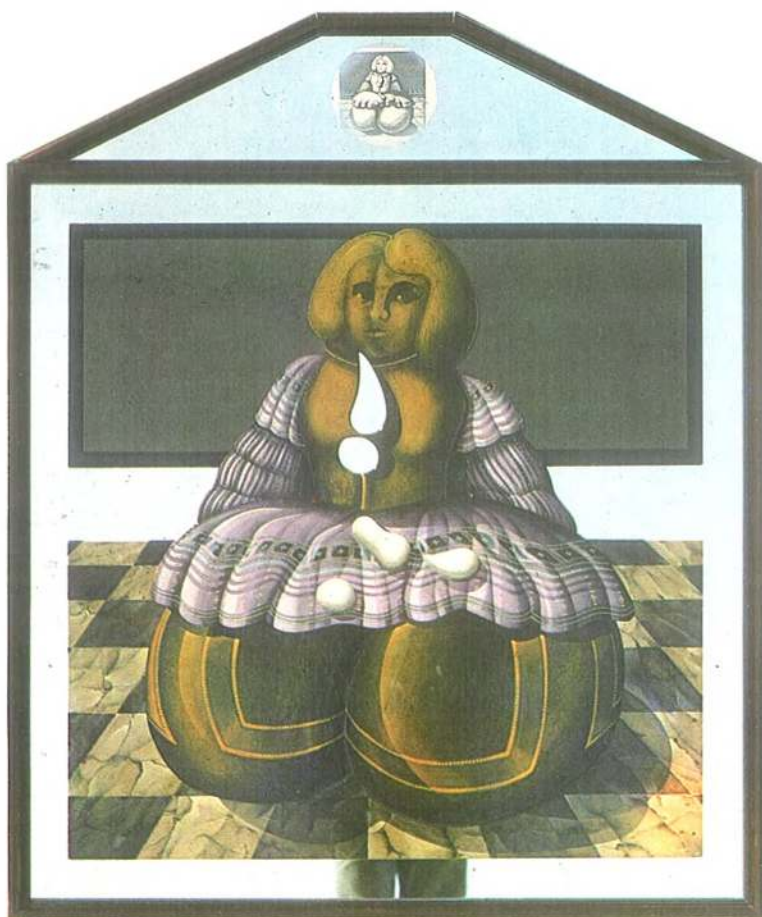
100. ГЕРЦОГИНЯ АЛЬБА. 1981—1982. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80. МУНІЦИПАЛІТЕТ АЛІКАНТЕ

100. DUQUESA D'ALBA. 1981—1982. PINTURA. 80×80. COL. AJUNTAMENT D'ALACANT



101. МАРГАРИТА В КАПЕЛЮСІ. 1980—1982. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

101. MARGARIDA AMB CAPELL. 1980—1982. PINTURA. 80×80. COL. PARTICULAR



102. МАРГАРИТА БЕЗ КАПЕЛЮХА. 1980—1981. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×80.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

102. MARGARIDA SENSE CAPELL. 1980—1981. PINTURA. 100×80. COL. PARTICULAR



103. МОЛОЧНИЦА З БОРДО. 1982. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 100×100.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

103. LA LLETERA DE BORDEAUX. 1982. PINTURA-OBJECTE. 100×100. COL.
PARTICULAR



104. ПОРАНЕНИЙ РОБІТНИК. 1982—1985. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100.
ЗІБРАННЯ ТУДЕЛИ. АЛЬКОЙ

104. L'OBREER MALFERIT. 1982—1985. PINTURA. 100×100. COL. TUDELA, ALCOI



105. ЧОТИРИ СМУГИ. 1981—1982. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 160×160. ЗІБРАННЯ «МІРОФРЕТ». АЛЬКОЙ
105. QUATRE BARRES. 1981—1982. PINTURA. 160×160. COL. MIROFRET, ALCOI



106. РЕПРЕСІЇ — НІ, КУЛЬТУРИ — ТАК! 1982—1985. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ КАТАЛА. МАЛЬЙОРКА
106. REPRESSIÓ NO, CULTURA SI. 1982—1985. PINTURA. 100×100. COL. CATALÀ. MALLORCA



107. АНСАМБЛЬ СКУЛЬПТУР «МАЛЮВАТИ МАЛЯРСТВО». 1985
107. CONJUNT D'ESULTURES DE "PINTEU PINTURA". 1985



108. МЕНІНА ВЕЛАСКЕСА. 1985. БРОНЗА. 78×60×41. ФРАГМЕНТ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

108. LA MENINA DE VELÁZQUEZ. 1985. ESCULTURA BRONZE. 78×60×41. FRAGMENT. COL. PARTICULAR



109. ТОРС КНЯЗЯ-ГЕРЦОГА. 1985. БРОНЗА. 71 × 56 × 34. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
109. TORS DE COMTE-DUC. 1985. ESCULTURA BRONZE. 71 × 56 × 34. COL. PARTICULAR



110. КАРЛ III, МИСЛИВЕЦЬ. 1985. БРОНЗА. 81 × 43 × 27. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
110. CARLES III, SAÇADOR. 1985. ESCULTURA BRONZE. 81 × 43 × 27. COL. PARTICULAR

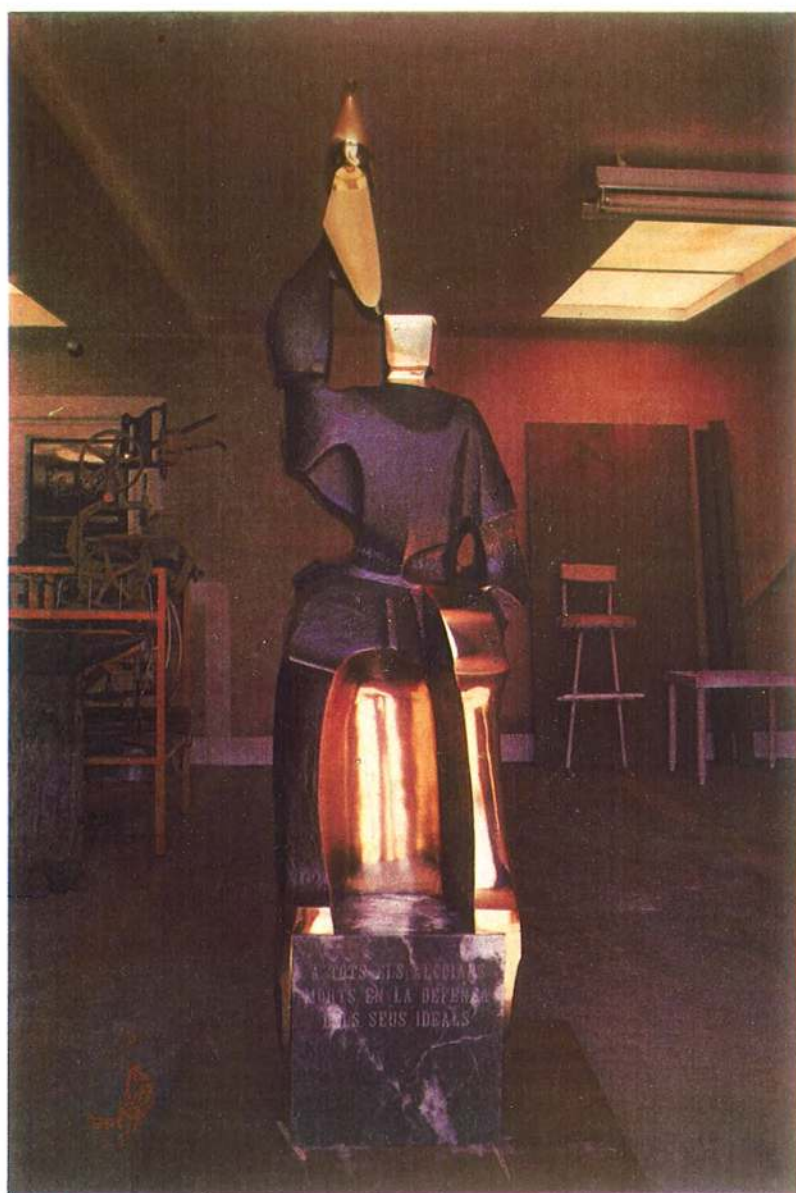


111. КАРДИНАЛ ІЗ СОБАКОЮ. 1985. БРОНЗА. 80×38×19. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
111. CARDENAL AMB GOS. 1985. ESCULTURA BRONZE. 80×38×19. COL. PARTICULAR

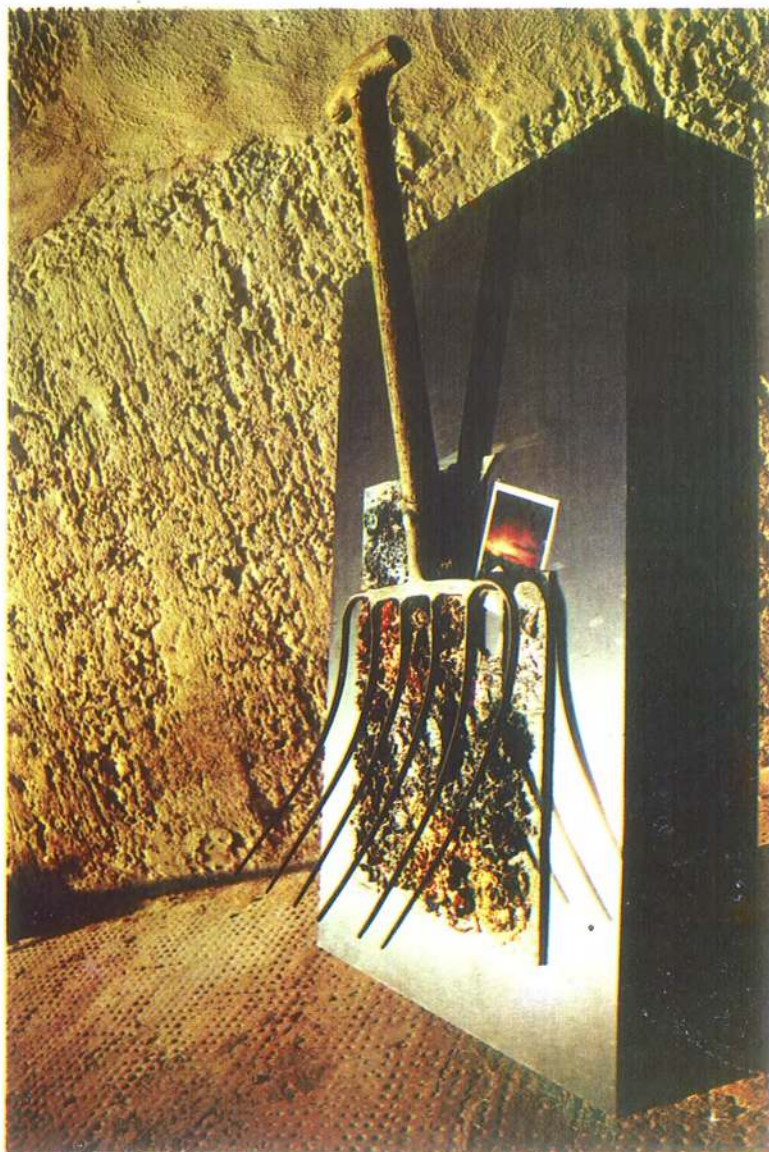


112. ПАБЛО КАСАЛЬСУ. 1985. БРОНЗА. 257×60×60. ЗІБРАННЯ БІБЛІОТЕКИ
ІМ. ГЕРЦОГА АВГУСТА. ВОЛЬФЬОНБУТТЕЛЬ

112. A PAU CASALS. 1985. ESCULTURA BRONZE. 257×60×60. COL. HERZOG
AUGUST BIBLIOTHEK, WOLFENBUTTEL



113. УСІМ АЛЬКОЙЦЯМ. 1985. БРОНЗА. 173×45×30. МУНІЦИПАЛІТЕТ АЛЬКОЯ
113. A TOTS ELS ALCOIANS. 1985. ESCULTURA BRONZE. 173×45×30. COL.
AJUNTAMENT D'ALCOI



114. СЕМПЕРЕ, ВИЛА І ПАЛІТРА ПІД СОНЦЕМ СОПАЛЬМО. 1985. ОБ'ЄКТНА СКУЛЬПТУРА. 187×45×30

114. A SEMPERE, FORÇA I PALETA AMB OCÀS AL SOPALMO. 1985. ESCULTURA-OB'ЄСТЕ. 87×45×30



115. АЛЬПАРГАТИ ПАТРИОТІВ. 1984. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 118×90. МУНІЦИПАЛІТЕТ АЛІКАНТЕ

115. LES ESPARDENYES DELS PATRIOTES. 1984. PINTURA. 118×90. COL. AJUNTAMENT D'ALACANT



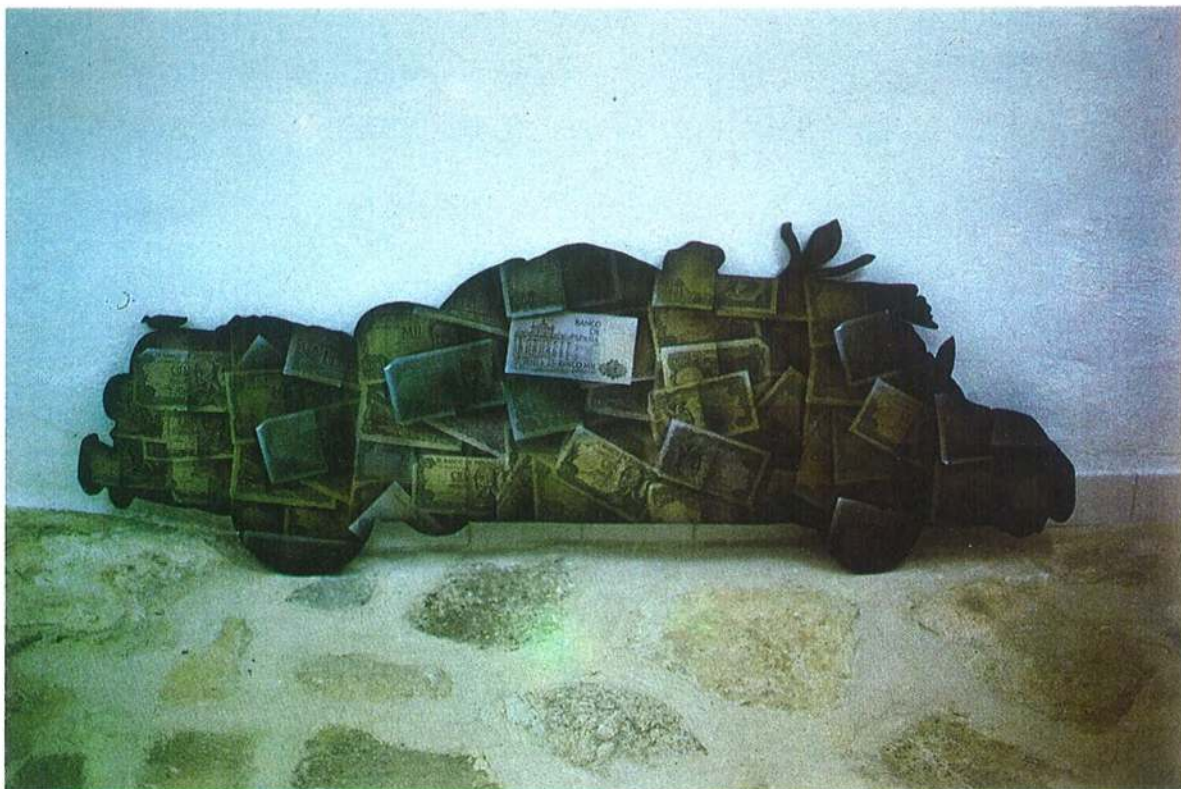
116. ЖІНКА І ПЛЯШКА. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 136×98. ЗІБРАННЯ КАТАЛА. МАЛЬЙОРКА
116. DONA I AMPOLLA. 1987. PINTURA. 136×98. COL. CATALÀ, MALLORCA



117. ДІАСПОРА ЗАПРЯГІВ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×136. ЗІБРАННЯ ПАКО ВЕРДУ. МАДРІД
117. DIÀSPORA DE COBLE. 1987. PINTURA. 98×136. COL. PACO VERDÚ. MADRID

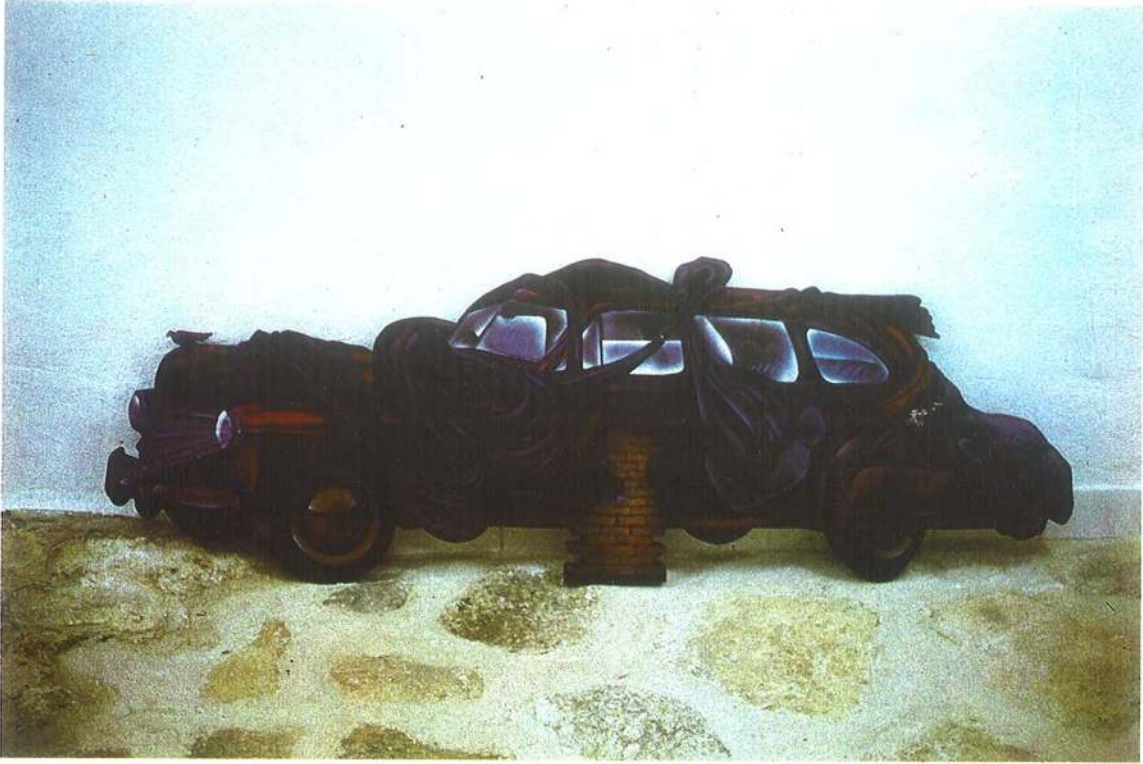


118. ДАЛІМОБІЛЬ. 1987—1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×136. ЗІБРАННЯ ПАКО ВЕРДУ. МАРІД
118. DALIMÓBIL. 1987—1990. PINTURA. 98×136. COL. PACO VERDÚ, MADRID

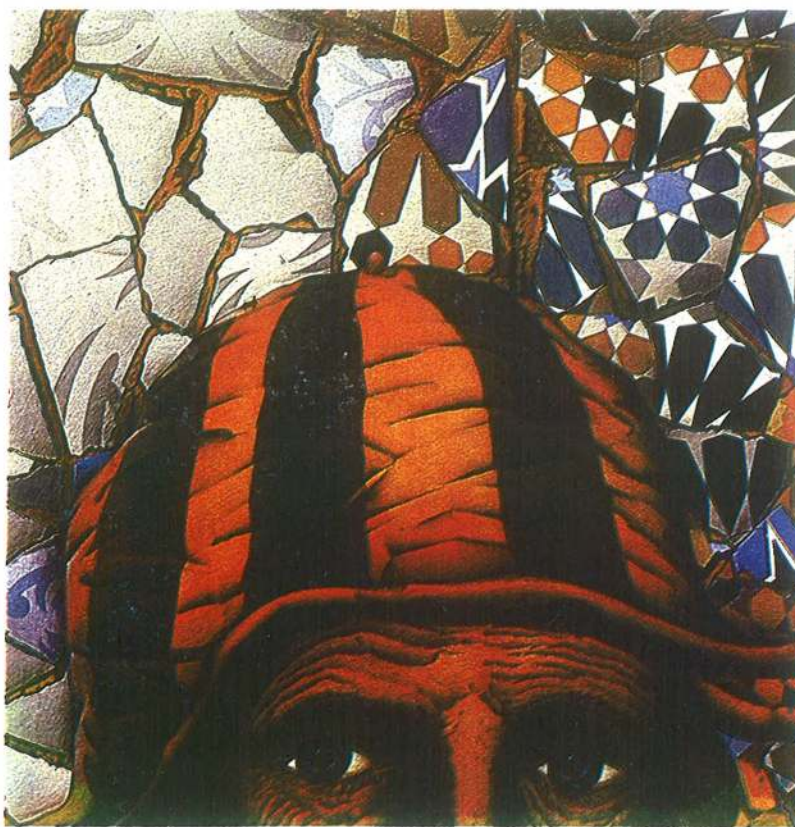


119. ПОДВІЙНИЙ ДАЛІМОБІЛЬ. 1987. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 47×30×18. ФРАГМЕНТ.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

119. DALIMOBIL DOBLE. 1987. PINTURA-OBJECTE, 47×130×18. FRAGMENT. COL. PARTICULAR

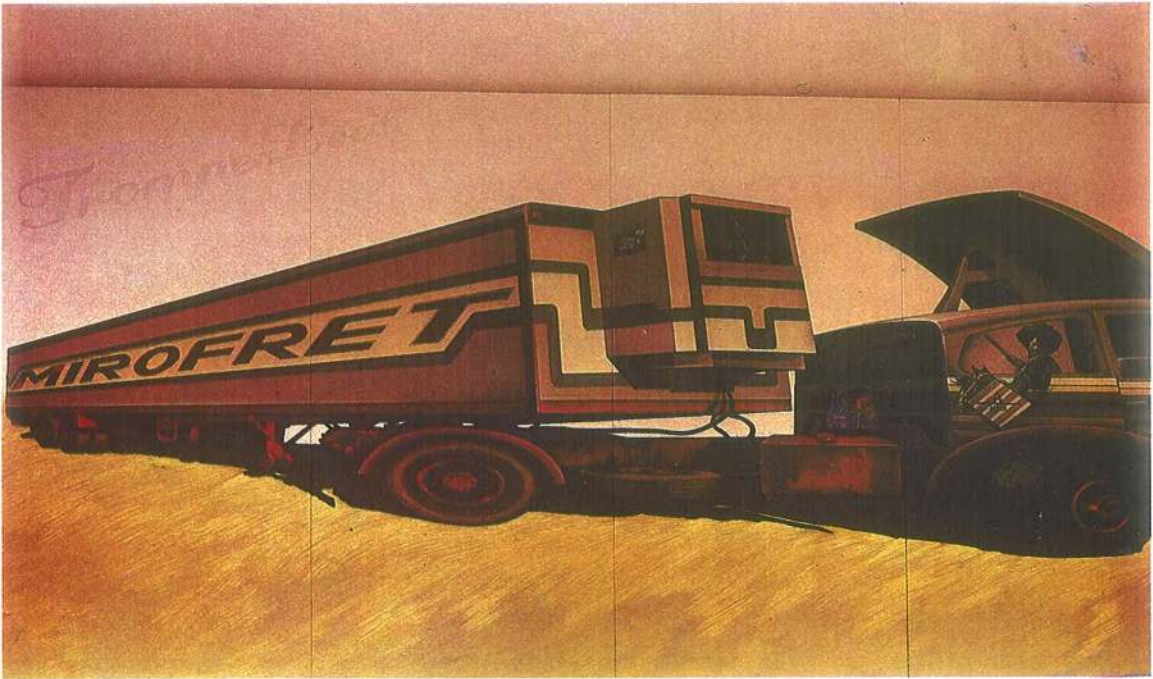


120. ЧЕРВОНИЙ ДАЛІМОБІЛЬ. 1987. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 44×130. ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО. АЛЬКОЙ
120. DALIMÓBIL ROIG. 1987. PINTURA-OBJESTE. 44×130. COL. V. MIRÓ, ALCOI



121. ХАЙ ЖИВЕ ГАУДІ! 1986. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ КАНЕМ.
КАСТЕЛЬЙОН

121. VISCA GAUDÍ. 1986. PINTURA. 98×68. FRAGMENT. COL. CANEM, CASTELLÓ



122. ОБМАН ЗОРУ. 1981—1986. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×400. КВАТРОПТИХ.
ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО. АЛЬКОЙ

122. TROMPE L'OEIL. 1981—1986. PINTURA. 200×400. QUATRETA. COL. V. MIRÓ, ALCOI



123. СІЛЬСЬКЕ СВЯТО. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
123. FESTA D'ESTIU. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR

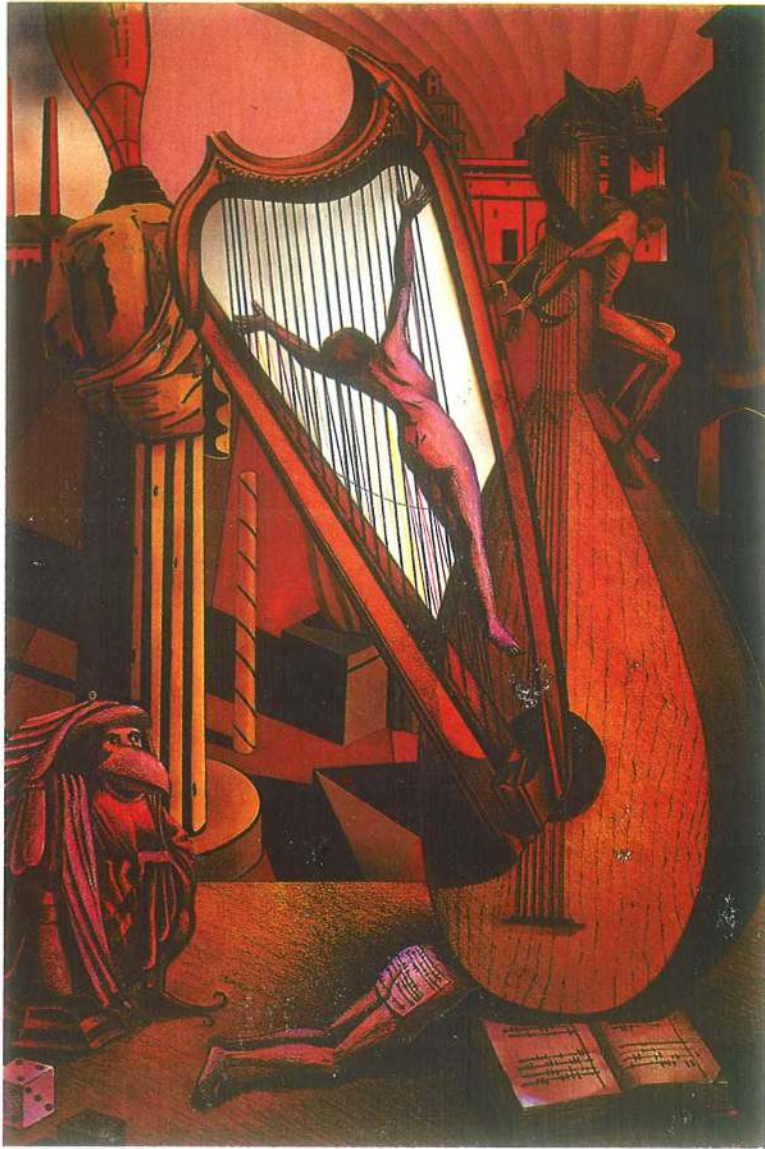


124. ПІКАССО І ГАЗЕТА. 1986. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 66 × 52. ФРАГМЕНТ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

124. PICASSO I PERIÓDE. 1986. PINTURA. 66 × 52. FRAGMENT. COL. PARTICULAR



125. ВЕЛИКИЙ ЖАХ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ КАТАЛА. МАЛЬЙОРКА
125. GRAN PAOR. 1987. PINTURA. 98×68. COL. CATALÀ. MALORCA



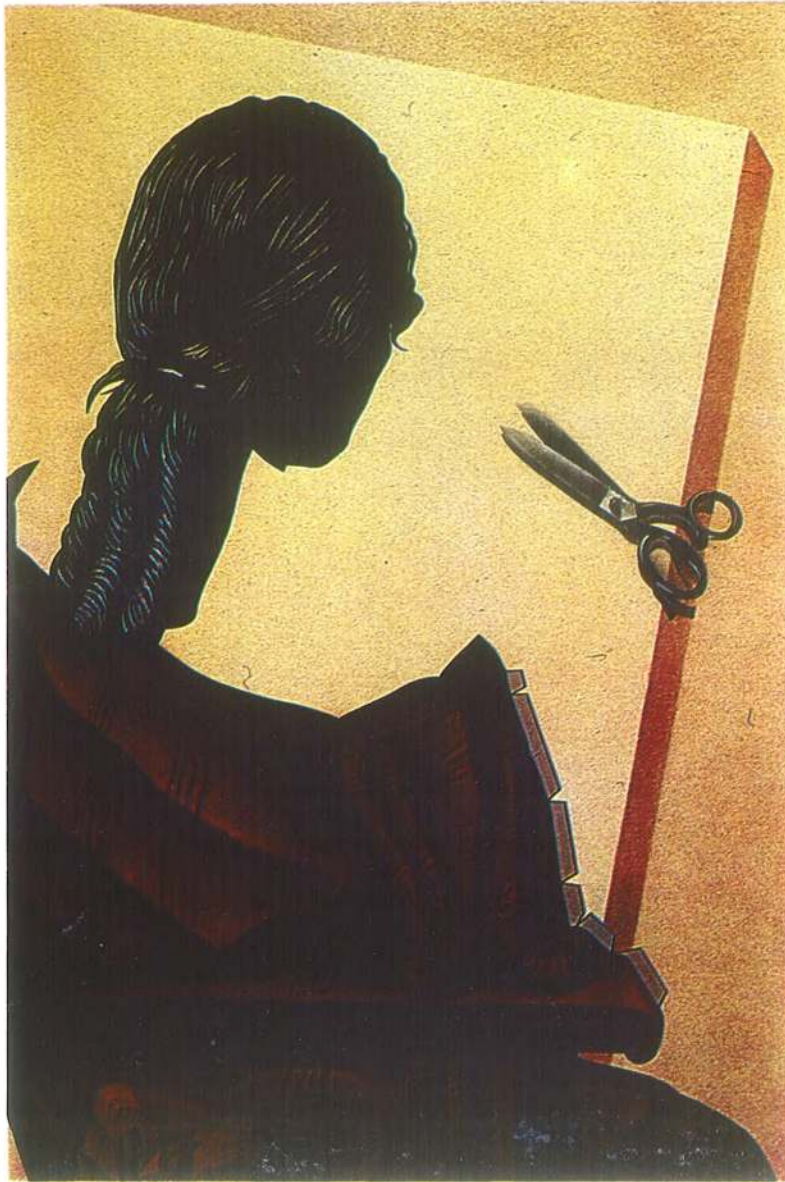
126. САД З МУЗОЮ, 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ БАСІЛІО МУРО, ВАЛЕНСІЯ

126. JARDÍ AMB MUSA, 1987. PINTURA. 98×68. COL. BASILIO MURO, VALÈNCIA



127. ЖАКЛІН. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ С. БОФІЛЯ.
БАРСЕЛОНА

127. JAQUELINE. 1987. PINTURA. 98×68. COL. BOFILL, BARCELONA



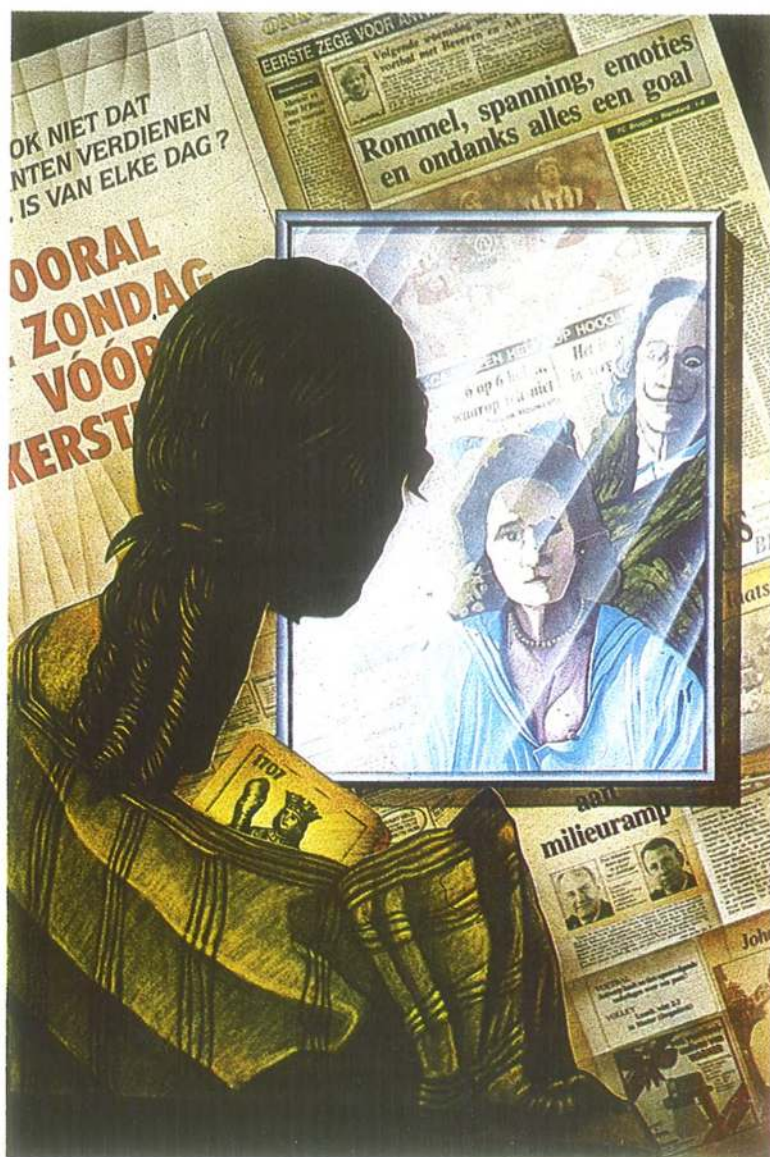
128. ДАЛІ — КАРТИНКА ДЛЯ ВИРІЗУВАННЯ. 1986. АКРИЛОВІ ФАРБИ.
98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

128. DALÍ RETALLABLE. 1986. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR



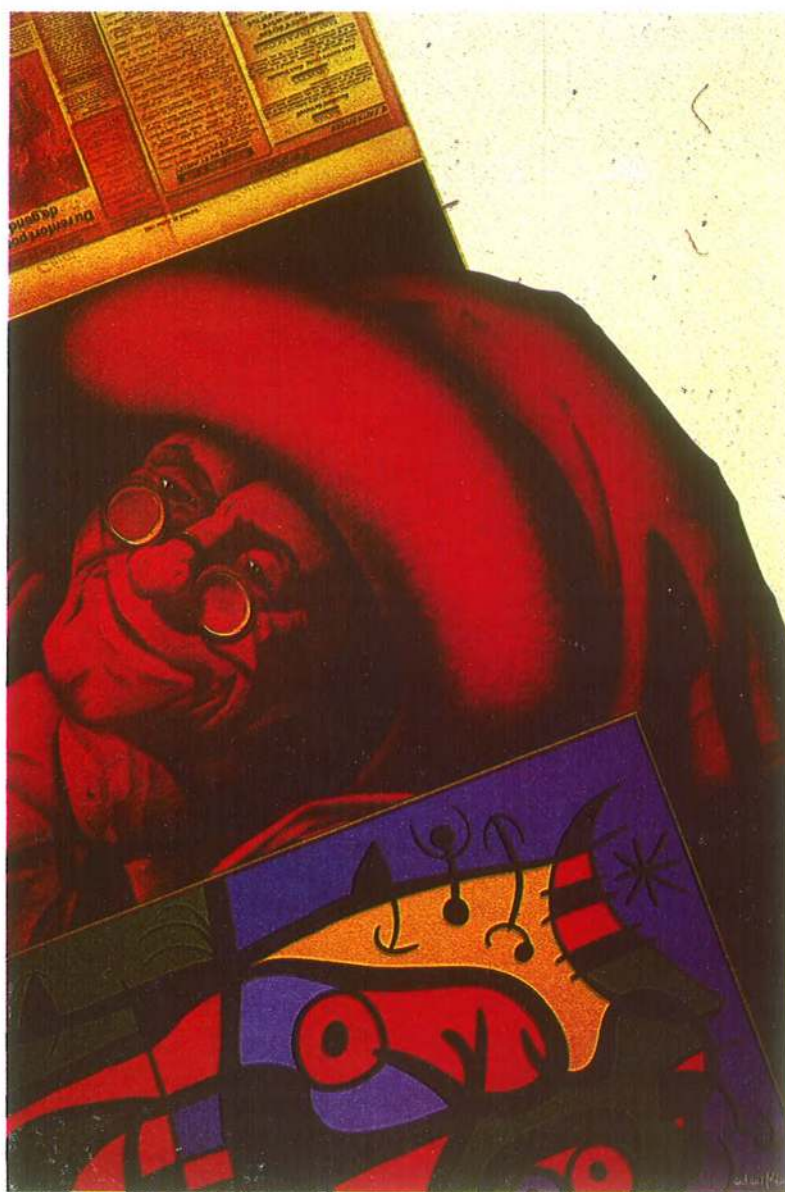
129. ДАЛІ — КАРТИНКА ДЛЯ ВИРІЗУВАННЯ. 1986. ФРАГМЕНТ

129. DALÍ RETALLABLE. 1986. FRAGMENT



130. ДЗЕРКАЛО ДАЛІ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО. АЛЬКОЙ

130. EL MIRALL DE DALÍ, 1987. PINTURA. 98×68. COL. V. MIRÓ, ALCOI



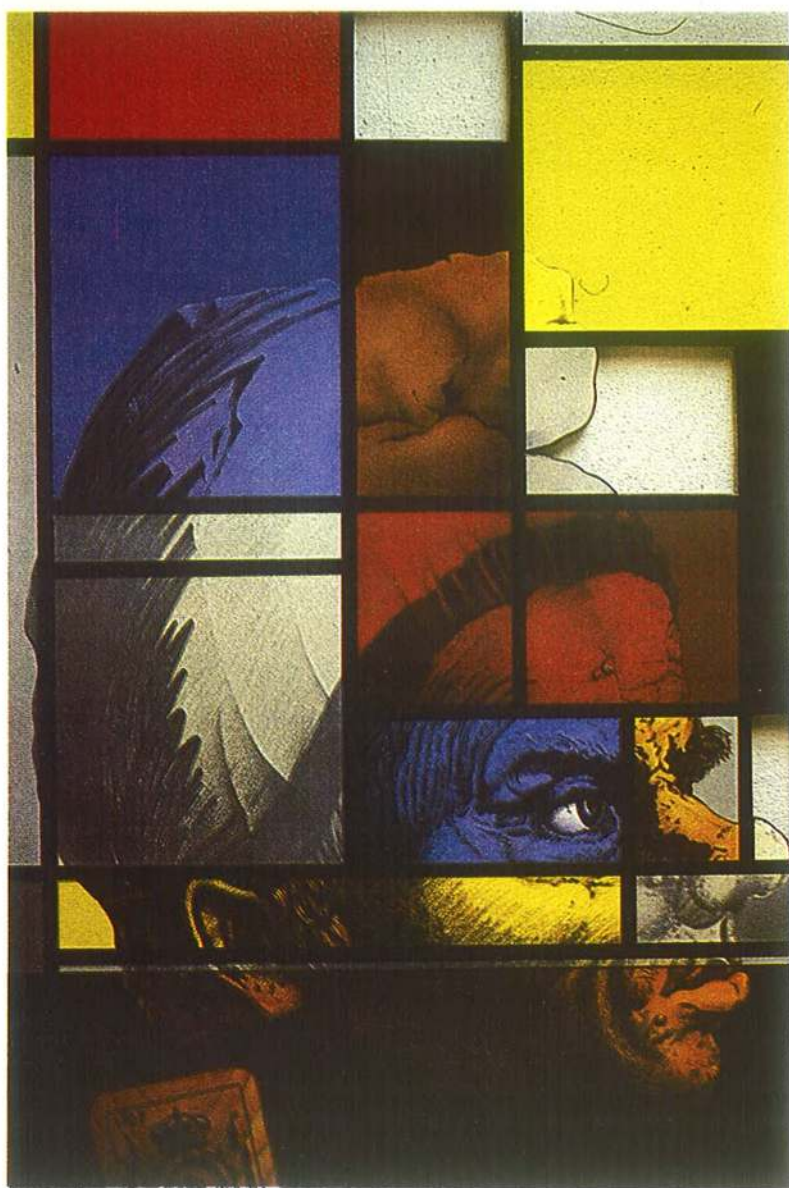
131. ЕСКУЛАП І КОРОЛЕВА. 1986. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ ДЕНДАР'СТА. ЛЬЄЖ. БЕЛЬГІЯ

131. EL METGE I LA REINA. 1986. PINTURA. 98×68. COL. DENDARIETA. LIÈGE (BÈLGICA)



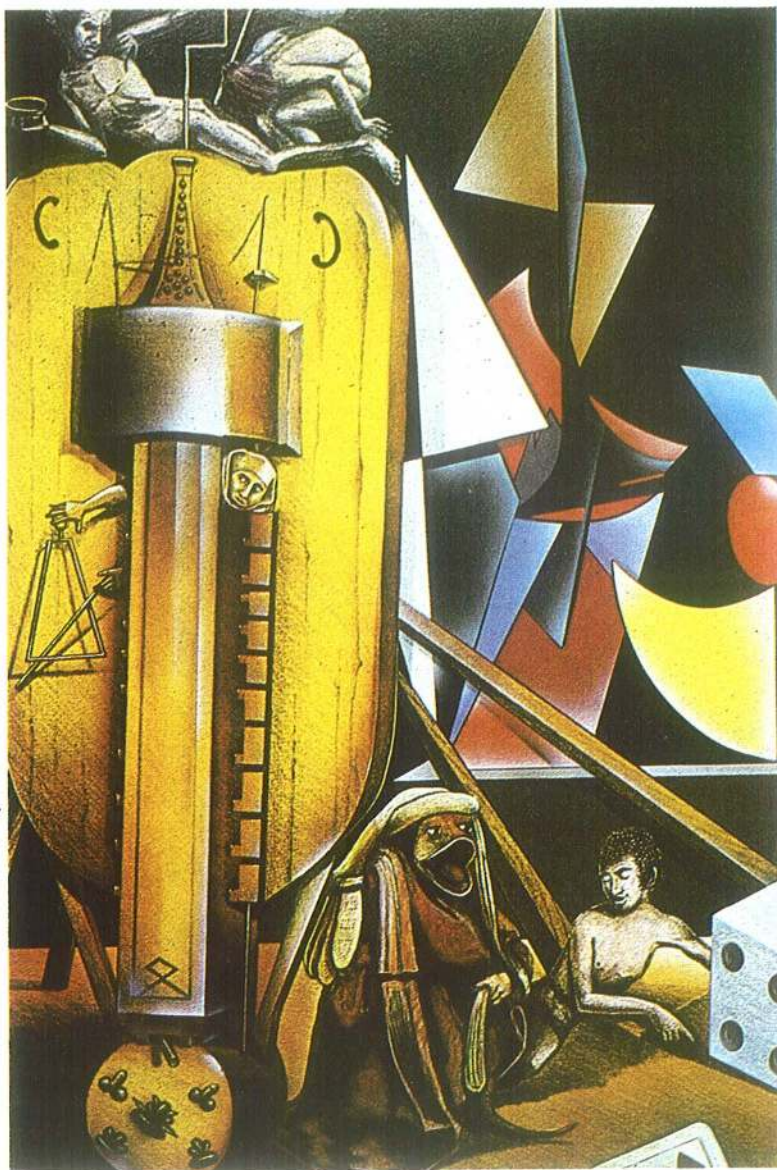
132. ПІД ІСПАНІЄЮ. 1986. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ
КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ, БАРСЕЛОНА

132. SOTA SPAIN. 1986. PINTURA. 98×68. COL. XARXA CULTURAL, BARCELONA



133. НАПІВПРОЗОРИЙ. 1986—1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ
АДАНА ПЕРЕЙРИ. АЛІКАНТЕ

133. TRANSLÚCID. 1986—1987. PINTURA. 98×68. COL. ADAN PEREYRA, ALACANT



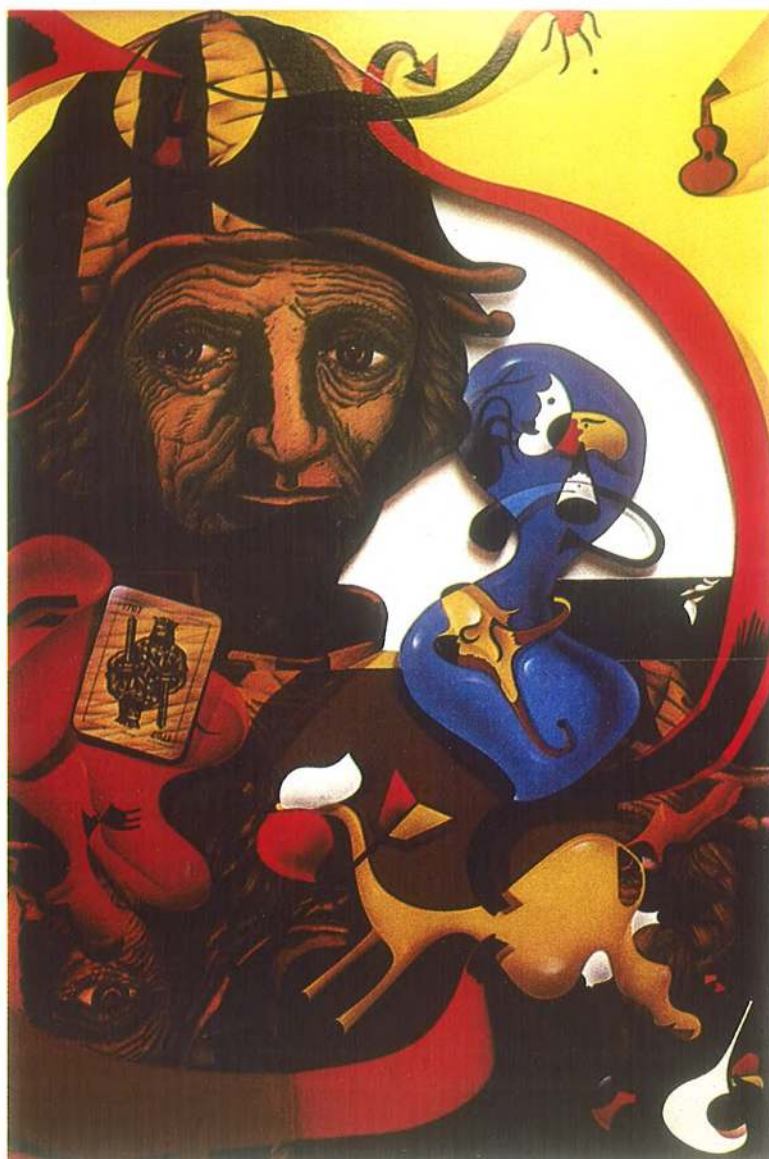
134. САД З МОБІЛЕМ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ ПАКО
ВЕРДУ. МАДРІД

134. JARDÍ AMB MÒBIL. 1987. PINTURA. 98×68. COL. F. VERDÚ. MADRID



135. АВИЊОНСЬКА ВУЛИЦЯ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

135. CARRER AVINYÓ. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR

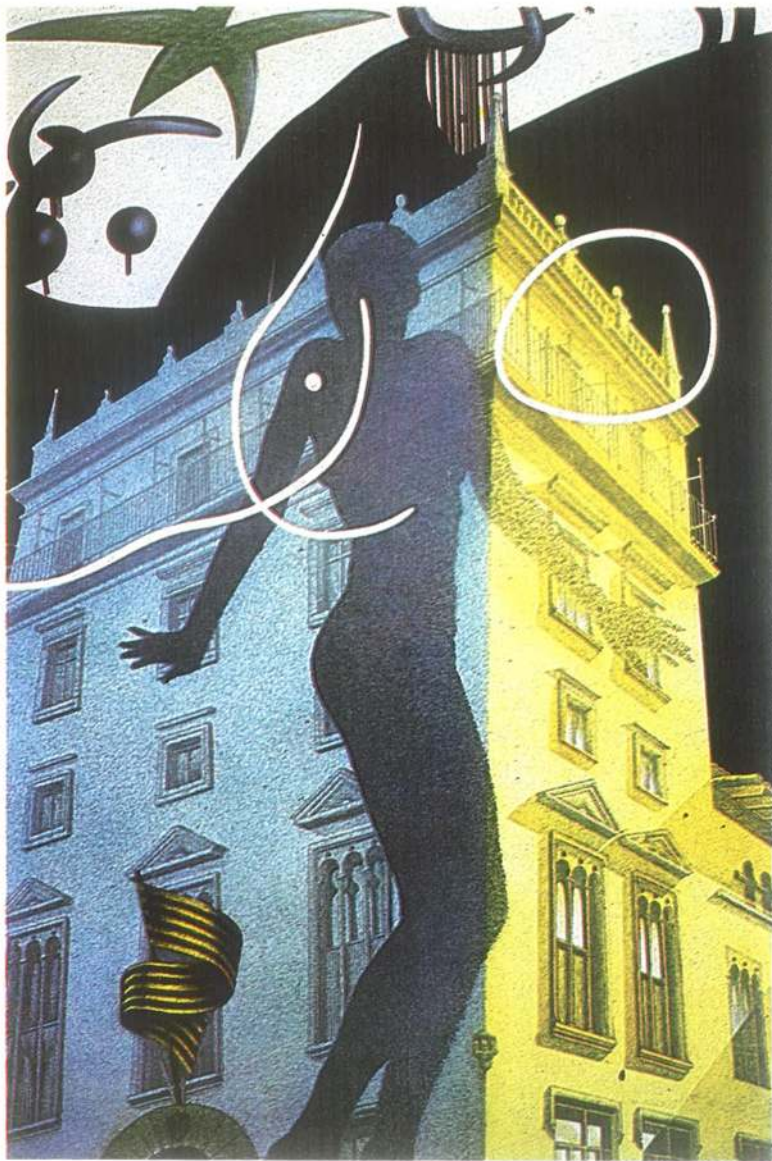


136. БОСХ ІЗСЕРЕДИНИ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 1987. 136×68. ЗІБРАННЯ КАТАЛА. МАЛЬЙОРКА

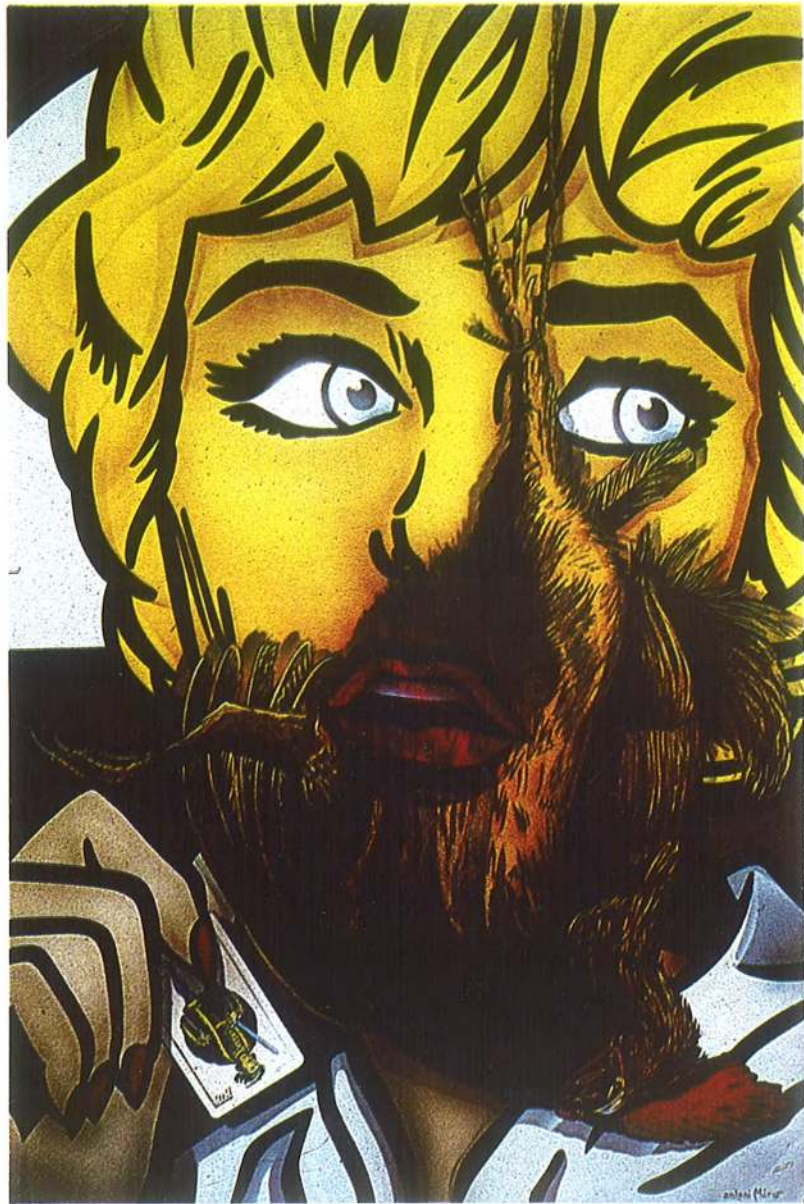
136. BOSCH A L'INTERIOR. 1987. PINTURA. 136×68. COL. CATALÀ, MALLORCA



137. НАЛІТ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ МАРТІНЕСА. ВАЛЕНСІЯ
137. RATZIA. 1987. PINTURA. 98×68. COL. JESÚS MARTINEZ, VALÈNCIA

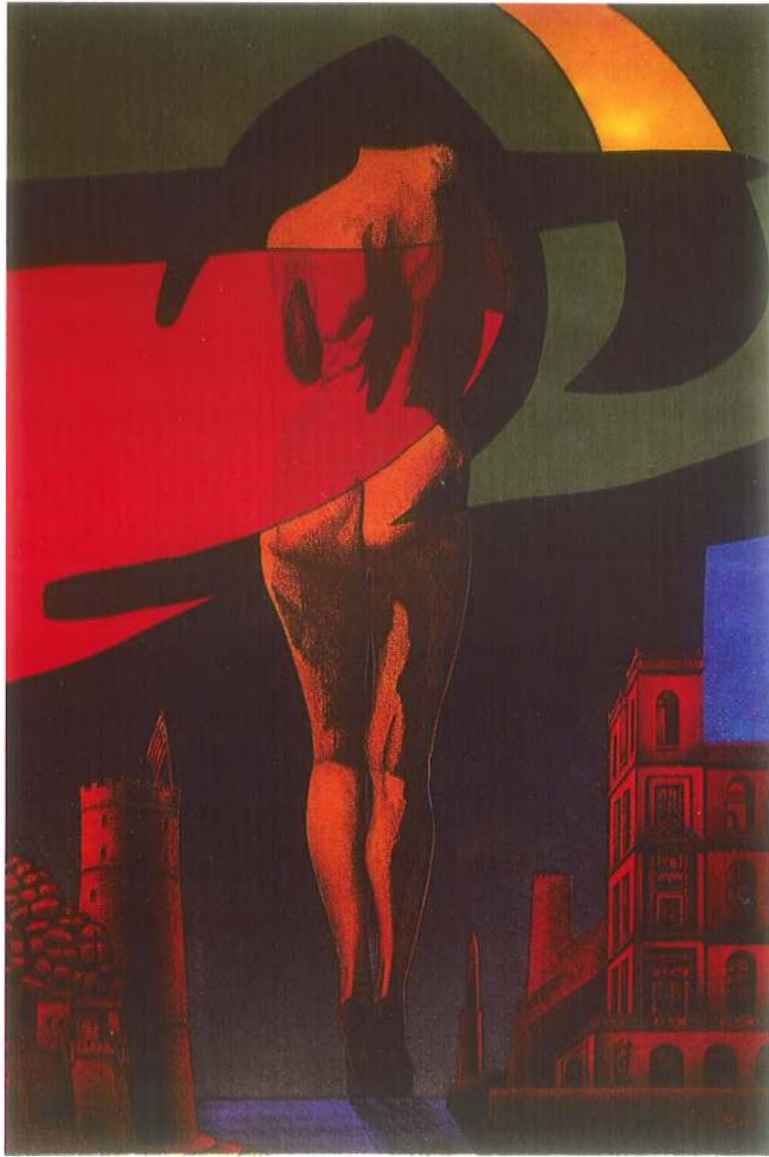


138. ПАЛАЦ УНОЧІ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
138. PALAU DE NIT. 1987. PINTURA, 98×68. COL. PARTICULAR



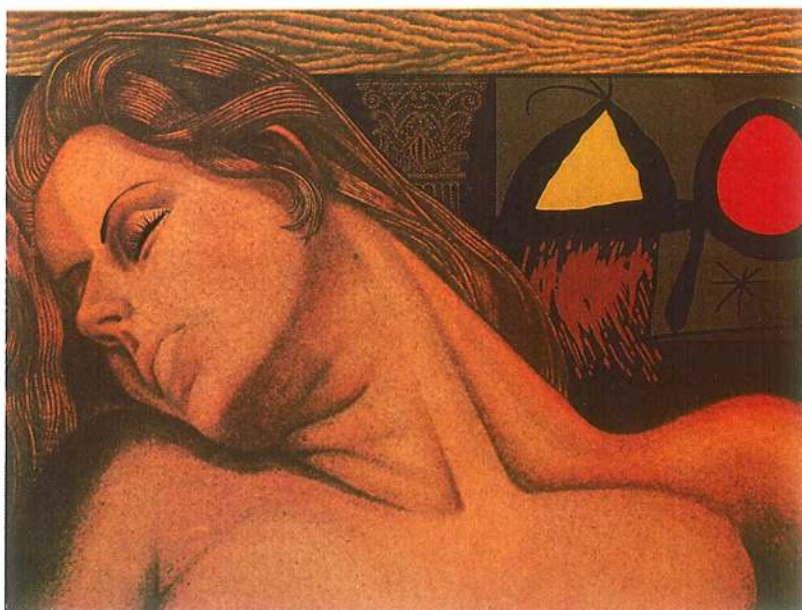
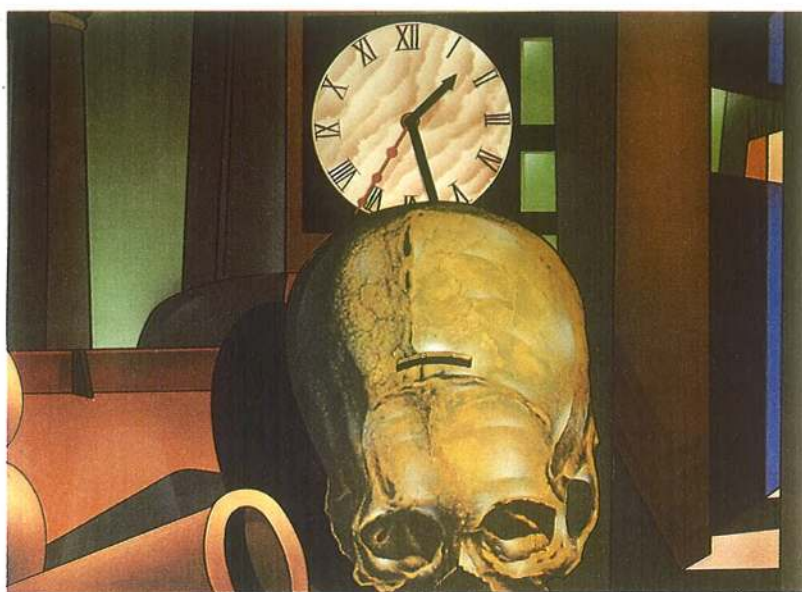
139. ДОГЛЯДАЛЬНИЦЯ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ РОДРІГЕСА. МАДРІД

139. VETLLAIRE. 1987. PINTURA. 98×68. COL. M. RODRIGUEZ, MADRID



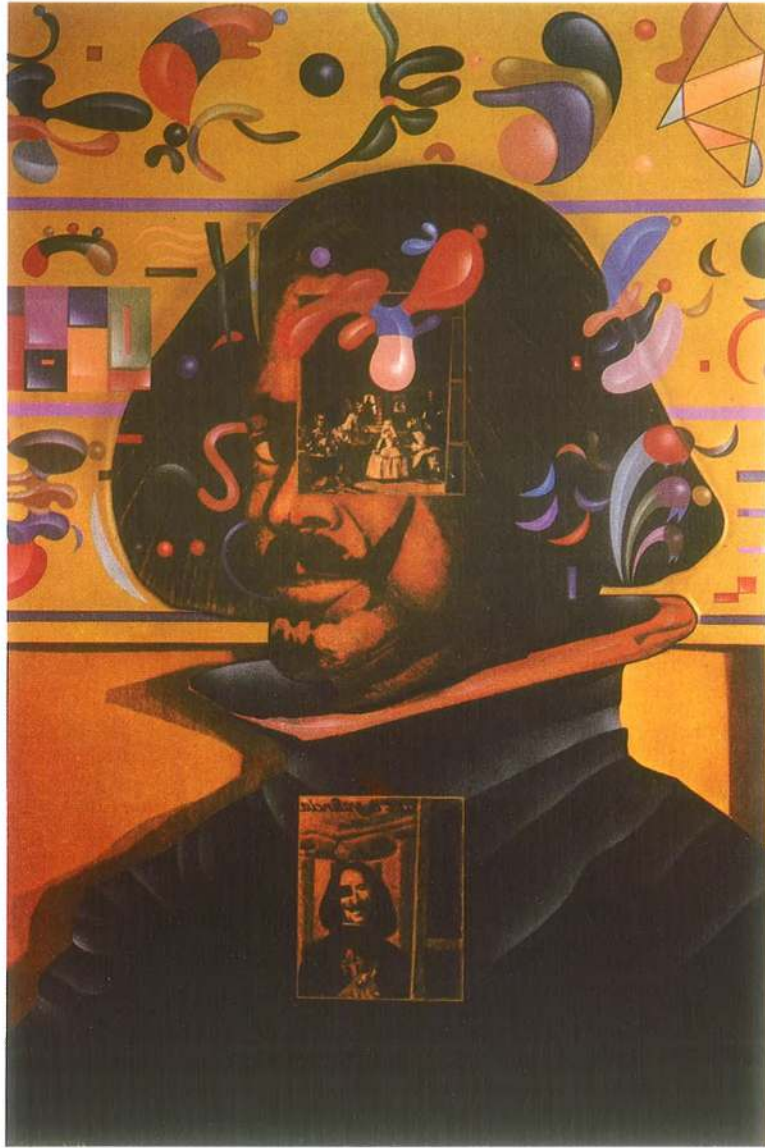
140. МІСЯЦЬ, ГАЛА І СЕЛЯНИН. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98 × 68. ЗІБРАННЯ
ЖОАНА А. БЛАСКО. ВАЛЕНСІЯ

140. LLUNA, CALA I PAGÈS. 1987. PINTURA. 98 × 68. COL. JOAN A. BLASCO, VALÈNCIA



141. ПЛИН ЧАСУ. 1987—1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98 × 68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ.
АЛЬКОЙ

141. EL PAS DEL TEMPS. 1987—1988. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR, ALCOI



142. МАЙСТЕР. 1987—1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
142. THE MASTER. 1987—1988. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR



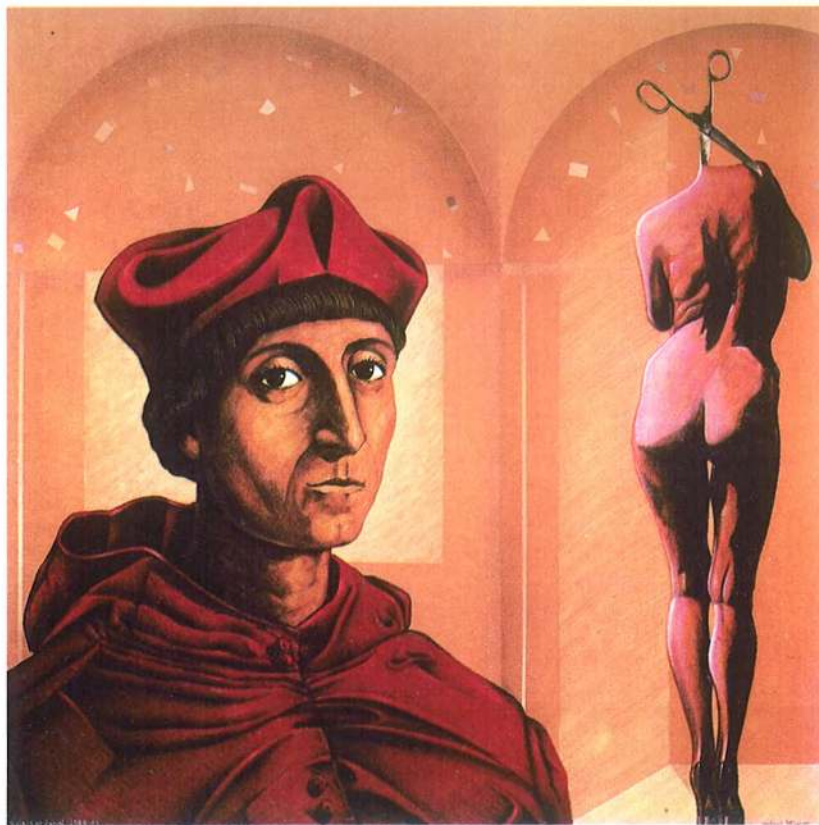
143. КОРОЛЬ У ПАРИЖІ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ АРАБАКО
КУТЦА. ВІТОРІЯ-ГАСТЕЙЗ

143. UN REI A PARIS. 1987. PINTURA. 98×68. COL. ARABAKO KUTXA, VITORIA-GASTEIZ



144. КОРОЛЬ У НЬЮ-ЙОРКУ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ ПАСКУАЛЬ-ЛЕОНЕ. ВАЛЕНСІЯ

144. UN REI A NEW YORK. 1987. PINTURA. 98X68. COL. PASCUAL-LEONE. VALÈNCIA



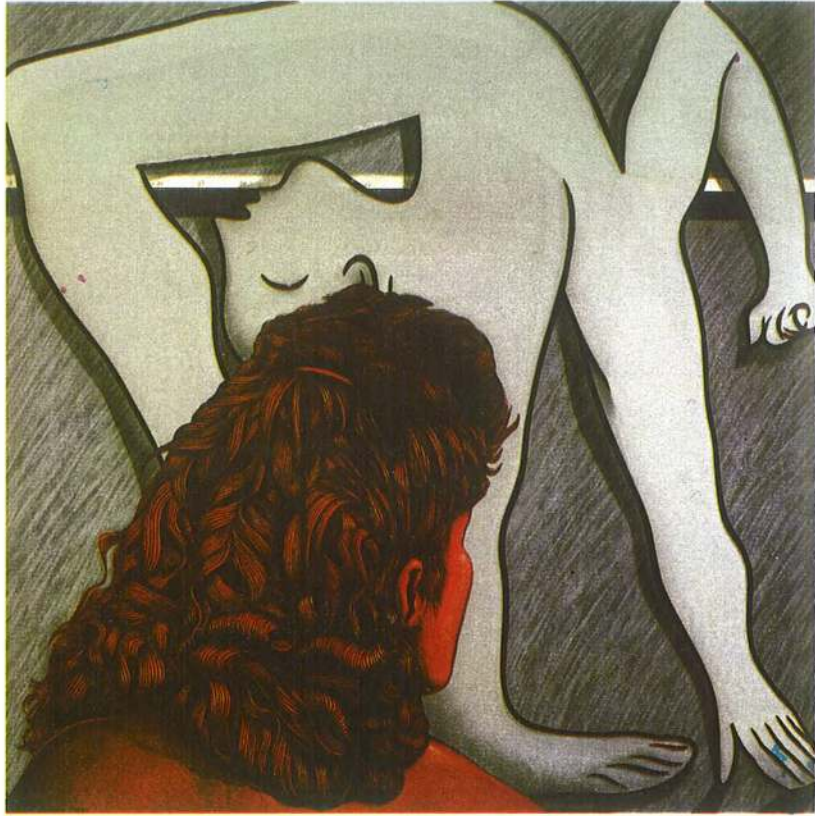
145. ГАЛА-КАРДИНАЛ. 1988—1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

145. GALA-CARDENAL. 1988—1989. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR



146. КАРЛ V — «КРОМО». 1988—1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО. АЛЬКОЙ

146. CROMO DE CARLES-V. 1988—1989. PINTURA. 100 · 100. COL. V. MIRÓ. ALCOI



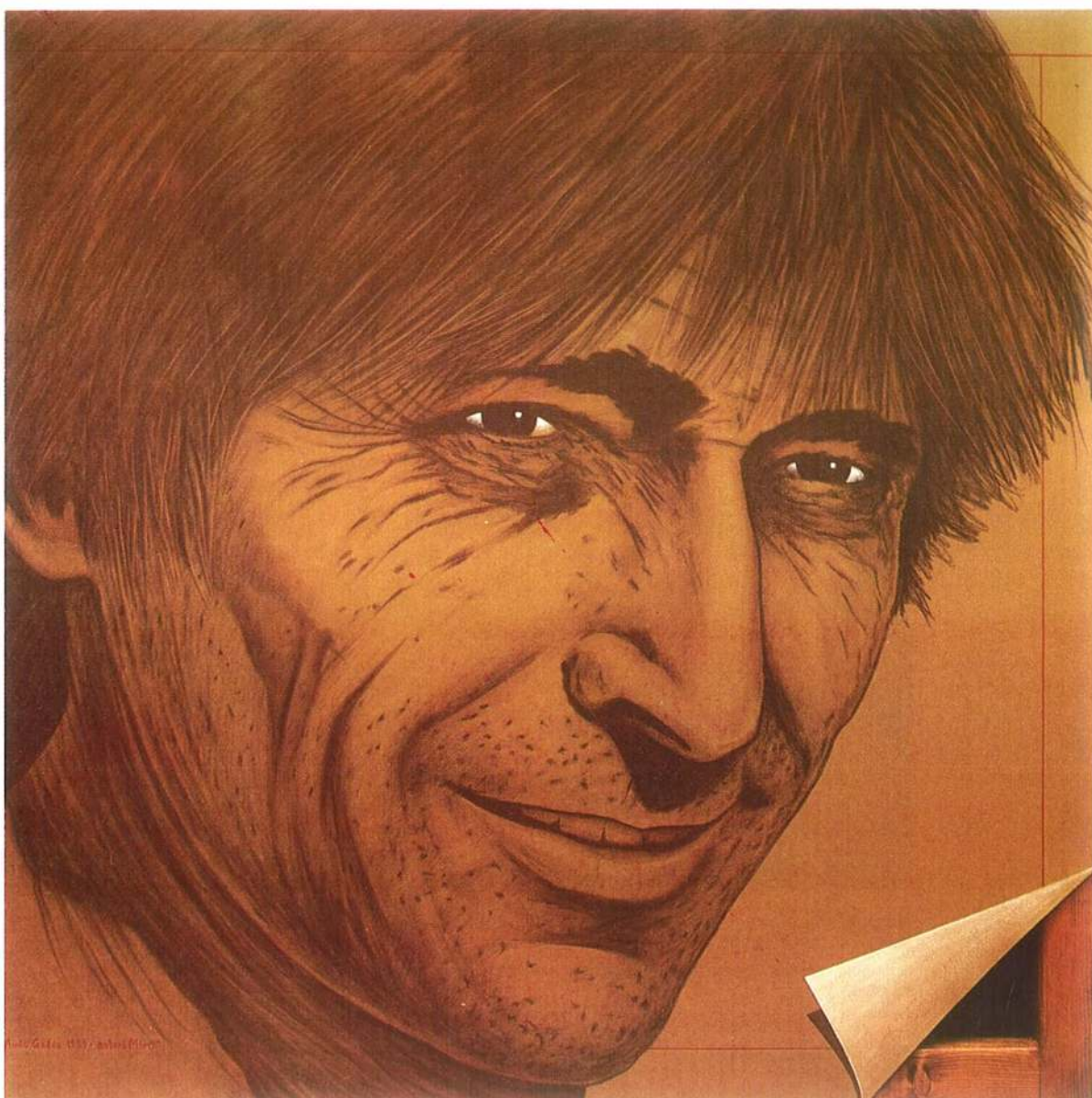
147. ГАЛА-АКРОБАТ. 1988—1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ
РАФАЕЛЯ БАРАЧІНИ. АЛЬКОЙ

147. GALA-ACROBATA. 1988—1989. PINTURA 100×100. COL. RAFAEL
BARRACHINA, ALCOI



148. ДОННАМОБІЛЬ І АЛЬКАЛЬД. 1988—1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100.
ЗІБРАННЯ МАРТІНЕСА. ВАЛЕНСІЯ

148. DONAMÒBIL I ALCALDE. 1988—1989. PINTURA. 100×100. COL. J. MARTINEZ,
VALÈNCIA



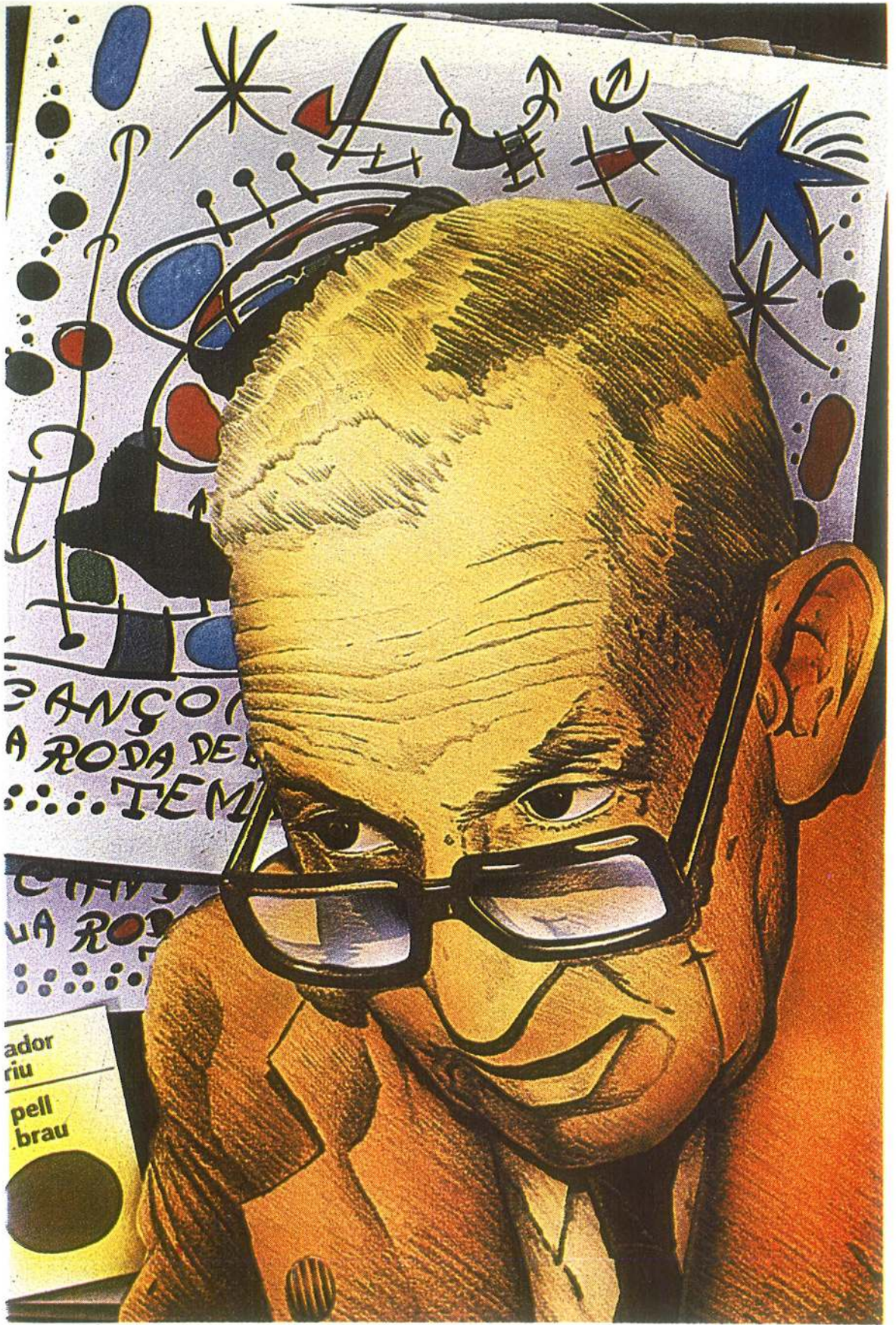
149. ДРУГ ГАДЕС. 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ, ОЛІВЕЦЬ. 100×100.

149. AMIC GADES. 1989. PINTURA-DIBUIX 100×100

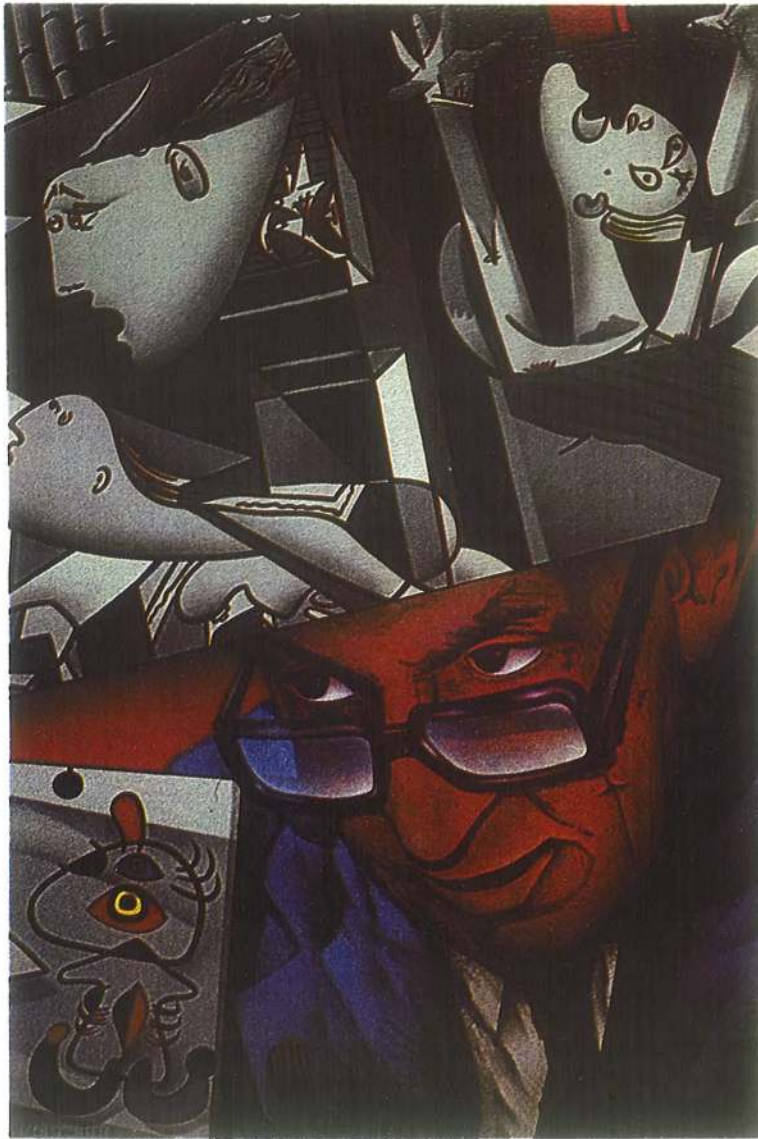


150. «АНІС ДЕЛЬ МОНО». 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ, ОЛІВЕЦЬ. 100 × 100

150. ANIS DEL MON. 1989. PINTURA-DIBUIX. 100 × 100



151. ПОРТРЕТ ЕСПРІУ. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
151. RETRAT D'ESPRIU. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR



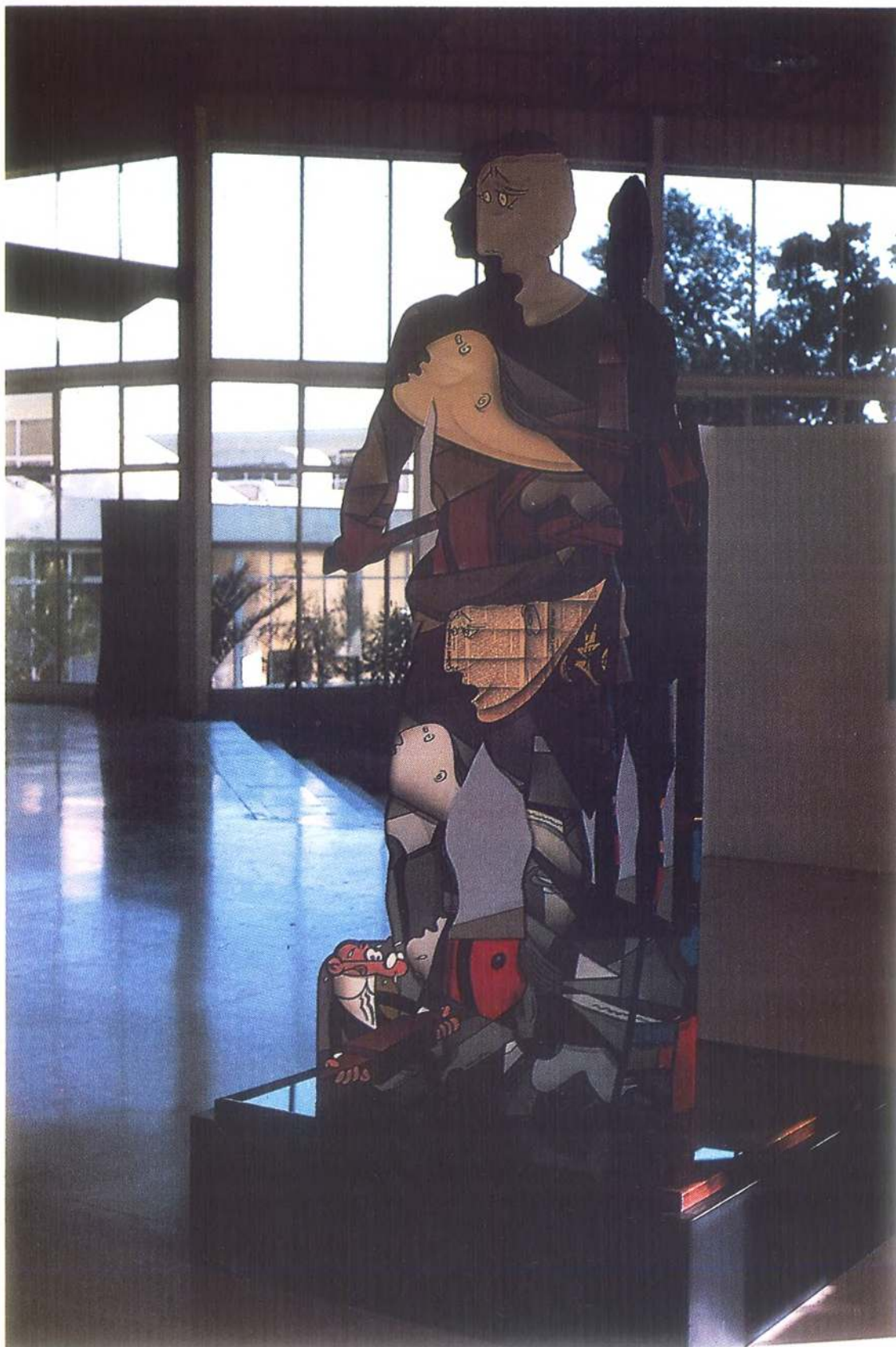
152. ШКИРА БИКА. 1987. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ ЖОАНИ ОРІОЛИ. АЛЬКОЙ

152. PELL DE BRAU. 1987. PINTURA. 98×68. COL. JOANA ORIOLA' ALCOI



153. МЕНІП. 1981—1986. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 183×140×140. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

153. MENIP. 1981—1986. PINTURA-OBJESTE. 183×140×140. COL. PARTICULAR



154. КОВАДЛЮ І МОЛОТОВОЄЦЬ. 1981—1988. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС.
190×150×150. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

154. ENCLUSA I MALLAIRE. 1981—1988. PINTURA -OBJECTE. 190×150×150. COL. PARTICULAR



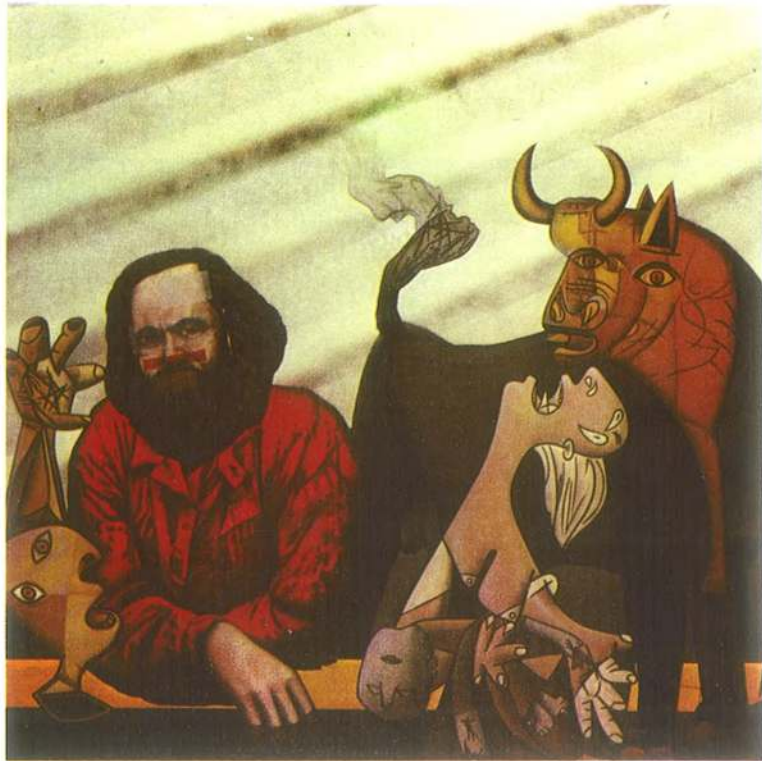
155. БОСХ, МИРО, ЯН САНДЕРС. 1985. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200.
ДИПТИХ

155. BOSCH. MIRO. JAN SANDERS. 1985. PINTURA. 200×200.



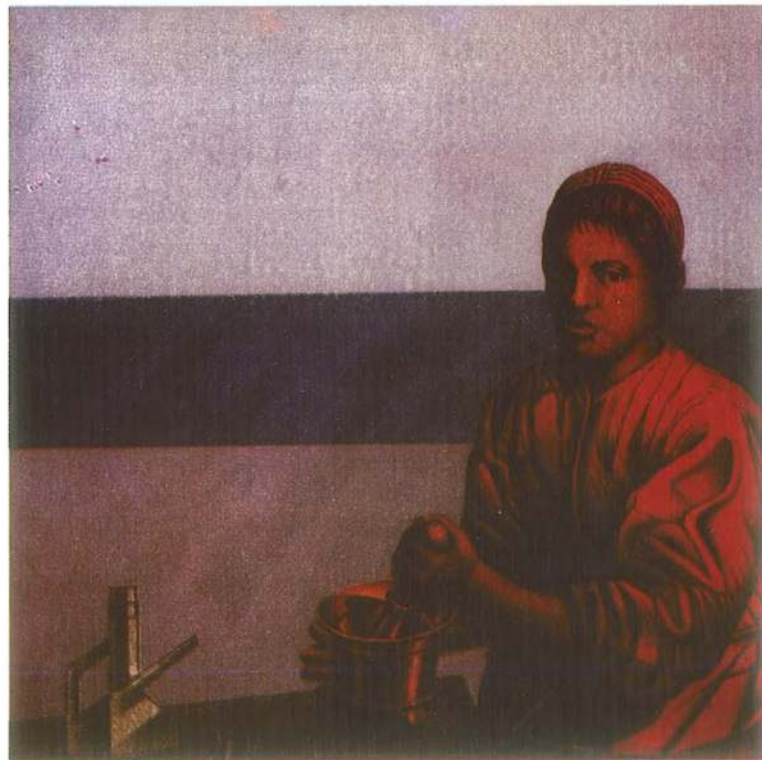
156. ПАТРУЛЬ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80

156. LA PARELLA. 1990. PINTURA. 80×80



157. ВЕЛИКИЙ ДІЯЧ РОЗГЛЯДАЄ ГЕРНІКУ. 1985. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В ЕЛЬЧІ

157. PERSONATGE ESGUARDANT GERNIKA. 1985. PINTURA. 200×200. MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'ELX



158. ЧАСНИК І ОЛІЯ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80

158. ALL I OLI. 1990. PINTURA. 80×80



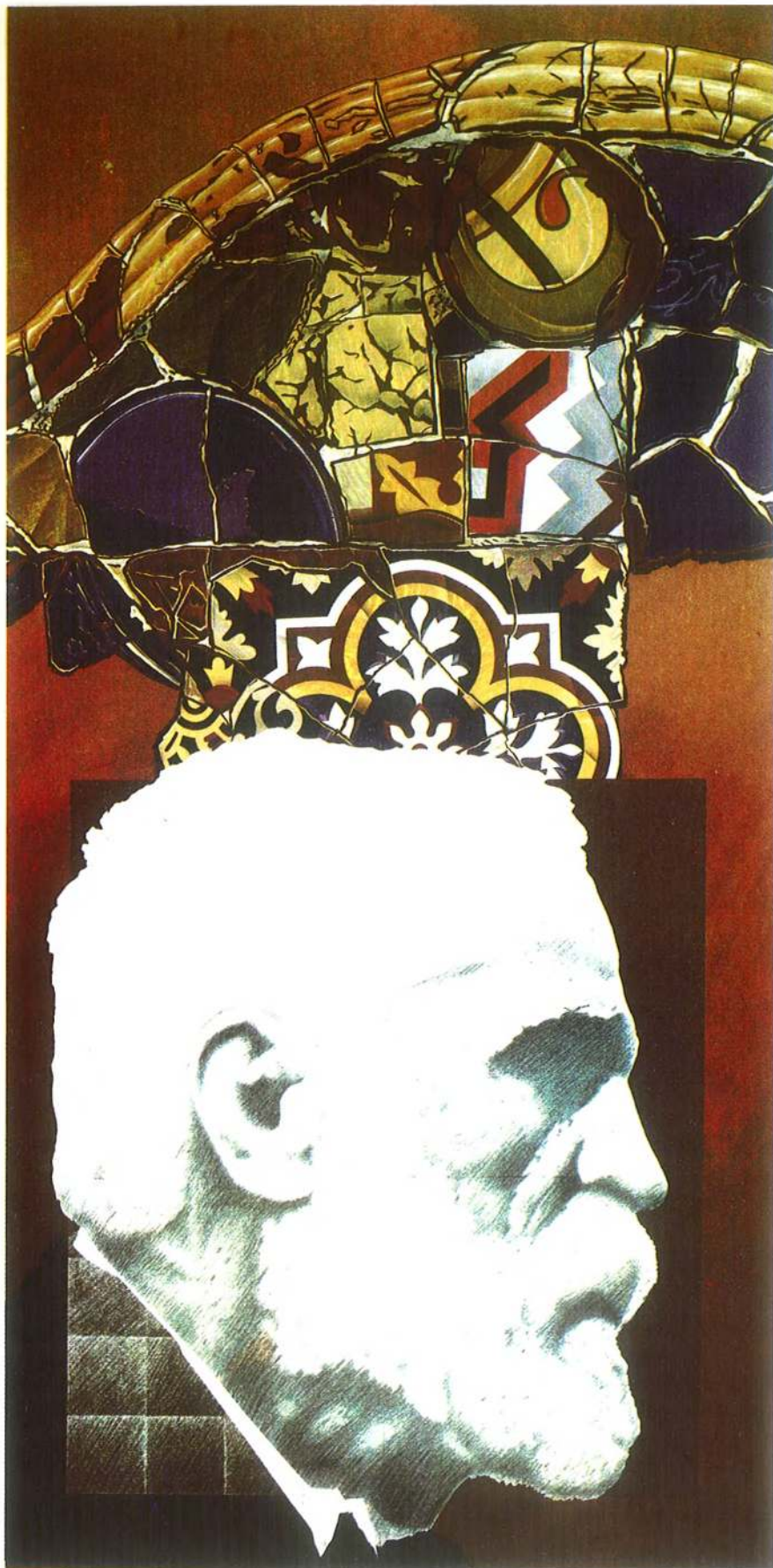
159. СВІТ БЕКОНА. 1988—1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200 × 200. МУЗЕЙ САН-ТЕЛЬМО. ДНОСТІЯ

159. MÓN DE BACON. 1988—1989. PINTURA. 200 × 200. SAN TELMO MUSEOA, DONOSTIA



160. ПСИХОАНАЛІЗ МАЛЯРСТВА. 1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200

160. PSICOANĂLISI DE LA PINTURA. 1988. PINTURA. 200×200



161. ШАНОВНИЙ ГАУДІ. 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
161. ESTIMAT GAUDÍ. 1989. PINTURA. 200×100. COL. PARTICULAR



162. ЗАДНЕ СВІТЛО. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ЗІБРАННЯ А. ПЕРЕЙРИ,
АЛІКАНТЕ

162. CONTRALLUM. 1990. PINTURA. 100×100. COL. ADAN PEREYRA, ALACANT



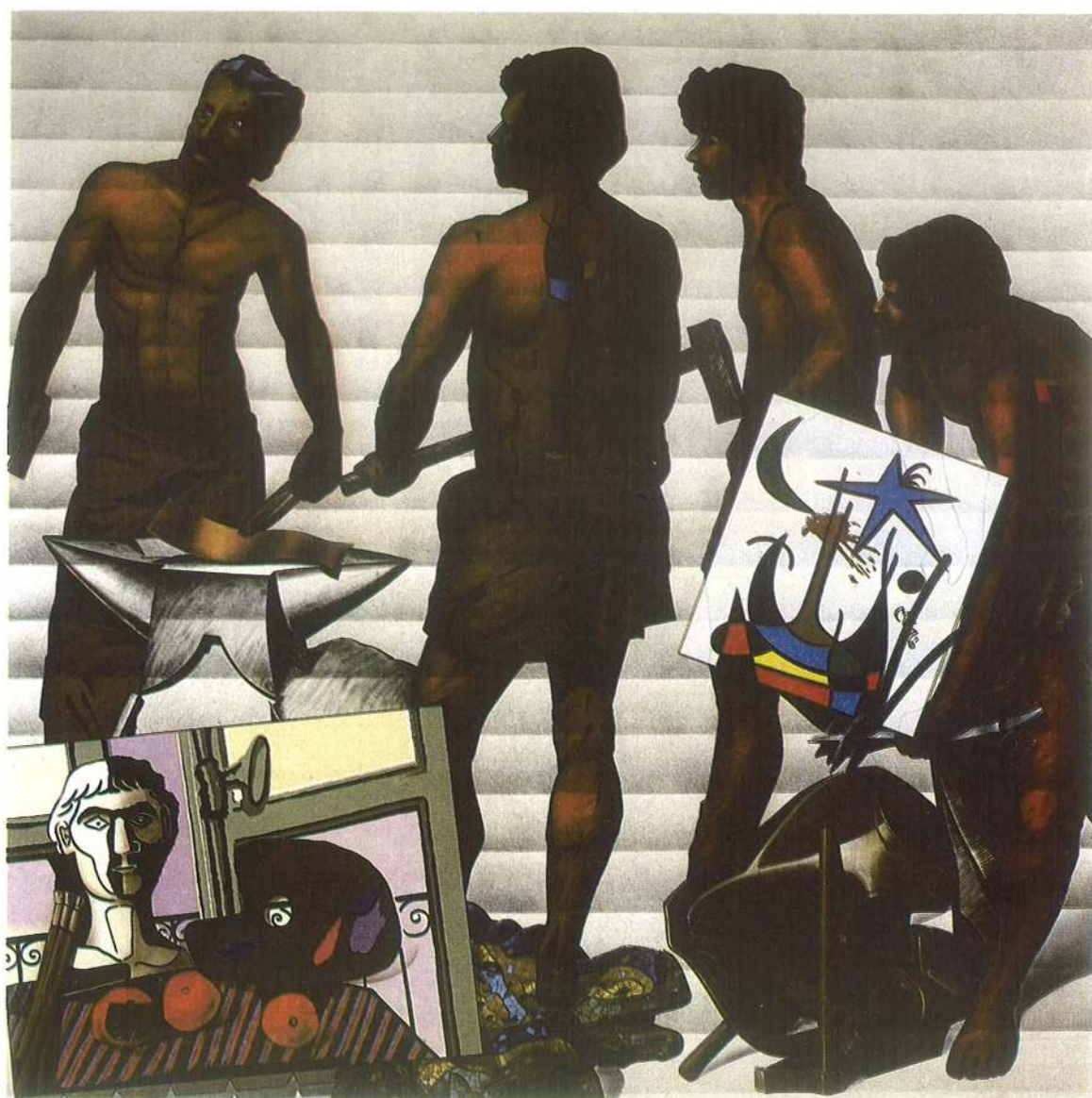
163. ЧЕРВОНА ОГОЛЕНА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80.

163. NUA ROJA. 1990. PINTURA. 80×80



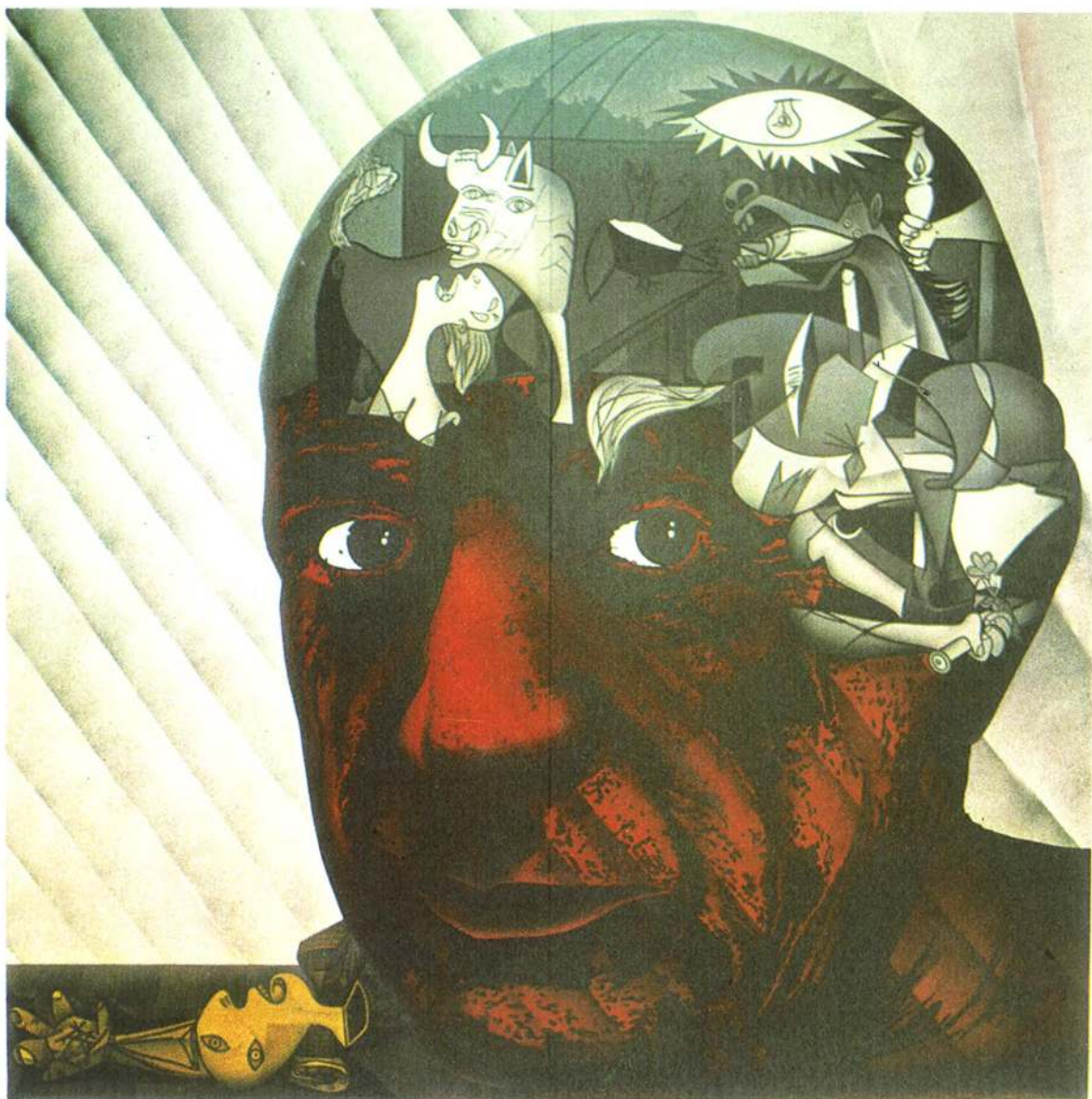
164. АРІСТІД РОЗГЛЯДАЄ ГАЛУ. 1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200 × 200. ДИПТИХ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

164. ARISTIDE ESGUARDANT A GALA. 1988. PINTURA. 200 × 200, DIPTIC. COL. PARTICULAR



165. ГОРНИЛО ВИГАДОК. 1985—1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

165. FORNALL DE FICOIONS. 1985—1988. PINTURA. 200×200. COL. PARTICULAR



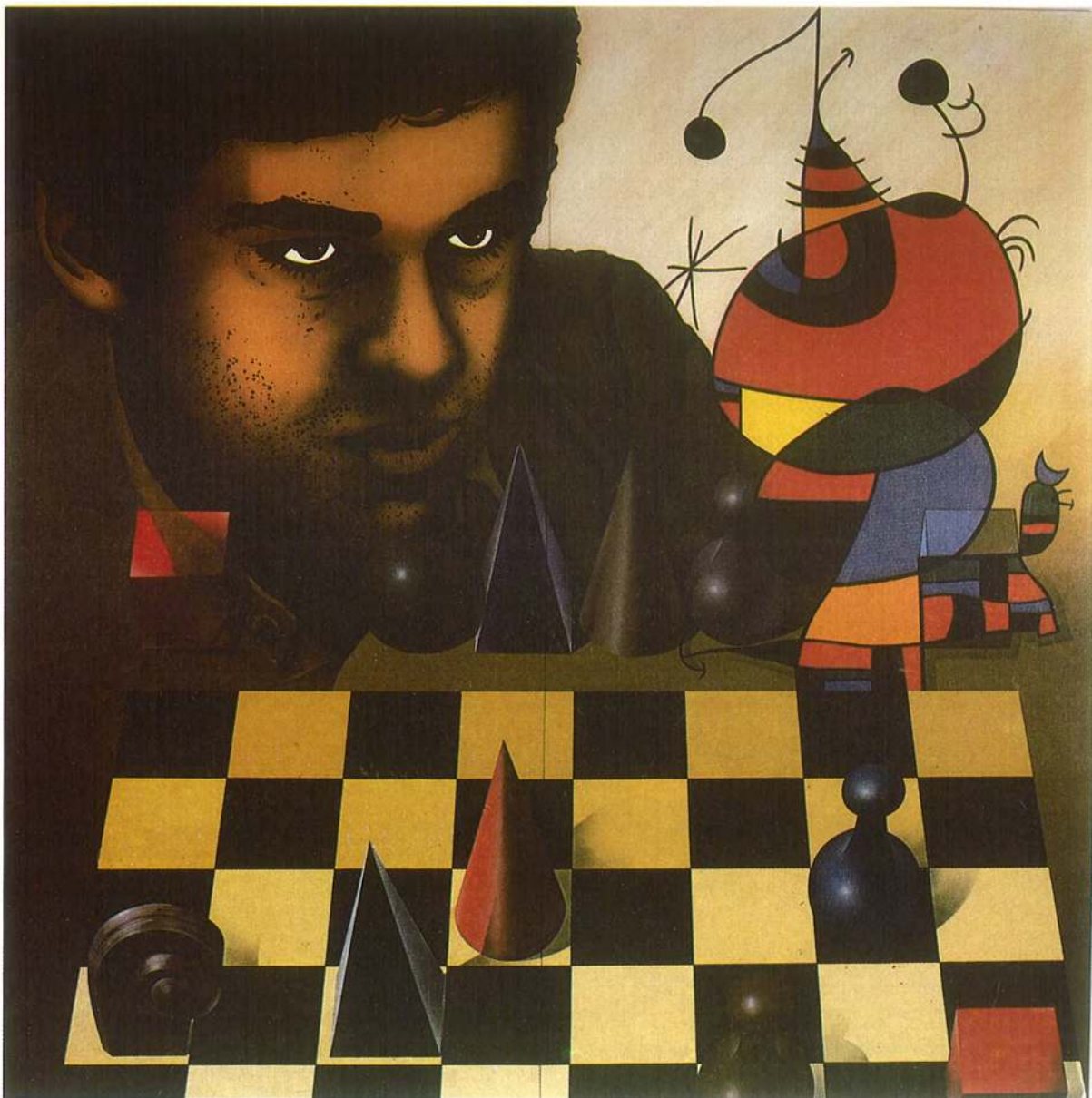
166. СЛАВА КРАЇНІ БАСКІВ! СЛАВА ПІКАССО! 1985. АКРИЛОВІ ФАРБИ.
200×200. ДИПТИХ. «ЛЬЄНСОС ЛЕВАНТЕ»

166. GORA EUSKADI, VISCA PICASSO. 1985. PINTURA. 200×200. DIPTIC. COL.
"LIENZOS LEVANTE", MURO



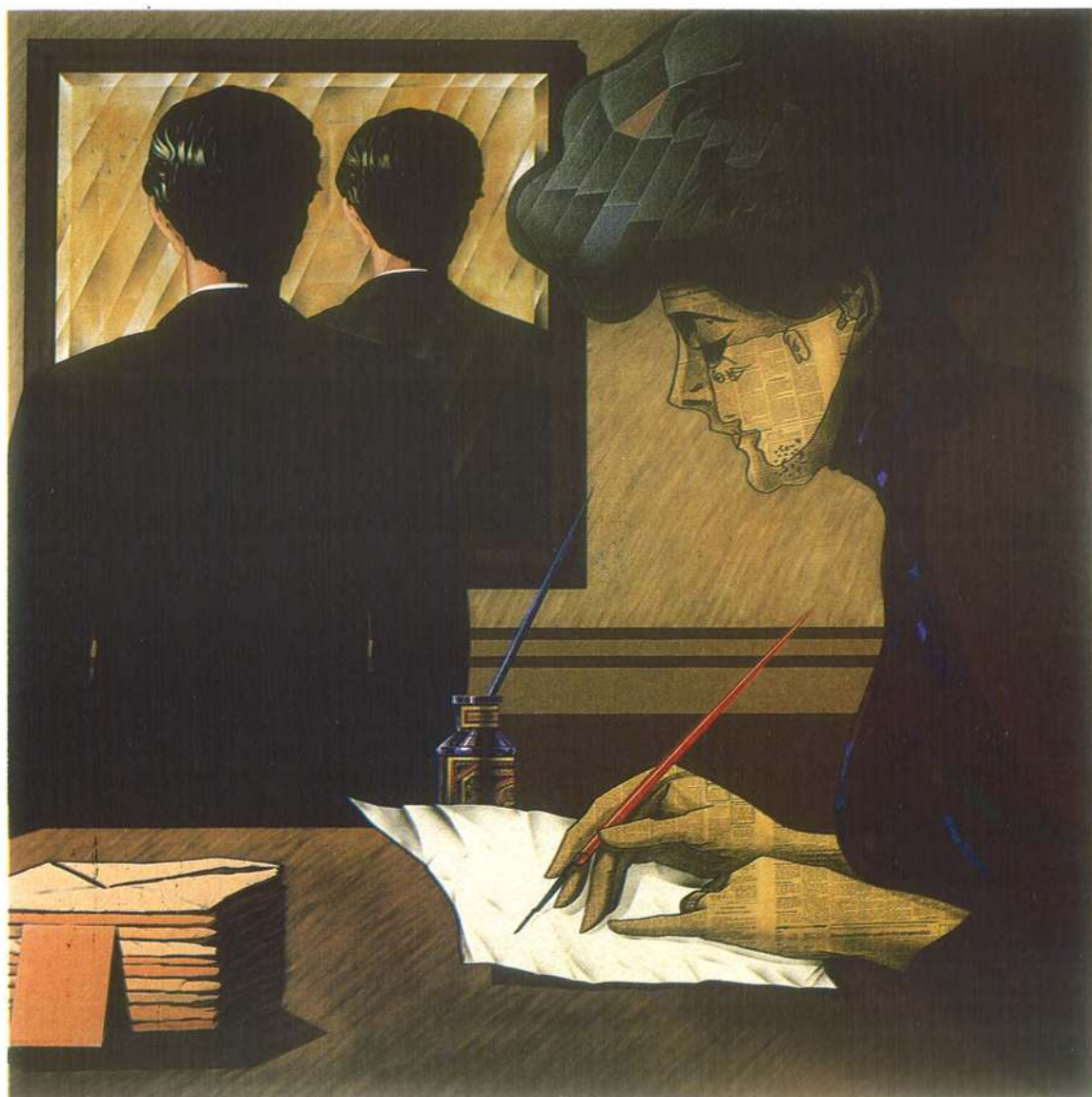
167. ЗАГАДКА РЕСПУБЛІКИ. 1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. ДИПТИХ.
ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

167. EL MISTERI REPUBLICÀ. 1988. PINTURA. 200×200. DIPTIC. COL. PARTICULAR



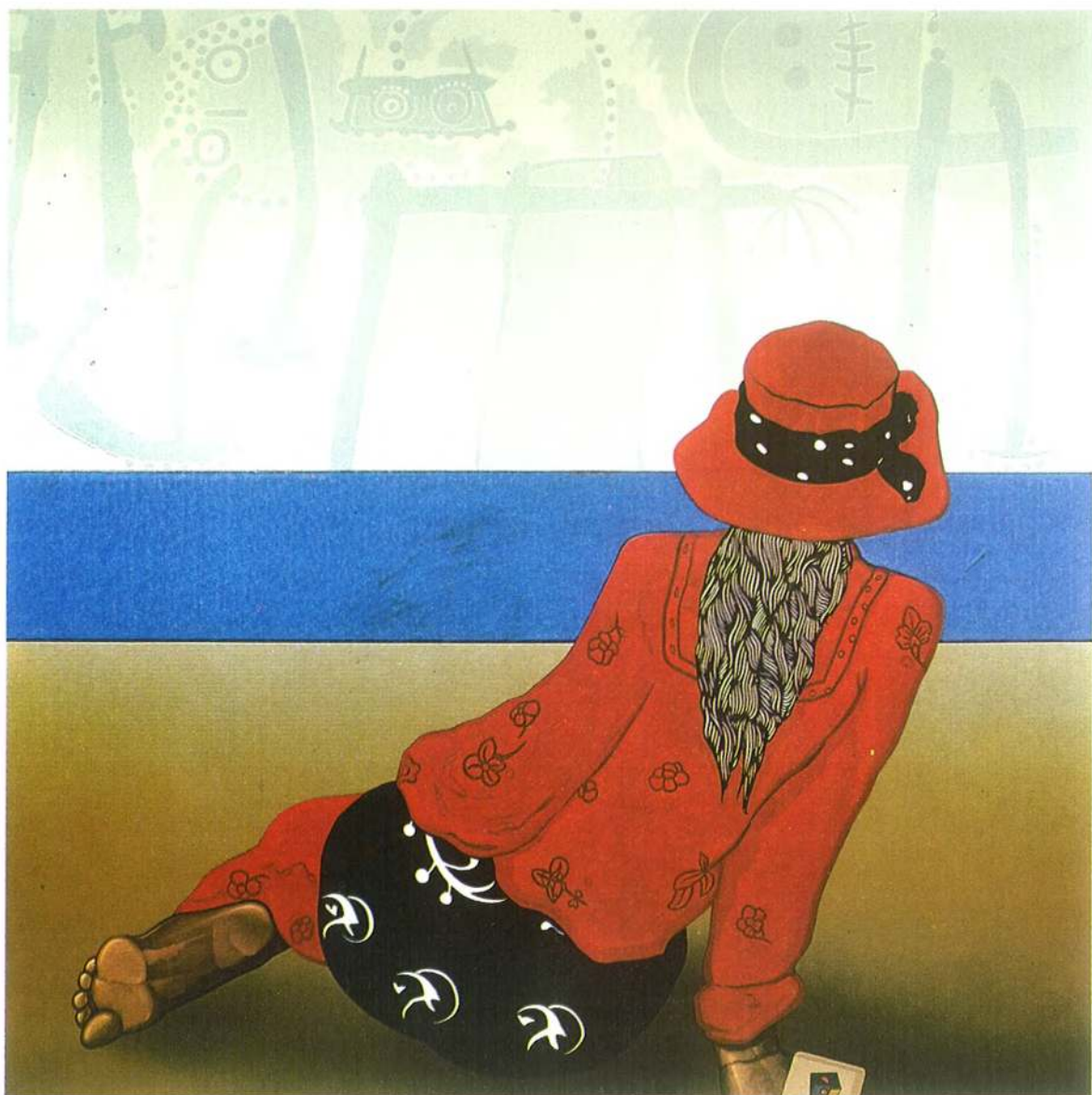
168. КАСПАРОВ, ШАХИ Й ПЕРСОНАЖ. 1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200.
ДИПТИХ. МУЗЕЙ ВІЛЬЯФАМОСА. КАСТЕЛЬЙОН

168. KASPAROV, ESCACS I PERSONATGE. 1988. PINTURA. 200×200, DIPTIC. MUSEU
DE VILAFAMES' CASTELLÓ



169. ЧОЛОВІК ЗІ СПИНИ. 1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. ЗІБРАННЯ КЛІНІКИ ПАСКУАЛЬ-ЛЕОНЕ. ВАЛЕНСІЯ

169. HOME D'ESQUENA. 1988. PINTURA. 200×200. COL. CLÍNICA PASQUAL-LEONE, VALÈNCIA



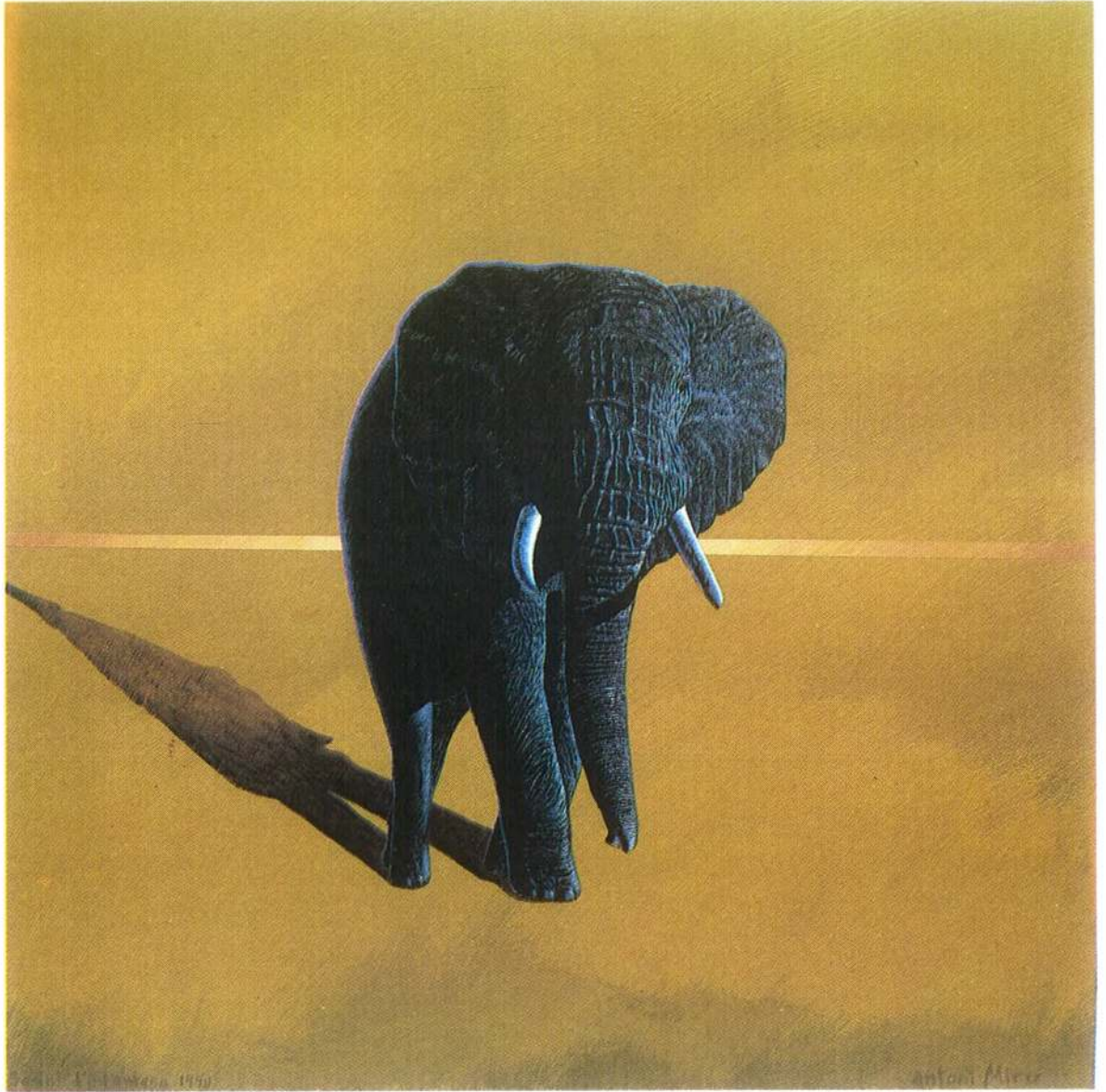
170. СЕРЕДЗЕМНОМОР'Я. 1988. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. ДИПТИХ. ЗІБРАННЯ С. БОФІЛЯ

170. MEDITERRÀNIA. 1988. PINTURA. 200X200. DIPTIC. COL. S. BOFILL



171. ДАЛІ, ПЛА І ПЕРСПЕКТИВА. 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. ДИПТИХ

171. DALÍ, PLÀ I PERSPECTIVA. 1989. PINTURA. 200×200. DIPTIC



172. МРІЯ ДИТИНСТВА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

172. SOMNI D'INFANTESA. 1990. PINTURA. 50×50. COL. PARTICULAR



173. КІННИЙ ПОРТРЕТ. 1982—1984. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×200. ДИПТИХ. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

173. RETRAT EQUESTRE. 1982—1984. PINTURA. 200×200. DÍPTIC. COL. PARTICULAR

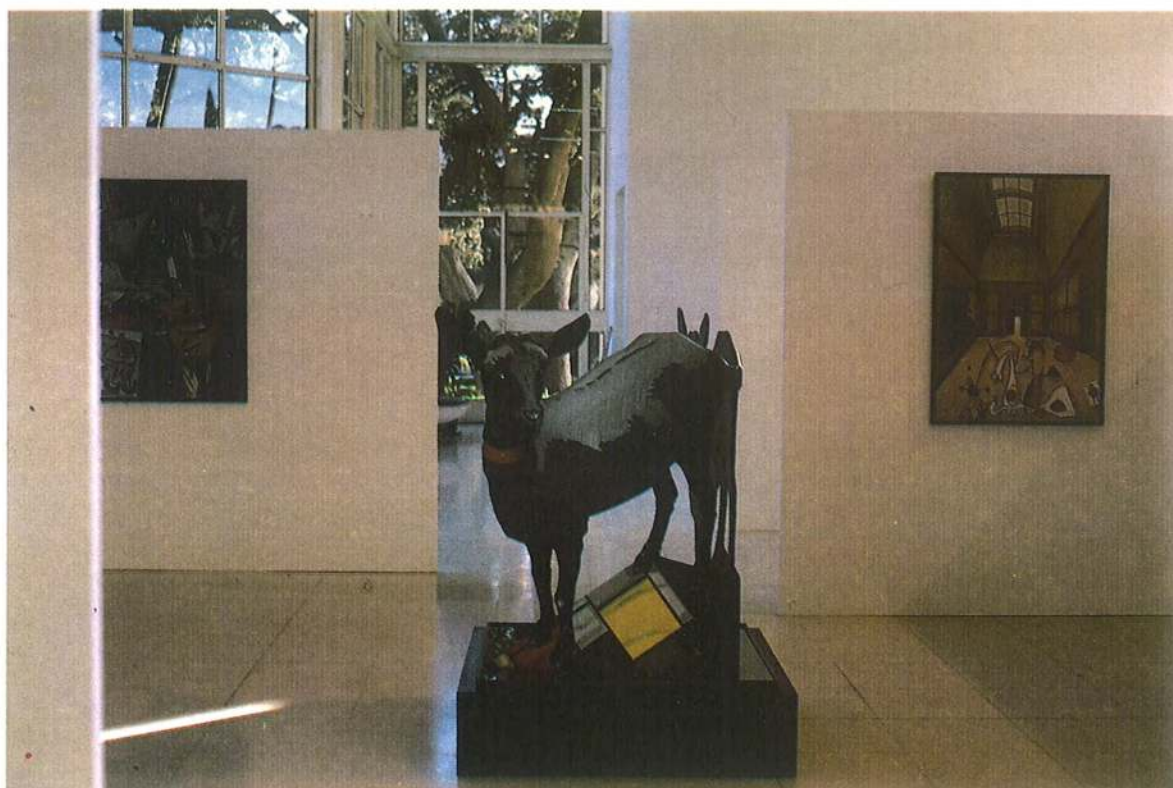


174. ЧАТОВІ ЗОРІ. 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

174. VIGILANTS A L'ALBA. 1989. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR



175. КІННИЙ ПОРТРЕТ. 1982— 1984. ФРАГМЕНТ
175. RETRAT EQUESTRE. 1982—1984. FRAGMENT

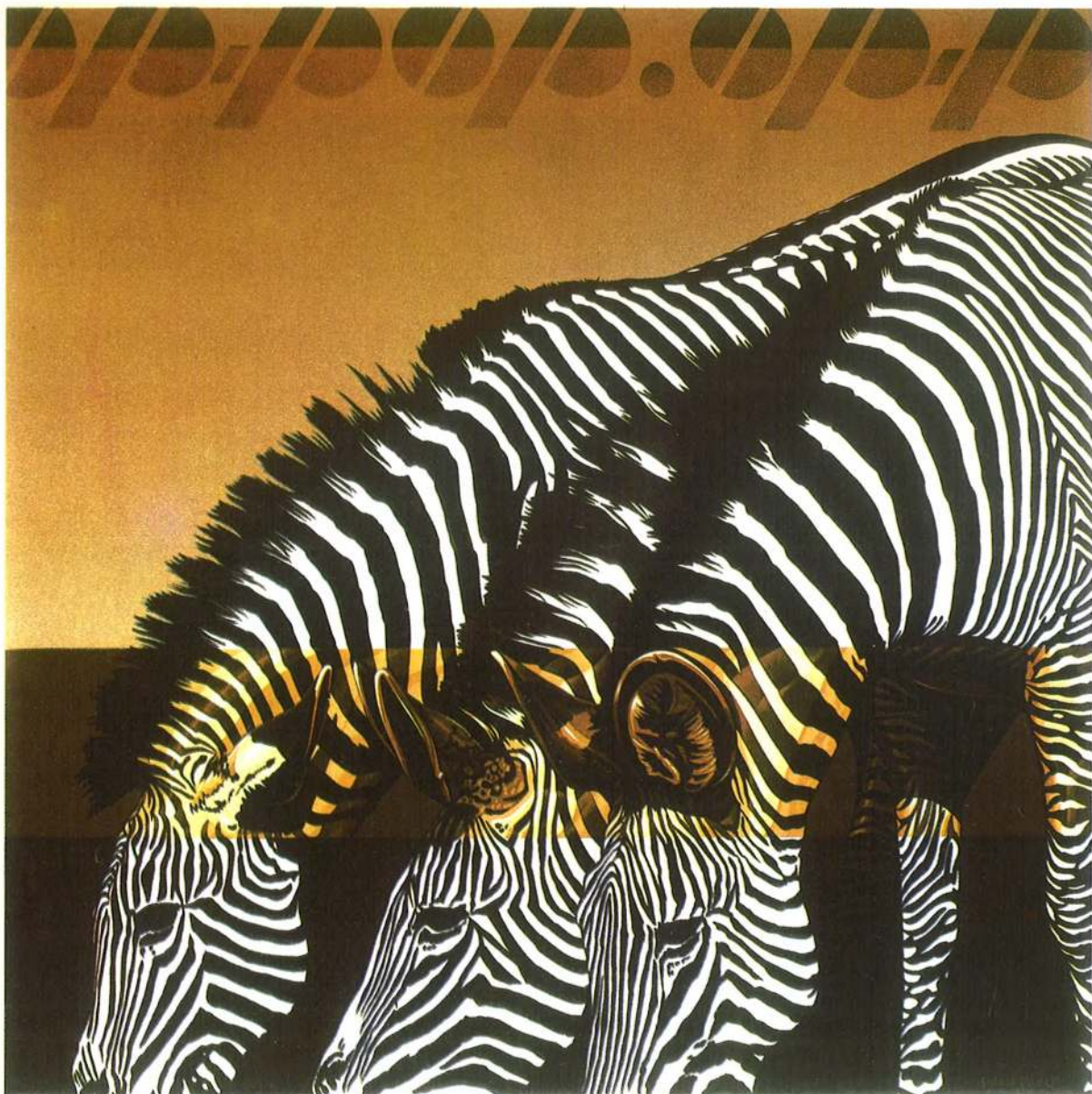


176. КОЗЯЧА ДІАСПОРА. 1987. ОБ'ЄКТНИЙ ЖИВОПИС. 100×170×170

176. DIÀSPORA DE CAPRA. 1987. PINTURA-OBJESTE. 100×170×170



177. ЧАС НАРОДУ. 1988—1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×136. ЗІБРАННЯ ВІСЕНТА МІРО, АЛЬКОЙ
177. TEMPS D'UN POBLE. 1988—1989. PINTURA. 98×136. COL. VICENT MIRÓ, ALCOI



178. ОП-ПОП. 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

178. OP-POP. 1989. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR



179. ЗАЙДА В КОФРЕНТІ. 1989—1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

179. INTRÚS A COFRENTS. 1989—1990. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR



180. СКРИПКА ХУДОЖНИКА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50

180. VIOLÍ DEL PINTOR. 1990. PINTURA. 50×50



181. ОРЕЛ І ЛИШКА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 60×60

181. CARA I CREU. 1990. PINTURA. 60×60



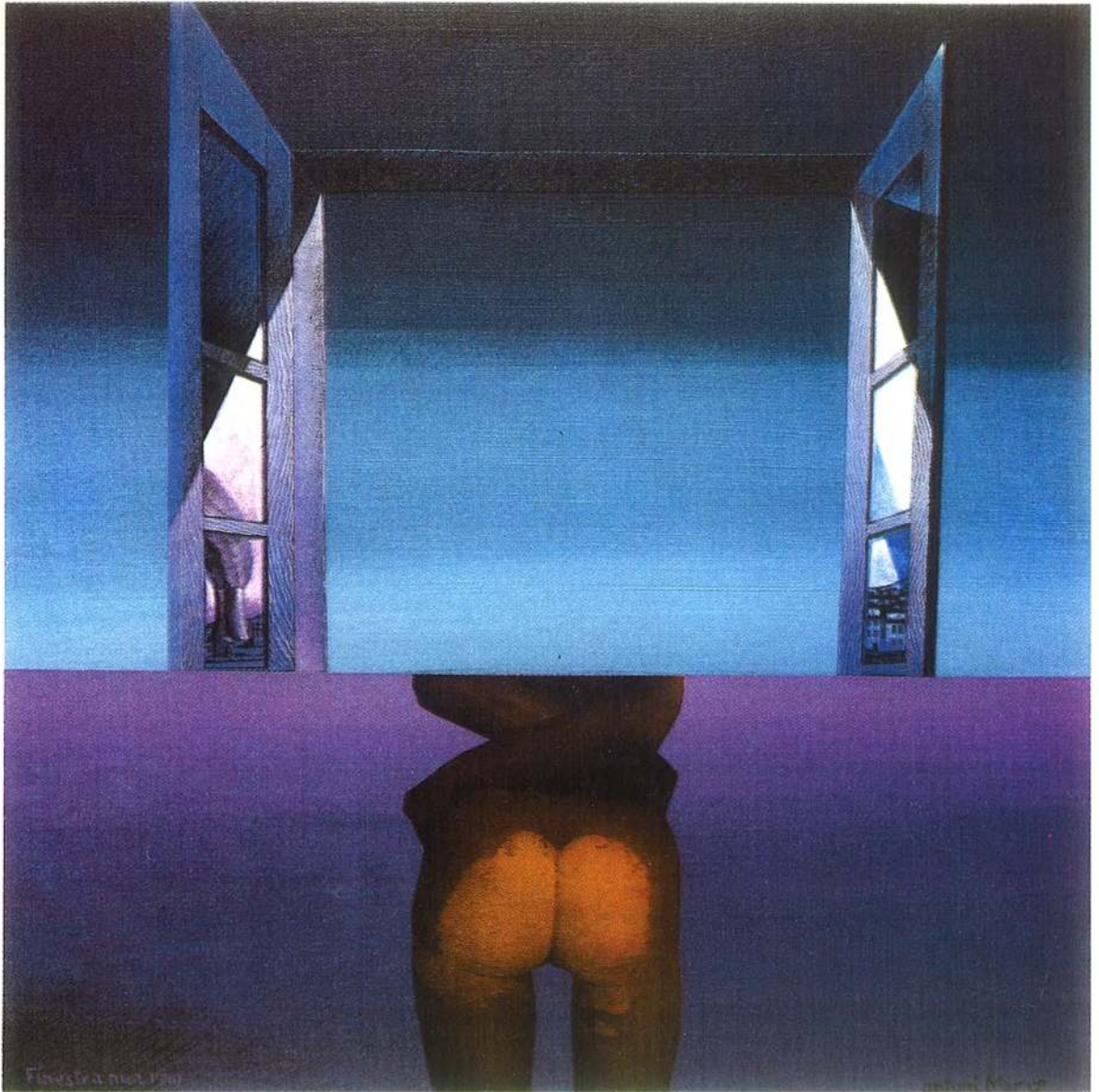
182. ТИГР І СКРИПКА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50

182. TIGRE I VIOLÍ. 1990. PINTURA. 50×50



183. БУДИНОК БАТЛО. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50

183. CASA BATLLÓ. 1990. PINTURA. 50×50

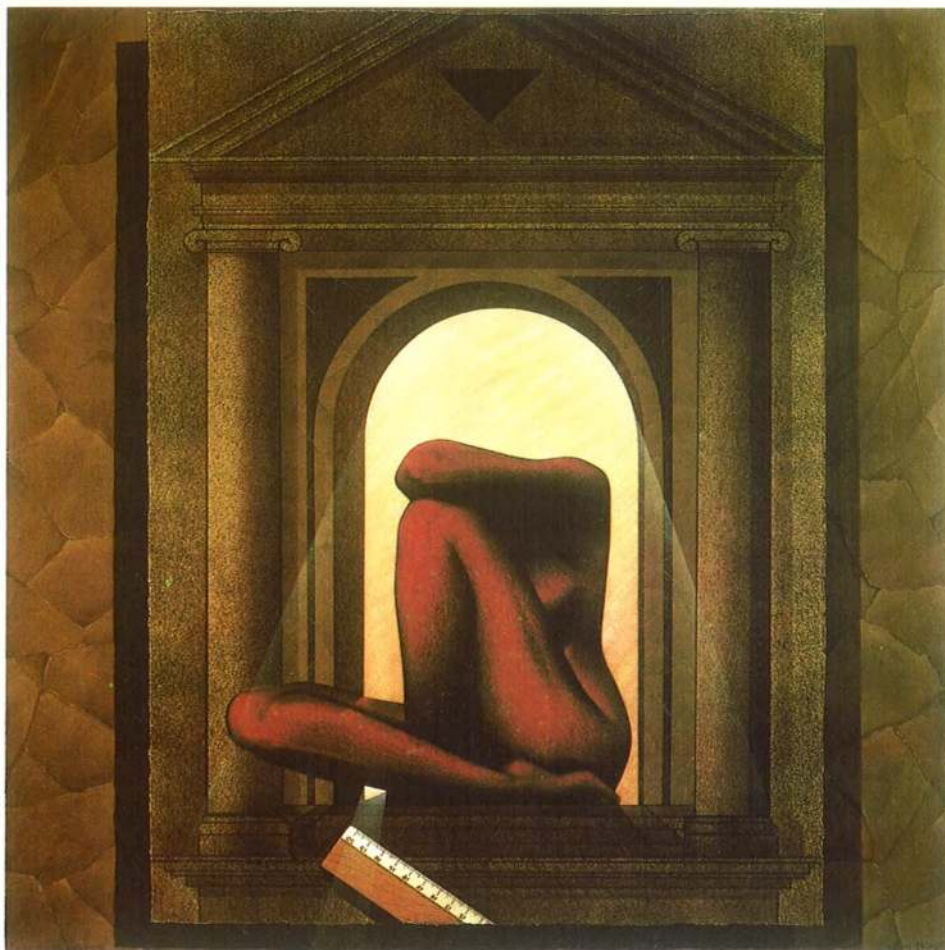


184. ОГОЛЕНЕ ВІКНО. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50. ЗІБРАННЯ РОМА ДЕ ЛА КАЛЬС. ВАЛЕНСІЯ

184. FINESTRA NUA 1990. PINTURA. 50×50. COL. ROMÀ DE LA CALLE, VALÈNCIA



185. ДЮПОН. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50 × 50. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ
185. DUPOND'S. 1990. PINTURA. 50 × 50. COL. PARTICULAR



186. ФУНКЦІОНАЛЬНА І КРАСИВА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 100×100

186. FUNCIONAL I DECORATIVA. 1990. PINTURA. 100×100



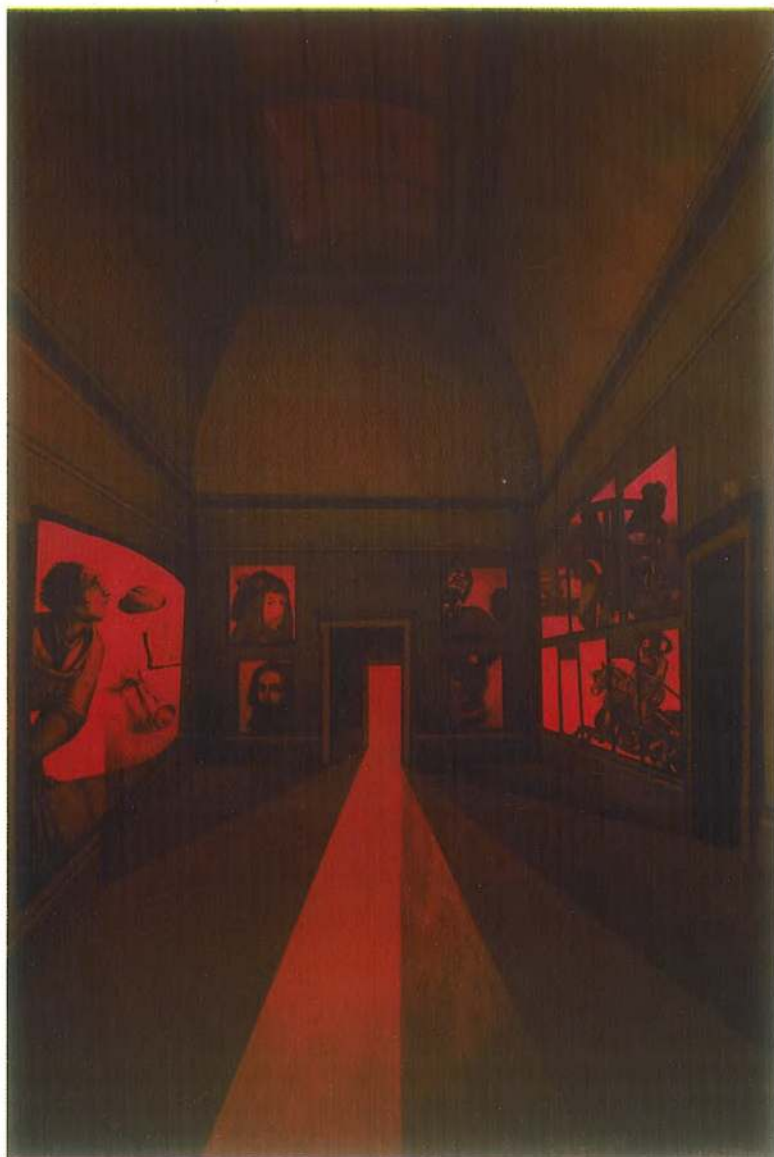
187. МІСЯЧНЕ СВІТЛО. 1991. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 80×80

187. CLAR DE LLUNA. 1991. PINTURA. 80×80



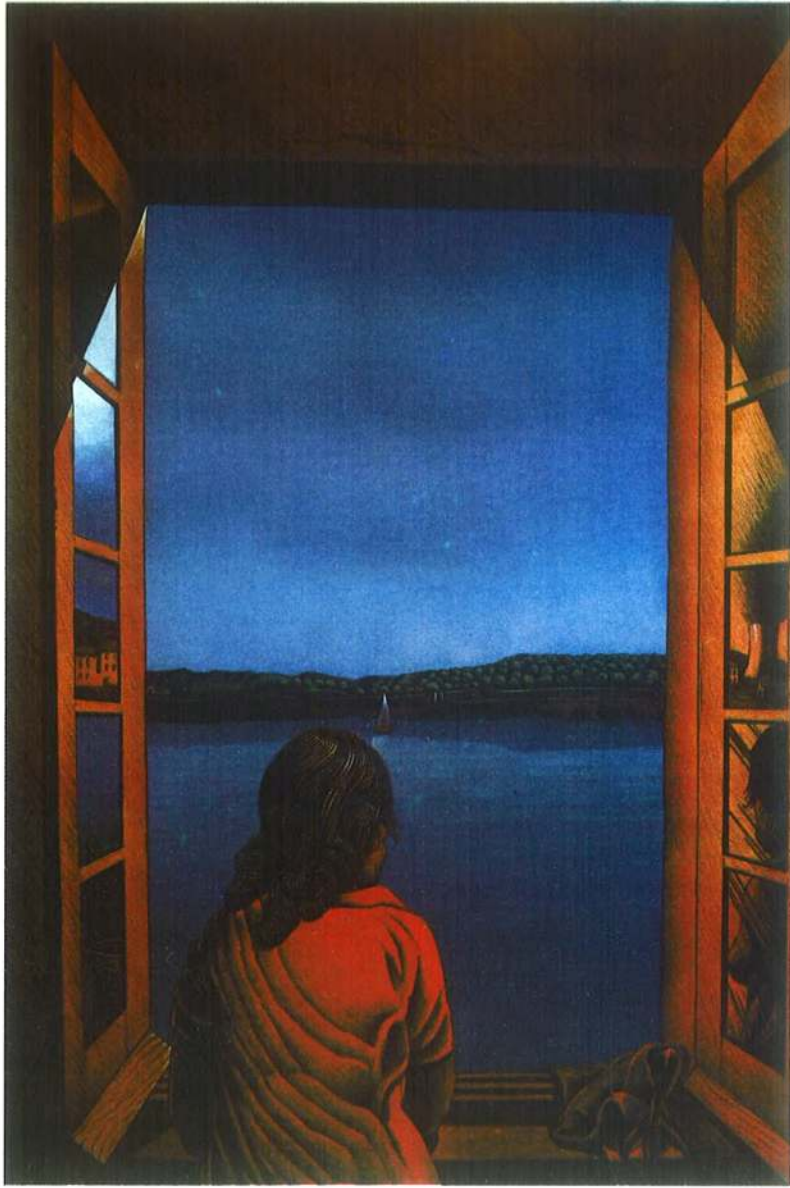
188. КАРДИНАЛ І ПОРТРЕТ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68

188. CARDENAL I RETRAT. 1990. PINTURA. 98×68



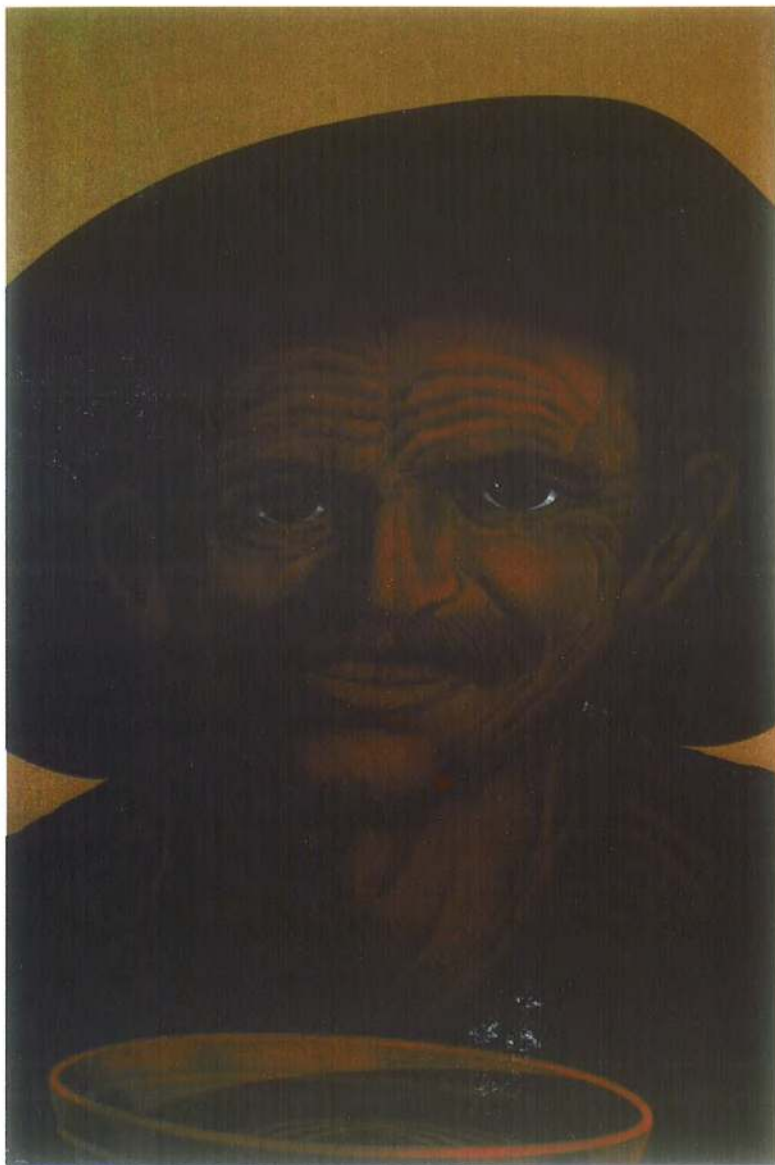
189. ЕРМІТАЖ УНОЧІ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ МАНУЕЛЯ МОНЛЕОНА. ВАЛЕНСІЯ

189. HERMITAGE DE NIT. 1990. PINTURA. 98×68. COL. MANUEL MONLEÓN, VALÈNCIA



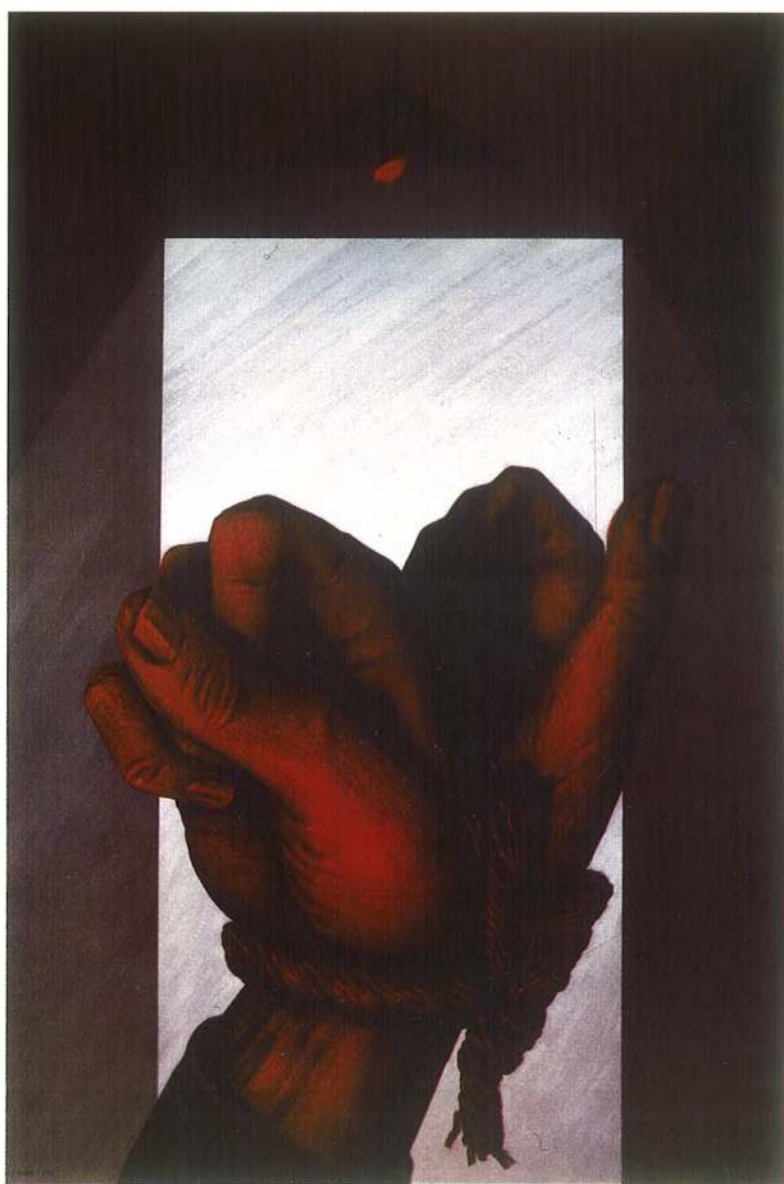
190. КОНТРАСТ, 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ПРИВАТНЕ ЗІБРАННЯ

190. CONTRAST, 1990. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR



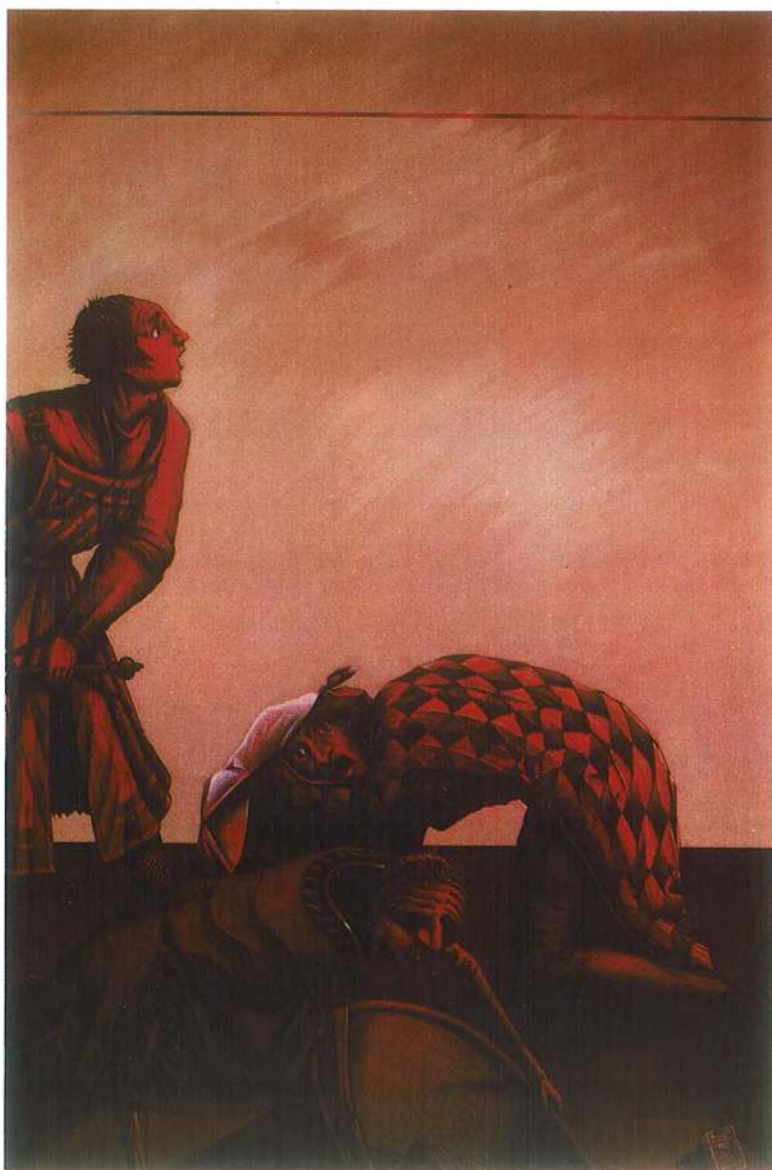
191. ПИЯК. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68

191. HOME DE VI. 1990. PINTURA. 98×68



192. БЕЗ НАЗВИ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68

192. SENSE NOM. 1990. PINTURA. 98×68

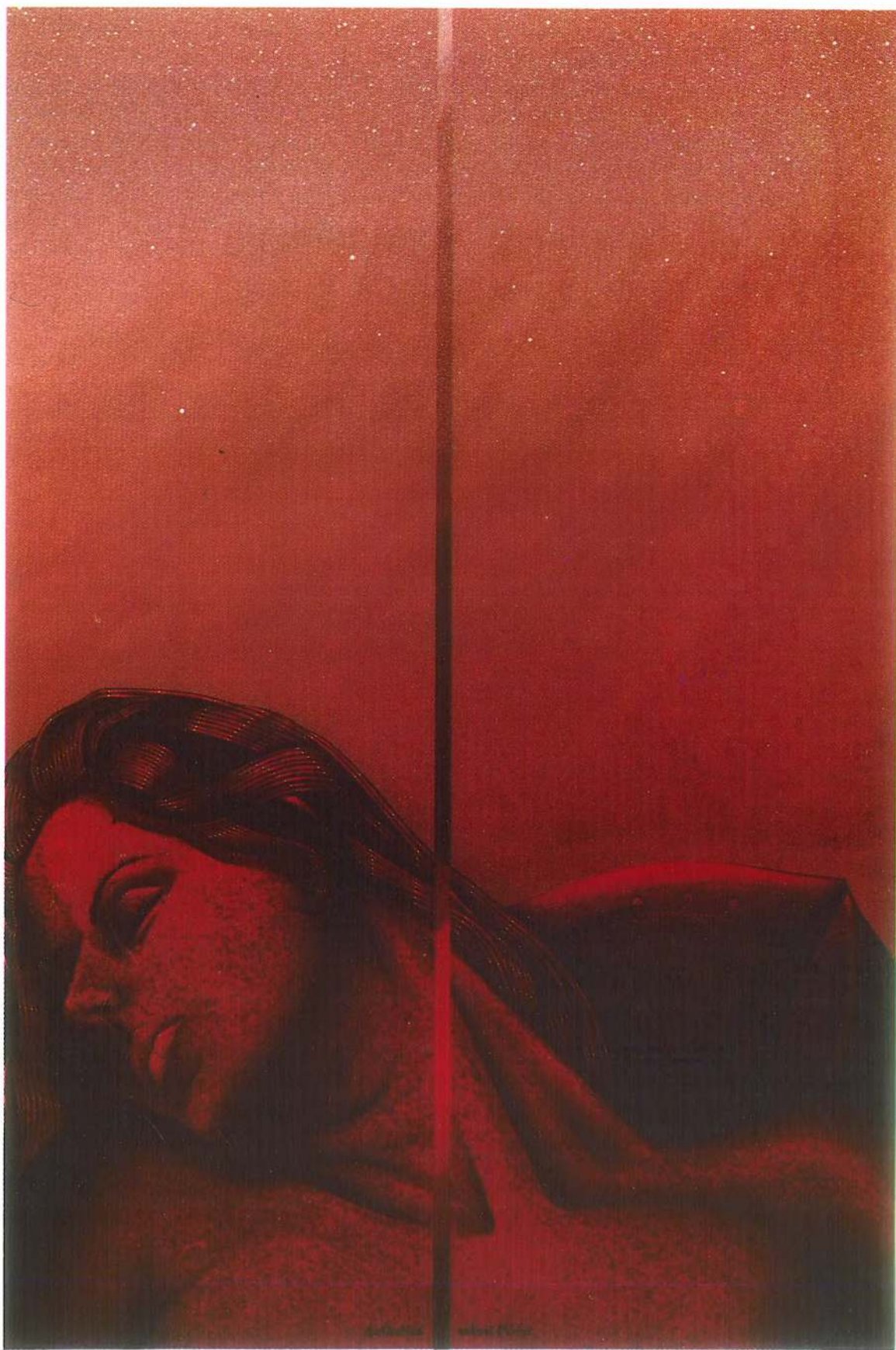


193. ЯДЕРНА ТІНЬ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68
193. OMBRA NUCLEAR. 1990. PINTURA. 98×68



194. ДИМАРІ. 1991. ЛІТОГРАФІЯ. 76×56. ВИДАВНИЦТВО «КЕТ ЕНД КЕТ». МАЛЬЙОРКА

194. ХЕМЕНИЕС. 1991. ЛІТОГРАФІЯ. 76×56, — /75 ЕДИЦІО: CAT&CAT, MALLORCA



195. ГАЛАКТИКА. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ЗІБРАННЯ РАФАЕЛЯ БАРРАЧІНИ. АЛЬКОЙ
195. GALÀCTICA. 1990. PINTURA. 98×68. COL. BARRACHINA, ALCOI



„Fin de siècle“ — fin de siglo, esa combinación de palabras entró sólidamente en el diccionario de la cultura europea determinando un fenómeno que se creó a finales del siglo XIX y obtuvo en distintos países los nombres distintos — modern, secesión, modernismo, Art Nouveau, jugendstil, liberty. El fin del siglo XX es rico también en términos como neofigurativismo, neoexpresionismo, transvanguardia, arte social, que al fin y al cabo expresan las búsquedas generales del arte al reflejar los complicados fenómenos históricos y sociales. Sin embargo los acentos en el panorama del arte ahora han cambiado. Si a finales del siglo XIX además de Antoni Gaudí con sus asombrosas edificaciones artísticas, los representantes del modernismo artístico en Cataluña eran pocos, más tarde la influencia catalana en las corrientes modernas de las bellas artes europeas se hizo visible e importante y sigue siéndolo hasta hoy en día. Entre los pintores catalanes del final del siglo XX se distingue el nombre del pintor valenciano de la ciudad de Alcoi, Antoni Miró.

* * *

Hay un proverbio que dice que el talento es la vocación multiplicada por la labor, y que es aplicable tanto a una persona como a un pueblo. La significación y la gloria de la „región autónoma de Catalunya“ reside exactamente en este factor. La vocación de Cataluña, en su significado histórico y cultural, es su situación mediterránea, su existencia en la órbita de aquella cultura que influyó profundamente en la vida de Europa; con todo ello Catalunya hizo su aportación original, como

por ejemplo con la mayólica (1) o la mayonesa ligadas directamente al nombre de la isla catalana de Mallorca. La originalidad de la vocación histórica de Catalunya o de los Países Catalanes se inicia en sus raíces ibéricas que ascienden a los tiempos del paleolítica, exactamente de entonces datan las cuevas con restos de la cultura primitiva, con las inscripciones de un idioma que parece estar escrito con letras griego-cirílicas. Los mismos topónimos de Ibi y Tibi demuestran esos antiguos vínculos. Así como Cetabis (Játiva), Valentia (Valencia) y Alcoi testimonian las influencias romanas y árabes. Desde los tiempos medievales se ha conservado una fiesta basada en acontecimientos del siglo XIII relativos a la conquista de la ciudad por las tropas cristianas. El día de San Jorge es la fiesta local en muchas ciudades catalanas, y en particular de Alcoi. En el Museo de la Fiesta se exponen trajes tradicionales y muchos objetos relacionados con esta celebración anual, entre los cuales se encuentra alguna obra de Antoni Miró.

La laboriosidad de los catalanes la confirmaron no solo los navegantes y los pescadores de esta región, sino también los campesinos, que pudieron desarrollar en los lugares montañosos una agricultura con productos conocidos en todo el país, los artesanos los joyeros... El talento de los Países Catalanes lo demostraron filósofos destacados como R. Llull; escritores como J. Martorell y J. de Galba; pintores como J. Ribera... Pero lo mismo que cualquier nación sabia situada estratégicamente en la encrucijada de caminos históricos, económicos y culturales, los catalanes tuvieron que defender su libertad y su idiosincrasia durante toda su existencia. Sin mirar demasiado atrás, señalemos que durante más de dos siglos y medio Catalunya ha estado privada de su independencia nacional. Esto sucedió a consecuencia de su anexión por el rey de Castilla Felipe V, en 1707. Esta fecha se grabó en la memoria de los habitantes de Cataluña. Felipe V impuso el decreto de „Nueva Planta“ que prohibía, entre otras muchas cosas, emplear el idioma catalán. Estas prohibiciones decretadas por el rey funcionaron de una u otra forma hasta finales de los años 70 del siglo XX, cuando Cataluña obtuvo la autonomía y fue aprobada una ley autorizando el uso de su idioma nacional. Claro que el nombre de Felipe V goza de mala fama en Cataluña. Por eso al proclamarse la autonomía, en el museo de Xàtiva, patria de J. Ribera, colgaron el retrato de Felipe V al revés, patas para arriba, y así está hasta hoy. Esto explica el cuadro de A. Miró „Felí-Felip“, del mismo modo que los detalles históricos mencionados anteriormente explican muchas alusiones pictóricas de A. Miró. El mismo nombre del cuadro se compone de dos partes: „Felí“ — del latín „felidae“, que quiere decir proveniente de la clase de las fieras felinas —, visualmente corresponde al tigre situado en la parte superior del cuadro; „Felip“, es el nombre del propio rey, cuyo retrato del revés está acompañado del llamamiento invertido „ja la gerra!“, en el que „gerra“ en catalán quiere decir „olla“ en vez de „guerra“. La ironía de la obra se acentúa con el empleo de la técnica del op-art: las rayas de la piel del felino se entrelazan con las rayas de los bucles del rey dando la imagen de la esencia del monarca español.

La conciencia nacional de los intelectuales catalanes no sólo se ha formado a través de la memoria histórica, sino también mediante la propia experiencia cotidiana llena de humillaciones y ofensas a la

(1) La cerámica tiene origen árabe, pero su desarrollo y distribución en Europa se realizó a través de Cataluña.

dignidad nacional. Antoni Miró recuerda que cuando empezó sus clases en la escuela conocía mal el castellano, porque solía hablar en su casa en catalán; pero el maestro le prohibió hablar ese „idioma vulgar“; otra gente llamaba al catalán „el ladrido del perro“. Todo esto sucedía no hace mucho tiempo, en los años 50.

Antoni Miró nació en 1944 en la ciudad de Alcoi. Esta antigua ciudad valenciana fue famosa por sus artesanos y maestros en producir papel, tejidos, etc. También en la familia del futuro pintor apreciaban mucho el trabajo manual: su padre era herrero, su madre fue modista. Es correcto decir que Antoni Miró heredó la laboriosidad de sus padres: trabaja de 12 a 14 horas diarias y a veces más. Su vocación la descubrió en la infancia: todo el tiempo libre lo dedicaba a su labor preferida, la pintura. El trabajo en el taller de su padre le ayudó a conocer muchos materiales modernos y la naturaleza de las pinturas lo que contribuyó a sus hallazgos artísticos. La base artística se la dió su único maestro, el pintor local Vicente Moya, bajo cuya dirección A. Miró aprendió „la escuela“, conociendo los géneros tradicionales: el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. Estos primeros trabajos con cierto matiz académico expuestos en el concurso de pintura de Alcoi en 1960 le dieron a Antoni Miró el primer premio del Ayuntamiento de la ciudad. Pero con esto se puede decir que terminó el período preparatorio, ya que la observación diligente de los cánones, el conservadurismo académico y los métodos de salón eran ajenos al joven pintor.


Los años siguientes los dedica A. Miró al dominio de una línea estilizada y muy expresiva, a la precisión del dibujo y a experimentar con los colores. Participa con éxito en sucesivos concursos en Alicante, Madrid, Valencia, ..., pero antes de inaugurar su primera exposición personal en 1965 hace dos cosas importantes: crea la primera serie de „Les Nues“ (1964) y funda el grupo de pintores de Alcoi denominado „Alcoiart“. Estas dos cosas son relevantes para comprender en general la obra de Miró. Su primera serie artística reunió los trabajos de pintura realizados de manera tradicional: lienzo, óleo, dibujos (no bocetos para la pintura), grabados y aguafuertes clásicos con las líneas profundamente marcadas; unidos por una idea y un tema comunes. Una aspiración semejante hacia la autorealización en distintos tipos de las artes plásticas es propia de muchos artistas del siglo XX; en particular de los representantes de la vanguardia española: Picasso, Dalí, etc. Pero este universalismo refleja, casi siempre, la calidad polifacética y la potencia creadora de la naturaleza pictórica y no la variedad expresiva de las formas del mismo tema o de la misma idea como sucede en las series de A. Miró. (2).

Los pioneros del estilo moderno, aun aspiraban, a finales del siglo pasado a la síntesis ideal de las distintas artes. Este sueño, „la alianza de las obras de distintos tipos de arte en un todo único“ (3) lo llamó R. Wagner en su tiempo „Gesamtkunstwerk“ y lo intenta realizar a

(2) Los motivos del universalismo de los artistas en los últimos decenios, por ejemplo, en Ucrania eran de un lado la cruel censura ideológica (distintas comisiones, consejos, etc), y de otro lado la necesidad de procurarse medios materiales de existencia. Esto explica en cierta medida la vuelta forzosa de muchos e interesantes pintores hacia el monumentalismo y el auge perceptible de ese tipo de arte. La situación, en general, no es sólo ucraniana, sino europea con cierta variación en los motivos. Está claro que la expresión sintética de la idea interna a través de las variedades de artes plásticas llevó a A. Miró, a un trabajo abnegado y al sacrificio consciente de su bienestar material durante más de dos decenios.

(3) Ver D. V. Sarabianov. *Estilo moderno*.— Arte — Moscú. 1989. P./187 „La síntesis de las artes es un medio de eternizar las ideas y las nociones de la gente, de la sociedad humana, es el medio de eternizar la actividad vivificante de la humanidad en la unión de la creación espiritual y material“.



	títol mostra: <i>Quan el mal ve d'Almausa, a tots alcausa!</i>
	contingut: <i>Història del nostre poble mitjançant "les Blances."</i>
	ref. tècnica: <i>Pintures Blances/Objectes Blances/Gràfica Blances.</i>
	autor: <i>Antoni Miró Miró</i>
	lloc: <i>Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia.</i>
	adreça: <i>Sala d'Exposicions/R. Albores, 8-Alcoi</i>
	dades: <i>1 a 18 de Març del 1980/d'11 a 13 i 19 a 21 hores.</i>

su manera A. Miró agregando en las series siguientes obras de cerámica, escultura, monumentalismo, pintura-objeto, etc. La idea de la unión conceptual de distintos estilos de distintas artes fue en gran medida la base de la creación del grupo „Alcoiart“ que existió hasta 1972 y empezó su actividad exactamente con la inauguración de la primera exposición personal de A. Miró. En fin, la inclinación a la síntesis se manifestó también en la utilización indirecta de muchas artes cercanas: poesía, música; ediciones de libros y catálogos incluyendo poesías de escritores conocidos como R. Alberti, S. Espriu P. Serrano, J. Fuster...; de actores como A. Gades, O. Montllor, escritas bajo la influencia directa de las obras de A. Miró, se manifiesta como Gesamtkunstwerk — producto de la creación de sus correligionarios.

A finales de 1965 tuvo lugar en Monmartre (París) una exposición informal de A. Miró. Desde entonces varias veces al año las obras del pintor se exponen en España y en muchos países del mundo sin contar numerosas exposiciones colectivas en que participa. A finales de 1990 los habitantes de Ucrania vieron por primera vez grabados de A. Miró; la exposición de sus obras se inauguró en Kíev y durante 1991 se exponía en Ivano-Frankivsk y Lviv. El mismo año de 1991 el pintor vino a Kíev como miembro del jurado de la II bienale „Impreza-91“ en Ivano-Frankivsk.

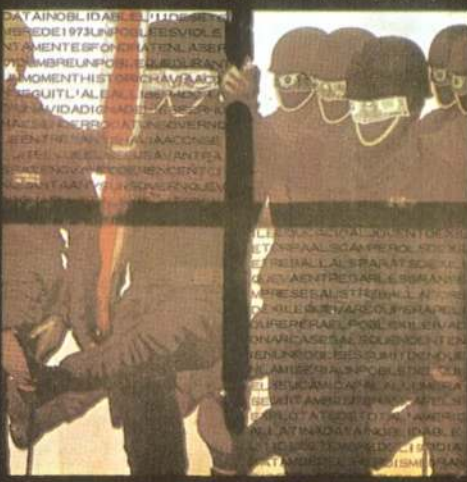
En la segunda mitad de los años 60 A. Miró creó las series „La Fam“ (1966) „Els Bojos“ (1967), „Vietnam“ y „Mort“ (1968—1969). Este período en la obra del pintor lo determinan los críticos de arte como el trayecto „del expresionismo al neofigurativismo social“ (4). El expresionismo de A. Miró tiende también a la síntesis, en este caso a la unión de las épocas. La acentuación grotesca de los defectos exteriores detrás de los cuales se esconde una imperfección espiritual (Bosch, Brueghel); un interés hacia las escenas conflictivas que desfiguran las facciones de la persona (A. Brauer), en particular los lienzos cuyo tema son distintas peleas; la investigación de la naturaleza de lo repugnante (J. Ribera) (a una de las imágenes de Ribera — se trata del retrato de medio cuerpo del viejo repugnante „La cabeza del mutilado“ (1622) — recurría más tarde A. Miró muchas veces); el reflejo de los horrores del tiempo (F. Goya, „Caprichos“); el grito de la desesperación („El grito“ de E. Munk, las obras de E. Nolde). Todas estas analogías brotan debajo de las „abultadas“ pinceladas de la serie „Els Bojos“. El pintor intenta a través del material expresar su sentimiento interno — las imágenes obtienen los rasgos exagerados, alegóricos. Después en la serie de „Relleus visuals“ (1968—1970) aquellos rasgos desaparecen por completo dejando solamente la pulsación de los colores, la tensión del relieve y las determinaciones espirituales. En escultura, A. Miró trabaja en aquellos tiempos con bronce, hierro y aluminio dando al material una plasticidad expresiva y organizando el espacio de tal manera que todas las prominencias y cavidades componen una imagen sintética como si volviera del revés el objeto. En este sentido las búsquedas del pintor tienen cierta semejanza con las búsquedas de R. Duchamp-Villon, O. Arjípenko, A. J. Adam, etc. Pero estos métodos y materiales tradicionales, asimilados por el siglo XX ya no satisfacen al pintor de Alcoi cuyo rasgo distintivo es el desarrollo continuo, el movimiento, la búsqueda. En pintura, A. Miró renuncia por completo al óleo recurriendo a las pinturas acrílicas descubiertas en 1940 y a nuevos métodos técnicos como el aerógrafo. En escultura, utiliza materiales nuevos: poliéster y sustancias sintéticas. Une la escultura y la pintura en las obras „objeto“.

Esta modernización de la tecnología influye, sin ninguna duda, en la metodología creadora también. La resonancia de los colores, la apertura emocional de la pintura abstracta ya no podían satisfacer al pintor. Sintiendo total y concretamente la injusticia del mundo en que vivimos él quiere que el espectador la experimente también. Las series de A. Miró de finales de los años 60 y 70 son invocaciones conscientes al figurativismo subrayado, porque exactamente a través de la imagen real se consigue la unión de lo sensitivo y lo razonable. Los críticos

(4) Guill Joan. Temática i poética en l'obra artística d'Antoni Miró.— Valencia, 1986. Alcoi, 1988.— P. 22.

MUSEU INTERNACIONAL DE LA RESISTÈNCIA SALVADOR ALLENDE - PAIS VALENCIA

JOSE ANTONIO... ALLENDE... VALLENCIA... (The text is a dense list of names, likely artists or participants, arranged in columns around the central image.)



DATA: 16 SETEMBRE - 7 OCTUBRE -78
LLOC: SALES DEL MUSEU HISTORIC MUNICIPAL • VALENCIA
CONSELLERIA DE CULTURA DEL PAIS VALENCIA

determinaron justamente estas obras de A. Miró como „el realismo social“ y escribieron, en particular: „Antoni Miró no sólo pinta la realidad tal como es, sino a la vez expresa su deseo de pintor de cambiar esta realidad“ (5). La posición social del pintor se apoyaba en las opiniones de los „hombres enfurecidos“ y en las convicciones inconformistas que impregnaba a la filosofía y la literatura europeas en los años 50 y 60 que desembocaron en los movimientos estudiantiles de 1968. En 1972 A. Miró junto a varios pintores italianos crea en la ciudad de Brescia (Italia) el „Gruppo Denunzia“. Las exposiciones que el „Gruppo Denunzia“ mostró en los países europeos representaron un acto de protesta de los pintores contra cualquier humillación de una persona o de una nación. En el fundamento de esta posición estaban las ideas socialistas compartidas ahora por mayoría de los pintores europeos. Las opiniones socialistas de A. Miró, libres de la ideología dogmática y de los secretos partidistas, de la utopía inocente o del cuartel encontraron reflejo tanto en su posición creadora, como en su posición vital. Estando en Ucrania él dijo que si hubiera vivido aquí, seguramente lo hubieran deportado a Siberia. Sin dudar A. Miró hubiera compartido el destino de los intelectuales ucranianos que en los años 60—80

(5) Contreras Ernest. La triple muestra de A. Miró en Alcoi. Alacant, 1969, 13, XII.

entraron en los campos de concentración, cárceles y emigración. El pintor de Alcoi hubiera resultado indeseable para las estructuras del poder, por su protesta activa acertada y mordaz contra la injusticia, lo que se reflejó en sus trabajos de las series de los años 70. Son las series „Realitats“ y „L'Home“ (1970—1971), „América Negra“ (1972), „L'Home Avui“ (1973), „El Dolar“ (1973—1980) que incluyen las subseries „Les Llances“, „La Senyera“, „Llibertat d'Expressió“ y „Xile“.

Las imágenes reales en los trabajos de las series antes citadas están privadas, de un lado del naturalismo propio a la corriente realista y de otro lado — de la estilización estética que acerca inevitablemente la pintura figurativa al idioma del cartel. A. Miró construye sus obras como un gran decorado cinematográfico, en el que el fondo constituye una continua masa monocromática, todo lo excedente se trunca y los detalles insignificantes tienen gran importancia semántica. Por ejemplo, en las obras „Vietnam“ (1972) y „Desesperança“ (1973) se utiliza el efecto del marco doble, mientras el argumento principal está construido con una cadena de figuras humanas (continuando la analogía del cine: cuadros repetidos en el celuloide). En el primer caso es un soldado con muletas: el futuro que espera al invasor, que en el argumento central acerca la pistola a las sienes de un soldado prisionero vietnamita, y en general — las consecuencias de cualquier guerra. En el segundo caso es una figura de la persona que no tiene fuerzas para perforar el muro: son consecuencias casuales de la desesperación siguiente. En otras obras el argumento tiende a la repetición, al reflejo, a la fracción en episodios sueltos, al contraste de dos mitades. La utilización artística del estilo del pop y op-art, la metaforización de las nociones y los sucesos de la historia actual convierte las obras en pictóricamente expresivas, activa el enlace invertido espectador-cuadro-pintor a través de la comprensión y la compenetración.

Igualmente en la escultura de aquel período A. Miró vuelve a la objetividad real. Transmitiendo la integridad a través de lo parcial (y de este modo remitiéndose a la comprensión de la armonía por los representantes del Renacimiento) A. Miró crea sus „manos“, „pies“ y „torsos“ sin el exotismo de los modernistas, sin la disección de los vanguardistas o el naturalismo de los realistas. Es más bien la tradición antigua adaptada a la contemporaneidad. Hasta en las esculturas como „L'Home del capell“ (1974) y „L'Home de casc“ (1974) está reflejada en primer lugar la tradición antiguo-griega de las imágenes plásticas en la forma del falo. Verdad es que los atributos modernos — el sombrero y el casco — dan a estas imágenes una interpretación freudiana y cierta ironía.

Con su subserie „Les Llances“ creada a finales de los años 70, A. Miró se acerca directamente a una de sus series centrales „Pinteu Pintura“. El precedente de esta serie fue su obra de 1968 „Les Tres Gràcies“ donde las diosas mitológicas que representan en sí mismas el inicio eternamente joven de la vida, buena y alegre, cambian completamente en las condiciones contemporáneas y adquieren otro contenido de acuerdo con las exigencias de la sociedad. Dos indicios principales de la serie „Pinteu Pintura“ (1980—1991) en los que ya se observa su antimitologismo e ironía. Hablando con propiedad el mismo nombre está lleno de negación mutua o de importancia irónica. A la vez, en la serie „Pinteu Pintura“ se encarnó más completamente la síntesis propia de A. Miró — la unificación de las épocas y los estilos: los maestros



de todos los tiempos y de todos los pueblos aparecen agrupados bajo el techo de una concepción y una corriente creadora. Es lo mismo que si el pintor de Alcoi pudiera juntar un colectivo brillante de intérpretes y pudiera unir en resonancia armónica los instrumentos musicales medievales con los más modernos actuando como director y primer violín. Entre paréntesis, si se trata de la música, hay que decir que la serie en la cual trabaja ahora se distingue por completo de las anteriores y tiene el título de „Vivace“ — término musical que significa „intepretación animada“ — y está dedicada a la ecología en el sentido más amplio de la palabra.

El antimitologismo y la ironía de la serie „Pinteu Pintura“ son las dos caras de la misma moneda. Sobre la significación de los mitos en la vida de la sociedad y de la persona escribieron C. Marx, M. Bloc, A. Lociev y muchos otros filósofos e historiadores. Renunciando a unos mitos intentamos en seguida crear otros, tanto en el sentido histórico como en el sentido social, creador y cotidiano. En la serie „Pinteu Pintura“ A. Miró destruye el sistema inmutable de los mitos sin crear con todo esto una mitología nueva a la que tendían todas las corrientes de las bellas artes del final del siglo pasado y durante el siglo en curso. Pero éste acto destructivo no tiene — y es una paradoja — carácter nocivo. Destruyendo los mitos el pintor no priva al es-

pectador de apoyo interior, al contrario, le regala la libertad espiritual y hace más alta su esencia humana.

El destronamiento del mito histórico-heroico y de la consciencia ligada con él se dan en la subserie „Les Llances“ creada en base del famoso lienzo de Velázquez „La rendición de Breda“ (1634—1635) que tiene también otro nombre „Las lanzas“ y refleja un episodio real e histórico, la rendición de la ciudad-fortaleza de Breda y su guarnición a las tropas españolas. Son conocidas las palabras del distinguido poeta Luis de Góngora, contemporáneo de Velázquez: „A Breda la rindió el hambre“. El mismo lienzo de Velázquez pintado después de los acontecimientos de 1625 está cubierto con el velo heroico-romántico y representa la escena central de la entrega de las llaves de la fortaleza por el adalid flamenco J. Nassau al español A. de Espinola, lo que simboliza la dignidad de los vencidos y la nobleza de los vencedores. Sin embargo, como testimonian los documentos históricos cuando los españoles ocuparon la fortaleza encontraron allí reservas de pan para un mes y de vino para tres meses. Es por eso que A. Miró subraya los intereses corrientes y ávidos — los de compraventa (lo que al fin y al cabo están en la base de todas las guerras, grandes y pequeñas) y no los heroicos del episodio histórico; el pintor lo subraya en las variantes más distintas de la serie: en una de ellas el aguafuerte „Les Llances“ (1975) los dos ejércitos enemigos están armados ya con misiles y tanques. Con todo esto, señalemos que el ejército español, como tal, se llamaba entonces „Las lanzas del imperio“, porque se componía principalmente de mercenarios.

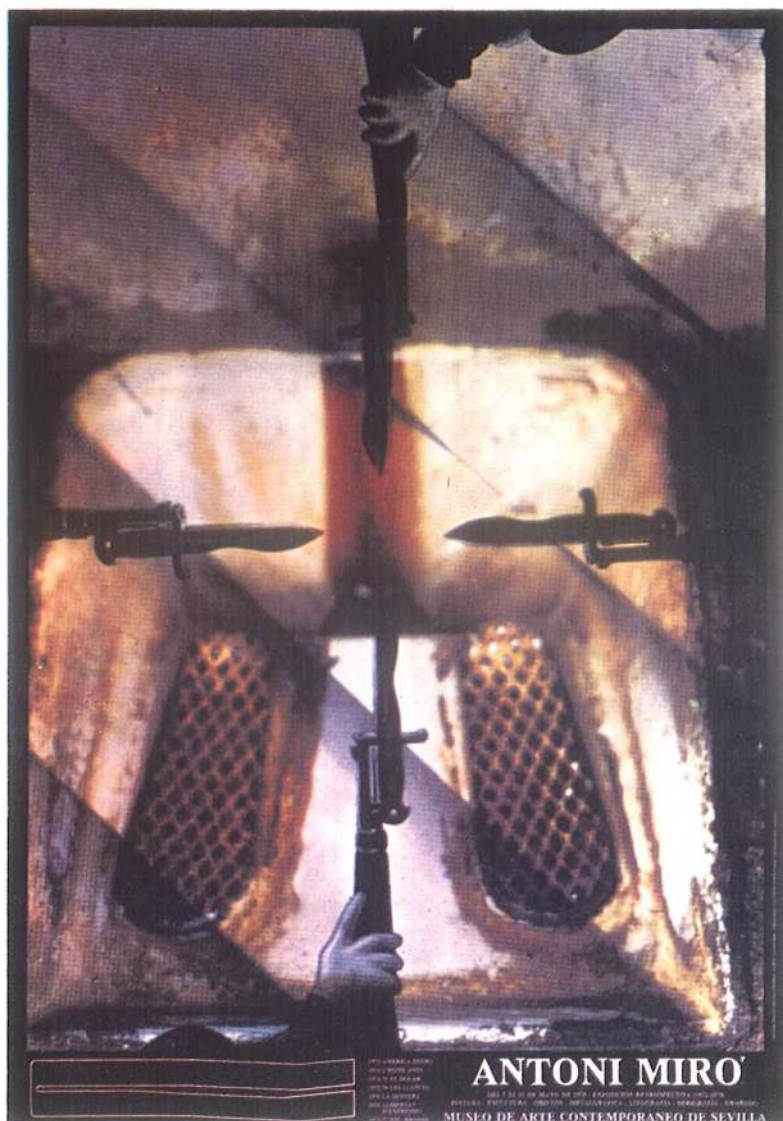
Esto, inconscientemente se le ocurre a uno cuando entra en el espacio del lienzo de Velázquez penetrando a través del tiempo — en el sentido directo e indirecto; la pintura-objeto de A. Miró „Llances imperials“ (1976—1977) le da la posibilidad a uno de convertirse en participante del período histórico.

El estudio de la temática de Velázquez (6) le permite a A. Miró destruir no pocos mitos o reinterpretarlos irónicamente. Por ejemplo, el mito sobre los valores sociales. Lo que compone el orgullo de los contemporáneos lo expresó Homero en la conocida lista de los barcos; Bernal Díaz del Castillo en la enumeración de los caballos (7) llevados a la Nueva España y A. Miró en las marcas de las compañías automovilísticas que adornan la grupa del caballo del Conde Duque de Olivares de Velázquez „Retrat Eqüestre“ (1982—1984).

En 1932 Marcel Duchamp en la exposición de las obras de A. Calder introdujo el término „móviles“ para las esculturas del artista americano. Entonces nació una literatura que investiga el descubrimiento del espacio tridimensional hecho por Calder, en el que sus construcciones móviles reaccionan a la agitación del aire y pueden existir como un sueño estereoscópico sólo. Pero A. Miró somete a la ironía este mito también. Puesto en „El jardín de las delicias“ de Bosch „Jardí amb mòbil“ (1987) el móvil de Calder no pierde el sentido tridimensional, pero a la vez se enriquece a través de un enlace asociativo e inesperado. Las imágenes de pop-art de Roy Lichtenstein sacadas de los comics se consideran muy comprensibles para las masas de espectadores porque son sangre de la propia sangre de la cultura de masas. Pero en el cuadro de A. Miró „Ratzia“ (1987) el avión de caza supersónico de los comics

(6) Ver La pintura es la pintura, Vsesvit, 1989, № 5. — Kiev. — P. 162—172.

(7) Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Habana, 1963. — P. 71—72.



ANTONI MIRO

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE SEVILLA

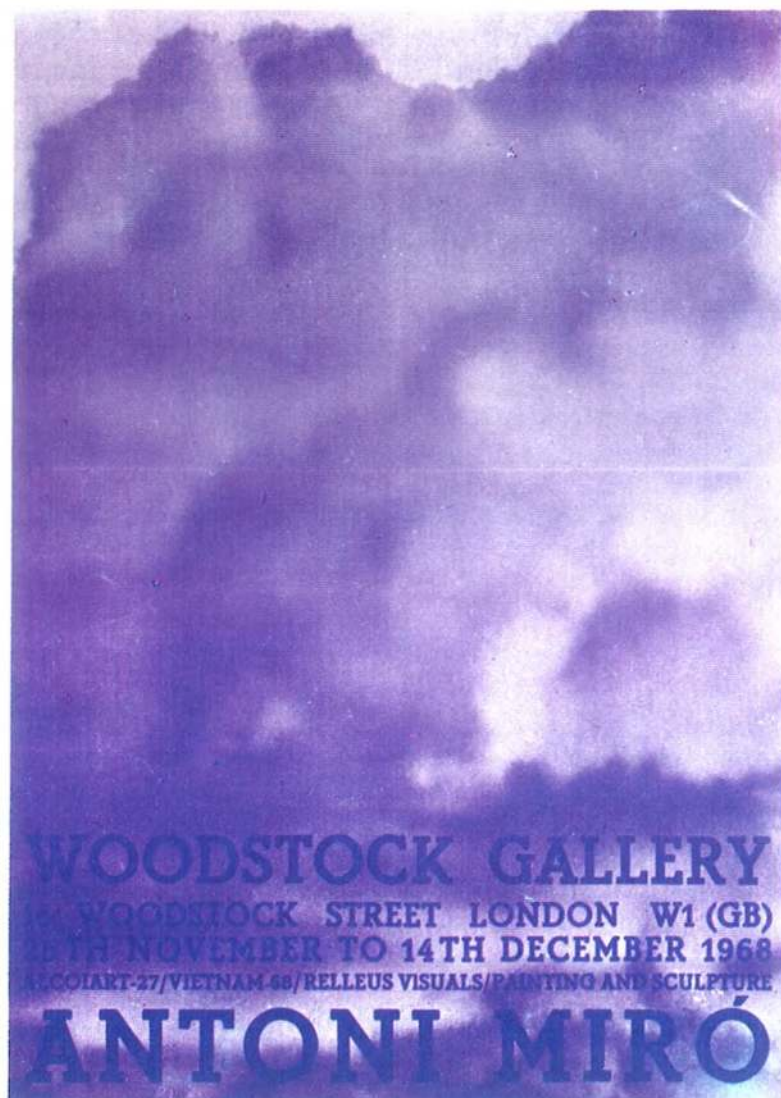
de Lichtenstein encima de los personajes de Goya luce amenazador tanto desde el punto de vista de las armas de destrucción masiva como desde el de la cultura agresiva de masas. Como es sabido, empezando por transferir los personajes de comics al plano del arte R. Lichtenstein terminó en el proceso inverso. Y uno de los sentidos del cuadro „Vetllaire“ (1987) da a entender esto, indicando las distintas fuentes de las imágenes de los mas-media-academicista en forma del gallo muerto. En general, las obras de la serie „Pinteu Pintura“ están marcadas con una amplia polisemántica y pueden entenderse en distintos niveles y bajo distintos puntos de vista. El enlace lineal de las series anteriores autor-cuadro-espectador, se complica en ésta serie con la ayuda de un sistema de espejos en los cuales se reflejan multiplicándose constantemente no sólo las alusiones, evidentes o escondidas, analogías y detalles simbólico-culturales, sino también nuestro propio entendimiento, el nivel de nuestra enseñanza, el grado de la sensibilidad. En una palabra, resulta que nosotros mismos nos encontramos en aquel laberinto de espejos y mirándolo observamos nuestra propia cara. La Iconografía de la serie „Pinteu Pintura“ no es sólo la unión de las imágenes de los artistas de distintas épocas, sino en primer lugar de los representantes de distintos estilos y corrientes cuyas fronteras parecían inquebrantables.

El retrato de Carlos V de Tiziano „Carlos V en la batalla de Mólberg“ (1548) se transforma con la técnica de la litografía y adquiere rasgos de una marca comercial „Cromo de Carlos V“ (1988—1989). El mismo retrato de Carlos III realizado por el pintor alemán A. Mengs se encuentra ora en Nueva York „Un rei a New York“ (1987), ora en París „Un rei a París“ (1987), cambiándolo de acuerdo con el medio ambiente. Los participantes de „La fiesta de verano“ de D. Teniers (1646) festejan lo mismo — sea la invariabilidad del arte viejo, sea la aparición del nuevo lo que aparece en el fondo con las imágenes de V. Kandinsky. El personaje de Gauguin rodeado de una decoración taitiana escruta con la mirada los contornos mediterráneos en los cuales rezuman no los símbolos de las creencias primitivas de los aborígenes sino las imágenes simbólicas de P. Klee y Z. Miró en „Mediterrània“ (1988). Todo esto lleva a comprender que las definiciones y esquemas del arte tienen un carácter relativo y en cierta medida „mitológico“, los límites entre ellas son temporales y en la mayoría de los casos inventados y a veces las corrientes aparentemente muy lejanas resultan tener los enlaces directos. Por ejemplo, en el cuadro „Translúcid“ (1986—87) fuera de la vidriera geométrica de Mondrián rezuma el anciano de J. Ribera antes mencionado. La metafísica de G. de Chirico se inserta orgánicamente en el „Jardín de las delicias“ de Bosch. En el cuadro „Aristide esguardant a Gala“ (1988) la imagen principal es el dueño del café concierto Aristide Bruant personaje de Toulouse-Lautrec. Siguiendo su mirada escudriñamos „el cuadro en el cuadro“ que es el retrato estilizado de la esposa de Salvador Dalí. Pero Aristide Bruant en nuestra consciencia es imaginado, hablando con propiedad, por su creador Toulouse-Lautrec. Quiere decir que el mismo Lautrec con una sonrisa irónica mira los frutos del Arte Nuevo. O más exactamente nosotros junto con Lautrec miramos y comparamos... Nos movemos por la galería de espejos de las imágenes del arte que los academicistas y los vanguardistas hacen igualmente en „La fragua del Vulcano“, ya que en el yunque están derramadas inconscientemente las visiones de aquellos. No en vano el crítico de arte valenciano Romá de la Calle determinó la serie de A. Miró „Pinteu Pintura“ como „la consciencia de la pintura“ (8).

Como regla, los títulos de las obras de A. Miró son un elemento importante de la composición entera. La verbalización de las bellas artes se descubrió hace mucho tiempo. Los lienzos clásicos sobre los temas bíblicos o mitológicos tienen fuentes literarias directas. Los nombres de las obras señalan una u otra escena que resalta el artista. Ciertamente es que para la tradición del siglo XX son más cercanas las representaciones visuales de los refranes de Breughel. En la época del proceso de formación del modernismo S. Soloviov escribió: „En las obras literarias y de pintura más tardías es dudoso determinar donde la literatura influía a la pintura y viceversa“ (9). Pero antes de la aparición de las vanguardias dadaísmo, surrealismo, la influencia literaria estaba limitada por la temática o el argumento de la obra de pintura y el intrínsculo del texto quedaba como una constatación de aquellas. El siglo XX convirtió los nombres de los cuadros en concepciones breves y en denominaciones o características de las imágenes (S. Dalí, R. Magritte); hizo una traducción automática de las imágenes visuales en verbales („Los

(8) Romá de la Calle. *Plástica Valenciana Contemporánea*. Valencia, 1986.

(9) Soloviov Serguey. *Ensayos histórico-literarios. Acerca de la leyenda de Judas el traidor*. Kharkov, 1895. P. 120



sonetos de Kimeria“ de M. Voloshin). Los nombres de los cuadros de A. Miró están marcados con las mismas características de sus obras de pintura — laconismo, ironía, aire significativo — y son parte integrante de ellos. La organización figurativo pictórica del lienzo corresponde a la estructura léxica del título. La habilidad de ironizar de A. Miró la testimonia su mini-diccionario que incorporó a las tarjetas de las reproducciones de sus obras editadas en Barcelona en 1988. Citamos „el expresionismo — expresarse fuertemente; el impresionismo — tendencia a impresionarse; el realismo socialista — producción de un pintor de PSOE dedicado a reproducir la imagen egregia del rey; el futurismo — ayerismo...“—. Vale la pena de explicar aunque solo sea algunos títulos de los cuadros de A. Miró porque, como dijimos antes, son partes consustanciales de sus obras.

En algunas obras el pintor utiliza palabras extranjeras caracterizando al personaje „The Maja today — Maja de hoy“ (1975) o a la idea misma: „Gora Euskadi, Visca Picasso — Viva Euskadi, Viva Picasso“ (1985); en otras utiliza títulos de libros como „Pell de brau“ libro de poesías del conocido escritor catalán Salvador Espriu. A veces los títulos de los cuadros tienen un carácter más personal — por ejemplo, „Ovidi fa de Vicent a Xile“ (1977): se trata del actor Ovidi Montllor, amigo del pintor, interpretando el papel de Vicente Romero cuando

éste estuvo en Chile detenido durante la dictadura. Muchos títulos están llenos de una ironía escondida que tiene eco en las imágenes visuales: „Sota Spain“ — „Bajo España“ (1986—1987) — que es una alusión no solamente geográfica sino referida a la situación dependiente de Cataluña; „El misteri republicà“ (1988) — la democracia postfranquista con la monarquía; „Temps de un poble“ (1988—1989) — un tema catalán basado en los relojes tergiversados del catalán Salvador Dalí; „Quatre barres“ (1981—1982) — la bandera nacional; „Intrús a Cofrents“ (1989—1990) — nombre de la ciudad donde está situada la central nuclear mas cercana a Alcoi; „Funcional i decorativa“ (1990) — ironización de los deseos de los pintores-modernistas de hacer los objetos funcionales estéticamente decorativos de acuerdo con teorías especialmente elaboradas. A. Miró propone considerar en este sentido a la mujer; „Menina-Nina“ (1980) y „La Menina de Velázquez“ (1985) — inesperado matiz indecente en nombres conocidos, porque „menina“ en catalán es uno de los significados eufemísticos del órgano sexual masculino.

De este modo, la palabra en su significado funcional se convierte en una clave del cuadro, „el hilo de Ariadna“ en el laberinto del espejo. „El misterio de la palabra consiste en que ella es un medio de comunicación con los objetos y la arena de su encuentro íntimo y consciente con la vida interior de ellos“ (10). En las obras de A. Miró la palabra misma ayuda a comprender mejor la polisemántica de la vida interior de los objetos expuestos.

„Pinteu Pintura“ de A. Miró tiene muchas analogías en el siglo XX. La mejor de ellas es la literaria: la novela de J. Joyce „Uliss“ que tiene amplias lecturas. De la misma manera cada cuadro del pintor de Alcoi puede merecer muchos comentarios y necesitar un artículo aparte. Hay que decir que A. Miró tiene un libro de reproducciones donde cada obra suya está desintegrada en los elementos integrantes, lo que constituye un original aparato informativo. No obstante, como decíamos, los cuadros poseen un amplio significado, empezando por la percepción estética y terminando por descifrar cada detalle. Lo primero es, sin duda, lo más importante.

Si al destacado escritor argentino Jorge Luis Borges lo llaman „bibliotecario de la literatura mundial“, al pintor valenciano Antoni Miró es posible con todo derecho llamarlo „tesorero de la pintura mundial“. Su finca „Mas Sopalmo“ cerca de Alcoi donde el pintor vive con su esposa y su hijo és como un museo; todo aquí está sistematizado y catalogado. „Mejor incluso que en muchos museos“.

Con su habitual ironía, el pintor bromeó mostrando una de sus obras de pintura-objeto (la figura del soldado-dolar que se desintegraba en dos mitades) diciendo que el que lo obtenga tendrá el beneficio doble, por el mismo precio poseerá una pintura y una escultura en la misma obra.

Quiero terminar diciendo sobre Antoni Miró, imitándolo a él: este libro representa no sólo la obra de un pintor brillante sino la pintura mundial en general.

*(Traducción del ucraniano al español
de Margarita Zherdinivska,
Corrección de Paco Bodí)*

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. RETRATO. 1960. PINTURA. 46×40. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
2. PAISAGE DE ALCOI. 1962. PINTURA. 122×72. COL. PARTICULAR
3. CARETAS. 1960. PINTURA. 57×81. COL. PARTICULAR
4. VIEJOS LOCOS EN EL MANICOMIO. 1967. PINTURA. 135×100. LOS LOCOS. COL. PARTICULAR
5. HAMBRE Y TRISTEZA. 1966. PINTURA. 110×100. LAS DESNUDAS. COL. PARTICULAR
6. LA NUDA 2. 1964. PINTURA. 46×50. LAS DESNUDAS. COL. PARTICULAR
7. LAS TRES GRACIAS. 1968. PINTURA. 145×100. EL PRECEDENTE DE PINTAR PINTURA. COL. PARTICULAR
8. HOMBRE. 1970. PINTURA. 116×91. RELIEVES VISUALES. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARCELONA
9. SETIEMBRE. 1968. PINTURA. 70×70. RELIEVES VISUALES. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARCELONA
10. PIEL DE TORO "A ESPRÍU". 1968. ESCULTURA. 120×80×60. HIERRO. COL. PARTICULAR
11. HOMBRE DE HIERRO. 1970. ESCULTURA. 25×15×12. BRONCE. COL. PARTICULAR
12. HOMBRE DESNUDO. 1969. ESCULTURA. 82×25×21. BRONCE. COL. PARTICULAR
13. HOMBRE Y MUJER. 1972. ESCULTURA. 180×120×120. ALUMINIO, HIERRO. COL. CERDÁ, ALCOI

207

SERIE "AMÉRICA NEGRA"

14. IGUALDAD PARA TODOS. 1972. PINTURA. 100×200. TRÍPTICO. MUSEO DE BILBAO
15. VIOLENCIA. 1972. PINTURA. 80×80. COL. PARTICULAR
16. LA LUCHA DE NIÑOS. 1972. METALOGRAFICA. 50, 80×80. COL. PARTICULAR
17. VENCEREMOS! 1972. METALOGRAFICA. 50, 80×80. COL. PARTICULAR
18. YO TAMBIÉN SOY AMÉRICA! 1972. PINTURA. 70×70. COL. PARTICULAR
19. LA LIBERTAD. 1972. PINTURA. 60×60. COL. PARTICULAR
20. RACISMO CONTRA MARTIN. 1972. PINTURA. 60×60. COL. PARTICULAR
21. ADIÓS MARTIN LUTHER KING. 1972. PINTURA. 100×100. COL. MUSEO AZORÍN, MONÓVER
22. MISERIA Y CHICOS. 1972. PINTURA. 65×50. COL. PARTICULAR
23. EL CHICO Y EL HUEVO. 1972. PINTURA. 65×50. COL. PARTICULAR
24. EL MATRIMONIO. 1973. ESCULTURA. 60×30×30. BRONCE. COL. CLAUDIO ZALIDI. BRESCIA. ITALIA
25. MÚSICA HASTA LA MUERTE. 1972. PINTURA. 105×75. COL. GIORGIO GRADARA. ANCONA. ITALIA
26. ELGRANDE TRAGA AL PEQUEÑO. 1976. ESCULTURA. BRONCE. COL. VANANDENAERDE ARDOOIE. BÉLGICA
27. HOMBRE DE SOMBRERO. HOMBRE DE CASCO. 1974. ESCULTURA. BRONCE. COL. VANANDENAERDE. ARDOOIE. BÉLGICA
28. MANO DE HOMBRE MALDITO. ESCULTURA. 26×13×10. BRONCE. COL. PARTICULAR
29. PIE HERIDO. 1975. ESCULTURA. 27×18×12. BRONCE. COL. JOHANNES TEISER. ARNSBERG. ALEMANIA
30. HOMBRE MÓVIL. 1976. ESCULTURA. 25×13×8. BRONCE. COL. PARTICULAR
31. AUTORETRATO. 1976. ESCULTURA. 37×18×10. BRONCE. COL. PARTICULAR
32. EL PUÑO. 1976. ESCULTURA. 22×10×10. BRONCE. COL. PARTICULAR
33. GUIJA DE ALTEA. 1975. ESCULTURA. BRONCE. COL. PARTICULAR

SERIE "EL HOMBRE DE HOY"

34. LA GIOCONDA. 1973. METALOGRAFICA. 100, 66×48. COL. PARTICULAR
35. HÉRCULES Y DAVIDO. 1973. PINTURA. 150×150. COL. PARTICULAR
36. GUERRERO ÁRABE. 1973. PINTURA. 100×100. COL. GABI HAUFF. ALTEA
37. EL SUENO. 1972—1974. PINTURA-OBJETO. 100×100×40. COL. PARTICULAR
38. EL OJO OBSERVADO. 1973. PINTURA. 100×100. COL. MILANO
39. MADE IN SPAIN. 1973. PINTURA. 100×100. COL. BARRACHINA. ALCOI
40. LA HUÍDA. 1973. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR
41. OJO PARA MIRARSE. 1973. PINTURA. 150×150. MUSEO DE TENERIFE
42. DESESPERANZA. 1973. PINTURA. 150×150. COL. VICENTA SOLER. ALTEA
43. LA MUJER DEL ESPEJO. 1974. PINTURA. 100×100. COL. RIBELLES. ALCOI
44. POEMA LSD. 1974. PINTURA. 65×54. FRAGMENTO. COL. GÓMEZ GIL. NEW BRITAIN. USA
45. TRES MIL AÑOS DE PALESTINA. 1974. PINTURA. 70×70. COL. KETTI RICO. MADRID
46. LA GRAN PARADA. 1974. PINTURA. 70×70. COL. SOLER NAVARRO. ALTEA
47. LOS QUE QUEDEN. 1974. PINTURA. 70×70. COL. GINES NOGUEROLES. LA VILA JOYOSA
48. HOMBRE ATADO. 1974. PINTURA. 100×100. MUSEO DE LANZAROTE
49. EXPRESIÓN DE AMOR. 1974. PINTURA. 60×60. COL. PARTICULAR
50. VOLVER A LA EDAD MEDIEVAL. 1974. PINTURA. 60×60. COL. RINALDI. BRESCIA. ITALIA
51. LOS ESCALONES. 1974. PINTURA. 70×70. COL. PARTICULAR
52. EL HOMBRE Y LA CIUDAD. 1974. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR

SERIE "EL DÓLAR"

53. SOMBRA. 1974—1976. METALOGRAFICA. 50, 40×40. COL. PARTICULAR
54. ESCLAVO Y ESCLAVIZADOR. 1973—1974. PINTURA. 150×150. COL. PARTICULAR
55. UNA DESNUDA Y UN SOLDADO. 1974. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR
56. SERVICIO DE LIMPIEZA. 1975. PINTURA. 100×100. COL. PALACIO DE DIPUTACIÓN. ALICANTE
57. DÓLAR AHORCADO. 1974—1975. PINTURA. 100×100. COL. VICENT MIRÓ. ALCOI
58. EN VIETNAM LA RAZÓN HA GANADO. 1975. PINTURA. 70×70. COL. GANEM. CASTELLON
59. DESNUDAS DE DOLOR. 1974. PINTURA. 100×150. TRÍPTICO. PALACIO DE DIPUTACIÓN. ALICANTE
60. THE MAJA-TODAY. 1975. PINTURA. 100×200. TRÍPTICO. COL. PARTICULAR
61. EL ZAPATO ESPAÑOL. 1975. PINTURA. 70×70. COL. JENS HAGEN. KÖLN. ALEMANIA
62. EL MATRIMONIO "PAISAGE BAJO UN CIELO PRECIOSO CON OCASO AZUL". 1973—1974. PINTURA. 150×150.
63. REPORTAGE. 1974—1975. PINTURA. 150×150. COL. PARTICULAR
64. ¿BUSCANDO LA PAZ? 1975. PINTURA. 50×50. COL. VICENT VIDAL. VALENCIA
65. DÓLAR. 1975—1976. METALOGRAFICA. 75, 40×40. COL. PARTICULAR

66. CONTRA EL HOMBRE. 1973—1976. METALOGRAFICA. 50, 40×40. COL. PARTICULAR
67. CONTRA LA CULTURA. 1973—1976. METALOGRAFICA. 50, 40×40; COL. PARTICULAR
68. METAMORFOSIS-1. 1975. PINTURA-OBJETO. 2=100×70. COL. PARTICULAR
69. EL GARROTAZO. 1976. PINTURA-OBJETO. 215×100×100. COL. PARTICULAR
70. METAMORFOSIS-2. 1975—1976. PINTURA-OBJETO
71. SOBRE LA PROCESIÓN. 1975—1976. PINTURA-OBJETO. 2=100×100. COL. PARTICULAR
72. SOBRE LA PROCESIÓN. 1975—1976. PINTURA-OBJETO. 2=100×100. (MOVIMIENTO). COL. PARTICULAR
73. METAMORFOSIS-3. 1975—1976. PINTURA-OBJETO. 2=100×70. COL. PARTICULAR
74. METAMORFOSIS-6. 1975—1976. PINTURA-OBJETO. 2=100×70. COL. PARTICULAR
75. LAS LANZAS. 1975. PINTURA. 100×100. COL. VICENT MIRÓ. ALCOI
76. LA MUJER IBÉRICA. 1976. ESCULTURA MURAL POLIESTER. 190×125×40. COL. BERENGUER. ALICANTE
77. METAMORFOSIS=2=3=4=5=6. 1975—1976. PINTURA-OBJETO. COL. PARTICULAR
78. LA LISTA DE LOS CIEGOS. 1974. PINTURA. 100×81. COL. JESÚS MARTÍNEZ. VALENCIA
79. EL MODELO. 1976—1977. PINTURA-OBJETO, RELIEVE BAJO. 2=200×100. COL. DIPUTACIÓN DE ALICANTE
80. OVIDI JUEGA EL PAPEL DE VICENT EN CHILE. 1977. PINTURA-OBJETO. 118×118×25. COL. PARTICULAR
81. LA ESCAPADA. 1975. CERÁMICA. 330. COL. PARTICULAR
82. CAMPESINO, HORCA, ÁRBOL Y SILLA. 1977. ESCULTURA POLIESTER. 200×70×42. COL. PARTICULAR
83. MADE IN USA. 1975—1976. PINTURA-OBJETO. 150×300. COL. PARTICULAR
84. LA MUJER PIDE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN. 1978. POLIESTER. 200×70×42. COL. PARTICULAR
85. POR LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN. 1978. ESCULTURA. 180×150×100. COL. PARTICULAR
86. EL GARROTAZO. 1976. PINTURA-OBJETO. 215×100×100. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
87. DE ALMANSA. 1979. ESCULTURA, PINTURA Y GRÁFICA. ALT. 400 APROX. MUSEO BANIOLES
88. EMIGRAR HACIA LA MUERTE. 1981. PINTURA. 32,5×23,5. COL. PARTICULAR
89. UN PUEBLO BAJO LAS LANZAS. 1977—? PINTURA-OBJETO. 100×100. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
90. LANZAS DEL IMPERIO. 1976—1977. PINTURA-OBJETO. 250×850. COL. PARTICULAR
91. LANZAS DEL IMPERIO. 1976×1977. PINTURA-OBJETO. 250×850. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
92. LEÑA DE LA ALPARGATA. 1980. PINTURA-OBJETO. 60×60. COL. BOFILL ABELLO. BARCELONA

SERIE "PINTAR PINTURA"

93. SANTO PABLO-FUMADOR. 1981—1982. PINTURA-OBJETO. 80×80. COL. PARTICULAR
94. DIEGO DE ACEDO. 1980. PINTURA. 60×60. COL. LUÍS RODRÍGUEZ. MADRID.
95. EL CONDE-DUQUE. 1980. PINTURA. 60×60. COL. J. TUDELA. ALCOI
96. MERCEDARIO. 1981—1982. PINTURA-OBJETO. 80×80×10. COL. PARTICULAR
97. MENINA-NINA. 1980. PINTURA. 70×70. COL. BOFILL ABELLO. BARCELONA
98. INOCENCIO X; PAPA. 1980—1981. PINTURA. 50×50. COL. JUAN MELERO
99. EL AUTORETRATO DE GOYA. 1981—1983. PINTURA. 70×70. COL. PARTICULAR
100. DUQUESA DE ALBA. 1981—1982. PINTURA. 80×80. COL. PARTICULAR
101. MARGARITA CON SOMBRERO. 1980—1982. PINTURA. 80×80. COL. PARTICULAR
102. MARGARITA SIN SOMBRERO. 1980—1981. 100×80. COL. PARTICULAR
103. LA LECHERA DE BORDEAUX. 1982. PINTURA-OBJETO. 100×100. COL. PARTICULAR
104. EL OBRERO HERIDO. 1982—1985. PINTURA. 100×100. COL. TUDELA. ALCOI
105. CUATRO BARRAS. 1981—1982. PINTURA. 160×160. COL. MIROFRET. ALCOI
106. REPRESIÓN NO, CULTURA SÍ. 1982—1985. PINTURA. 100×100. COL. CATALÁ. MALLORCA
107. CONJUNTO DE ESCULTURAS DE "PINTAR PINTURA". 1985
108. LA MENINA DE VELÁSQUEZ. 1985. ESCULTURA. 78×60×41. BRONCE, FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
109. TORSO DE CONDE-DUQUE. 1985. ESCULTURA. 71×56×34. BRONCE. COL. PARTICULAR
110. CARLOS III, CAZADOR. 1985. ESCULTURA. 81×43×27. BRONCE. COL. PARTICULAR
111. CARDENAL CON EL PERRO. 1985. ESCULTURA. 80×38×19. COL. PARTICULAR
112. A PABLO CASALS. 1985. ESCULTURA. 257×60×60. BRONCE. COL. HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK. WOLFEN-BUTTEL
113. A TODOS LOS ALCOIANOS. 1985. ESCULTURA. 173×45×30. COL. AYUNTAMINETO DE ALCOI
114. SEMPERE, HORCA Y PALETA CON OCASO EN SOPALMO. 1985. ESCULTURA-OBJETO. 87×45×30.
115. LAS ESPARGATAS DE PATRIOTAS. 1984. PINTURA. 118×90. COL. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
116. LA MUJER Y LA BOTELLA. 1987. PINTURA. 136×98. COL. CATALÁ. MALLORCA
117. DIÁSPORA DE YUNTA. 1987. PINTURA. 98×136. COL. PACO VERDÚ. MADRID
118. DALIMÓVIL. 1987—1990. PINTURA. 98×136. COL. PACO VERDÚ. MADRID
119. DALIMÓVIL DOBLE. 1987. PINTURA-OBJETO. 47×130×18. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
120. DALIMÓVIL ROJO. 1987. PINTURA-OBJETO. 44×130. COL. V. MIRÓ. ALCOI
121. ¡VIVA GAUDÍ! 1986. PINTURA. 98×68. FRAGMENTO. COL. CANEM. CASTELLÓN
122. ENGAÑO DE LA VISTA. 1981—1986. PINTURA. 200×400. CUATRETO. COL. V. MIRÓ. ALCOI
123. FIESTA DE VERANO. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
124. PICASSO Y PERIÓDICO. 1986. PINTURA. 66×52. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
125. EL PAVOR GRANDE. 1987. PINTURA. 98×68. COL. CATALÁ. MALLORCA
126. JARDÍN CON MUSA. 1987. PINTURA. 98×68. COL. BASILIO MURO. VALENCIA
127. JAQUELINE. 1987. PINTURA. 98×68. COL. BOFILL. BARCELONA
128. DALÍ RECORTABLE. 1986. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
129. DALÍ RECORTABLE. 1986. FRAGMENTO
130. EL ESPEJO DE DALÍ. 1987. PINTURA. 98×68. COL. V. MIRÓ. ALCOI
131. EL MÉDICO Y LA REINA. 1986. PINTURA. 98×68. COL. DENDARIETA. LIEGE. BÉLGICA
132. BAJO SPAIN. 1986. PINTURA. 98×68. COL. RED CULTURAL. BARCELONA
133. TRANSLÚCIDO. 1986—1987. PINTURA. 98×68. COL. ADÁN PEREYRA. ALICANTE
134. JARDÍN CON MÓVIL. 1987. PINTURA. 98×68. COL. P. VERDÚ. MADRID
135. CALLE AVINIÓN. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
136. BOSCH EN EL INTERIOR. 1987. PINTURA. 136×68. COL. CATALÁ. MALLORCA.
137. RAZZIA. 1987. PINTURA. 98×68. COL. JESÚS MARTÍNEZ. VALENCIA
138. PALACIO DE NOCHE. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
139. VELADORA. 1987. PINTURA. 98×68. COL. M. RODRÍGUEZ. MADRID
140. LUNA, GALA Y CAMPESINO. 1987. PINTURA. 98×68. COL. JOAN A. BLESICO. VALENCIA.

141. EL PASO DE TIEMPO. 1987—1988. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
142. THE MASTER. 1987—1988. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
143. UN REY EN PARÍS. 1987. PINTURA. 98×68. COL. ARABAKO KUTSA. VITORIA-GASTEIZ
144. UN REY EN NEW YORK. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PASCUALE-LEONE. VALENCIA
145. GALA-CARDENAL. 1988—1989. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR
146. CROMO DE CARLOS-V. 1988—1989. PINTURA. 100×100. COL. V. MIRÓ. ALCOI
147. GALA-ACRÓBATA. 1988—1989. PINTURA. 100×100. COL. RAFAEL. BARACHINA. ALCOI
148. DONAMÓVIL Y ALCALDE. 1988—1989. PINTURA. 100×100. COL. J. MARTÍNEZ. VALENCIA
149. AMIGO GADES. 1989. PINTURA-DIBUJO. 100×100.
150. AÑS DEL MONO. 1989. PINTURA-DIBUJO. 100×100
151. RETRATO DE ESPRIÚ. 1987. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
152. PIEL DE TORO. 1987. PINTURA. 98×68. COL. JOANA ORIOLA. ALCOI
153. MENIPE. 1981—1986. PINTURA-OBJETO. 183×140×140. COL. PARTICULAR
154. EL YUNQUE Y EL MARTILLADOR. 1981—1988. PINTURA-OBJETO. 190×150×150. COL. PARTICULAR
155. BOSCH, MIRÓ, JAN SANDERS. 1985. PINTURA. 200×200. DÍPTICO
156. LA PAREJA. 1990. PINTURA. 80×80
157. PERSONAGE MIRA A GUERNICA. 1985. PINTURA. 200×200. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ELCHE
158. AJO Y ACEINTE. 1990. PINTURA. 80×80
159. MUNDO DE BACON. 1988—1989. PINTURA. 200×200. SAN TELMO MUSEO. DONOSTIA
160. PSICOANÁLISIS DE LA PINTURA. 1988. PINTURA. 200×200
161. ESTIMADO GAUDÍ. 1989. PINTURA. 200×100. COL. PARTICULAR
162. CONTRALUZ. 1990. PINTURA. 100×100. COL. ADÁN PEREYRA. ALICANTE
163. LA NUDA ROJA. 1990. PINTURA. 80×80
164. ARISTIDE MIRA A GALA. 1988. PINTURA. 200×200. DÍPTICO. COL. PARTICULAR
165. HORNAZA DE FICCIONES. 1985—1988. PINTURA. 200×200. COL. PARTICULAR
166. GORA EUSCADI, VIVA PICASSO. 1985. PINTURA. 200×200. DÍPTICO. COL. "LIENZOS LEVANTE", MURO
167. EL MISTERIO REPUBLICANO. 1988. PINTURA. 200×200. DÍPTICO. COL. PARTICULAR
168. KASPÁROV, AJEDREZ Y PERSONAGE. 1988. PINTURA. 200×200. DÍPTICO. MUSEO DE VILLAFAMOSA. CA-STELLÓN
169. HOMBRE DE ESPALDA. 1988. PINTURA. 200×200. SCÍNICA PASCUAL-LEONE. VALENCIA
170. MEDITERRÁNEO. 1988. PINTURA. 200×200. DÍPTICO. COL. S. BOFILL. BARCELONA
171. DALÍ, PLA Y PERSPECTIVA. 1989. PINTURA. 200×200. DÍPTICO.
172. EL SUEÑO DE INFANCIA. 1990. PINTURA. 50×50. COL. PARTICULAR
173. RETRATO ECUESTRE. 1982—1984. PINTURA. 200×200. DÍPTICO. COL. PARTICULAR
174. VIGILANTES DEL ALBA. 1989. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR
175. RETRATO ECUESTRE. 1982—1984. PINTURA. 200×200. FRAGMENTO. COL. PARTICULAR
176. DIÁSPORA DE CABRA. 1987. PINTURA-OBJETO. 100×170×170.
177. TIEMPO DE UN PUEBLO. 1988—1989. PINTURA. 98×136. COL. VICENT MIRÓ. ALCOI
178. OP-POP. 1989. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR
179. INTRUSO EN CONFRENTE. 1989—1990. PINTURA. 100×100. COL. PARTICULAR
180. VIOLÍN DEL PINTOR. 1990. PINTURA. 50×50.
181. CARA Y CRUZ. 1990. PINTURA. 60×60.
182. TIGRE Y VIOLÍN. 1990. PINTURA. 50×50.
183. CASA BATLÓ. 1990. PINTURA. 50×50.
184. LA VENTANA DESNUDA. 1990. PINTURA. 50×50. COL. ROMÁ DE LA CALLE. VALENCIA
185. DUPOND'S. 1990. PINTURA. 50×50. COL. PARTICULAR
186. FUNCIONAL Y DECORATIVA. 1990. PINTURA. 100×100.
187. CLARO DE LUNA. 1991. PINTURA. 80×80.
188. CARDENAL Y RETRATO. 1990. PINTURA. 98×68.
189. HERMITAGE DE NOCHE. 1990. PINTURA. 98×68. COL. MANUEL MONLEÓN. VALENCIA
190. CONTRASTE. 1990. PINTURA. 98×68. COL. PARTICULAR
191. HOMBRE DE VINO. 1990. PINTURA. 98×68
192. SIN NOMBRE. 1990. PINTURA. 98×68
193. SOMBRA NUCLEAR. 1990. PINTURA. 98×68
194. CHIMINEAS. 1991. LITOGRAFIA. 76×56. EDICIÓN CAT&CAT. MALLORCA
195. GALÁCTICA. 1990. PINTURA. 98×68. COL. RAFAEL BARRACHINA. ALCOI



Fin de siècle — the end of the century — is a term entered firmly in the lexicon of European culture; it refers to happenings in the last years of the 19th century and was given various names in different countries, like Modern, Sezession, Modernism, Art Nouveau, Jugendstil, and Liberty. The late 20th century is also rich in terms like neofigurativism, neo-expressionism, transavantgarde, and social art, which indicate the general artistic search in reproducing complex socio-historical phenomena. Emphasis, however, has been somewhat displaced on the map of European art. If in the late 1800s in Catalonia, apart from Antonio Gaudi with his striking architectural constructions, representatives of modernism in painting were few, the later Catalan influence on modern trends in European fine arts became and have remained more pronounced and significant. Among the many names of Catalan artists of the late 20th century the name of a Valencian painter from the city of Alcoi stands out prominently — Antoni Miró.

* * *

The notion that a talent is a calling multiplied by labour is valid for both the individual and an entire nation, and the significance and glory of Catalonia, an autonomous region in Spain, can be determined on the basis of these factors. Catalonia's uniqueness in a historical and cultural sense is a result of its Mediterranean position, its presence in the orbit of the general culture that most profoundly influenced the life of Europe and its own original contributions to various spheres of human activity. The peculiarity of Catalonia, or Catalan countries,

lies also in the Iberian roots which go back to the Paleolithic era; caves with remnants of primitive culture have been found, with inscriptions made in a script reminiscent of Greek-Cyrillic characters. The names of towns — Ibi, Tibi — also point to this ancient connection. At the same time other names like Cetabis (Xativa), Valentia (Valencia), and Alcoi testify to the Roman-Arabian influence. A special holiday has also come down to the present from the Middle Ages, based on events of the 13th century, when the Christians won a victory over the Moors thanks to the assistance of St. George. St. George's Day is celebrated in many Catalan towns whose patron is that saint, in particular, in Alcoi. In the local museum of St. George, along with other exhibits, stand mannequins in traditional costumes made for theatrical performances at various times. Costumes by Miró are also exhibited there. Catalan diligence was proved not only by seafarers, merchants and fishermen in this region, but also by peasants who, in their mountainous terrain, developed the agriculture famous for its products throughout the entire country. There were also numerous craftspeople and jewellers. Catalan talent was demonstrated as well by well-known philosophers (Raymon Lully), writers (J. Martorell and J. de Galba), and artists (Jose Ribera). But, like any talented nation in a convenient geographical location, at the crossing of historico-economic and cultural roads, Catalans had to defend their freedom and traditions throughout their history. Looking into the not-so-distant past we should note that for more than two and a half centuries Catalonia was practically deprived of national independence when it was seized by the Castilian King, Philip V in 1707, a date which is deep in the memory of Catalans. Philip V was also the author of the notorious decree *Nueva Planta* which prohibited use of the Catalan language. The ban was in fact implemented until the late 1970s, when Catalonia attained autonomous status and a law on the national language was adopted. It is quite clear that Philip V fell into disrepute with Catalans, and so after the region achieved autonomy the art museum in the town of Xativa (Jose Ribera's birthplace) began to exhibit the portrait of the monarch upside down. It also explains Antoni Miró's painting *Feli-Felip*, i. e. *Feli-Philip*: the title of the painting consists of two parts — *Feli* from the Latin *Felidae*, i. e. of the cat family (visually, it is the tiger in the upper part), and the name of the King whose upside-down representation is accompanied by a mirror-reflected call *la la gerra!* where "gerra" (in Catalan) means "pot" instead of "guerra" — "war." The spirit of national identity inherent in many Catalan intellectuals is explained not only by historical memory but by their own experience, consisting in many cases of humiliation and insults. Thus, Antoni Miró remembers that when he went to school he knew Castilian badly because he spoke only Catalan at home. But the teacher forbade him to use this "vulgar tongue," while others called it "a dog's barking." Antoni Miró was born in 1944 in Alcoi, an old Valencian city famed for its craftspeople: paper-makers and textile workers. Labour was highly valued in the family of the future artist: his father founded a metalworking shop, the first in the city, and his mother was a milliner. Antoni Miró learned diligence and acquired his capacity for work at an early age. He works 12—14 hours a day, sometimes more. The artist felt his vocation early in his childhood and devoted all his leisure time to his favourite pursuit — painting. Work in his father's shop helped him learn the nature of many modern materials and the properties of

paints. He received his art education from his only teacher — the local painter Vicente Moya, under whose guidance Antoni Miró mastered “the school” of the traditional genres of portrait, landscape and still-life. His early works, with their evident touch of studious academism, he entered in a drawing, painting and sculpture contest in Alcoi in 1960. He won first prize but it was the end of his preparatory period, because diligent adherence to canons, vigorous academic conservatism and emphasized salon character were alien to the young artist.

Miró devoted the next years to working out a laconic, almost stylized, extraordinarily expressive line, a drawing capable of generalization, and to experiments with colour, and he won prizes in competitions in Alicante, Madrid, and Valencia. At the same time he executed his first series, *Nudes* (1964), for his first one-man show in 1965 and became a founder of the Alcoi-Art group of local artists (S. Masiá, M. Mataix, A. Miró, later V. Vidal and Alexandre). These two steps are important for a general understanding of Miró’s creative work. His first series included paintings (executed in the traditional means — oil on canvas), drawings (not the initial sketches for paintings) and engravings (classical etchings with deeply etched lines), united by a common idea and theme. Such a tendency to self-realization in different genres and kinds of fine arts is common to many artists of the 20th century, in particular, representatives of Spanish avant-garde like Picasso, Dali and others. However, their universality demonstrates, as a rule, the versatility and creative potential of the artist’s nature, rather than that expressive diversity of forms of the same theme or idea, as is developed in series by Miró.¹

Pioneers of the Art-Nouveau style in the late 19th century strove for the ideal synthesis of various kinds of art, searching for correspondence of sounds to colours, and so on. Miró tries to realize their dream of “uniting works of different arts into a single whole” (called *Gesamtkunstwerk* by Richard Wagner)² in his own way, adding to subsequent series works of ceramics, sculpture, monumental size, and object painting. The idea of the conceptual combination of various artistic manners and various kinds of art (painting and sculpture) underlay to a great extent the formation of the Alcoi-Art group which existed up to 1972, and which began its activities namely with Miró’s first one-man show. The propensity for synthesis was manifested also in the indirect drawing to this idea of many contemporary masters from other kinds of art, such as poetry and music. Catalogues were prepared containing works of visual art accompanied by the writings of famous poets (R. Alberti, S. Espriu, P. Serrano, J. Fuster) and actors (A. Gades, O. Montllor), written according to the influence of the visual images.

At the end of 1965 Miró’s one-man show was held in Montmartre in Paris. Since then works by the artist (including one-man shows and numerous collective exhibitions) have been shown several times a year in Spain and many foreign countries. At the end of 1990 Ukrainian

¹ Explanations of artistic universality in recent decades are diverse. In Ukraine, for example, artists have found themselves between Scylla and Charybdis: severe ideological and taste censorship (artistic councils, artistic commissions etc.) on the one hand, and the need to earn money to live, on the other. This explains to some extent the mass, often forced, turn of many interesting easel painters to monumental art where the pressure is less and possibilities of realization greater. Such a situation is not purely Ukrainian, but general for Europe, though with certain differences in causes. Thus, it is understandable that a synthetic expression of an inner idea through various kinds of visual art has cost Miró much labour and material sacrifice for more than two decades.

² See: D. V. Sarabyanov. *Art-Nouveau Style*. Moscow, 1989. P. 187. It is worth citing further: “The synthesis of arts is a means of immortalizing human ideas and notions, human society, people’s vital activities in the unity of spiritual and material creation.”

art lovers saw for the first time graphics and posters by Antoni Miró; the exhibition was opened in Kiev and then in 1991 was shown in Ivano-Frankivsk and Lviv. In the same year the artist visited Ukraine as a member of the international judging committee of the 2nd biennial exhibition *Impresa-91* in Ivano-Frankivsk.

In the latter half of the 1960s Miró created his series *Famine* (1966), *Madmen* (1967), *Vietnam* and *Death* (1968—1969). Art critics define this period as the transition “from expressionism to social neofigurativism.”³ Miró’s expressionism also tends to synthesis, in this case to uniting various epochs. The grotesque accentuating of outward deformities which conceal mental derangements (Bosch, Brueghel), the interest in conflict scenes which disfigure the outward appearance of a man (Adriaen Brauwer, in particular his canvases on the theme of various fights), the analysis of the nature of the abominable (Jose Ribera, later Miró more than once turns to one of Ribera’s images — *Head of a Cripple*, 1622, the half-length portrait of an ugly old man); the representation of the horrors of the time (Francisco Goya, *Los Caprichos*); the cry of despair (*The Cry* by Edvard Munch, works by Emil Nolde) — all show through the “relief” brushstrokes of the *Madmen* series. The artist tries to convey his inner emotions through visual material, his images acquire exaggerated, allegorical features, and later (*The Visual Reliefs* series, 1968—1970) they disappear completely, leaving only the pulsating colours, tense texture, and code designations of an emotional state. In sculpture, Miró works with bronze, aluminium, and iron, imparting to the material an expressive plasticity and arranging the space in such a manner that all the convexities and concavities make a single synthetic image, as if the object is turned inside out. In this respect the artist’s searches echo those of Raymond Duchamp-Villon, Alexander Archipenko and Henri-Georges Adam. But these conventional and mastered means and traditional media no longer satisfy the Alcoi artist, whose distinctive feature is constant search, development and motion. In painting, Miró almost completely rejects oils, turning to acrylic paints devised in the 1940s and a new technique called aerography. In graphics, he turns to metallographics. In sculpture, Miró uses new media (polyester, synthetic materials), blends sculpture and painting into object works and create mobiles.

These modern technologies naturally influence the artist’s creative manner. The intensity of colours and emotional sincerity of abstract painting could no longer satisfy Miró. Feeling concretely the injustice of the world we inhabit, he wants to draw the viewer into his emotional experience. Miró’s series of the late 1960s and 1970s present a deliberate turn to emphasized figurativism, since the blending of the sensual and the mental can be achieved namely through a real image. Critics justifiably defined these works by Miró as “social realism” and wrote in particular: “Antoni Miró does not simply depict reality but simultaneously expresses his desire to change this reality.”⁴ The artist’s social stance rested upon the artistic views of the 1940s—1950s, the so-called position of the “angry young men” and nonconformist convictions, all that permeated European philosophy and literature in the 1950s—1960s and ended in students’ riots in 1968. In 1972 Antoni

³ Guill Joan. *Temática i poética en l'obra artística d'Antoni Miró*.— Valencia, 1986. Alcoi, 1988. P. 22.

⁴ Contreras Ernest. *La triple muestra de A. Miró en Alcoi*. Alacant, 1969, 13, XII

Miró, together with several Italian artists, organized Gruppo Denunzia (The Group of Denunciation) in Brescia. Their exhibitions in European countries were the manifestation of the artists' protest against humiliation of a person or a nation. This position was based on socialist ideas then shared by the majority of European artists. Miró's socialist views, devoid of ideological fetters, party privacy, totalitarianism and naive utopianism, influenced his creative and personal life. Visiting Ukraine in 1991, he said that if he had lived here earlier he would probably have found himself in Siberia. There need be no doubt that Miró would have shared the fate of those Ukrainian intellectuals who in the 1960s—1980s suffered concentration camps, prisons and emigration. The artist from Alcoi would have been an undesirable person for power structures of that time, because the active protest against injustice expressed in his series in the 1970s is too keen and sarcastic. These are the series *Realities* and *The Man* (1970—1971), *Black America* (1972), *The Today's Man* (1973), and *The Dollar* (1973—1980) which includes the subseries *The Lances*, *The Standard*, *The Freedom of Expression* and *Chile*.

Real images in the works from the above-mentioned series are devoid, on one hand, of the naturalism often inherent in realistic art, and on the other, of the aesthetic stylization inevitable in the figurative painting approach to the poster idiom. Antoni Miró constructs his works like a cinematic close-up, when the background merges into a solid monochrome mass, all superfluities severed while insignificant details gain a particular semantic significance. And with that the artist employs the most diverse methods to organize the canvas space. In his works *Vietnam* (1972) and *Despair* (1973), for instance, he uses the effect of a double frame when the main subject is ornamented by a chain of human figures (proceeding with the analogy with cinema — repeated sequences on a narrow film). In the first work it is a soldier with crutches: the future which waits an invader who, in the central part, puts a pistol to the temple of a captive Vietnamese, and, in general, the tragic consequences of any war. In the second it is the figure of a man unable to break a wall: casual consequences of subsequent despair. The subject in other works tends to repetition, reflection, breaking up into separate episodes, contrasting of two halves. The masterful employment of pop-art and op-art stylistics, the metaphorization of ideas and actual historical events make the works pictographically expressive, stimulating the reverse connection of viewer — painting — artist by allowing the comprehending and sharing of common emotions.

In his sculpture of this period Miró also turns to real objects. Representing the whole through its part, which echoes the comprehension of harmony by the Renaissance artists, Antoni Miró creates his "hands," "legs," and "torsos," avoiding the exotism of modernists, the dissection of avantgardists or the naturalism of realists. This is probably an antique tradition adapted to contemporaneity. Even in such sculptures as *Man the Hat* and *Man the Casque* an ancient Greek tradition of phallic images can be traced though the modern attributes of a hat and a casque impart to these images a Freudian interpretation and a certain irony.

With *The Lances* subseries painted in the late 1970s Miró approaches directly one of his central series named *Painting Painting* (1980—1991). It was preceded by the canvas *The Three Graces* (1968), where

the mythological goddesses, impersonating the kind, joyful and eternally young source of life, change entirely under modern conditions and take on new meaning according to social demand. The series *Painting Painting* is characterized by its antimythologism and irony. Its very name, in fact, is full of reciprocal negation or ironic significance. At the same time, in the series *Painting Painting* the synthesis inherent in Miró has found its consummate realization: the synthesis of epochs and styles, when masters of all times and all nations seemed to group under the cover of one concept and creative trend. It is as if Miró had gathered a brilliant ensemble of performers and managed to harmoniously unite medieval and modern musical instruments, being simultaneously the conductor and the first violin. (By the way, if the conversation turned on music, then we should say that Miró's latest work in progress will differ completely from the previous ones; it is called *Vivace*, i. e. lively, and deals with ecology in the broadest sense of the word).

The antimythologism and irony of the series *Painting Painting* are two sides of one coin. Numerous philosophers and historians, including K. Marx, M. Bloc and A. Losev, have written about the significance of myths in the life of society and the individual. Rejecting some myths, we immediately try to create others, whether in the historical plan, or in social, creative or everyday life. In his series *Painting Painting* Miró destroys this immutable system of myths but does not create a new mythology, a move to which all the trends of fine arts tended, particularly at the end of the last and during the present century. Paradoxically as it may seem, this breaking down is not of a destructive character. While destroying habitual myths the artist does not bereave the viewer of his inner support, on the contrary, he brings spiritual liberation and elevates his humane nature.

The subseries *The Lances* also serves to shatter the historico-heroic myth and the consciousness connected with it. This subseries is based on the famous painting by Velázquez, *Surrender of Breda* (1634—1635), which is also called *Las Lanzas* and depicts a real historical episode, the surrender of the fortress city of Breda by its garrison to the Spanish army. There is a known statement by the prominent poet Luis de Góngora, a contemporary of Velázquez: "Breda was surrendered by hunger"; Velázquez' canvas was painted after the events of 1625 and covered with a heroic-romantic veil: its central part represents Flemish Justin of Nassau transferring the keys of the fortress to the Marchese Spinola and symbolizes the dignity of the defeated and the nobleness of the victors. Documents testify, however, that when the Spaniards captured the fortress they found there stocks of grain sufficient for a month and of wine for three months. In works of this series Miró emphasizes not the heroics of a historical incident but ordinary self-interest — mercenary opportunism (which, in fact, has always accompanied any war, great or small). In one of the works (*The Lances* etching, 1975) two hostile troops are already armed with missiles and tanks. At that we should mention that the Spanish army, as it was, was called "the lances of the empire" because it consisted mostly of mercenaries. All of that comes to mind when you enter the space of Velázquez' canvas penetrating through time — both in the direct and figurative meaning — for Miró's object painting *Lances of the Empire* (1976—1977) allows you to become one of the participants of this historic episode.

The elaboration of the Velázquez topics⁵ permits Miró to destroy some established myths or to re-interpret them ironically. Let us take, for example, the myth of social values. The pride of contemporaries was expressed by Homer in his well-known list of ships, by Bernal Díaz del Castillo, participant in Cortez' campaign to Mexico, in the list of horses brought to New Spain⁶, while by Miró, in the trade-marks of automobile companies which decorate the crupper of the horses of Velázquez' *El Conde-Duque de Olivares* (*Equestrian Portrait*, 1982—1984). After all, there is some heredity in this which reflects the evolution of our civilization.

In 1932 Marcel Duchamp at the exhibition of Alexander Calder introduced the term *Mobile* in his description of the sculptures by the American artist. After that many works were written investigating Calder's invention of three-dimensional mobile constructions which respond to the slightest motion of air and can exist only as a stereoscopic volume. Nevertheless, Miró ironically handles this myth as well. He introduces a mobile by Calder into Bosch's *Garden of Delights* (*Garden with Mobile*, 1987), and that mobile not only retains its distinct three-dimensional character but gains an unexpected associative connection.

Roy Lichtenstein's pop-art images taken from comics are considered to be the most comprehensible for mass viewers because they are an integral part of mass culture. But in Miró's picture *The Raid* (1987) Lichtenstein's comic-book supersonic fighter above Goya's personages looks menacing, from the point of mass destruction and from the point of aggressive mass culture. As is known, having moved from the transferring of comic-book personages into the field of art, Lichtenstein arrived at the opposite process. And the painting *Supervisor* (1987) alludes to it specifically, but with sources different from mass media images — academism looking like a dressed rooster.

In general, works of the series *Painting Painting* are characterized by the broad polysemantics and can be read on different levels and from various points of view. A linear connection of previous series, artist — picture — viewer — picture — artist/idea, is complicated by a system of mirrors which reflect not only evident or hidden allusions, analogies and symbolico-culturological details which are constantly repeated but also our own comprehension, the level of our education and the degree of our sensitivity. In a word, we find ourselves drawn into this mirror labyrinth and, looking back, observe our own faces.

The iconography of the series *Painting Painting* is not a simple combination of images created by artists of different epochs, but first of all, the representatives of different styles and trends, the borders between which seemed to be immutable. Titian's portrait of Charles V (*Charles V in the Battle of Mólberg*, 1548) is transferred into lithography and appears as a trademark (*Charles V — Cromo*, 1988—1989). The same Charles V by Anton Mengs can be found either in New York (*The King in New York*, 1987) or in Paris (*The King in Paris*, 1987) changing according to the cultural surroundings. The participants in the *Village Fete* by Teniers (1646) are celebrating either immutability of old art or the emergence of a new one, which appears in the background in the figures of Kandinsky. A Gauguin personage with his

⁵ See: *Painting is Painting*. Vsesvit, 1989, No. 5. Kiev. pp. 162—172.

⁶ Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Habana. 1963. pp. 71—72.

Taitian decorativeness peers at the Mediterranean horizon where not the symbols of the primitive beliefs of aborigenes, but symbolic images of Paul Klee and Joan Miró (*The Mediterranean Coast*, 1988) become visible. All of that enables us to understand that definitions and schemes of art criticism have a relative and to some extent "mythological" character, the borders between them are temporary and in many cases invented, and the apparently remotest trends reveal an immediate connection. Thus, in the picture *Translucid* (1986—1987) an old man of Ribera (mentioned earlier) is seen through a Mondrian geometric stained-glass window. The metaphysics of De Chirico is organically introduced into Bosch's *Garden of Delights*. In the picture *Aristide Viewing Gala* (1988) Aristide Bruant, the owner of a cabaret and a personage of Toulouse-Lautrec, is the main hero. Following his gaze we see "a picture in the picture," a stylized portrait of Salvador Dali's wife taken from his work. But Aristide Bruant is perceived by us as being its creator: namely, Toulouse-Lautrec. So it is Lautrec himself who scrutinizes the fruits of Art Nouveau with an ironical smile. Or rather we, together with Lautrec, look and compare. And so we go on, moving through the mirror gallery of artistic images which both academists and avantgardists create in the same manner — in *Vulcan's Smithery* where subconscious visions are scattered upon the anvil. It is no mere chance that Roma de la Calle, a Valencian art critic, defined Miró's series *Painting Painting* as "consciousness of painting."⁷

As a rule, titles to Miró's works are an important element of the composition. The verbalization of fine arts is not a recent occurrence. Classical canvases on biblical or mythological themes also have direct literary sources, and the titles of the works point to one scene or another, which are interpreted by the artist. Naturally, for the 20th-century tradition Brueghel's visual presentation of precepts is more intimate. In the period of the formation of modernism S. Solovyov wrote: "It is hard to define in later works of literature and painting where literature influenced painting and where painting influenced literature."⁸ Even before the emergence of avant-garde, dadaism and surrealism, literary influence was limited by the theme and plot of a painting while a caption to it was mere statement of the fact. The 20th century has turned the titles of pictures into concise concepts and declarations or else characteristics of visual images (Dali, Magritte), and it has turned the intertransfusion of visual images into verbal ones (*Cimmerian Sonnets* by Maximilian Voloshin and his water-colours). The titles of Miró's works are characterized, like the works themselves, by laconicism, irony, and polysemantics and they make an integral part of the works. The plastic and colour organization of a canvas corresponds to the lexemic structure of the title. Miró testified to his ability to ironize a word with a witty mini-dictionary of fine arts which he created to supplement a set of cards with reproductions of his works, published in Barcelona in 1988. For example, "expressionism" is a forceful expression, "impressionism" — tendency to impress; "socialist realism" — works by an artist-socialist in which he depicts with veneration the image of the King; "futurism" — yesterdayism. In some of his works the artist uses foreign words, thus characterizing

⁷ Romá de la Calle. *Plástica Valenciana Contemporània*. Valencia. 1986.

⁸ Sergei Solovyov. *Historico-Literary Studies. To the Legends About Judas the Traitor*. Kharkov. 1895. p. 120.

his personage (*The Maja Today* — in English, 1975) or ideas themselves ('Gora Euskadi, Visca Picasso' — 'Glory to Euscadi, Glory to Picasso!' 1985); in others he uses the titles of books (*The Fell of the Bull by Esprú*, 1968, referring to the collection of verse by a well-known Catalan writer, Salvador Esprú). Sometimes the titles of pictures have a more personal character, like *Ovidi as Vicent in Chile* (1977) meaning the actor Ovidi Montllor, a friend of the artist, in the role of Vicente Romero, when he was apprehended in Chile during the time of dictatorship. Many titles are full of hidden irony which is echoed in visual images: *Under Spain* (1986—1987), is a reference not only to the geographic position of Catalonia, but its dependent state; *The Mystery of the Republic* (1988), a post-Franco democracy with monarchy; *The Time of People* (1988—1989), a Catalan theme against the background of disfigured clocks by another Catalan, Salvador Dalí; *Four Stripes* (1981—1982), the national flag; *Intruder in Cofrente* (1989—1990), the name of the city where the APS, the nearest to Alcoi, is situated; *Functional and Decorative* (1990), the irony of the striving of modernist artists to make functional things aesthetically beautiful according to a specially devised theory; Miró also proposes to examine a woman in this regard; in *Menina-Nina* (1980) and *La Menina by Velázquez* (1985), there is an unexpected vulgar nuance in the familiar titles, as 'menina' in Catalan has an euphemistic meaning of male genitals. Thus, a word in its functional meaning turns into a peculiar clue to a picture, Ariadne's thread in the mirror labyrinth. "The mystery of the word lies in the fact that it is a means of communication with objects and an area of an intimate and conscious meeting with their inner life."⁹ In Miró's works the word betters the understanding of the polysemantic character of the inner life of the represented objects.

The series *Painting Painting* has a number of analogies in the 20th century. The best of them is Joyce's *Ulysses*, which needs profound commentary. Nevertheless, any picture by Miró could be provided with extended comments or a separate article. Miró, in fact, has created a book of reproductions of his art, where every work is dissected into its constituent parts — a kind of reference material. However, as was stated, his paintings are polysemantic, beginning from aesthetic comprehension and ending in the deciphering of a detail. And the first is, undoubtedly, more important.

If the Argentine writer Jorge Luis Borges is known as "the librarian of world literature," then the Valencian artist Antoni Miró could be rightfully called "the treasurer of world painting." His estate Mas Sopalmo near Alcoi, where he lives with his wife and son, resembles a museum, and here everything is systematized and catalogued "even better than in many museums," notes the artist.

With the self-irony peculiar to him, he joked, showing one of his object-painting works (a figure of a soldier-dollar which divides into two parts), that those who bought it would have a double profit — both painting and sculpture for a single price, and very convenient to handle at that: it could be folded up. In the spirit of Valencian Antoni Miró, this book presents not only the creative endeavour of a talented artist but a peculiar gallery of world art.

⁹ A. F. Losev. *The Philosophy of Name*. Moscow, 1990. p. 49.



СИНІЙ ВЕЛОБИК. 1991. АКРИЛОВІ ФАРБИ, ДЕРЕВО. 68×98. СЕРІЯ «ВІВАЧЕ»

BISI-BOU-BLAU. 1991. PINTURA. 68×98 CM. SERIE VIVACE

BICI-BUEY-AZUL. 1991. PINTURA. 68×98 CM. SERIE "VIVACE"

BLUE BIKE-BULL. 1991. ACRYLIC PAINTS ON WOOD. 68×98. FROM THE VIVACE SERIES

LIST OF ILLUSTRATIONS

220

1. PORTRAIT. 1960. OILS. 46×40. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
2. ALCOI LANDSCAPE. 1962. OILS. 122×72. PRIVATE COLLECTION
3. MASKS. 1960. OILS. 57×81. PRIVATE COLLECTION
4. OLD MADMEN IN THE ASYLUM. 1967. ACRYLIC PAINTS. 135×100. FROM *THE MADMEN* SERIES. PRIVATE COLLECTION
5. HUNGER AND SORROW. 1966. OILS. 110×100. FROM *THE NUDES* SERIES. PRIVATE COLLECTION
6. NUDE-2. 1964. MIXED TECHNIQUE. 46×50. FROM *THE NUDES* SERIES. PRIVATE COLLECTION
7. THE THREE GRACES. 1968. ACRYLIC PAINTS. 145×100. PRIVATE COLLECTION. PRECEDENT TO THE *PAINT-INS PAINTING* SERIES
8. MAN. 1970. ACRYLIC PAINTS. 116×91. FROM *THE VISUAL RELIEFS* SERIES. MUSEUM OF MODERN ART IN BARCELONA
9. SEPTEMBER. 1968. ACRYLIC PAINTS. 70×70. FROM *THE VISUAL RELIEFS* SERIES. MUSEUM OF MODERN ART IN BARCELONA
10. THE FELL OF THE BULL BY ESPRIU. 1963. IRON. 120×80×60. PRIVATE COLLECTION. ALICANTE
11. IRON MAN. 1970. BRONZE. 25×15×12. PRIVATE COLLECTION
12. NAKED MAN. 1969. BRONZE. 82×25×21. PRIVATE COLLECTION
13. MAN AND WOMAN. 1972. ALUMINIUM, IRON. 180×120×120. COLLECTION OF CERDÀ. ALCOI

THE BLACK AMERICA SERIES

14. EQUALITY FOR EVERYBODY. 1972. ACRYLIC PAINTS. 100×200. TRIPTYCH. MUSEUM IN BILBAO
15. VIOLENCE. 1972. ACRYLIC PAINTS. 80×80. PRIVATE COLLECTION
16. CHILDREN'S FIGHT. 1972. METALLOGRAPHICS. 50, 80×80. PRIVATE COLLECTION
17. WE SHALL OVERCOME! 1972. METALLOGRAPHICS. 50, 80×80. PRIVATE COLLECTION
18. I AM ALSO AMERICA! 1972. ACRYLIC PAINTS. 70×70. PRIVATE COLLECTION
19. FREEDOM. 1972. ACRYLIC PAINTS. 60×60. PRIVATE COLLECTION
20. RACISM AGAINST MARTIN. 1972. ACRYLIC PAINTS. 60×60. PRIVATE COLLECTION
21. GOODBYE, MARTIN LUTHER KING. 1972. ACRYLIC PAINTS. 100×100. THE AZORIN MUSEUM. MONÓVER
22. MISERY AND CHILDREN. 1972. ACRYLIC PAINTS. 65×50. PRIVATE COLLECTION
23. BOY AND EGG. 1972. ACRYLIC PAINTS. 65×50. PRIVATE COLLECTION
24. THE COUPLE. 1973. BRONZE. 60×30×30. COLLECTION OF CLAUDIO ZALIDI. BRESCIA. ITALY
25. MUSIC TO DEATH. 1972. ACRYLIC PAINTS. 105×75. COLLECTION OF GIORGIO GRADARA. ANCONA. ITALY
26. THE BIG GULPING THE SMULL. 1976. BRONZE. COLLECTION OF VANANDENAERDE. ARDOOIE. BELGIUM
27. MAN THE HAT. MAN THE CASQUE. 1974. BRONZE. COLLECTION OF VANANDENAERDE. ARDOOIE. BELGIUM
28. HAND OF AN OUTCAST. 1976. BRONZE. 26×13×10. PRIVATE COLLECTION
29. AN INJURED FOOT. 1975. BRONZE. 27×18×12. COLLECTION OF JOHANNES TEISER. ARNSBERG. GERMANY
30. HOMO MOBILE. 1976. BRONZE. 25×13×8. PRIVATE COLLECTION
31. SELF-PORTRAIT. 1976. BRONZE. 37×18×10. PRIVATE COLLECTION
32. FIST. 1976. BRONZE. 22×10×10. PRIVATE COLLECTION
33. SEA PEBBLES FROM ALTEA. 1975. BRONZE. PRIVATE COLLECTION

THE TODAY'S MAN SERIES

34. LA GIOCONDA. 1973. METALLOGRAPHICS. 100, 66×48. PRIVATE COLLECTION
35. HERCULES AND DAVID. 1973. ACRYLIC PAINTS. 150×150. PRIVATE COLLECTION
36. ARABIAN SOLDIER. 1973. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF GABI HAUFF. ALTEA
37. DREAM. 1972—1974. OBJECT PAINTING. 100×100×40. PRIVATE COLLECTION
38. WATCHING EYE. 1973. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF MILANO
39. MADE IN SPAIN. 1973. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF RAFAEL BARRACHINA. ALCOI
40. ESCAPE. 1973. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION
41. EYE FOR SELF-ADMIRING. 1973. ACRYLIC PAINTS. 150×150. MUSEUM OF TENERIFE
42. DESPAIR. 1973. ACRYLIC PAINTS. 150×150. COLLECTION OF VICENTA SOLER. ALTEA
43. WOMAN FROM THE MIRROR. 1974. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF RIBELLES. ALCOI
44. LSD POEM. 1974. ACRYLIC PAINTS. 65×54. DETAIL. COLLECTION OF GÓMEZ GIL. NEW BRITAIN, USA
45. THREE THOUSAND YEARS OF PALESTINE. 1974. ACRYLIC PAINTS. 70×70. COLLECTION OF KETTI RICO. MADRID
46. GREAT PARADE. 1974. ACRYLIC PAINTS. 70×70. COLLECTION OF SOLER NAVARRO. ALTEA
47. THOSE WHO REMAINED. 1974. ACRYLIC PAINTS. 70×70. COLLECTION OF GINES NOGUEROLES. LA VILA JOYOSA. CATALONIA
48. TIED MAN. 1974. ACRYLIC PAINTS. 100×100. MUSEUM OF LANZAROTE
49. EXPRESSION OF LOVE. 1974. ACRYLIC PAINTS. 60×60. PRIVATE COLLECTION
50. BACK TO THE MIDDLE AGES. 1974. ACRYLIC PAINTS. 60×60. COLLECTION OF RINALDI. BRESCIA. ITALY
51. STAIRS. 1974. ACRYLIC PAINTS. 70×70. PRIVATE COLLECTION
52. MAN AND CITY. 1974. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION

THE DOLLAR SERIES

53. SHADOW. 1974—1976. METALLOGRAPHICS. 50, 40×40. PRIVATE COLLECTION
54. SLAVE AND ENSLAVER. 1973—1974. ACRYLIC PAINTS. 150×150. PRIVATE COLLECTION
55. NUDE AND SOLDIER. 1974. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION
56. SCAVENGERS. 1975. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PALACE OF DEPUTIES. ALICANTE
57. HANGED DOLLAR. 1974—1975. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
58. REASON GAINED VICTORY IN VIETNAM. 1975. ACRYLIC PAINTS. 70×70. COLLECTION OF CANEM. CASTELLON
59. NAKED BY PAIN. 1974. ACRYLIC PAINTS. 100×150. TRIPTYCH. PALACE OF DEPUTIES. ALICANTE

60. THE MAJA TODAY. 1975. ACRYLIC PAINTS. 100×200. TRIPTYCH. PRIVATE COLLECTION
61. SPANISH SHOE. 1975. ACRYLIC PAINTS. 70×70. COLLECTION OF JENS HAGEN. COLOGNE. GERMANY
62. FAMILY 'LANDSCAPE' UNDER THE PRECIOUS SKY WITH AZURE SUNSET. 1973—1974. ACRYLIC PAINTS, 150×150
63. REPORTING. 1974×1975. ACRYLIC PAINTS. 150×150. PRIVATE COLLECTION
64. IN SEARCH OF PEACE? 1975. ACRYLIC PAINTS. 50×50. COLLECTION OF VICENT VIDAL. VALENCIA
65. DOLLAR. 1975—1976. METALLOGRAPHICS. 75, 40×40. PRIVATE COLLECTION
66. AGAINST MAN. 1973—1976. METALLOGRAPHICS. 75, 40×40. PRIVATE COLLECTION
67. AGAINST CULTURE. 1973—1976. METALLOGRAPHICS. 50, 40×40. PRIVATE COLLECTION
68. METAMORPHOSIS-1. 1975. OBJECT PAINTING. 2—100×70. PRIVATE COLLECTION
69. STROKE WITH A STICK. 1976. OBJECT PAINTING. 215×100×100. PRIVATE COLLECTION
70. METAMORPHOSIS-2. 1975—1976. OBJECT PAINTING
71. IN THE PROCESS. 1975—1976. OBJECT PAINTING. 2—100×100. PRIVATE COLLECTION
72. IN THE PROCESS. 1975—1976. OBJECT PAINTING. 2—100×100. (IN MOTION). PRIVATE COLLECTION
73. METAMORPHOSIS-3. 1975—1976. OBJECT PAINTING. 2—100×70. PRIVATE COLLECTION
74. METAMORPHOSIS-6. 1975—1976. OBJECT PAINTING. 2—100×70. PRIVATE COLLECTION
75. THE LANCES. 1975. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
76. IBERIAN WOMAN. 1976. MURAL SCULPTURE. POLYESTER. 190×125×40. COLLECTION OF BERENGUER. ALICANTE
77. METAMORPHOSES 2-3-4-5-6. 1975—1976. OBJECT PAINTING. PRIVATE COLLECTION
78. ROLL-CALL OF THE BLIND. 1974. ACRYLIC PAINTS. 100×81. COLLECTION OF JESUS MARTÍNEZ. VALENCIA
79. MODEL. 1976—1977. OBJECT PAINTING. BAS-RELIEF. 2—200×100. PALACE OF DEPUTIES IN ALICANTE
80. OVIDI AS VICENT IN CHILE. 1977. OBJECT PAINTING. 118×118×25. PRIVATE COLLECTION
81. ESCAPE. 1975. CERAMICS. DIAMETER 33. PRIVATE COLLECTION
82. PEASANT, PITCHFORK, TREE AND CHAIR. 1977. POLYESTER. 200×70×42. PRIVATE COLLECTION
83. MADE IN USA. 1975—1976. OBJECT PAINTING. 150×300. PRIVATE COLLECTION
84. WOMAN DEMANDS THE FREEDOM OF EXPRESSION. 1978. POLYESTER. 200×70×42. PRIVATE COLLECTION
85. FOR THE FREEDOM OF EXPRESSION. 1978. ALUMINIUM. POLYESTER. 180×150×100. PRIVATE COLLECTION
86. STROKE WITH A STICK. 1976. OBJECT PAINTING. 215×100×100. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
87. DE ALMANSA. 1979. SCULPTURE, PAINTING AND GRAPHICS. HEIGHT CIRCA 400 CM. THE BANIOLES MUSEUM
88. TO EMIGRATE INTO THE DEATH. 1981. ACRYLIC PAINTS. 32.5×23.5. PRIVATE COLLECTION
89. PEOPLE UNDER THE LANCES. 1977—?. OBJECT PAINTING. 100×100. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
90. THE LANCES OF THE EMPIRE. 1976—1977. OBJECT PAINTING. 250×850. PRIVATE COLLECTION
91. THE LANCES OF THE EMPIRE. 1976—1977. OBJECT PAINTING. 250×850. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
92. ALPARGATA BRUSHWOOD. 1980. OBJECT PAINTING. 60×60. COLLECTION OF BOFILL ABELLO. BARCELONA

THE PAINTING PAINTING SERIES

93. ST. PAUL THE SMOKER. 1981—1982. OBJECT PAINTING. 80×80. PRIVATE COLLECTION
94. DIEGO DE ACEDO. 1980. ACRYLIC PAINTS. 60×60. COLLECTION OF LUÍS RODRÍGUEZ. MADRID
95. EL CONDE-DUQUE. 1980. ACRYLIC PAINTS. 60×60. COLLECTION OF J. TUDELA, ALCOI
96. BENEFACTOR. 1981—1982. OBJECT PAINTING. 80×80×10. PRIVATE COLLECTION
97. MENINA-NINA. 1980. ACRYLIC PAINTS. 70×70. COLLECTION OF BOFILL ABELLO. BARCELONA
98. INNOCENT X, THE POPE. 1980—1981. ACRYLIC PAINTS. 50×50. COLLECTION OF JUAN MELERO. MADRID
99. GOYA'S SELF-PORTRAIT. 1981—1983. ACRYLIC PAINTS. 70×70. PRIVATE COLLECTION
100. DUCHESS OF ALBA. 1981—1982. ACRYLIC PAINTS. 80×80. MUNICIPALITY OF ALICANTE
101. MARGARITA IN A HAT. 1980—1982. ACRYLIC PAINTS. 80×80. PRIVATE COLLECTION
102. MARGARITA WITHOUT A HAT. 1980—1981. ACRYLIC PAINTS. 100×80. PRIVATE COLLECTION
103. MILKMAID FROM BORDEAUX. 1982. OBJECT PAINTING. 100×100. PRIVATE COLLECTION
104. WOUNDED WORKER. 1982—1985. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF TUDELA. ALCOI
105. FOUR STRIPES. 1981—1982. ACRYLIC PAINTS. 160×160. THE MIROFRET COLLECTION. ALCOI
106. NO TO REPRESSION, YES TO CULTURE! 1982—1985. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF CATALÀ, MAJORCA
107. PAINTING PAINTING, ENSEMBLE OF SCULPTURES. 1985
108. LA MENINA BY VELÁZQUEZ. 1985. BRONZE. 78×60×41. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
109. TORSO OF CONDE-DUQUE. 1985. BRONZE. 71×56×34. PRIVATE COLLECTION
110. CHARLES III, THE HUNTER. 1985. BRONZE. 81×43×27. PRIVATE COLLECTION
111. CARDINAL WITH DOG. 1985. BRONZE. 80×38×19. PRIVATE COLLECTION
112. TO PABLO CASALS. 1985. BRONZE. 257×60×60. COLLECTION OF THE HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK, WOLFENBUTTEL
113. TO ALL ALCOIANS. 1985. BRONZE. 173×45×30. MUNICIPALITY OF ALCOI
114. SEMPERE, PITCHFORK AND PALETTE UNDER THE SOPALMO SUN. 1985. OBJECT SCULPTURE. 87×45×30
115. ESPADRILLES OF PATRIOTS. 1984. ACRYLIC PAINTS. 118×90. MUNICIPALITY OF ALICANTE
116. WOMAN AND BOTTLE. 1987. ACRYLIC PAINTS. 136×98. COLLECTION OF CATALÀ. MAJORCA
117. DIASPORA OF YOKES. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×136. COLLECTION OF PACO VERDÚ. MADRID
118. DALIMOBILE. 1987—1990. ACRYLIC PAINTS. 98×136. COLLECTION OF PACO VERDÚ. MADRID
119. DOUBLE DALIMOBILE. 1987. OBJECT PAINTING. 47×130×18. PRIVATE COLLECTION
120. RED DALIMOBILE. 1987. OBJECT PAINTING. 44×130. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
121. ¡VIVA GAUDI! 1986. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF CANEM. CASTELLÓN
122. OPTICAL ILLUSION. 1981—1986. ACRYLIC PAINTS. 200×400. QUATROPTYCH. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
123. VILLAGE FETE. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION
124. PICASSO AND NEWSPAPER. 1986. ACRYLIC PAINTS. 66×52. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
125. GREAT HORROR. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF CATALÀ. MAJORCA
126. GARDEN WITH MUSE. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF BASILIO MURO. VALENCIA
127. JACQUELINE. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF BOFILL. BARCELONA
128. DALÍ CUT-OUT. 1986. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION

129. DALI CUT-OUT. 1986. ACRYLIC PAINTS. 98×68. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
130. DALI'S MIRROR. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
131. DOCTOR AND THE QUEEN. 1986. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF DENDARIETA. LIÈGE. BELGIUM
132. UNDER SPAIN. 1986. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF THE CULTURAL CENTRE. BARCELONA
133. TRANSLUCID. 1986—1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF ADÁN PEREYRA. ALICANTE
134. GARDEN WITH MOBILE. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF PACO VERDÚ. MADRID
135. AVIGNON STREET. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION
136. BOSCH ON THE INSIDE. 1987. ACRYLIC PAINTS. 1987. 136×68. COLLECTION OF CATALÀ. MAJORCA
137. RAID. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF JESÚS MARTÍNEZ. VALENCIA
138. PALACE AT NIGHT. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION
139. SUPERVISOR. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF RODRIGUEZ. MADRID
140. THE MOON, GALA AND PEASANT. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF JOAN A. BLASCO. VALENCIA
141. THE COURSE OF TIME. 1987—1988. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION. ALCOI
142. THE MASTER. 1987—1988. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION
143. THE KING IN PARIS. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF ARABAKO KUTSA. VITORIA-GASTEIZ
144. THE KING IN NEW YORK. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF PASCUAL-LEONE. VALENCIA
145. GALA-GARDINAL. 1988—1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION
146. CHARLES V — CROMO. 1988—1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
147. GALA-ACROBAT. 1988—1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF RAFAEL BARRACHINA. ALCOI
148. DONNAMOBILE AND ALCALDE. 1988—1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF MARTÍNEZ. VALENCIA
149. FRIEND GADES. 1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100
150. ANIS DEL MONO. 1989. ACRYLIC PAINTS, PENCIL. 100×100
151. PORTRAIT OF ESPRIU. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION
152. THE FELL OF THE BULL. 1987. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF JOANA ORIOLA. ALCOI
153. MENIPE. 1981—1986. OBJECT PAINTING. 183×140×140. PRIVATE COLLECTION
154. ANVIL AND HAMMERER. 1981—1988. OBJECT PAINTING. 190×150×150. PRIVATE COLLECTION
155. BOSCH, MIRÓ, JAN SANDERS. 1985. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH
156. PATROL. 1990. ACRYLIC PAINTS. 80×80
157. PERSONAGE VIEWING GUERNICA. 1985. ACRYLIC PAINTS. 200×200. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN ELCHE
158. GARLIC AND OIL. 1990. ACRYLIC PAINTS. 80×80
159. THE WORLD OF BACON. 1988—1989. ACRYLIC PAINTS. 200×200. THE SAN TELMO MUSEUM. DONOSTIA
160. PSYCHOANALYSIS OF PAINTING. 1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200
161. ESTEEMED GAUDÍ. 1989. ACRYLIC PAINTS. 200×100. PRIVATE COLLECTION
162. COUNTERLIGHT. 1990. ACRYLIC PAINTS. 100×100. COLLECTION OF ADÁN PEREYRA. ALICANTE
163. RED NUDE. 1990. ACRYLIC PAINTS. 80×80
164. ARISTIDE VIEWING GALA. 1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH. PRIVATE COLLECTION
165. HEARTH OF FICTIONS. 1985—1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200. PRIVATE COLLECTION
166. GORA EUSCADI, VIVA PICASSO! 1985. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH. THE LIENZOS LEVANTE COLLECTION. MURO
167. MYSTERY OF THE REPUBLIC. 1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH. PRIVATE COLLECTION
168. KASPAROV, CHESS AND PERSONAGE. 1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH. MUSEUM OF VILLAFAMOSA. CASTELLÓN
169. MAN FROM THE BACK. 1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200. COLLECTION OF PASCUAL-LEONE CLINIC. VALENCIA
170. MEDITERRANEAN COAST. 1988. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH. COLLECTION OF S. BOFILL. BARCELONA
171. DALI, PLA AND PERSPECTIVE. 1989. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH
172. THE DREAM OF CHILDHOOD. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50. PRIVATE COLLECTION
173. EQUESTRIAN PORTRAIT. 1982—1984. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DIPTYCH. PRIVATE COLLECTION
174. VIGIL OF THE DAWN. 1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION
175. EQUESTRIAN PORTRAIT. 1982—1984. ACRYLIC PAINTS. 200×200. DETAIL. PRIVATE COLLECTION
176. GOAT DIASPORA. 1987. OBJECT PAINTING. 100×170×170
177. THE TIME OF PEOPLE. 1988—1989. ACRYLIC PAINTS. 98×136. COLLECTION OF VICENT MIRÓ. ALCOI
178. OP-POP. 1989. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION
179. INTRUDER IN COFRENTA. 1989—1990. ACRYLIC PAINTS. 100×100. PRIVATE COLLECTION
180. VIOLIN OF THE PAINTER. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50
181. HEADS AND TAILS. 1990. ACRYLIC PAINTS. 60×60
182. TIGER AND VIOLIN. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50
183. BATLÓ HOUSE. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50
184. NAKED WINDOW. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50. COLLECTION OF ROMÁ DE LA CALLE. VALENCIA
185. DUPOND'S. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50. PRIVATE COLLECTION
186. FUNCTIONAL AND DECORATIVE. 1990. ACRYLIC PAINTS. 100×100
187. MOONLIGHT. 1991. ACRYLIC PAINTS. 80×80
188. CARDINAL AND PORTRAIT. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68
189. THE HERMITAGE AT NIGHT. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF MANUEL MONLEÓN. VALENCIA
190. CONTRAST. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68. PRIVATE COLLECTION
191. TOPER. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68
192. UNTITLED. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68
193. NUCLEAR SHADOW. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68
194. CHIMNEYS. 1991. LITHOGRAPH. 76×56. CAT&CAT PUBLISHERS. MAJORCA
195. GALAXY. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68. COLLECTION OF RAFAEL BARRACHINA. ALCOI

На 1-й стор. обкладинки:
ФЕЛІ-ФІЛІПП. 1989. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 200×100. МУЗЕЙ АЛЬМОДІ. ХАТІВА

На 4-й стор. обкладинки:
ГАЛА-ГАЛУАЗ. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 98×68. ГАЛЕРЕЯ ПУНТО. ВАЛЕНСІЯ

На титулі:
СКРИПКА І КОВАДЛО. 1990. АКРИЛОВІ ФАРБИ. 50×50

Coberta:
FELI-FELIP, 1989. PINTURA. 200×100. MUSEU DE L'ALMOTI. XÀTIVA.

Contraportada:
GALA GAULOISES. 1990. PINTURA. 98×68. COL. GALERIA PUNTO, VALENCIA.

Portada:
VIOLI I ENCLUSA. 1990. PINTURA. 50×50.

Cubierta:
FELI-FELIP, 1989. PINTURA. 200×100. MUSEO DE L'AMODI, JÁTIVA.

Contraportada:
GALA GAULOISES. 1990. PINTURA. 98×68. COL. GALERÍA PUNTO, VALENCIA.

Portada:
VIOLÍN Y EL YUNQUE. 1990. PINTURA. 50×50.

Front cover:
FELI-PHILIP. 1989. ACRYLIC PAINTS. 200×100. THE ALMODI MUSEUM, XATIVA

Back cover:
GALA GAULOISES. 1990. ACRYLIC PAINTS. 98×68. THE PUNTO GALLERY,
VALENCIA

Title page:
VIOLIN AND ANVIL. 1990. ACRYLIC PAINTS. 50×50

У текстовій частині альбома репродуковані плакати Антоні Міро та фото його маєтку поблизу міста Алькой.

АНТОНІ МІРО

АЛЬБОМ

Київ, «Мистецтво», 1992

*(Українською, каталонською, іспанською
та англійською мовами)*

Автор-упорядник *Буценко Олександр Алімович*
Макет та художнє оформлення *О. П. Друганова*
Художній редактор *П. С. Починок*
Літературний редактор *Т. В. Коляда*
Редактор англійського тексту *О. К. Подшибіткіна*
Технічний редактор *Г. К. Юркова*
Коректор *С. І. Гайдук*

Здано на виробництво 28.04.92. Підписано до друку 14.10.92. Формат 60×84¹/₈. Гарнітура кудряшовська енцикл. Папір крейдян. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 26,04. Умовн. ф.-відб. 100,79. Обл.-вид. арк. 15,42. Тираж 5000 пр. Зам. № 2—1426. Видавництво «Мистецтво», 252034, Київ-34, Золоторітська, 11. Головне підприємство республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига», 252057, Київ-57, Довженка, 3.

М64 Антоні Міро: Альбом / Авт.-упоряд. О. А. Буценко.— К.: Мистецтво, 1992.— 224 с.: іл.— Текст укр., каталон., ісп. та англ. мовами.

ISBN 5—7715—0514—5

В альбомі репродуковані твори сучасного іспанського художника Антоні Міро (нар. 1944 р.), який живе у Каталонії в місті Алькой. У вступній статті висвітлюється життєвий і творчий шлях митця, характеризуються його твори.

М 4903020000—036 інформ. лист.
207—92

ББК 85.143(3)я6

