

The image features a large, vibrant red excavator bucket as the central subject, positioned vertically on the left side. The bucket is detailed with various mechanical components like hoses, bolts, and a black and red striped hazard stripe. The background is a dramatic landscape with a deep blue sky filled with white, fluffy clouds, and a dark blue ocean with white-capped waves. The overall composition is dynamic and visually striking.

WENCES RAMBLA

UNA MIRADA AL MUNDO DE  
ANTONI MIRÓ

ANTOLÓGICA 1960-98

MUSEO SAN JUAN DE DIOS  
CENTRO CULTURAL CAM  
ORIHUELA

PORTADA: LITORAL MEDITERRANI, 1993

# UNA MIRADA AL MUNDO DE ANTONI MIRÓ

# A MIGUEL HERNÁNDEZ

ANTONI MIRÓ  
ANTOLÓGICA 1960-98

COLABORA Y PATROCINA:



AYUNTAMIENTO DE ORIHUELA



Caja de Ahorros  
del Mediterráneo

© WENCES RAMBLA Y ANTONI MIRÓ  
© POR LA PRESENTE EDICIÓN:  
CENTRE CULTURAL CAM  
© AMB-DISENY

DIPÒSIT LEGAL: A- 1.043 -1998  
GRÀFIQUES ALCOI, S.A.

# UNA MIRADA AL MUNDO DE ANTONI MIRÓ

## El posicionamiento del artista con su obra

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

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

Así pues, Antoni Miró:

No es un literato, aunque sus composiciones generen y remitan a cierta literatura de buena ley.

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

No es un político ni un ecólogo en el sentido profesionalizado de los términos. Tampoco es un moralista que lance una crítica para, a renglón seguido, dictarnos una norma a cumplir, si bien manifiesta un sentido moral al subrayar malformaciones sociales –insolidaridad, opresión, xenofobia, abusos de distinta índole– no con el afán de pontificar sobre el buen camino a seguir, sino con el de que tomemos conciencia del asunto o del tema (mejor dicho, de la tesis subyacente a éstos) y cada uno de nosotros adopte personal y consecuentemente una más activa postura al respecto.

En definitiva, Miró no es todo eso, pero tampoco deja de serlo. Es, creo yo, alguien que como humano enraizado en su tierra, aunque universalmente proyectado y capaz de asumir cuanto antropológicamente concierne al ser humano, no puede obviar en su comprensión (el *anthropos* es el ser que no sólo se enfrenta a la realidad, sino que gracias al conocimiento que de la misma va elaborando, se va interpretando a sí mismo) todo aquello que realmente le atañe; desde sus propias formas de organización social hasta el más o menos racionalizado uso de los recursos naturales, sin lo cual aquella (la Madre Tierra) va a la deriva. Tal como de alguna manera podemos extraer de la espléndida carta que sobre el peligro que entrañaba la venta de tierras de la tribu Twamisch-Suquamisha –anticipándose, con la argumentación que desarrollaba el documento, a la problemática ecológica– remitió en 1819 el Gran Jefe Indio Seattle al presidente James Monroe, o tal como metafóricamente podemos visualizar en algunas de las pinturas del propio Miró.

3 He ahí, pues, cómo nuestro personaje sin ser narrador, literato, político, sociólogo, moralista o ecólogo no por ello deja de serlo. No deja de concernirle toda la problemática que tales

planos teórico-prácticos encierran. Y es así que le afectan no por ser artista, sino por el hecho de ser hombre.

Pero como su forma de ser hombre –por lo que respecta a su interactividad con lo dicho– opera y se cumple a través de una doble expresión coaligada (en cuanto *manifestación-respuesta* ante los estímulos sociales y ambientales, y en cuanto *manifestación-objetivación* en un singular lenguaje cual es el pictórico) es por lo que su status de artista plástico exhibe, en definitiva, su posicionamiento como ser humano, que se relaciona con la realidad en el más amplio sentido del término, trata de captarla y conocerla hasta emitir una respuesta mediante una configuración de tipo espeical (en el sentido de específica, no en cuanto a considerarla superior a otras o a la de otros): aquella que se basa en el encuentro dialógico, que lleva a cabo y resuelve por intermediación de la obra –puente comunicativo entre el autor y nosotros–. Y además no se circunscribe, como ocurre en nuestros habituales encuentros dialógicos, a lo que supone la co-presencialidad de un yo y un tu en un "aquí" y un "ahora"; sino que desaparecidos nosotros como espectadores y el pintor como autor, el susodicho puente comunicativo –la obra de arte– tiene la facultad, en virtud de su objetualidad y del carácter de espíritu objetivado que como cuadro o escultura pensada y materializada por un ser humano acoge, de propiciar nuevas interpretaciones y diálogos.

Generar, en fin, otras discusiones, sobrepasado el tiempo y el espacio (contexto amplio) en que el autor plasmó tal o cual de sus imágenes, llegando incluso a desbordar su primitiva significación. Al igual que ocurre cuando contemplamos con los ojos del hoy –desde nuestra contemporaneidad– un idolillo fenicio o una pintura mural románica que encierran toda una concepción del mundo que ya no es la nuestra.

Es también por eso por lo que la naturaleza de *manifestación-objetivación* del artista es especial, específica, distinta. Y que excepto–y no siempre– la de algunos artistas coetáneos nuestros, nunca la viviremos ni experimentaremos existencialmente. A lo sumo la barruntaremos o la conoceremos en cierto grado –aparte de la experiencia estética que nos procure– mediante la empeiría y/o simulación históricas. Además por supuesto de ser, tal *manifestación* del artista, expresión-emisión de una idea. Idea, en sentido amplio, vehiculizada en una imagen (cuadro) o en formas exentas (escultura) objetualizadas en una materialidad/formalidad poéticamente elaborada.

Resumiendo, pues, estas coordenadas a modo de semblanza, y antes de proseguir con la consideración de su obra a través de sus series temáticas, cabe remarcar que su posición de artista-hombre, el papel que como persona a quien nada de lo humano le es ajeno –y este *nihil humani alienum puto* lo ejerce desde su vivir artístico– lo pone en marcha, se nos hace palpable en el caso de Antoni Miró, a lo largo de una trayectoria en la que combina una gran versatilidad estilística y técnica con un no menos versátil engarce de importantes aspectos temáticos.

### **Sus orígenes ideológico-artísticos**

El realismo social valenciano de los años sesenta surge en una época conflictiva y tensa, dominada por desequilibrios de naturaleza social, cultural, política y económica. Situaciones que obligarían a un significativo número de artistas a tomar partido para pasar a propiciar, primeramente, un proceso de concienciación y, después, desencadenar una reacción más o menos espontánea en el seno de la sociedad misma a la que dirigían sus mensajes.

Circunscribiéndonos al contexto cultural alicantino, teniendo en cuenta el artista al que se

dedica este texto, cabe decir que nos encontramos con dos grupos con problemáticas parecidas a las de las comarcas de más al norte ("Estampa Popular de Valencia", "Equipo Crónica", "Equipo Realidad"...). Son el "Grup Alcoiart" y el "Grup d'Elx" cuya adscripción a lo que se ha dado en llamar "realismo social" o "crónica de la realidad" es plena, aun cuando sus miembros no llegaron a conseguir una integración de lenguaje artístico tan grande como los de Valencia, prefiriendo mantener sus respectivas individualidades y trayectorias personales.

Ambas agrupaciones nacen en un contexto social y económico bien abonado para el desarrollo de este tipo de realismo. Por un lado, tentamos presente que la sociedad alicantina de mediados de los sesenta se caracteriza por el predominio de los aspectos industriales sobre los agrarios. Por otro, la sequedad del clima y la pobreza del suelo no permitieron una economía mixta como la que se pudo desarrollar en otras comarcas de la geografía valenciana. De manera que ciudades como Alcoi o Elx orientaron su sistema productivo hacia actividades relacionadas fundamentalmente con el textil y el calzado respectivamente.

En este sentido, la conflictividad laboral, los problemas de desarraigo social causados por la inmigración, un crecimiento rápido y mal controlado del urbanismo, etc. son elementos que irán incidiendo negativamente sobre la concreta vida del ser humano que rodea a dichos grupos artísticos y van a estimular entre sus componentes la reflexión crítica, que trasladarán a su plástica con los mismos deseos de concienciación social que ya encontramos en los equipos de Valencia. Así lo señalaba Romà de la Calle, estudioso de estos colectivos, cuando en 1988 escribía en *Art-Sud*: "Ya desde sus comienzos los dos colectivos encaran la presencia de lo humano en el contradictorio contexto social que el desarrollo de la industria comporta en esa década. Tal experiencia les era ampliamente familiar y conocida a partir de la inmediata realidad cotidiana ofrecida por el propio entorno humano, con las respectivas avalanchas de la inmigración atraída por el particular desarrollo industrial. Este concreto fenómeno urbano y su ineludible fundamento industrial serán, pues, un dato revelador que sociológicamente debe relacionarse con la génesis y orientación de ambos grupos artísticos".

El "Grup Alcoiart" sería el primero en surgir en enero del año 1965. Sus miembros tuvieron la ventaja de pertenecer a una misma generación, hecho que facilitaró el intercambio de ideas y la unificación de objetivos. No constituyeron un grupo estable porque el elenco de miembros fue variando con el paso del tiempo. Por lo demás, fueron poco teóricos y tampoco tuvieron un crítico aunador de esfuerzos. Es por esto que la aparición de la figura de Antoni Miró (Alcoi, 1944) vendría a suplir en gran medida estas lagunas, ya que dado su carisma personal se convirtió en verdadera alma de la agrupación, aunque cada uno mantuvo siempre su individualidad creativa.

Por su parte en 1966, surgiría el "Grup d'Elx". Agrupación constituida por un total de cuatro artistas que, por el contrario, sí estuvieron aglutinados por un crítico: Enresto Contreras. Y aunque tampoco este colectivo convergió en un lenguaje común, ni mucho menos en un trabajo compartido de las obras, sí podemos rastrear preocupaciones similares a las del "Grup Alcoiart", fruto de un intercambio de ideas y motivaciones.

### **El itinerario plástico de Miró**

-I-

Tras estas líneas que sirven, siquiera mínimamente, para situar el punto de partida artístico-ideológico de Antoni Miró, voy a referirme a su obra mediante un breve recorrido que fije

el trabajo creativo que ha ido desarrollando a lo largo del tiempo. Desde los años sesenta hasta hoy su trayectoria se ha demostrado imparable, avalando una personalidad artística de la que tenemos buena muestra en innumerables instituciones y museos de primer orden nacional e internacional, así como en muchas colecciones particulares. Además de dar pie a una extensa y cualificada bibliografía sobre su obra y vida.

Así pues, y sin ningún género de dudas, el caso de Miró fue –teniendo en cuenta esos orígenes que acabo de explicitar– el más significativo, tanto en lo concerniente al plano estrictamente técnico (materiales y procedimientos) y al de la metodología y planteamientos plásticos (ya en la imagen pictórica, ya en el volumen escultórico) como en los giros idiomáticos empleados, que van –como anteriormente advertí– desde la ironía y el sarcasmo hasta la ternura o la crudeza–, llegando de esta forma a alcanzar unas cotas de calidad artística propiciadora de una estimulación estética muy intensa.

Quehacer artístico el suyo que, desarrollado a través de numerosas series, se caracteriza por constuir una unidad de significado y significante. Es decir, en su obra se da el ensamblaje perfecto, sin fisuras, entre forma y expresión. Ensamblaje que, por una parte, se evidencia sea cual sea la fenomenología con que nos presente sus diversos trabajos a lo largo de los años. Ensamblaje o integración, por otra parte, entre lo que del entorno nos quiere transmitir y el criticismo personal con que lo atiende, elabora plásticamente y nos lo ofrece en sus pinturas, *papiers collés* o esculturas. De manera que si Miró observa el mundo, como así ocurre, lo hace pero implicado en él. En fin, su forma y expresión son dos caras de una misma moneda: "el mundo" –la realidad social, individual y material– y su "yo" como facetas de una entidad mutuamente necesitante, uno sin el otro sería inviable o inexplicable.

Hechas estas precisiones, cabe decir que el itinerario plástico del artista alcoyano, que podríamos resumir en su paso –apropiación muy peculiar y altamente creativa– por diferentes tendencias y estilemas, desemboca en una personal, potente y refinada, a la vez, "crónica de la realidad o "mirada crítica a la realidad entorno".

*Personal:* por cuanto las pinturas y grabados de los últimos veinticinco años, en especial, manifiestan una impronta difícil de separar de su nombre.

*Potente:* por cuanto la tecnología de sus imágenes –con los planteamientos compositivos, mezclas iconográficas e interacción semántica de lo representado– evidencia una elaboración de gran maestría, una filosofía de patente intencionalidad comunicativa; en definitiva, una conclusión en forma de objetualidad artística de gran atractivo visual. Atractivo que, denotando la firmeza del componente crítico que entraña es, al mismo tiempo, de suma elegancia dado el perfeccionismo con que lleva a cabo su trabajo. Algo que nos mueve a considerar su obra de un modo sutilmente provocativo.

*Provocativo* en el sentido de que el artista, sin renunciar a lo que supone su creación en el ámbito puramente estético, no deja de asumir y transcribir plásticamente una sentida referencia y compromiso de índole político-social.

Y *sutil* en la medida en que Miró dice lo que dice con un refinamiento plástico e inteligencia expresiva, de los que está transida toda su obra, a la que podría conceptuarse como "metaprovocadora". Pues a la aludida provocación de lo que supone el sentido clave de la "función social del arte", con su subsiguiente proceso concienciador y de denuncia ante situaciones inadmisibles, Miró añade la de llevarla a cabo subrayando las contradicciones y la, hoy en día, imperceptible alineación camuflada que nos invade, mediante unas formas objetuales: próximas, del entorno, habituales... donde la conjunción entre "representación" de elementos y escenas cotidianas, "simbolismo" que determinadas referencias figurativas comportan den-

tro del contexto de nuestra cultura occidental, y el cuidadoso "esmero" con que modula sus imágenes, parecen, en fin, querer darnos dos veces la bofetada en la misma mejilla, o sea: un vivo y doble aldabonazo en nuestras conciencias. Y todo ese proceder expresivo de provocación intelectual ya aparece desde los inicios de su carrera. Si bien es verdad que los recursos y estrategias técnicas, al igual que su idiolecto, han ido experimentando, a lo largo del tiempo, no ya la lógica sino la necesaria evolución propia de todo auténtico creador. Tarea –la de crear– que comporta, en palabras de Arnau Puig (*Escrits d'Estètica. Filosofies, 1987*): "Jugar a la contra, jugar seriamente a la contra. Pero, ¿a la contra de qué? A la contra de lo establecido".

## -II-

Y bajo este prisma, Antoni Miró va desgranando un rosario de series cuyas imágenes no resultan meras formas, más o menos bellas, sugerentes o impactantes, sino que constituyen una firme base lingüística para desplegar desde ellas un auténtico discurso. Al conjunto de sus primerizos trabajos, reunidos bajo la denominación de "Ópera prima" (1960), le siguen las series: "Les Nues" (1964), "La fam" (1966) y "Els bojós" (1967) con sus provocativas y desgarradores perfiles y contornos.

Por otra parte están las pinturas de "L'home avui" (1973) que, asumiendo la etapa histórica en que cambios sociales y revoluciones culturales, más o menos locales, parciales o universales (derivada de la explosión del en su día *modelo* francés), ponen a nuestra consideración hechos y situaciones relativas al ser humano inserto en un momento grave del revuelto devenir político cultural. Unos años antes nos encontramos con las pinturas y metalgráficas sobre "Vietnam" (1968) –que en el mismo período conviven con las realizaciones abstractas y de fisonomía geométrico-mineralista bajo el título "Relleus visuals"–, y unos años después aparece la serie de obras que *retratan*, sin ambages, la "América Negra" (1972) o "El dólar" (1973-80), cuya dureza configurativa de los protagonistas, en unos casos, y la ironía de corte más sarcástico en otros, sirvieron –desde la propia atalaya de Miró y a su manera– como duro testimonio crítico-visual de unas problemáticas bien determinadas, precisamente alimentadas con insistencia por el *establishment* socio-étnico capitalista-norteamericano/occidental: en detrimento de los jóvenes que no querían tomar el *patriótico* derrotero expansionista militar de sus progenitores, en discriminadoras actitudes y acciones xenófobas frente a los no blanco, los desheredados de color, los parias de los sin dólares, ni en el bolsillo ni como desahogada posición social que detentar.

La serie "Pinteu Pintura" (1980-91) que, junto con la de "El dólar", constituye uno de los segmentos más largos e insistidos de su itinerario plástico, resulta ser una brillante metafórica de su compromiso con el País Valencià. Miró reemprende con ella su provocadora toma de conciencia a favor de unas gentes (las recipiendarias de su cultura) desarrollando la serie mediante un brillante discurso plástico basado en un variopinto citacionismo: tanto de iconografía proveniente de otros artistas consagrados en/por la historia, como de la imaginería derivada del pop, hasta llegar a que de la confluencia creativa de esos dos niveles –articulados por una personalísima sintaxis y una esmerada elaboración pictórica *sensu stricto*– aparezca una nueva: la propia del Miró pintor.

Todo lo cual nos lleva, en resumen, a que en perfecta sintonía con el profesor Juan A. Blasco, reafirmemos lo que escribió en su momento (en la introducción al libro de J. Guill *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró (1965-1983)*, 1986): "...ha dejado cons-

tancia de la violación de los derechos humanos, de la vergüenza del racismo, de los horrores de la guerra, de la siempre problemática emancipación social, de la alienación derivada de los mitos, de las miserias individuales y colectivas, de la violencia provocada por la barbarie fascista, de la progresiva deshumanización del hombre contemporáneo, de los diversos y variados sistemas de manipulación, de los anhelos de independencia nacional y cultural, de los peligros del imperialismo bélico, de las dependencias derivadas de un capitalismo agresor, de la inmarcesible esperanza en un mundo más justo y libre".

A lo que cabe añadir, desde entonces hasta hoy, que será a partir de 1991 cuando Miró se centre a trabajar incansablemente en la serie "Vivace". La cual comporta una doble vertiente: una, la más amplia y de mayor peso, denuncia lo que el hombre hace contra la Naturaleza; y otra referida a la *joie de vivre* bajo el prisma del erotismo algo que en la *naturaleza* resulta ser tan sano y libre de prejuicios.

Respecto al núcleo esencial de "Vivace" he de decir que se fundamenta en la crítica a cuantos acosan a la Naturaleza, tanto por el mal uso –abuso– que de sus riquezas hacen, como por la contaminación y destrucción del paisaje. Y como quien realiza tales desames es el ser humano, es por eso que éste sigue siendo el centro que polariza el interés de su obra, al igual que su correlación –la del individuo– con el entorno *social* (la Naturaleza, como que interesa al género humano, también adquiere la categorización de entorno natural/bien social). Correlación, por consiguiente, más o menos explicitada, pero en absoluto ausente de las composiciones de "Vivace" en las que pone el acento en lo humano de un modo indirecto o, si se quiere, desde *fuera* de lo humano –entendido ésto como lo no *cultivado* (de cultura), o sea: lo no necesitado de constitución cultural a causa de su propia y específica ontología: aquel *ámbito* en donde el hombre se instala, pero al que (a tal *m*) se le negaba el respeto que como ente se merece. En definitiva, lo natural no humano que sin necesitar al hombre para nada, le permite en cambio –a éste– que su potencial vital se convierta en acto. Intercambio lamentablemente sólo de ida, ya que la Humanidad a medida que ha ido creciendo en progreso técnico (algo que paradójicamente no ha supuesto un mejoramiento de la persona en el mismo grado) y explosión demográfica (frente al inmanente equilibrio de lo natural) ha traído consigo el ir ahogando el medio natural con una inmensa partida de detritus, tras establecer un sistema económico de producción masiva y contaminadora, derroche y esquilma generalizada de materias primas, con la subsiguiente destrucción –en vez de compensación, de ahí lo no auténtico intercambio–, a través de mil y una agresiones, del medio ambiente.

Y esta denuncia la efectúa Miró con unas, chocantemente, bellas imágenes rebosantes de colorido, de manera que además de aproximarnos de este modo al mundo real, acapara nuestra atención. Vibrante colorido generalizado (puro respecto al gris y de gran brillantez por su elevado grado de luminosidad) capaz de hacer brotar y tender una comunicación emocional, y que asume la posibilidad de hacerse también efectivo mediante un singular sucedáneo tonal, a guisa de *alter ego* que confirma la importancia del *reconocimiento visual* (el mecanismo perceptivo más decisivo para el ser humano en lo concerniente a la identificación visual, de vital alcance) como importante resulta ser el *reconocimiento concienciado* de la gran trascendencia (preservación y buen uso) que la Naturaleza reclama. Reconocimiento y concienciación que en "Vivace" pasa por un despliegue iconográfico, límpido y seductor, de estructuras, rasgos y formas: arbóreas, marinas o animalescas a identificar; y nos dice también Miró subyacente y deductivamente: proteger, respetar y amar. Actitud y sentimientos a cultivar que serán, trenzando no aplicativa sino implicativamente el color con la forma, como los proclame metafóricamente nuestro artista a través de estas atractivas escenografías, en muchas de las cuales apa-





NUA 2, 1964 (OLI-PAPER, 46x50).





VELLES BOGES AL MANICOMI, 1968 (SINTÈTIC-POLIESTIRÉ, 135x100).

SÈRIE: ELS BOJOS.



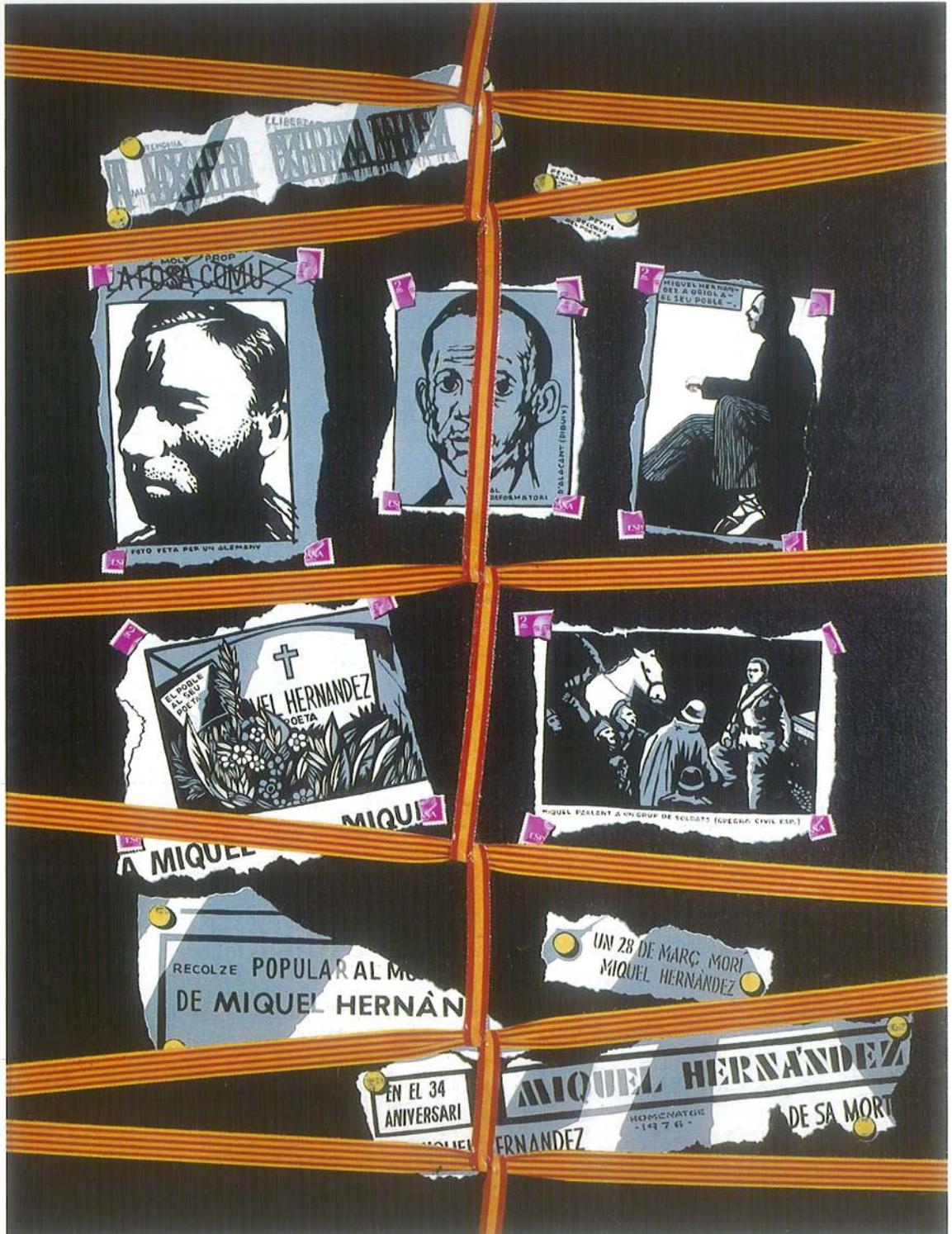






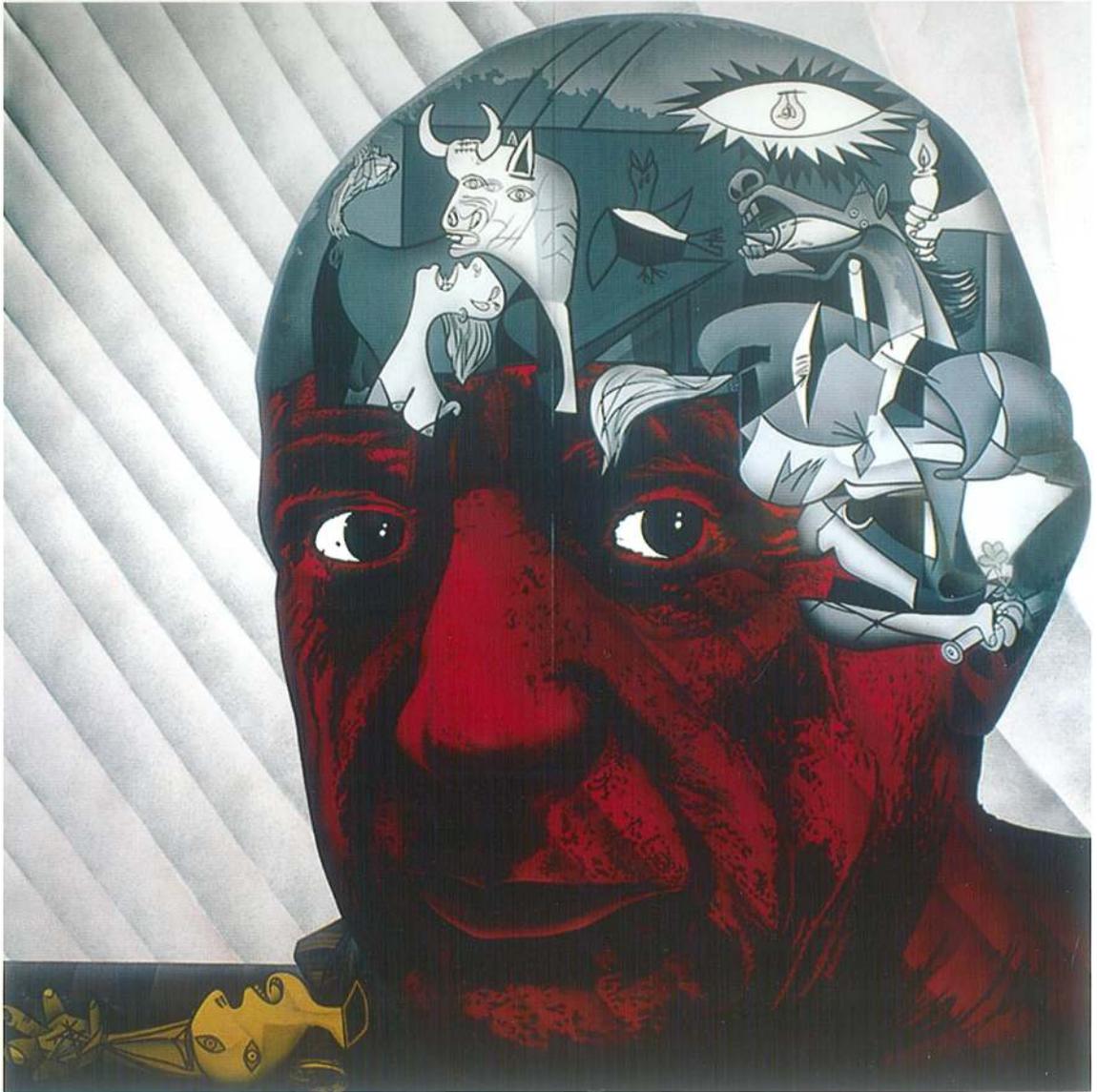
L'ESCALADA, 1974 (ACRÍLIC-LLENY, 70x70).



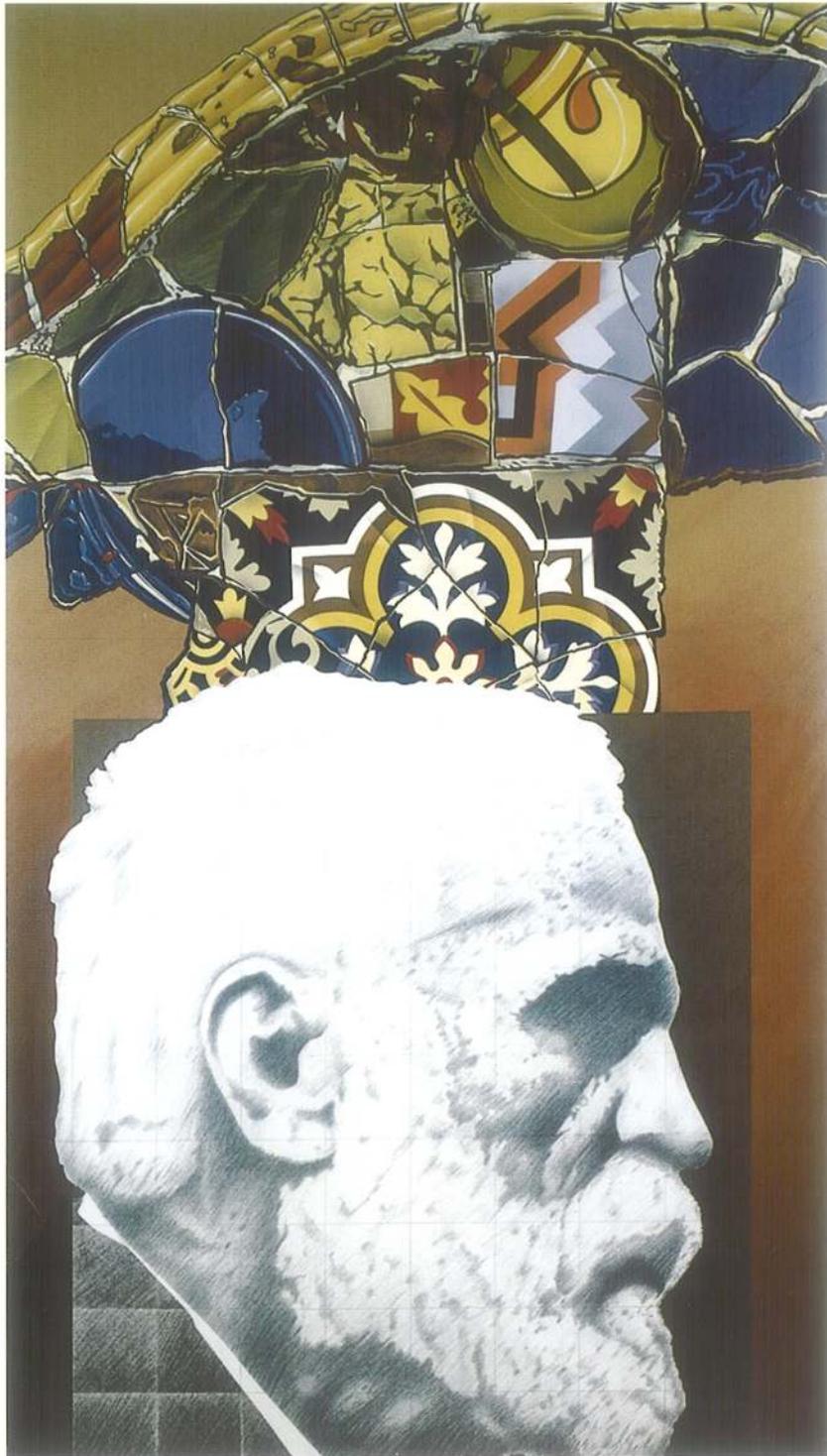


A MIQUEL HERNÁNDEZ, 1976 (ACRÍLIC-TAULA, 65x50).





GORA EUSKADI, VISCA PICASSO, 1985 (ACRÍLIC-LLENÇ, 200x200, DÍPTIC).





AGRESSIÓ AMESURADA, 1992 (ACRÍLIC-TAULA, 98x98). IVAM, VALÈNCIA.





rece un artificio humano humanizado –la bicicleta– como símbolo de la interacción positiva entre el hombre –constructor de todo tipo de artefactos mecánicos– y la Naturaleza –a la que tanto daño le produce el resultado (residuos) de la fabricación industrial descontrolada.

De nuevo podemos comprobar –y así pueden ratificarlo visualmente quienes visiten esta exposición– la desbordante y vertiginosa trayectoria de Antoni Miró que le lleva a tocar todos los palos de la baraja. De modo que, a su preocupación ecológica testimoniada en sus lienzos –y sin, lógicamente, olvidarla– también le sigue, o convive en el tiempo entrelazadamente con ella, toda una serie erótica que introduce un poco más de provocación en su discurso.

Así, si el hombre no es nada sin contar con la Naturaleza que lo nutre y en cuyo seno puede desenvolverse, tampoco el ser humano sin amor, sensualidad, pasión y sexo puede vivir. Es por eso que Miró eleva un canto a esta faceta sustancial o dimensión humana de una forma culta mediante la "asunción plástica", en sus propias realizaciones, de modelos y estereotipados erotizantes de la Grecia clásica, pero según su subjetividad creadora en la medida en que con su propio lenguaje los dispone y manipula configurativa y técnicamente a su antojo.

Más recientemente esa "Serie Erótica" materializada en dos conjuntos o subseries, una en grabado y otra en *fotocollage* – se ha volcado en la erección – nunca mejor dicho – de ciertos personajes a modo de figuras escultóricas, realizadas a tamaño real en madera recortada, pintada por ambas caras, y representadas con vestimentas de hoy día, que sin embargo encierran en su descarada y sugerente prestancia ecos de mitologías antiguas –coherente el pintor con las escenas sexuales de las vasijas griegas aparecidas en la mencionada obra gráfica–. Así, por ejemplo, podemos estar frente a una *Safo* enfundada en sus pantalones, llevando una carpeta apoyada sobre su pecho, y revestida de ejecutiva chaqueta con cierto aire, lógicamente, de porte lésbico; peculiar *presentación*, en fin, de la famosa poetisa griega.

A pesar de los orígenes enigmáticos de Afrodita, posiblemente de raíz oriental, Miró nos presenta también, cual actual renovación de la antigua duplicidad –Afrodita praxiteliana, Afrodita tipo médeis– a un nuevo par de: *Afrodita*, rojo-cromática diosa del amor y de la belleza. Y su bis *Afrodita Two*, ciñendo una falda transparente que deja entrever apetitosas turgencias carnales. Y, siguiendo la colección, podemos contemplar tanto a la teje-destejedora Penélope –aunque no se si ingeniándoselas ahora, para alejar a los importunos pretendientes o tentar a los osados– así como otras figuras de las más tópico-clásica evocación, que conforman una legión de personajes objetualizados de esa singular manera –figuración/recorte– y con esas pintas tan actuales, inmersos en su no menos singular proceso de resimbolización, francamente interesante, de la mitología grecorromana.

Por otra parte, también últimamente nos ha sorprendido con un conjunto de objetos que, recogiendo la tradición dadaísta y la herencia surrealista, ponen de relieve la vertiente lúdico-irónica de Miró. Esta vez nos ha ofrecido una colección de zapatos que debidamente manipulados, es decir descontextualizados y pintados –como si de una pieza escultórica de madera policromada se tratase– constituyendo un resultado que podemos conceptuar como entre el *ready-made* y una especie de esculturas blandas ironizadas por su correspondiente etiqueta que reza, emulando a Magritte, "ésto no es un zapato" y que, colocadas en su caja, nuestro artista ha enviado por correo a destinatarios de distintas partes del mundo. Aunque antes de operar tan peculiar colección de zapatería a modo de *art-mail* volumétrico, o como sin duda *funcionaban* las postales seriadas de On Kawan (de forma que su envío a distintos destinatarios revertía sobre la propia serie de postales secuencializadas produciendo una resignificación del objeto), Miró tiene a gala haberlas mostrado expuestas en una sala de arte en vez de en una tienda de calzado.

Si de los objetos cotidianos, como dichos complementos del vestir, el alcoyano saca partido, no lo saca menos, en otras ocasiones, al favorecer otro tipo de juego de parecido *comportamiento*: una colección de paletas de pintor de cartón resistente que transforma en "plano soporte" pictórico donde plasma unas mini composiciones entre la mancha y el gesto, el signo y la caligrafía. De manera que uno de los instrumentos típicos que facilitan la práctica pictórica se convierte en "plano de la representación" dispuesto para convertirse –una vez dejada su función meramente instrumental– en un objeto artístico en-sí.

Miró hace por tanto, sin más ni más, un intercambio de papeles del mismo modo que otra jugó en su ya, un tanto lejana, serie "Pinteu pintura" con las citas sacadas de la Historia de Arte con el propósito, naturalmente, de promover –reasignar– una nueva significación. De forma que bien podemos acabar, por el momento, afirmando que Antoni Miró es capaz –y lo demuestra– de hilvanar y rematar un discurso plástico-visual, con sus diversas variantes, a través de unas composiciones que apuntando a realidades por todo el mundo sabidas (las de un mismo paradigma cultural, al menos) sirven para resaltar problemáticas que afectan al hombre. Y casi siempre de tal modo que una metaforización, cierto guiño irónico, etc..., vertebró todo su repertorio de formas, colores, *arrangement* de los mismos con una fenomenología resultante atractiva y atrayente, sensual y vibrantemente.

### **Epílogo**

La combinación ensamblaje de provocación, proveniente de sus antiguas escenas de índole político-social, y sutileza que, desde entonces hasta hoy ha empastado con maestría Antoni Miró en su quehacer artístico, hasta llegar a ofrecernos un muestrario de bellas composiciones, pervive sea cual sea lo que en un momento determinado le tocó vivir, al igual que sucede en su obra actual de este final de siglo, y final de uno provocadoramente descreído, tremendamente insolidario y persistentemente preñado –mal preñado y, por tanto, mal parido– de injusticias sociales y miserias humanas. Con todo, a mal tiempo, buena cara y en todo tiempo y lugar, y siempre sin bajar la guardia y escurrir el bulto, sino todo lo contrario, una imagen de Miró ha de concienciar, reconfortar y, desde luego, hacernos sentir, a pesar de todo, estéticamente bien.

Su actitud, la que ha hecho posible –y sigue haciendo– la concreción de todos estos planteamientos, responde, insisto una vez más, a su ser de artista. Disposición que le ha llevado y continúa llevándole a mostrarse a través de un precisado modo de expresión: el especificado por el hecho artístico. Artisticidad entendida –parafraseando a Imamichi– como principio cuyo significado estaría a medio camino entre la "representación" y la "explosión de la interioridad". "Explosión/manifestación del interior" de nuestro artista –añado yo– que le hace verter no un sentir solipsista y autoconvergente, sino despejadamente abierto hacia cuanto le rodea y estimula: tanto para abrazarse a ello como para subrayar críticamente y rechazar sus incongruencias. Haciendo, en este proceso, que la modelización representativa de sus imágenes no quede en mera asepsia formal analógica de la realidad, sino que se imbrica creativamente en una comprensible modelización simbólica de la misma.

**WENCES RAMBLA**

*Professor d'Estètica i T<sup>a</sup> de les Arts. UJI*

*De les Associacions Valenciana, Espanyola i Internacional de Crítics d'Art.*



ANTONI MIRÓ nace en Alcoi en 1944. Vive y trabaja en el Mas Sopalmo. En 1960 recibe el primer premio de pintura del Ayuntamiento de Alcoi. En enero de 1965, realiza su primera exposición individual y funda el Grupo Alcoiart (1965-72) y en 1972 el "Gruppo Denunzia" en Brescia (Italia). Son numerosas sus exposiciones dentro y fuera de nuestro país, así como los premios y menciones que se le han concedido. Es miembro de diversas academias internacionales.

En su trayectoria profesional, Miró ha combinado una gran variedad de iniciativas, desde las directamente artísticas, donde manifiesta su eficaz dedicación a cada uno de los procedimientos característicos de las artes plásticas, hasta su incansable atención a la promoción y fomento de nuestra cultura.

Su obra, situada dentro del realismo social. Se inicia en el expresionismo figurativo como una denuncia del sufrimiento humano. A finales de los años sesenta su interés por el tema social le conduce a un neofigurativismo, con un mensaje de crítica y denuncia que, en los setenta, se identifica plenamente con el movimiento artístico "Crónica de la realidad", inscrito dentro de las corrientes internacionales del pop-art y del realismo, tomando como punto de partida las imágenes propagandísticas de nuestra sociedad industrial y los códigos lingüísticos utilizados por los medios de comunicación de masas.

Las distintas épocas o series de su obra como "Les Nues" (1964), "La Fam" (1966), "Els Bojos" (1967), "Experimentacions" y "Vietnam" (1968), "L'Home" (1970), "América Negra" (1972), "L'Home Avui" (1973), "El Dólar" (1973-80), "Pinteu Pintura" (1980-90) y "Vivace" desde 1991, rechazan todo tipo de opresión y claman por la libertad y por la solidaridad humana. Su obra está representada en numerosos museos y colecciones de todo el mundo y cuenta con abundante bibliografía que estudia su trabajo exhaustivamente.

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



MAS SOPALMO.



## MUSEUS/MUSEUMS/MUSEOS

Museu d'Art Modern de Barcelona, BARCELONA  
Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao, BILBAO  
Museu Municipal de Mataró, MATARÓ  
Museum Oldham, LANCESHIRE, Regne Unit  
North Chadderton Modern School, LANCS, Regne Unit  
Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, VILAFAMÉS  
Palau de la Diputació d'Alacant, ALACANT  
Collection NMS Tiptoe, LONDRES, Anglaterra  
Cívico Museo di Milano, Comune di Parigi, MILÀ, Itàlia  
Museu de Pintura "Azorín", MONÓVER  
Museo de Arte Contemporaneo de León, LLEÓ  
Comune di Pesaro, PESARO, Itàlia  
Musei d'Arte Moderna di Sassoferrato, SASSOFERRATO, Itàlia  
Museo de Arte (Palacio Provincial), MALAGA  
Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, EIVISSA  
Casa Municipal de Cultura i Ajuntament d'Alcoi, ALCOI  
Museo de Arte Moderno del Altoaragón, HUESCA  
Musée d'Art a Lodz, LODZ, Polònia  
Museo Nacional de Arte Moderno, HABANA, Cuba  
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, SEVILLA  
Musee d'Art Slovenj Gradec, SLOVENIE, Eslovènia  
Muzeum Narodowe w Kraków, CRACOVIA, Polònia  
Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote, LANZAROTE  
National Museum in Bytom, BYTOM, Polònia  
Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende", SANTIAGO DE XILE, Xile  
Museu Intemacional Escarré, CUXÀ, Catalunya Nord  
Museu del Monestir de Vilabertran, VILABERTRAN  
Museu d'Art Contemporani d'Elx, ELX  
Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans, BANYOLES  
Museu de Tenerife Fons d'Art, TENERIFE  
Real Academia de BBAA de San Fernando, Calcografía Nacional, MADRID  
Collezione Università d'Urbino, URBINO, Itàlia  
Museo Etnográfico Tiranese, TIRANO, Itàlia  
Palazzo delle Manifestazioni, SALSSOMAGGIORE, Itàlia  
Palau de l'Ajuntament d'Alacant, ALACANT  
Museu Pierrot-Moore, Fons Gràfic, CADAQUÉS  
Kupferstichkabinette der Staatlichen Museum, BERLIN, Alemanya  
Museen Kunstsammlungen Dresdens, DRESDENS, Alemanya  
Museo de Sargadelos, LUGO  
Sigmund Freud Museum, VIENA, Austria  
Museo de Dibujo "Castillo de Larrés", SABIÑÁNIGO  
Verband Bildender Künstler der, BERLÍN, Alemanya  
Museu de Belles Arts Sant Pius V, VALÈNCIA  
Musée Ariana d'Art et d'Histoire, GINEBRA, Suïssa  
Museum der Bildender Künste zu Leipzig, LEIPZIG, Alemanya  
Herzog August Bibliothek, WOLFENBÜTTEL, Alemanya  
Museu de l'Obra Gràfica del Reial Monestir, EL PUIG  
Museu de la Festa, Casal de Sant Jordi, ALCOI  
San Telmo Museoa, DONOSTIA  
Panstowowe Muzeum na Majdanku, LUBLIN, Polònia  
Ukrainian Museum Art, IVANO-FKANKISVSK, Ucraïna  
Fons d'Art, Xarxa Cultural, BARCELONA  
Museu de Belles Arts Arte Eder Museoa, VITORIA-GASTEIZ  
Museo Nacional d'Art, LVIV, Ucraïna  
Museu de l'Almudí, XÀTIVA  
Occidental Museum of Art, KIEV, Ucraïna  
Muzeum Narodowe, SZCZECIN, Polònia  
Museo Picasso, MÁLAGA  
Museum of a Space Exploration in Kherson Planetarium, KHERSON, Ucraïna  
Biblioteca Nacional, MADRID

Fons d'Art Contemporani, Universitat Politècnica, VALÈNCIA  
 Centro de Arte Moderno Quilmes, BUENOS AIRES, Argentina  
 Greenville Museum Art, GREENVILLE, Estats Units  
 Kassák Muzeum, BUDAPEST, Hongria  
 City Museum and Art Gallery, STOKE-ON-TRENT, Anglaterra  
 Musée Arche Contemporaine Park Solvay, BRUSSEL-LES, Bèlgica  
 Museo del Grabado Espanyol Contemporaneo, MARBELLA  
 The City Art Museum of Kaliningrad, KALININGRAD, Rússia  
 Danish Post Museum, COPENHAGEN, Dinamarca  
 The UFO Museum, PORTLAND, Oregon Estats Units  
 Central Kherson Art Museum, KHERSON, Ucraïna  
 Museo Cívico, Pinacoteca Nazionale della Resistenza, CALDAROLA, Itàlia  
 Museo Hudson, BUENOS AIRES, Argentina  
 National Gallery of Art, MINNEAPOLIS, Estats Units  
 Ernst Múzeum, BUDAPEST, Hongria  
 Museo Casa das Dues Nacions (Centro Cultural Alborada), CARITEL  
 Fundació MIGUEL HERNÁNDEZ, ORIOLA  
 Musée d'Art Moderne de Hajdúszoboszló, HAJDÚSZOBOSZLÓ, Hongria  
 Museum der Arbeit, HAMBURG (Alemanya)  
 Middlesex University/School of Fine Art, LONDON (Anglaterra)  
 Museum für Post und Kommunikation, BERLÍN (Alemanya)  
 Museu de l'Eròtica, BARCELONA  
 Museo Guayasamin, LA HABANA (Cuba)  
 Museu del Misteri d'Elx- Casa de la Festa, ELX  
 Musée de l'Art du Collage, CHEVILLY LARVE (França)  
 Narodni Muzej Kragujevac, KRAGUJEVAC (Iugoslàvia)  
 Trevi Flash Art Museum, TREVÌ (Itàlia)  
 Museum of the World Ocean, KALININGRAD (Rússia)  
 IVAM/Centre Juli González, VALÈNCIA





ANTONI MIRÓ (ANTOLÒGICA 1960-98) MOSTRA ITINERANT CAM 1997-98

ALCOI	CENTRE CULTURAL D'ALCOI	(SERIE VIVACE)
	BIBLIOTECA MUNICIPAL	(PINTURA-OBJECTE)
	INSTITUT PARE VICTORIA	(EL COLLAGE)
	COL-LEGI M. HERNÁNDEZ	(OBRA GRÀFICA)
	AAVV-ZONA NORD	(EL MISTERI D'ELX)
	FEDERACIÓ AAVV-LA FAVA	(SUITE ERÒTICA)
	LLIBRERIA LA LLUNA	(SÈRIE COSMOS)
	AULA DE CULTURA CAM	(ANTOLÒGICA)
IBI	CENTRE SOCIAL POLIVALENT	(ANTOLÒGICA)
	CENTRE SOCIAL DE LA VILA	(ANTOLÒGICA)
BENIDORM	CENTRE CULTURAL CAM	(ANTOLÒGICA)
VALÈNCIA	AULA DE CULTURA CAM "LA LLOTGETA"	(PAPIERS COLLÉS)
COCENTAINA	PALAU COMTAL/UNIVERSITAT D'ESTIU	(ANTOLÒGICA)
DÈNIA	CASA DE CULTURA	(ANTOLÒGICA)
ORIOLA	MUSEO S. JUAN DE DIOS	(ANTOLÒGICA)
	CENTRO CULTURAL CAM	(ANTOLÒGICA)



ANTONI MIRÓ  
ANTOLÓGICA 1960-98

ORIHUELA 27 OCTUBRE AL 20 NOVIEMBRE 1998

MUSEO SAN JUAN DE DIOS  
CENTRO CULTURAL CAM

COLABORA Y PATROCINA:



AYUNTAMIENTO DE ORIHUELA



CAM

Caja de Ahorros  
del Mediterráneo