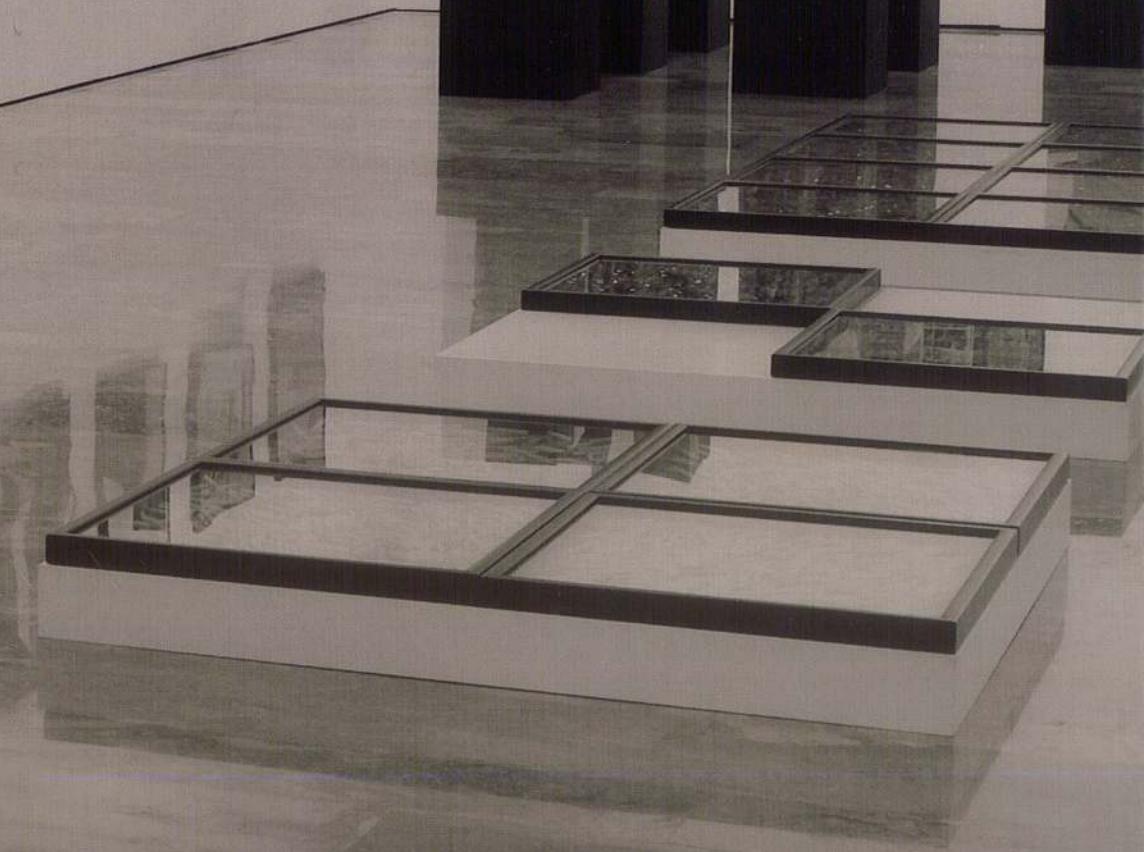
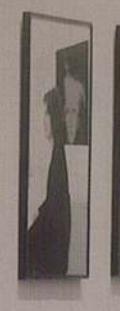
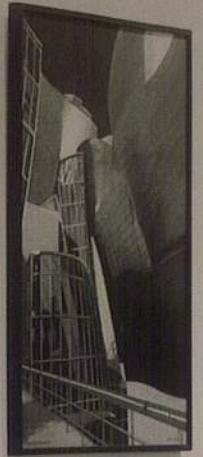


# Antoni Miró

La ciutat i el museu

trobades

AMB LA COL·LECCIÓ MARTÍNEZ GUERRICABEITIA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



*Ràtzia* [Sèrie "Pinteu pintura"], 1987

Acrílic sobre fusta, 98 x 68 cm

Universitat de València. Col·lecció Martínez Guerricabeitia







**irobades**  
AMB LA COL·LECCIÓ MARTÍNEZ GUERRICABEITIA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**3**

---

**Fundació General**  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Patronat**  
**Martínez Guerricabeitia**

---

UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

**Vicerectorat de Cultura**

---

 Santander Central Hispano

---

# ANTONI MIRÓ. LA CIUTAT I EL MUSEU

TROBADES AMB LA COL·LECCIÓ MARTÍNEZ GUERRICABEITIA

A CURA DE RICARD HUERTA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
ABRIL – JUNY 2005

## PATRONAT MARTÍNEZ GUERRICABEITIA

### PRESIDENT

Francisco Tomás Vert

*Rector de la Universitat de València*

### VICEPRESIDENT

Jesús A. Martínez Guerricabeitia

### VOCALS

Román de la Calle de la Calle

Amando García Rodríguez

Rafael Gil Salinas

Ramón Lapiedra Civera

José Martín Martínez

José Pedro Martínez García

Joaquín Michavila Asensi

Francisco Sebastián Nicolau

### SECRETÀRIA

M. Luisa Contrí Sempere

*Secretària General de la Universitat de València*

Cristóbal Suria Luengo

*Cap del Dep. Econòmic i administratiu de la FGUV*

### EXPOSICIÓ I CATÀLEG

#### COMISSARI

Ricard Huerta

*Director d'activitats del Patronat*

#### COORDINACIÓ I CONSERVACIÓ

Lydia Frasquet Bellver

#### GESTIÓ

Maite Ibáñez Giménez

#### DISSENY

Ibán Ramón Rodríguez

#### TRADUCCIÓ

Servei de Política Lingüística de la Universitat de València

Alfatara (Joan Ramon Borràs, Gary Smith i Nuria Roca)

#### ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

Lola Pascual Doménech

#### MUNTATGE DE L'EXPOSICIÓ

Personal de manteniment de La Nau

A Carme i Jesús, amics e amats

Antoni Miró

#### FOTOGRAFIES

Mateo Gamón; Juan Carlos Tormo, pag. 39; Eduardo Alapont, interior de coberta

Obres de la sèrie "Sense títol", 2002-2005

# SUMARI

9

## PRESENTACIÓ

Rector i Vicerector de Cultura  
de la Universitat de València

11

## L'ULL INQUIET I AL·LEGÒRIC OBRES D'ANTONI MIRÓ

Floriano De Santi

33

## LA CIUTAT I EL MUSEU

Ricard Huerta

57

87

## TEXTOS EN CASTELLANO ENGLISH VERSION



# PRESÈNTACIÓ

*Trobades* constitueix una de les principals línies de treball del Patronat Martínez Guerricabeitia. S'hi han reunit mestres de Martín Caballero o Sergio Sarri, artistes representats en la col·lecció pictòrica donada a la Universitat de València l'any 1999 per Jesús Martínez Guerricabeitia i Carmen García. Amb l'exposició «Antoni Miró. La ciutat i el museu», iniciem la tercera mostra d'aquesta sèrie.

Moltes són les veus que s'han anat alçant últimament en la societat actual sobre la suposada banalització de l'art, sobre la preeminència de les manifestacions buides de l'art. Tanmateix, una vegada i una altra observem que aquest tipus de consideració manca de rigor. I la veritat és que l'art social és viu, de la mateixa manera que continua vigent la consciència social. N'és una bona mostra l'exposició que oferim sobre la darrera obra del pintor Antoni Miró a la Sala Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València.

Antoni Miró és un exemple que demostra que la pintura de caràcter compromès té sentit, autonomia i suport. La seua llarga trajectòria així ho avala. La seua pintura ofereix una visió apassionada, des de la minuciositat del seu dibuix, sobre diverses problemàtiques actuals. A través dels seus llenços parla de les injustícies socials i del sistema devorador que les provoca, mitjançant un pinzell contundent que fila prim el fil del problema. És àcid si cal, crític i agut, i s'expressa amb un to amarg i realista. Una part d'aquesta mostra analitza, també, el fenomen artístic des d'una mirada internacional, tot qüestionant les estructures institucionals que formen part del fet expositiu.

Finalment, no podem sinó subratllar l'ajut incondicional del Banco Santander Central Hispano, que dóna suport de manera continuada, any rere any, a les activitats preparades des del Patronat Martínez Guerricabeitia de la Fundació General de la Universitat de València.

Francisco Tomás Vert  
Rector

Rafael Gil Salinas  
Vicerector de Cultura



L'ULL INQUIET I  
AL·LEGÒRIC  
D'ANTONI MIRÓ

Floriano De Santi

# L'ULL INQUIET I AL·LÈGORIC D'ANTONI MIRÓ

Floriano De Santi

## I.

La cultura contemporània és habitada per la inquietud com a emblema de la modernitat: escriptura del cos, del *pathos* i del dolor. Si pensem en el jo dividit, ens ve al cap el títol d'un cèlebre assaig d'Emmanuel Lévinas, *Transcendència i mal*, que parla de la putrefacció de la mort com a disgregació d'una identitat que s'altera en si mateixa. Fins i tot el rostre, que és al fons de la filosofia de Lévinas, el rostre en el qual reconeix l'altre i la seua responsabilitat envers l'altre, aquesta responsabilitat ètica que hi ha abans de l'ontologia i de la metafísica, ara, en la mort, "esdevé una màscara". La màscara del sofriment i de la solitud és, però, una forma de vida, potser il·lusòria, que cobreix el desert del no-res, de l'aïllament i de la tristesa. És el que Ortega y Gasset havia copsat en el Quixot, en la seua "llarga figura" que "s'encorba com un signe d'interrogació". En efecte, aquesta màscara cervantina podria ser definida com l'enigma de la impotència. Es precipita contra els gegants, però els gegants no són gegants i, per tant, contra ells ell no hi pot fer res. Semblant impotència fa el món

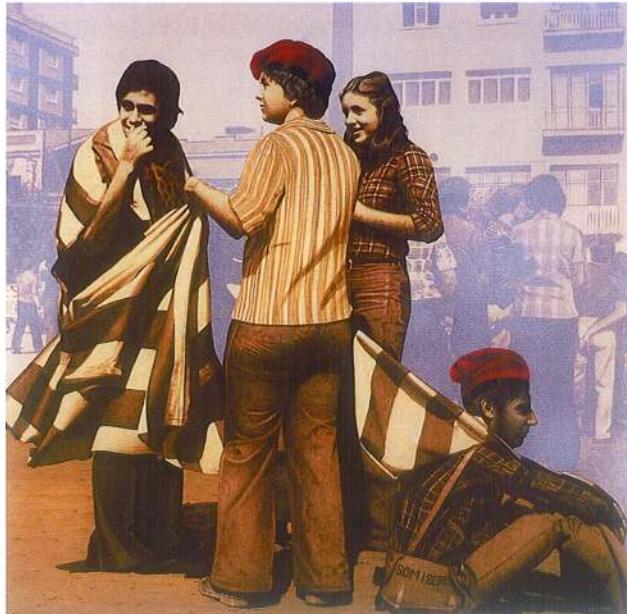
àpeiron, que no significa "infinit" en sentit espacial o geomètric, sinó més aviat sense confí, límit, definició: un lloc –escriu Leopardi en el *Zibaldone*– improbable, que "no pot existir", en el qual ens movem sense cap garantia d'arribar a una meta, si no és dins nostre, en la nostra ànsia i en la nostra insatisfacció que ens empeny a rebutjar la creença que el món en què som és l'únic món possible.

En l'univers literari trobem, entre els grans del segle XX, *El llibre del desassossec* de Pessoa, una *souffrance* que indica un simbòlic viacrucis existencial marcat per l'estació del declivi en el llindar del no-res. No és aquest lloc en què no veiem ni figures ni paisatges el que ens espanta, perquè en aquest fet de no veure res temem haver-nos quedat cecs, de la mateixa manera que un blanc immens que enlluerna? En *La metamorfosi*, Kafka explora el vertigen cec del no humà: el protagonista, Gregor Samsa, es desperta al matí, després de somnis inquiets, transformat en un terrible insecte. I en un primer moment és la seua veu la que gemega fins a esquerdar-se i transformar-se en una no-veu, i després són els seus ulls els que no distingeixen



ni tan sols la paret que hi ha davant la finestra que dóna a un carreró estret. Samsa entra llavors en allò deshumà: després d'haver recorregut un carreró estret, no més ample que l'espai que li ocupen els peus, pres del "mareig en terra ferma", ha envaït l'altre, el mal absurd i sense aspecte de l'abisme. I com pot ser si el mal és incognoscible i si l'única imatge que se'n s en dóna és la de l'*'horror vacui'*?

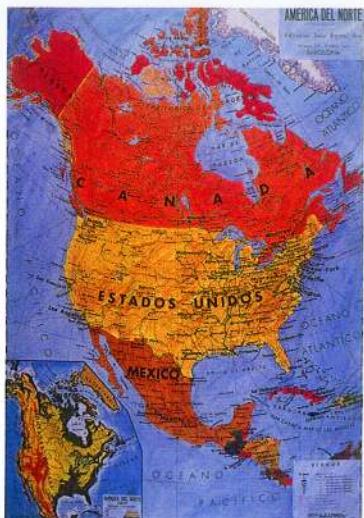
L'àngel de la nit té mil ulls. Amb aquests ulls Goya va davallar a lesombres i va descriure les denses tenebres de la inquietud de l'ànima. Els ulls del mestre espanyol es van anar apagant a poc a poc mentre planava el tràgic esdeveniment de la *Quinta del sordo*, estesos a l'últim llambreig, potser per descobrir l'altre més enllà del nostres. Qui, després d'ell, ha prefigurat aquests confins? Van Gogh, que ha pintat en el *Camp de blat amb corbs* els seus propis ulls que s'ofusquen en la fugida dels ocells en el cel torbat; certes carns violàcies en la polvorització dels colors de Soutine, o l'escorxament dels retrats de Bacon, en què la corporeïtat i la carn duen sempre l'estigma de la mort.



*Gazafuturologia (Palestina)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 81 x 116 cm

*Chéngé the world (Londres)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, diptic, 116 x 162 cm

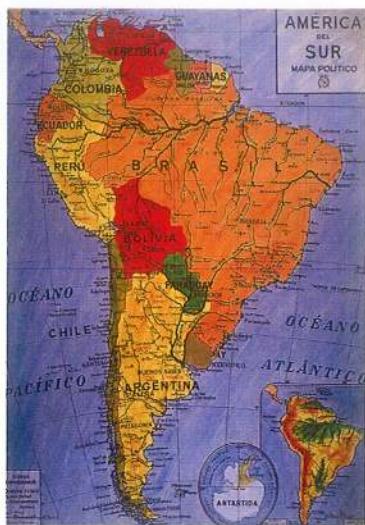
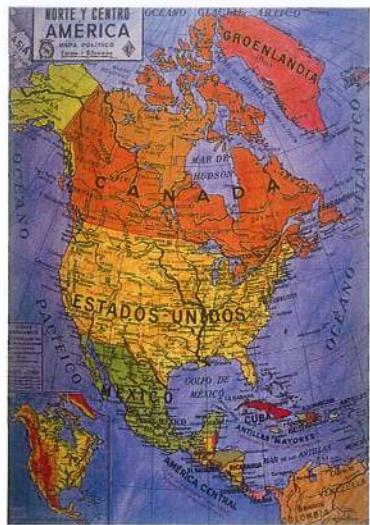
*La Mani "Som i Serem" (Sant Boi)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 116 cm



**Instal·lació sobre la globalització**, 2005

Acrílic i traçador sobre llenç, 10 peces de 116 x 81 cm c.u.

Sobre aquesta muda *Stimmung* es mesura també la producció creativa d'Antoni Miró. Aquesta expressa –en la lúcida polaritat lingüística– la copresència conflictiva de dues forces antitètiques que empenyen en direccions oposades: l'ull sever de la *meditatio mortis*, que observa en la prospectiva *ab aeterno* de mestres del passat com Velázquez, Goya, Picasso i Joan Miró i desaprova l'activitat artística com a vana acrobàcia del que és sensible i del que és efímer, i, d'altra banda, la mirada tota humana, gairebé hipnotitzada, del pintor arrossegat, a pesar seu, a una mena d'estàtic trànsit, a la irrefrenable metamorfosi de l'"escriptura" per imatges. Assistim ací a un recorregut invers a allò que Paul Valéry denominava l'*état d'attente*, és a dir, l'estat d'espera que el poeta cerca i desitja, i que precedeix l'acte de fer-se "un altre" en l'escriptura. Antoni Miró viu encara amb desconcert el conflicte de fer-se un altre en el llenguatge, adverteix aquesta conquesta, que serà natural per al subjectivisme de la contemporaneïtat, com un impuls que l'arrossegà fora de si, que el fa trànsfuga susceptible de sospita en un territori diferent, el dels possibles de la *fictio poètica*. En la seua obra delinea el



rostre del Jano bifront, d'una banda encara home del passat, amatent al saqueig omnívor dels antics coneixements, i de l'altra, home de la modernitat que no sols adquireix la dada erudita amb incessant meticulositat filològica, sinó que en fa, d'aquesta, un jeroglífic de l'ànima, peça simbòlica de la seu història personal i motiu de reflexió sobre la història i sobre la societat de la cultura col·lectiva.



*Taxi-Cab (Londres)*, 2003  
Acrílic sobre llenç i fusta, diptic, 191 x 241 cm

## II.

Les primeres obres d'un cert interès de Miró són dels anys seixanta. Les pintures anteriors –influïdes per la *koiné* acadèmica de Vicent Moya– són rares, encara que són interessants per a documentar una elecció resolutiva, precisament perquè l'artista d'Alcoi destria i no descura amb un simple veto intel·lectual ni tan sols les experiències que adverteix que no són determinants. Això em sembla una humilitat amb la qual Miró aprofundeix en la lliçó de l'ambient cultural –*in primis* els moviments artístics d'El Paso, amb Rafael Canogar, Antonio Saura, Manolo Miralles i Luis Feito, i d'Equipo 57, amb Pablo Serrano, Agustín Ibarrola, Néstor Basterretxea, Ángel i José Duarte–, n'analitza, actuant, els límits i els valors, un fet significatiu. És com si s'esperés que un intent metaforicoideològic, que l'obra futura farà palès, creixerà en la maduració que només el temps, en l'ús viscut dels mitjans, consent. I, mentrestant, es fa servir perquè, en la mesura del que hom és i del que hom té en un determinat moment de l'experiència, una mica de l'ímpetu creatiu intuït s'anuncie

en aquesta contenció de l'expressió que revela, amb tot rigor, el menyspreu de cada suggeriment del llenguatge.

De 1960 són *El bebedor* i *Bodegó amb meló*: s'hi escampa, com una llum interna a la plàstica deposició dels volums, l'aplom de les formes –com, d'altra banda, un oli del mateix any que representa un plat amb quatre pomes–, seguint Cézanne. A diferència d'altres artistes espanyols de la seu generació, que utilitzen els suggeriments del gran mestre d'Ais de Provença, de primer coagulant les seues tensions en l'arcaic plasticisme de les "banyistes", per arribar després a un modern, essencial, paisatisme, Miró baixa al centre de les maneres estructurals de la forma cézanniana i repara les essencials geometries lluminoses: la força germinadora d'aquests nuclis plàstics sobre els quals s'organitza després tanta riquesa d'imatge. És com dir que, al nostre jove artista li interessa el moment inicial, genètic, de la imatge de Cézanne, la tensió que naix en la trobada amb el motiu, i de la qual parteix l'autònoma construcció de la forma. Una cosa semblant al que s'esdevé en el primer Canogar, en l'esplèndid

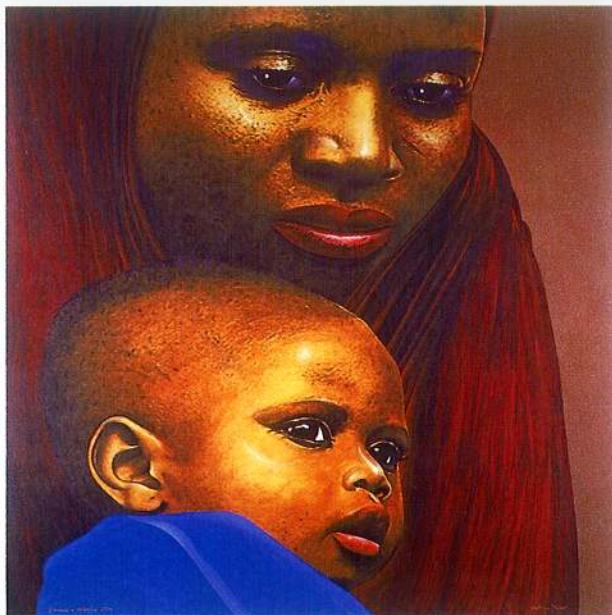


*Paisaje de Toledo* de 1951, on el nucli estructural dels arbres apareix centrat en la tensió del creixement del pujol darrere la casa i l'augment de la imatge es reté en la densitat de les pinzellades que fonen en aquest apogeu d'emoció cada possible desenvolupament de la forma.

És una vista aèria amb la qual tornem a una pintura d'aquell temps, *Paisatge d'Alcoi* de 1962, on les cases i les muntanyes pengen; però és un ull diferent el que observa ara les llums, els colors, els reflexos d'aquest horitzó, i és un pols accelerat d'una altra manera el que guia ara el pinzell. No queda res, en aquesta obra i encara menys en *Fàbriques* de dos anys després, de la destil·lació tonal dipositada en les primeríssimes obres, desapareguda aquella recerca de valors atmosfèrics que banyava la paleta i diluïa els colors de la fruita i dels retrats; res no queda del ritme progressiu i lent de la construcció; són, tanmateix, gestos ràpids i discordes, interrupcions inesperades de la cursa del pinzell i sobtats desdenys que revelen pertot una ascensió de segells vermells, taronges, blaus, grocs, en substitució dels verds blavencs humits, dels roses

tendrament encarnats, dels terra subtilment variats, dels malves amorosament acaronats.

Una mena d'embriaguesa desferma la visió del paisatge i la rescalfa en forma de ressentiment de *croma*, entre ecos fauvistes i expressionistes, de manera que la gonyota cézanniana, en la seu primera adopció, passa al capdavall a aquest bany de color, més per arrancar que per teixir les estructures espacials de la representació; per disgregar més que per connectar l'un a l'altre els plans plàstics, i per atestar, en fi, que els models de referència se situen dins un horitzó de cultura different, més implicat amb els exemples de l'expressionisme monegasc que amb els trets del *repêchage* del postimpressionisme francès. Són alguns paisatges i un petit grup de nus femenins que, escalonats entre 1964 i 1968, marquen la partida determinada de Miró i la superació del seu aprenentatge. El motiu de la "caverna" –com resulta dels escrits de Leonardo– és sentit com una metàfora de l'empara materna, i per això, com a font de vida, mentre que el motiu del paisatge s'uneix a una imatge del passat que per mitjà d'un signe

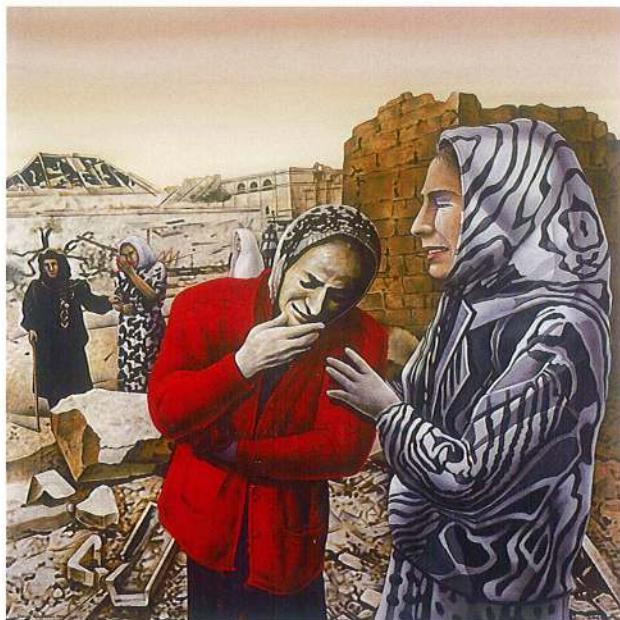


intermitent, però intern a la vida, a través de la llum, es transforma en present.

Anàlogament, el motiu del "grumoll de matèria" es desenvolupa en metàfora del "fetus", al ventre de l'univers: "fetus" que, recuperant la capacitat de situar-se com a esdeveniment sense temps, es reproposa com a megalítica projecció de si mateix en el present. Però quan en *Verges* de 1967 i en *Faç d'abril*, *Dover* de 1969 el gruix policrom es transforma en acumulació de jeroglífics, en les poques línies essencials, o en l'espasme magmàtic, d'un "paisatge" còsmic, llavors sentim que la "ahistòrica" tendència de la *poiesis* mironiana es fa autèntica història del nostre "existir". La *tache* rugosa, cinèria, alarmada, interpretada com un crit llarg, o profunda com un precipici on llançar els enigmes de la mateixa existència, es converteix en el mitjà d'informació més autèntic d'allò que Miró vol expressar en relació amb un "abans" i un "després". L'artista afirma d'aquesta manera que la aritmia de la seua expressió està determinada per la contínua i insuperable dificultat de comunicar i instituir una relació de llibertat entre l'home

i el món; mentre copsa les desconcertants obertures de Fautrier, Wols, Jorn i Tàpies, sent com a interioritat de l'esperit i com a fisicitat de les coses: la superposició, o millor la completa fusió, d'aquestes dues realitats complexes, només aparentment contradictòries, dóna vida a la seu filtrada apoteosi material.

L'enfonsament de Miró en la poètica de l'*art autre* és total i absolut, desembolica l'embull de la percepció i dels signes iconogràfics, i es nodreix d'una matèria de fum i d'una cendra lleugeríssima, astènica, corrompible amb una simple pressió, però travessada, en els seus misteris més secrets, per fugaces resplendors que creen –per dir ho com el Bachelard de *La poétique de la rêverie*– correspondències subterrànies entre el que existeix i el que és imaginari. La seua rarefacció informal, reiterat moviment de contraccions i expansions, es dóna com un *continuum* psíquic a la manera de Joyce, com un diari que posseeix i controla els sediments i el gruix de la nostra percepció, com a presa de consciència de l'home en perdre progressivament tota possibilitat normativa de la



*Amina i Wasila (Kurami, Nigèria)*, 2004  
Acrílic i metall sobre llenç, 116 x 116 cm

*Dones a Kosovo (Pristina)*, 2004  
Acrílic i metall sobre llenç, 116 x 116 cm

*Dones a Grozni (Txetxènia)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 116 cm

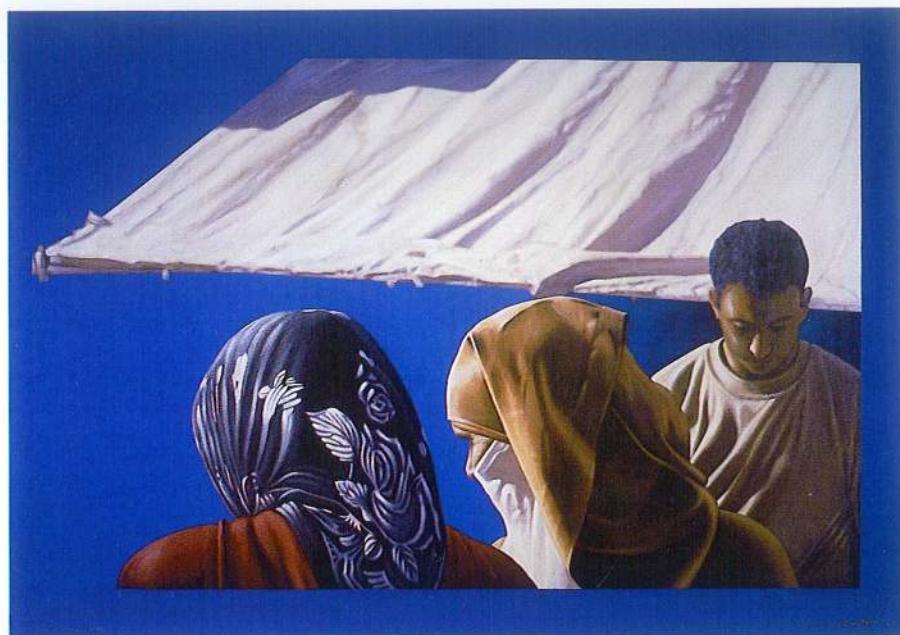
seua història passada i del sobrevenir d'una crisi verificable només en el gran gresol de la recerca existencial. Ambigüitat, certeses provisionals, metafísica del silenci i imatges dissipades se solidifiquen en una pasta cromàtica feta de crepitacions, de tensions profundes que semblen conduir-nos a una sensació d'un alliberament anhelat.

Però, a poc a poc, dins aquest espai-memòria s'insinuen aparicions deteriorades, laceracions dissonants, el signe saltat perillósament i comença a parlar en primera persona, es carrega de sentiment i es converteix en "confessió" de la repressió. No podem, però, parlar de llenguatge automàtic, encara que l'artista invente momentàniament els seus mitjans expressius i les seues formes, i a mesura que aquests agafen força el seu judici conscient controla la seu expressivitat en funció de la idea-concepte. És el moment postinformal de *Vietnam I* de 1968, de *Biafra 4* i de *Che Guevara* de 1970, testimoniatges, acusacions penetrants i subtils que, alhora, Miró oposa als fets més dolorosos de la nostra dramàtica segona postguerra. Són quadres el gest dels quals, i per consegüent el signe, sentit

com a síntoma de sofriment i com a ventosa de por, tendeixen a infiltrar-se en la matèria com a conductors de corrent i d'inquietud, per després dilatar-se en el misteri d'una imatge projectada violentament cap avant per comunicar pulsions recognoscibles freudianament.

*Dones al mercat (el Marroc)*, 2004

Acrílic sobre llenç, 65 x 92 cm



### III.

Des de la primera meitat dels anys seixanta hi ha actius a Europa corrents vitalíssims de "pintura de la mirada" que, per potència imaginativa i figurativa, tendeixen a una reconstrucció geneticoestructural dels significats i de les formes artístiques. Es tracta de tendències que, antitèticament i alternativament al mite americà i americanista dels objectes i del consum de què fa propaganda la pintura hiperrealista de la ciutat, donen una freda imatge antimítica dels conflictes de classe i introduceixen l'experiència de les neoavantguardes plàstiques en l'experiència global de la teoria i de la pràctica marxista. Aquests autors, de diferent tipus i formació estèticofilosòfica, són aliens a l'eclecticisme de la *Nouvelle figuration* i de la *Mec-art* que a altres llocs, també a Itàlia i a Espanya, desvien encara de la veritat molts joves artistes. Això no és tant perquè la involució burgesa provoque en aquests la separació de la classe dirigent i una actitud d'oposició oberta –de manera que la consciència de la crisi, la solitud i la desesperació de

l'home modern esdevenen els grans temes amb què artistes de totes les nacions i alguns moviments d'avantguarda es fan sabedors de l'alienació de la societat contemporània i en denuncien l'absurditat i la crueltat–, sinó sobretot perquè és necessari distingir –tantahir com avui– entre les formes artístiques que assenyalen un art nou o que preparen l'entrada de *signes originals* en l'espai de la imatge i de l'acció, formes i signes d'una cultura humanista de la ciutat, i les que tenen com a finalitat la progressiva destrucció de l'art.

D'alienació o, més ben dit, de cosificació, en va parlar Lucien Goldmann en un afortunat estudi sobre Robbe-Grillet, en què es referia a la noció marxista que denuncia la tendència de la societat capitalista-industrial a transformar l'home en "cosa", en objecte. En els mètodes de l'*École du regard*, el crític francès, que es declara deixeble del primer Lukács –per entendre'ns, el weberià, encara–, hi veia una espècie de "triomf de l'objecte", una agressió total de l'objecte sobre el subjecte. Per aquesta raó, tots els qui fan ideològicament pintura i escultura,

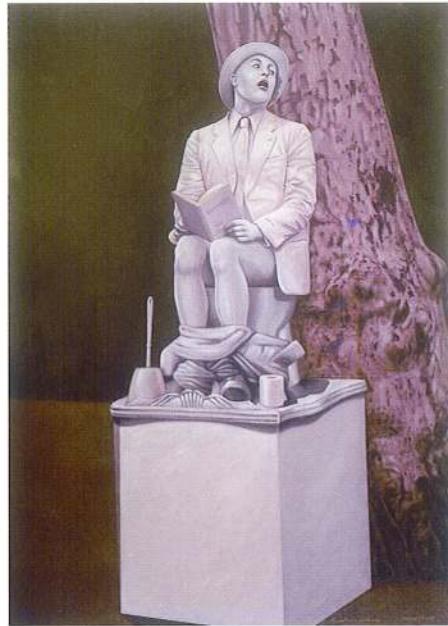
*Comença l'espectacle (Barcelona)*, 2004

Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



*Escultura viva (Barcelona)*, 2004

Acrílic i metall sobre llenç, 92 x 65 cm



en viu art i happening, cal que subratllen que el poder burgès manipula la cultura precisament amb la finalitat de fer impossible una formulació històrica justa de la relació entre art i societat. Mai com en la segona meitat del segle XX es manifesta tan clar que la tesi marxista d'un desenvolupament de la burgesia netament orientat cap a la destrucció de l'art no era una utopia, sinó una hipòtesi científica precisa.

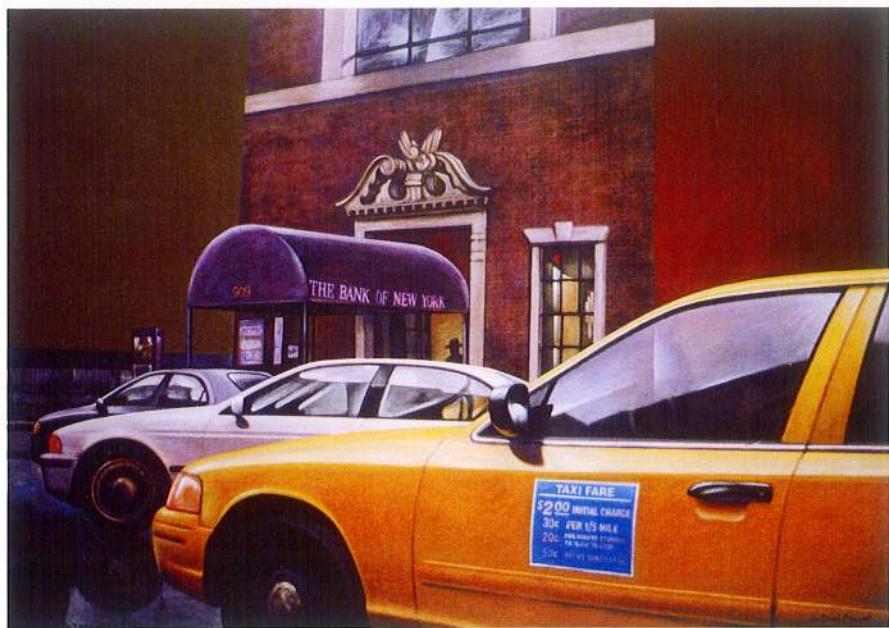
En diversos llocs hem escoltat diferents veus que proclamaven la mort de l'"art realista", objectiu, com a experiència "potencialment tautològica". Però el fet de veure'l en clau essencialment ideològica és un *modus* fals de reduir el sentit i l'abast de la seu intervenció concreta i, potser, també de pensar ambigüament la gramsciana "hegemonia cultural de la classe obrera" pobra espiritualment, en comptes de rica en la imaginació de l'existència. Així ho crec jo, i la visió de les obres dels quatre artistes del Gruppo Denunzia reforça aquest convenciment, que només amb cultura és possible estar dins la vida, orientar-se i tirar endavant la vida i l'art com

a revolucionaris. En efecte, per als pintors Eugenio Comincini, Antoni Miró, Julián Pacheco i Bruno Rinaldi, i el crític Floriano De Santi, la finalitat immediata és l'execució lingüísticomunicativa i semàntica de les seues obres. Però la finalitat essencial és fer servir aquest treball com una de les maneres possibles de conservar la vida, comprendre-la i donar-li forma.

En la seua recerca, la pintura no és un fi en si mateix, però val pel contingut ètic i formatiu: és una manera de l'existència i de la història; i per als autors és una de les maneres (no l'única) de donar ordre i ritme (amb el treball) a l'experiència quotidiana, sense abandonar-se a la contínua infinitat de les *impressions momentanées*: no per evitar-les, perquè també aquestes són realitat, sinó per imprimir també en el seu curs l'empremta política de la producció artística, de la continuïtat social, de la durada cultural, que mira de portar la imatge just a la culminació de l'anàlisi feta amb la picassiana "Illiçó d'anatomia" d'una obra mestra com *el Guernica* (idea ja realitzada, d'altra banda, fins i tot abans, per pintors didascalicopolítics

*Taxi fare (Nova York)*, 2003

Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 92 cm



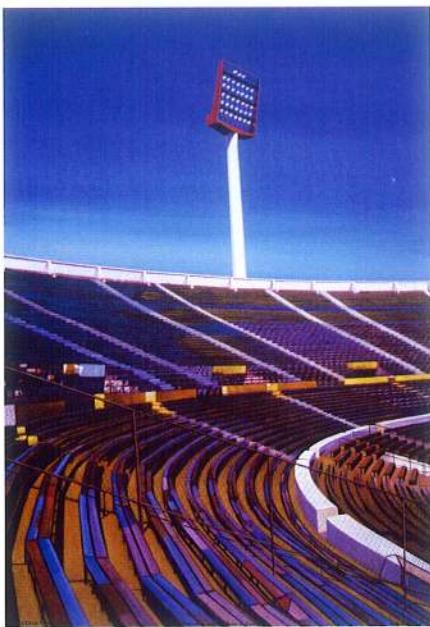
com Otto Dix, George Grosz i els altres alemanys de la Neue Sachlichkeit, i també pel "realisme màgic" rus postrevolucionari i pel socioambiental angloestatunidenc dels anys vint). El Gruppo Denunzia va nàixer, doncs, en 1972 a Brescia amb el propòsit de considerar més de prop una certa situació (històrica però moderna) fortament significativa: l'existència de l'home com a ésser i figura en la societat actual, les seues esperances i la seu desesperada voluntat de sobreviure a l'aixafament anònim que produceix solitud i crisi, arrels directes de rebel·lió i de violència.

D'ací prové aquest aire de desconcert o almenys aquesta aspiració a aferrar-se a aquell "sentit humà" de les necessitats reals molt riques sobre les quals va escriure també Giacometti: "Per a mi la realitat val més que la pintura. L'home val més que la pintura. La història de la pintura és la història dels canvis de la forma de veure la realitat. I a propòsit de realitat, he de precisar que, a parer meu, la distinció entre realitat interior i realitat exterior és purament didascàlica, ja que la realitat és un teixit de relacions a

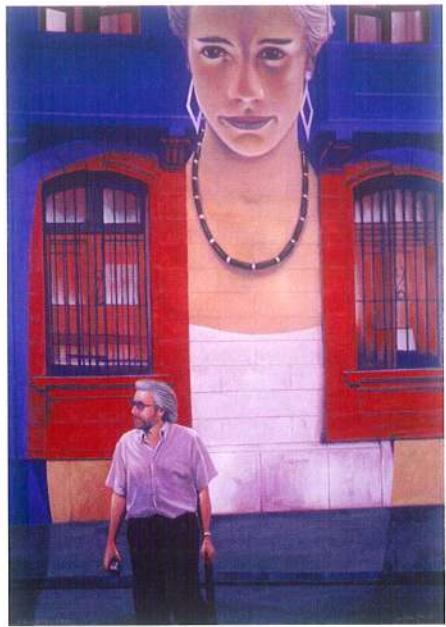
tots els nivells". Una figuració que es conforme de ser instrument de coneixement útil per a foragitar l'alienació seria anacrònica *tout court*, si bé ja és una manera de prendre consciència de la realitat i intentar l'eixida, el rescat. Tanmateix, la conquesta pictòrica de Pacheco, Comencini, Rinaldi i Miró no busca en la iconosfera urbana alliberaments abstractes de les formes alienades, sinó que aprèn a conèixer a fi de lluitar per transformar la mercantilització consumista del poder capitalista, el qual ha empobrit tant l'home d'"objectes socials" i d'hàbitat humà, que l'espai terrestre –i no sols ecològicament– està sempre a punt de convertir-se en el d'un planeta mort.

"Les imatges que ixen en els quadres d'aquests artistes –puntualitzava Mario de Micheli amb agudeza crítica– es presenten amb caràcters estilístics i expressius diferents: són imatges dràstiques i dramàtiques en Miró; narratives i gairebé de crònica en Rinaldi; ironícament patètiques en Comencini; amargues, grotesques, sarcàstiques en Pacheco. Però, en tot cas, són imatges *contra* i imatges *per*: contra l'ofensa a la integritat de l'home i per l'affirmació de la

*L'estadi nacional. Homenatge  
a les víctimes de Pinochet  
(Santiago de Xile)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm



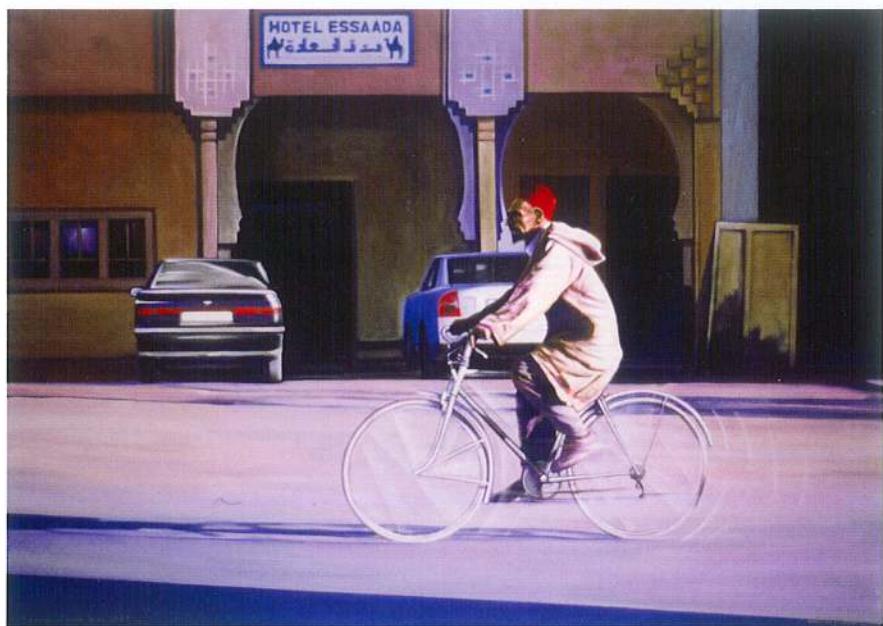
*A casa d'ella (Santiago de Xile)*, 2003  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



seua llibertat. [...] Ara a Itàlia i arreu d'Europa, la nova generació artística ha demostrat saber treballar en una direcció que no siga només aquella divagant, hermètica i elitista dels darrers experimentalismes. La reconversió cap a la imatge objectiva és un dels signes més explícits, malgrat els nombrosos equívocs que s'amunteguen entorn seu, d'una tendència general que tot just fa quatre o cinc anys semblava absurd suposar. Miró, Rinaldi, Pacheco i Comencini, a la seua manera, pertanyen a aquesta tendència".

*Marroquí amb bici (el Marroc)*, 2004

Acrílic sobre llenç, 65 x 92 cm

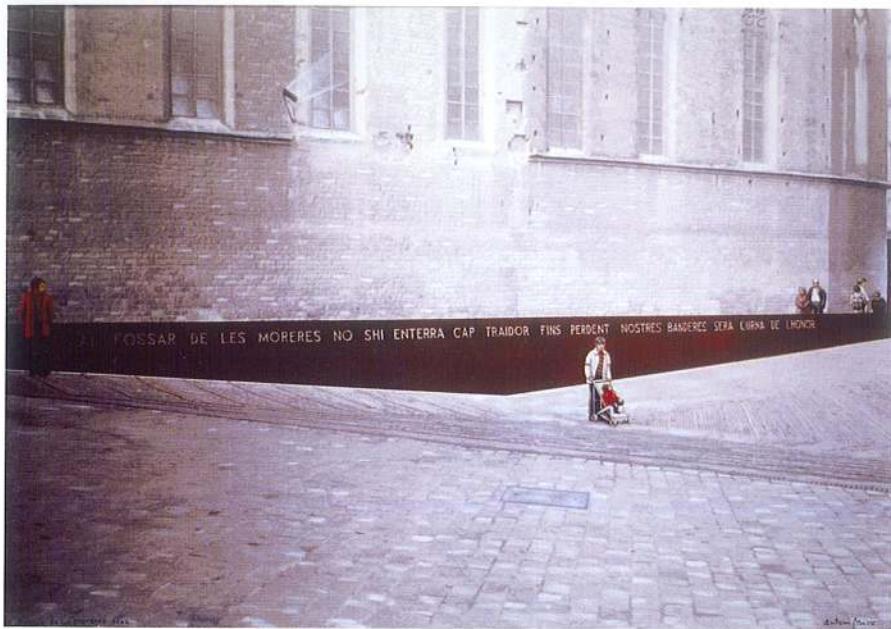


#### IV.

En aquesta temporada del Gruppo Denunzia, i després de tancar de fet la seua experiència amb el Grup Alcoiart, Antoni Miró no ha estat solament un artista d'“impuls ètic palès” –tal com l'ha definit Ernest Contreras–, ni un pintor simplement d'homes, d'objectes i de llocs, sinó el realitzador de reportatges sobre la violència, amb una “realitat d'instants” construïda mitjançant un mirada llarga, de fixesa gèlida, i amb una execució gairebé fotogràfica que sembla petrificar el mateix procés analític i cognoscitiu del racisme, de la misèria escanyolida i triomfant en els camps i en els guetos de color, de la solitud i del desarrelament social. A més d'això, ell ha estat un dels joves artistes europeus que han preparat “l'espai de la imatge” per a l'adquisició d'altres valors més enllà dels que ja són coneguts, amb la convicció que podia haver-hi encara per a la pintura espanyola una *présence déterminée*, juntament amb els moviments visionariofiguratius de València Equip Crònica i Equip Realitat (en els quals van participar artistes culturalment

compromesos com Rafael Solbes, Manuel Valdés, Jordi Ballester, Joan Cardells, i escriptors com Aguilera Cerni, Tomás Llorens i Marín Viadel).

Les obres dels anys setanta de Miró –de les pintures a les escultures i als gravats– són recorregudes sempre per la mateixa idea de violència: és un motiu obsessiu i reiterat, un paràmetre, un “mirall refringent” en el qual es reconeix l'esforç de recompondre en termes d'historicitat i d'una obertura concreta i dialèctica el caos apparent, les distàncies insalvables, els signes ara inclassificables i que escapen a una lògica humana que una classe dirigent obtusament conservadora, mesquinament hipòcrita, mimetitza darrere el luxe, la potència i la competició. Hi ha en el jove artista d'Alcoi un sentiment que és ressentiment, aspror i simultàniament aspiració a l’“home humà”, reclam a una realitat que massa sovint s’oblida allà on el benestar atomitza i corseca els individus en l'egoisme social. Aquest pensament de *moral revolt* es pot remuntar fins i tot a certa avantguarda literària estatunidenca. Pensem en la poesia *funk* o en les novel·les de James Baldwin, que, en



*Fossar de les Moreres (Barcelona)*, 2002  
Acrílic sobre llenç, 65 x 92 cm

una carta dirigida a Angela Davis a la presó de Nova York, denuncia els tràgics dilemes del racisme als EUA: "Algú podria haver esperat que només la visió d'un cos negre amb cadenes, solament la visió de les cadenes, fos ara tan intolerable per al poble americà, un record tan insuportable, per provocar espontàniament una revolta general per trencar aquelles anelles"; però ara més que mai sembla que els americans "valoren la seu seguretat amb cadenes i cadàvers".

Però l'al·lucinant "massacre urbana" de Miró té això d'original i d'autònom: que ja no és de naturalesa eticopietista, sinó radicalment quotidiana, inherent a la mateixa qualitat, a l'absurditat de l'existència, raó per la qual els significats no són tan sols els de la veritat documental, sinó també els de la prefiguració angoixant d'esdeveniments que no decidim nosaltres. Ell parteix de les sempre noves imatges propagandístiques i consumistes que la societat industrial i tecnològica dóna de si mateixa; subtilment les desmunta i les torna a muntar per capgirar el missatge que en la seua pintura vol representar com a

típic: "els objectes" de la forma de vida burgesa i del *private luxury* (*La model* de 1975-76); algunes figures d'infants pintades amb molt d'amor (*L'espera* de 1972), però també amb molt de dramatisme (*Sobre la guerra* de 1972), figures que tornem a trobar quan la imatge és la d'un judici universal de classe (*Allende* de 1973); figuracions successives que permeten veure que la pintura mironiana ha experimentat amb el desert i amb el buit humà (*Nues de dolor* de 1974), amb un sentit ideologicocultural que és sempre ric i concret, però també tan enamorat de la llibertat i de la construcció per arribar a la situació desarmada de la jove *The Maja-today* de 1975; finalment, els "signes" i els "colors" d'aquest vivent però fúnebre espectacle de *silhouettes* en clars vestits de nazis o d'imperialistes (*Contra l'home* de 1973-76), que, amb gestos animals, sempre d'una fúria salvatge i devastadora, semblen el trist esquelet d'una difusa pornografia de còmic (*Finestra nua* de 1979).

Un *voyeur* de violència ciutadana –el pop americà Andy Warhol– va provar en 1973 a reduir aquestes escenes (com

*Picaportes (Madrid)*, 2003

Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 92 cm



en el quadre *Pink Race Riot*, en què "els perversos policies i els gossos de Birmingham s'acarnissen contra un negre") a la típica serialitat d'altres imatges seues: les de l'habitació de la cadira elèctrica, les dels grans funerals amb Jackeline Kennedy i les altres amb els accidents de trànsit dels caps de setmana. No va aconseguir, però, inserir la figura del negre en la sèrie rutinària i ritual de les tragèdies contemporànies. El present warholià és ric de passat i de futur, és una bossa sobrecarregada de ginsbergiana durada que es realitza sobre la tela amb el *silk-screen*, segons la repetició de la mateixa imatge fotogràfica sempre a punt de desfer-se en el moviment successiu, però idèntica i fixa. Al contrari, el temps de Miró és el de la seqüència aïllada, científic i puntillístic, sembla poblat de figures alegres i força acolorides.

Aquest temps, l'artista espanyol el pinta, tanmateix, amb una tècnica policroma freda i vítria, amb un minuciós divisionisme, mental i no òptic, que desintegra i desmonta la seua falsa realitat, i revela la seua inconsistència: un únic fotograma que marca també el pas pictòric del *mythe*

*solaire méditerranéen* i del lirisme llatinoespanyol a la realitat de la lluita, de la sang, de la massacre, de l'exode polític, d'una activa presa de posició. El fet que a la voluntat ideològica corresponga un veritable poder de la imaginació resta provat per la inesgotable aventura visionariopsicològica que és la penetració de l'espai definit, bé per les empremtes-mans descobertes pels xiquets de *Misèria i xiquets* de 1972, on els "signes" són fantàsticament antropomorfs fins que gairebé formen una gran metàfora d'alarma humana, o bé per la vida urbana així habitada, encara que buida, de la *Música fins la mort* del mateix any.

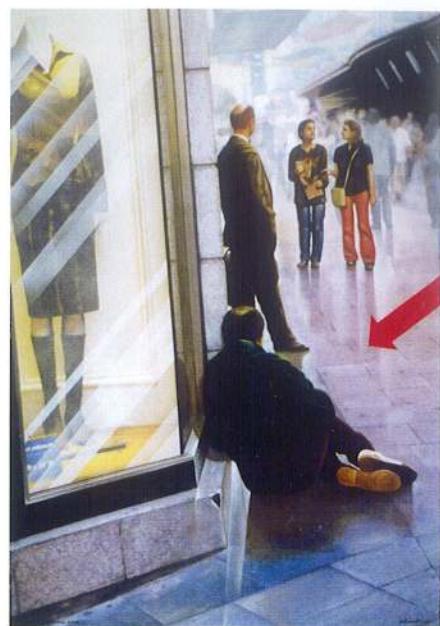
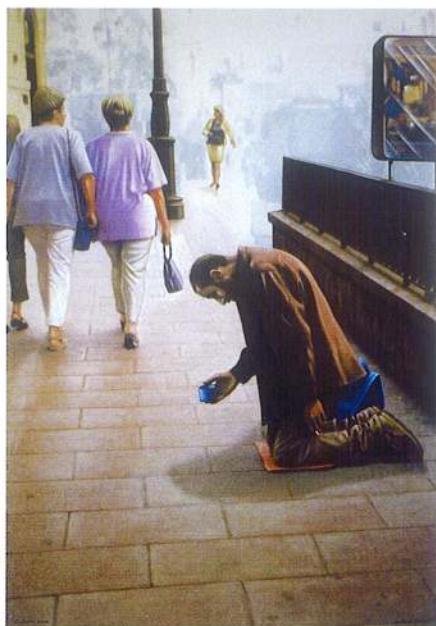
Així i tot, cal comprendre que aquestes figures són perseguides des de l'interior per projeccions de violents continguts dramàtics, palpitants d'un retingut horror que les corca sota la pell, erosionades per una llum que tens al damunt com un càncer; però, en tot cas, més malistes de "falangisme violent" que d'injustícia racial. Hi prevalen un mètode i una claredat constructiva de la imatge que, especialment en les pintures de la primeria dels vuitanta

*Captaire (Madrid)*, 2002

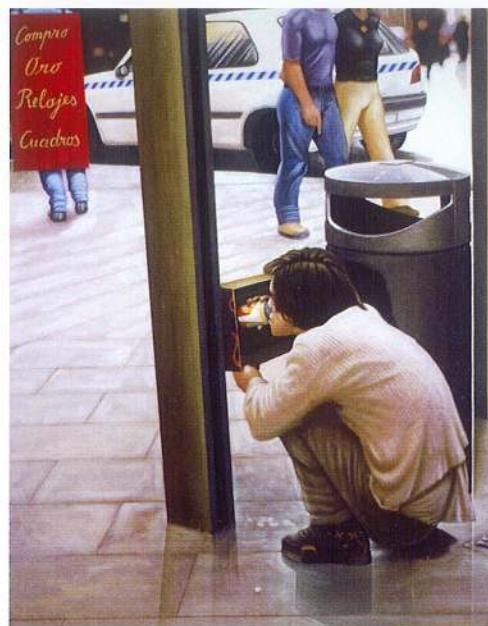
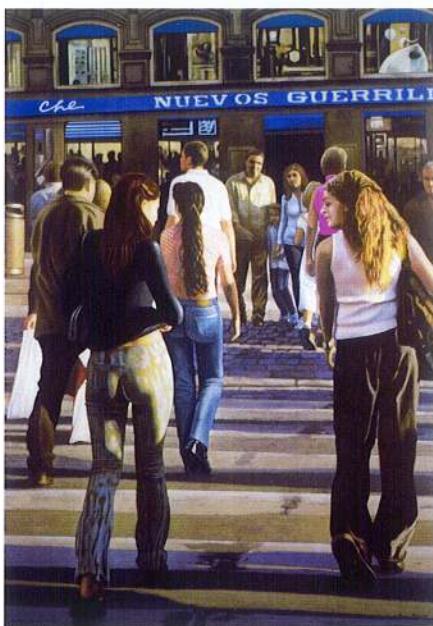
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm

*Pobre de professió (Madrid)*, 2002

Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm



–d'Emigrar cap a la mort a Repressió no, cultura sí i a Personatge esguardant Gernika–, vénen de l'americà Rosenquist (el gegantisme i el shock dels objectes industrials i dels senyals en el cartell publicitari), del francès Monory (les persecucions i els assassinats pels carrers i al metro) i de l'anglès Philiphs (les seccions de cotxe i la irracionalitat de l'existència de la multitud a les grans ciutats, sufocada pels gratacels i que arrossega els peus per les voreres). Podria semblar una qüestió d'estil, de fred i didascàlic exercici, si no hi hagués en Miró l'assumpció febril d'aquesta recerca figurativa com a experiència primària de fer-se a si mateix, dia a dia, com a home i com a artista, experiències que troben a la fi una correspondència poètica (de revolta política com un Arroyo o un Genovés) només en les profunditats de la seu civilitzadíssima terra.



*Porta del cel (Madrid)*, 2002  
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm

*Compre or (Madrid)*, 2002  
Acrílic sobre llenç, 81 x 65 cm

## V.

Amb *Cirurgià a Euskadi* de 1986 i *Temps d'un poble* de 1988-89, l'òptica pictòrica d'Antoni Miró s'aclareix i s'ordena; l'extensió tendeix a fons amplis i objectivats. I com sempre, com mai abans d'ara, la força sintètica de la imatge plàstica representada amb un inexorable clarobscur xoca, grinyola per contrast amb les tisorades de les siluetes à plat distribuïdes al voltant a mans plenes: siluetes de conformisme repulsiu perquè estan de vegades inspirades en *dépliant il·lustratius* de la moda. Sorgeix així una sèrie de pintures –*Dolor d'estimar* de 1999, *Ingenuïtat* de 2000 i *Decorativa* de l'any següent– que caldria dir marcada pels plaers i les seduccions de l'intimisme, atès que hi domina gairebé sempre el tema d'un "intern" avivat per l'aparició d'un cos femení. Però la presència femenina hi és endurida, vulgaritzada per cada possible peça de vestir popular, més aviat vulgar, amb una exhibició d'un catàleg de supermercat, potser amb l'afegitó d'alguna peça més osé. Per descomptat, Miró no és certament el primer que visita aquests "paradisos per a dames del nostre temps",

suspessos entre vulgaritat i refinament, normalitat i perversió, *sex appeal* provocatiu però alhora controlat, convertit també aquest en un fruit de masses. Per exemple, certs artistes pop anglesos hi han arribat abans que ell, Miró no té problemes a reconèixer-ho, i d'aquesta manera sembla citar tranquil·lament Allen Jones, segur d'altra banda que el seu "tractament" retornarà gruixària, complicació, obsessió a imatges que, no obstant això, en l'anglès es deixen només apreciar en una degustació superficial. També perquè el nostre artista està sempre preparat per a recórrer a l'arma dura i cruel de la subdivisió; les seues dones mai no es descriuen del tot, ni tan sols en l'escultura, sinó que aconsegueixen desvelar davant els nostres ulls només alguns detalls anatòmics: l'abdomen i les cames, els peus amb el calçat.

Cal desmitificar els objectes per copsar la realitat més autèntica, però cal també desmitificar els continguts, en el rigorós debat contra l'herència i l'hàbit cultural, i contra les fàcils persuasions col·lectives. Miró, que no està disposat a abdicar, es debat avui entre dos esquemes que cal derrocar

*Trafalgar Square (Londres)*, 2002

Acrílic sobre llenç, 81 x 65 cm



per arribar a una dimensió més autèntica i nova de la realitat: la tradició cultural amb les seues riqueses i convencions, i el rostre mistificat de la realitat actual tal com se'n planteja a través de la xarxa, "directa" i hegemònica –si bé per això no menys certa i cregudada dels *mass media*. I el seu drama és entendre que la nostra pròpia humanitat se sent en el fons atreta per ambdós esquemes, però alhora queda clar que cap dels dos ens pot donar la mesura de la seu més autèntica naturalesa i, sobretot, del seu més autèntic destí.

En la *rêverie* mironiana entra una nova dimensió: la memòria que permetrà una manera singular d'acoblar imatges diferents, fora de la precedent unitat de temps i de lloc. És una memòria en la seu materialitat, simbòlicament feta present, que es realitza també en relectures de recuperació d'imatges de mestres antics (Miquel Àngel, Velázquez, Goya) o moderns (Picasso, Dalí, Miró); una memòria, però, temporalment transgressor en els seus acoblaments, com *Isop busca músics* de 1981–91 i *Dialogant* de 2001.

Mirar dins la història de l'art motiva el caràcter de profunda reflexió de la *tékne* figurativa de Miró en els darrers quatre o cinc anys, la seuva inquietud infinita. Reflexiona sobre la condició humana en una implicació que, de la memòria individual, els pensaments, els sentiments, va a una successiva explicitació quasi d'un fons d'irracionalitat col·lectiva (*Hiroshima i Tornar a casa*). El seu "ull al·legòric" objectiva fantasmes, malsons, memòries, presències, i atribueix tot a una evidència material d'imatge que en el llenguatge emblemàtic de la seuva narració, en un cromatisme sempre encès i emotivament captador, els compara a les grans escenes urbanes –*Chéng de world* i *Torres bessones*–, que donen lloc a sòlides construccions pictòriques, en les quals es desenvolupa amb certesa d'objectivació representativa la seuva òptica inèdita característica, aliena a interferències de directa emotivitat i dirigida a una narració distant i gairebé metafísica, on en tot cas s'insinuen, de vegades, precisament, intencions al·legòriques.

Crec que els treballs més recents de Miró, de *Manhattan triptych* a *Grup en moviment* i a *La Rambla*, són un meticulós

*Manhattan Island (Nova York)*, 2003  
Pintura-objecte, 100 x 40 x 40 cm

*NY millennium (Nova York)*, 2003  
Pintura-objecte, 100 x 40 x 40 cm



relleu estratigràfic de la relació entre potència i acte de l'obra, una extraordinària evocació de la presència de la *pictura pinges* en la *pictura picta*, de la potència creativa en el cor mateix de l'acte. Del moviment, Bachelard n'ha donat en *La poétique de l'espace* una definició emblemàtica: "el moviment és l'acte d'una potència en tant que potència". Això significa que la creació artística no és, segons la imatge comuna, el trànsit irrevocable d'una potència creadora a l'obra en acte: és, més aviat, la conservació de la potència en l'acte, el fet de donar-se existència d'una potència com a tal, la vida i gairebé la "dansa" de la fantasia de l'artista. Ací, en les superfícies vibrants dels seus ardents escenaris metropolitans, Miró ha trobat finalment el seu *atelier: The artist in the studio*, com hauria de sonar el títol ideal del seu inquietant i metamòrfic *musée imaginaire*.

*New York city (Nova York)*, 2003  
Pintura-objecte, 70 x 40 x 40 cm



*Times Square (Nova York)*, 2003  
Pintura-objecte, 100 x 40 x 40 cm

*Gratacels (Nova York)*, 2003  
Pintura-objecte, 120 x 40 x 40 cm



# LA CIUTAT I EL MUSEU

Ricard Huerta

Universitat de València

# LA CIUTAT I EL MUSEU

Ricard Huerta

Universitat de València

## Olor de ciutat

Podem detectar la presència de la ciutat des d'una certa distància. La percepció no és únicament visual. Ens n'arriba també el so i l'aire contaminat. Tenim la sensació que som absorbits per un garbuix dens de reverberacions. Sabem que allà hi ha vida, que les contradiccions hi bullen en un èxtasi de conflictes. I aquesta mateixa percepció del conflicte resulta atractiva pel seu impacte. Ens anem acostant als espais ramificats de la concentració urbana i comencem a transitar per un seguit de zones híbrides i, al capdavall, sòrdides. Tot i així, instal·lats ja als marges, comprovem que allà també hi ha moviment. Suburbis, polígons, camps rasos, ruïnes, enderrocs, abocadors, gasolineres... Una barrera gens psicològica ens adverteix de l'arribada als límits: els grans cartells publicitaris que comencen a inundar el paisatge. Retrocedeixen els arbres i s'esvaeixen els colors de la vegetació, s'inicia el domini fecund dels grisos, obstruïts pels focs d'artifici de les vives tonalitats del reclam anunciador.

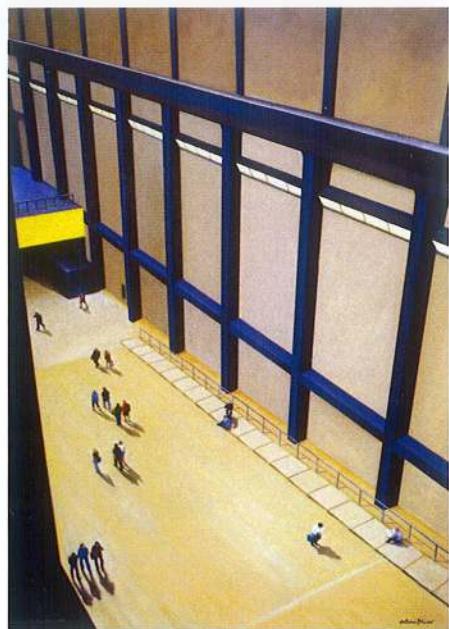
La ciutat té lleis pròpies. Les aglomeracions en caracteritzen i en defineixen l'aspecte. Tot s'acumula en l'àmbit de la ciutat. Els ritmes hi són per acumulació. La gent, els edificis, els vehicles, els sorolls, les dinàmiques, la riquesa, la pobresa, la misèria, l'ostentació, les llums a la nit, lesombres durant el dia, la injustícia. Tot gira i tot es belluga en l'espectacle que genera l'aglomeració urbana. Tot i que Antoni Miró ha preferit, per decisió personal i com a opció de vida, distanciar-se d'aquest espectacle urbà, construint el seu hàbitat quotidià en un paratge allunyat de la ciutat, el fet cert és que se sent *urbanita* en la seua condició d'artista. Encara que es confessa aliè al perfil històric de l'habitant urbà, tampoc no desitja perdre del tot el contacte amb aquesta realitat que l'atrau en gran manera, pels seus conflictes i particularitats pròpies. Fa anys, ell mateix va decidir instal·lar-se fora de la ciutat, absentar-se del soroll per habitar una masia arrelada en un paratge natural. Una tensa carretera –ara s'anomenen autovies per la peculiar distribució de carrils– creua avui tangencialment aquell hàbitat del Mas Sopalmo, espai quasi venerable. És evident que, molt a pesar de la decisió



*MACBA (Barcelona)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 65 x 92 cm

que va prendre el pintor de viure allunyat de les aglomeracions, Antoni Miró sent una gran atracció per la ciutat, especialment per les seues problemàtiques, però també pels museus i la gent. En algunes de les seues sèries, com en les darreres, es detecta aquest interès d'una manera accentuada. En els seus quadres veiem la mirada de l'observador, del turista, de l'inquilí. Per a Antoni Miró, la realitat que delaten les ciutats és un pou generós d'imatges i d'idees, de semblances que mereixen reconstruir-se. Les desigualtats i la bel·ligerància dels sectors més desfavorits ocuparan també els espais dels seus quadres, veritables retalls de la imatgeria urbana.

*Tate Modern (Londres)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



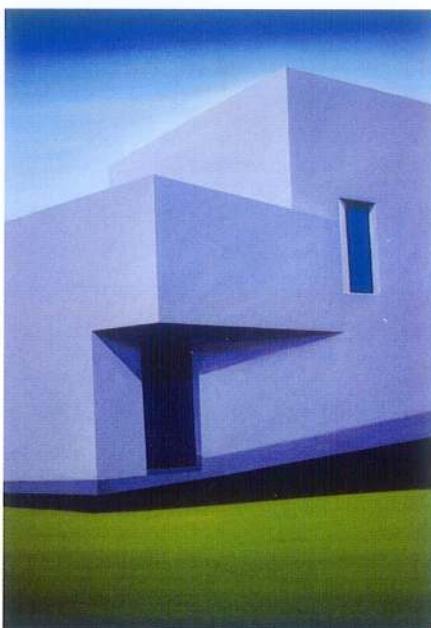
### Un contenidor de cultura i desajustos

La ciutat ha estat constantment motiu d'interès per part dels artistes. Una de les referències clàssiques seria *La città ideale* («La ciutat ideal»), la pintura que va ser considerada durant segles una obra de Piero della Francesca, que es conserva al Palazzo Ducale d'Urbino, una peça que s'ha atribuït recentment a l'arquitecte Luciano Laurana, que va treballar per al duc Federico da Montefeltro. Ha estat l'historiador de l'art Walter Hanak qui més ha insistit en la teoria a favor de Luciano Laurana, ja que en aquell moment històric del Renaixement, Laurana va treballar en la construcció del magnífic Palazzo Ducale d'Urbino, un espai dissenyat en el quadre, que guarda, a més, algunes semblances de proporció amb els espais públics del mateix Urbino.

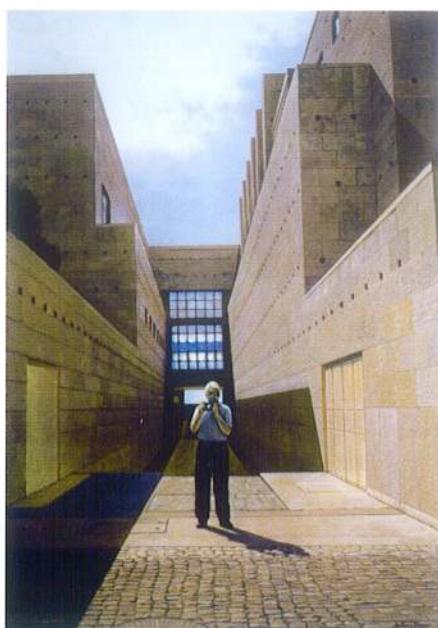
Com a projecció de desitjos, o bé com a documentació històrica, la representació del medi urbà és una constant dels interessos de visualització que artistes, arquitectes i enginyers han dut a terme durant segles.

I no solament com a recurs gràfic. Des de la literatura o la música també la ciutat ha estat font fecundíssima d'arguments, circumstància que transforma l'interès per les aglomeracions en un element clau de la creació artística. Idealitzades, venerades o replantejades, les ciutats que han estat motiu de l'atenció dels artistes ens ensenyen una realitat que s'ha forjat en relació amb l'augment progressiu de la població. Aquest augment va fer eclosió al segle XIX amb la industrialització, i d'ençà d'aleshores mai no ha cessat en l'afany per insistir en un creixement que sembla no tenir límits. Precisament a hores d'ara, alguns artistes han centrat l'atenció en les zones limítrofes, com és ara el cas de Juan Ugalde. També en els treballs d'Edward Ruscha podem observar aquesta passió per les zones limítrofes: aparcaments, gasolineres, carrers i autopistes, muntanyes properes..., són alguns dels focus d'atenció d'aquest artista nord-americà que tan sòbriament relata els elements de la seu ciutat fetitxe: Los Angeles. En el cas d'Antoni Miró, el límit està en el desallotjament, en la desigualtat o en la incertesa.

*Museu Serralves (Porto)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



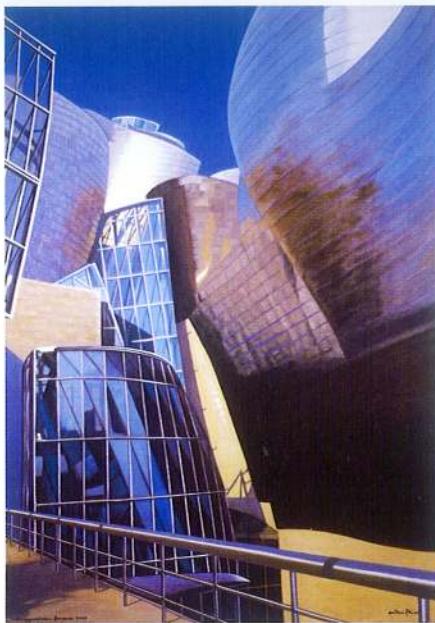
*Al centre Belém (Lisboa)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



Recopilant entre els moviments de la modernitat, tan afectes al tractament dels espais urbans, convé recordar també l'interès que tenen els artistes de grups de les avantguardes històriques com *Die Brücke* o *Der Blaue Reiter*, i per descomptat tot el moviment expressionista establert en el Berlín d'entreguerres, com un dels focus d'atenció més característics del tractament de la ciutat. Les escenes de carrer berlineses del pintor Ernst Ludwig Kirchner, com també l'obra dels seus companys de grup i tendència Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel o Emil Nolde, ens acosten a una realitat ambiental que continua retratant molt encertadament alguns dels elements distintius del desassossec urbà. París, Londres, Tòquio o Nova York han estat durant segles atractius punts de trobada d'artistes que han plasmat en les seues obres la fascinació per l'espectacle urbà. La pintura, el gravat, el cinema, i els mitjans de comunicació, incloent-hi les tecnologies més recents, delaten l'entusiasme dels artistes per prendre com a focus d'atenció creativa la imatge de la ciutat. En el decurs d'aquesta efervesència interpretativa trobem el pinzell detallista d'Antoni Miró capturant aquells

fragments triats de les seues ciutats preferides. I malgrat la condició d'espectador, el nostre pintor no delimita les percepcions al mer retrat, sinó que rescata aquells aspectes que considera censurables i ens els presenta, per acostar-nos-hi de la manera més crua i neta. En la lectura que l'artista ha realitzat de la ciutat trobem un moment decisiu que accentua el seu relat urbà: l'atemptat a les Torres Bessones de Nova York, l'11 de setembre de 2001. Evidentment, un fet crucial com aquest, amb el qual s'inaugura un nou concepte del desequilibri mundial, i també un nou segle i mil·lenni, no podia deixar insensible el pintor, el qual des d'aleshores ha manejat amb més èmfasi les descripcions urbanes, i ha excavat així la matèria asfàltica dels seus motius.

Els treballs d'Antoni Miró ens apareixen ací com una generosa font de dades visuals d'allò que en podríem dir una sociologia històrica del quadre ciutadà. Si fa no fa, serien com una mena de relat en imatges d'esdeveniments molt pròxims al públic (i al relator), perquè van ser transmesos pels mitjans de comunicació, una mena de



*Warhol i perfil (Madrid)*, 2003

Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm

*Guggenheim Museoa (Bilbao)*, 2003

Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm

rugir mediàtic que el pintor explica fil per randa en les seues composicions explícites. Gràcies als colors vius de la paleta del pintor d'Alcoi, ens endinsem en aquells fragments de la realitat que ja havíem devorat en els mitjans, però que ara ens apareixen resolts en forma d'imatge congelada, de *punctum* (tal com ho descrivia Barthes) que retrata la imposant realitat de la mort des de la neguitosa experiència viscuda. Aquesta lluita per eradicar tants desajustos és la que ajuda Antoni Miró a continuar motivant-nos amb les seues composicions.

Sabem que la ciutat recull tots els elements del poder que des de l'estat es van establir durant els segles de la modernitat: el poder militar basat en l'ímpetu de la coacció, el poder econòmic basat en la força del capital, el poder polític organitzat des de l'autoritat, i el poder ideològic afavorit per la influència cultural. De fet, sempre es parla de certes ciutats com a «centres de poder». Per això, com a ciutadans responsables i crítics, acceptem el repte de participar amb les nostres idees i amb el nostre esforç en l'intent de millorar les relacions de poder

imperants a la ciutat. Les reflexions pictòriques d'Antoni Miró no poden ser rebudes com a més pamflets d'elements puntuals, sinó com a veritables assaigs on es qüestionen les actituds prepotents i exagerades dels poderosos, enfront de la situació injusta que pateixen aquells que la societat de consum no ha afavorit. No podem entendre el poder com una parcel·la inquestionable. Al contrari, hem d'elaborar un discurs atractiu i propi que desencaixe molts dels actuals mites en què es basa l'abús de poder.

Ràtzia [Sèrie "Pinteu pintura"], 1987

Acrílic sobre fusta, 98 x 68 cm

Universitat de València. Col·lecció Martínez Guerricabeitia



## **La ciutat i el museu com a espais identitaris**

Algunes ciutats han optat per reunir als museus espais dedicats a la vida urbana, dins un joc d'espills en què el llenguatge resulta projectiu. Com a mostra propera, al Centro Cultural del Conde Duque ens trobem amb una col·lecció d'art peculiar, situada a l'anomenat Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, i que destaca pel fet de tenir com a matèria d'intercanvi entre les peces que s'hi exposen l'escenari de la ciutat, a través del qual podem obtenir un marc de reflexió artística. La col·lecció que s'hi ha reunit inclou alguns dels noms dels artistes més destacats del panorama espanyol dels darrers anys; però l'autèntic valor resideix en la temàtica triada com a eix nuclear del conjunt: la ciutat. A les sales d'aquest museu trobarem peces importants d'artistes com Andreu Alfaro, Carmen Calvo, Úrculo, Arroyo, etcètera: però el fet cert és que, al capdavall, els seus noms i les seues particulars obres formen part d'un teixit bastant més complex, gràcies al qual ens endinsem en alguns dels detonadors socials i culturals que revesteixen la ciutat de dues identitats

contrastades: l'ostentació enfront de la misèria. Pols oposats d'un mateix diagrama que conté matisos sempre atractius per al visitant. Més enllà de les polítiques urbanístiques que accentuen les diferències entre estaments socials, més enllà de les destruccions arbitràries i del negoci de l'especulació, la ciutat manté viu el pols. La gent que hi viu batega en aquest nus d'interessos del qual, en part, són víctimes; però també esdevenen actors d'un guió que a la fi és molt més pregnant que no es podia suposar de bon principi. La inquietud de la població en la quotidianitat dels usos urbans esdevé un combat constant amb les contradiccions del mateix escenari de la ciutat. Els carrers de la ciutat es converteixen en quadrilàters pensats per a la lluita, on cada contrincant s'enfronta a la resta dels veïns en una cruïlla d'interessos que forja un mar de noves transferències, el fruit de les quals no deixa indiferent l'artista, que mirarà de plasmar aquests complexos intercanvis d'energia per mitjà dels seus recursos estilístics i de la seu implicació en els processos cívics, socials i solidaris. Tot això durà el creador cap a reptes més grans en la intenció de plasmar allò de què és partícip.

*Millennium des del Whitney (Nova York), 2003*

Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



Com a síntoma de complexitat, la ciutat acull els dos baluards de l'oferta social: els espais públics i els espais privats. A mesura que les noves tipologies de cultures irrompen a les nostres ciutats, observem que els indicadors abans coneguts i fins i tot acceptats es nodeixen d'ambivalents contrastos. El conjunt de la població tradicionalment autòctona abandona els espais públics per ocupar l'actualitzada presència privada. Mentre els oriünds opten per ocupar les zones de lleure, els hipermercats, els multicinememes i els grans espais comercials, els nouvinguts se situen als parcs públics, als carrers i a les places pròximes als seus habitatges. Aquesta simptomàtica localització estratificada també es percep en la demarcació zonal de la ciutat. Un barri de València com Russafa es converteix en llegat ètnic per molts motius, entre els quals convé no oblidar els interessos especulatius que acompanyen el futur projecte, durant anys promès, de l'anomenat Parc Central. Mentre els oriünds abandonen els parcs i els espais públics, els qui han arribat fa poc utilitzen aquest recurs de l'entorn geogràfic per aconseguir més forts lligams de contacte social. Aquesta qüestió, duta

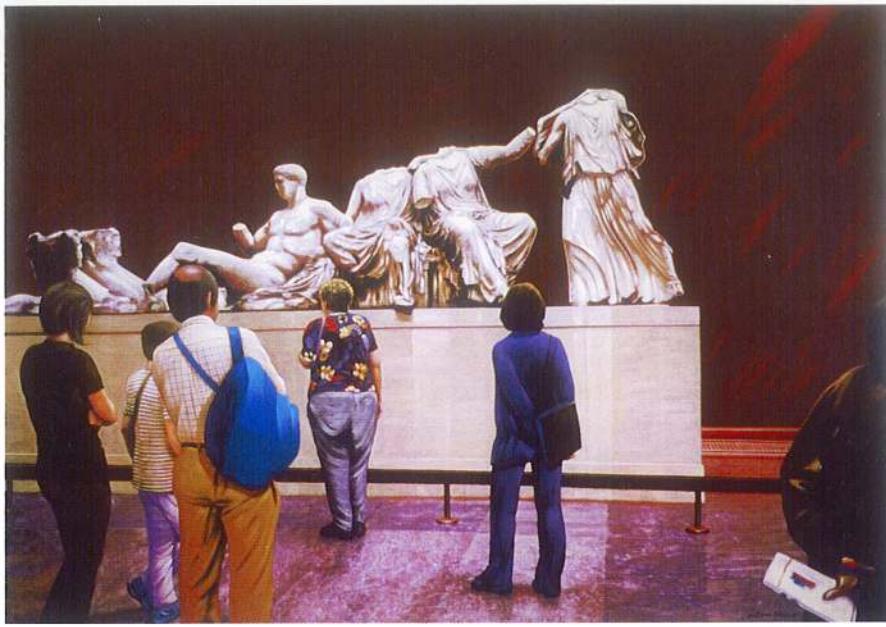
a l'extrem de patrimoni, sedueix l'estudiós per la seu especificitat. Però el fet cert és que el contrast entre públic i privat continua sent un exercici de capacitat entre els diferents estrats i estaments socials.

### **La ciutat rugeix i urgeix. Arquitectures de la fam**

*Només en aparença és uniforme la ciutat. Fins i tot el seu nom soна de distinta manera en els diversos sectors de què es compon. A cap altre lloc, tret dels somnis, no s'experimenta encara de la manera més primigènia el fenomen del límit com en les ciutats. Conèixer-les implica saber d'aquestes línies que al llarg de la via fèrria, a través de les cases, dins els parcs, o seguint la riba del riu, corren com a línies divisòries; implica conèixer tant aquests límits com els enclavaments dels distints sectors. Com a llindar discorre el límit pels carrers; una nova secció comença com un pas en fals, com si ens trobàrem en un escaló més baix que abans ens havia passat desapercebut".*

(Benjamin, 2005: 115)

Un dels atractius més poderosos de la ciutat és la propensió al canvi, l'entitat com a zona de frontera. La ciutat mai no és definitiva, és un constant esdevenir de transformacions. La ciutat està, realment, sempre en construcció. En la pintura d'Antoni Miró opera aquesta mirada cap al paisatge inconclus, si bé el mateix pintor l'amara de concreció en els quadres. La pinzellada segura de l'artista d'Alcoi ens transmet una ciutat d'instantània, gairebé fotogràfica, de colors encesos, de reproducció digital, de contrastos cromàtics ambientats en la força que exerceixen els extrems, de trencament de marges per la descripció accentuada de les vores. La ciutat construeix desequilibris i desigualtats, i en les obres d'Antoni Miró ens assalta el goig de definir l'espectacle del contrast, en una reflexió de to social que infon valor als seus objectius i a les seues perspectives, a les seues expectatives de canvis. El pintor copsa aquells detalls desafinats que germinen pertot arreu al sòl urbà. La seu capacitat per harmonitzar en composicions gràfiques decididament construïdes ens trasllada a un retrat de la ciutat on s'ha triat com a punta de llança una possible i desatesa revolució d'exigències.



*Grècia al British (Londres)*, 2002  
Acrílic sobre llenç, 81 x 116 cm

Una de les reflexions més fascinants que s'han escrit sobre la ciutat li la devem a Walter Benjamin. Es tracta d'un assaig inconclús en què es recullen els treballs recopilatoris de dades i d'idees que al llarg de tretze anys va anar acumulant l'escriptor per a la construcció del seu llibre sobre el París del segle XIX, potser l'emblema de la ciutat per antonomàsia. Meticulos i incisiu, Benjamin hi recull els arguments més cridaners del que va significar l'eclosió del París dels *passatges*. És precisament en aquesta metàfora del passatge que incideix l'autor: el passatge és lloc de trànsit, és carrer, però protegeix amb les cobertes de vidre, que permeten l'entrada de la claror; el passatge es basa en el factor comercial, font ideològica del nou sistema polític; l'arquitectura del ferro revoluciona la possibilitat de crear carrers per a vianants que abans havien estat transitats per cotxes de cavalls; el passatge introduceix el factor moda com a moneda de canvi, alhora que elimina les prostitutes de l'interior.

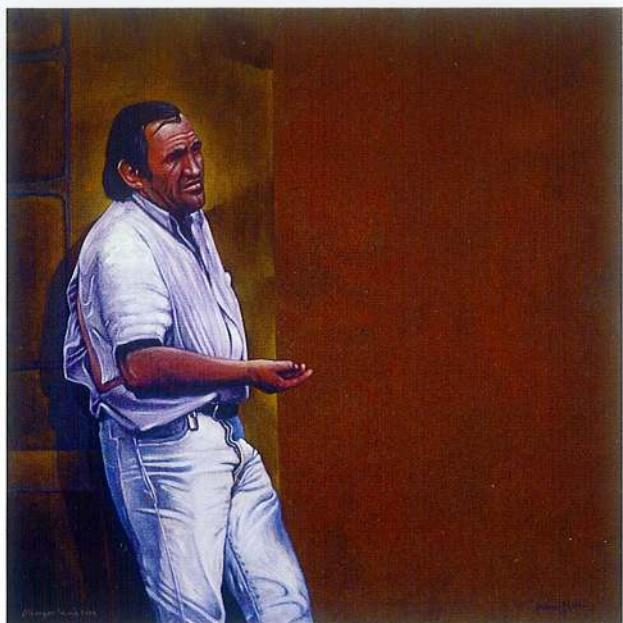
La moda és el distintiu no sols del vestit, sempre més arrelat en la dona com a figura que trasllada i transmet els

seus missatges, sinó com a factor determinant dels sistemes culturals i econòmics de la modernitat. La dona és part d'aquest sistema de la moda, i s'aprofita de l'auge de les insígnies. Mentrestant, la moda expressa una creixent restricció de l'esfera privada. Des de la moda se'ns imposa un ritme de canvis que delata la propensió que tenim a la modificació urgent. En les dones retratades per Antoni Miró, els usos arrosseguen codis. Permutacions de papers socials, o si més no de les seues aparences. Els creadors de moda es mouen per la societat adquirint-ne una imatge, participant de la vida artística. Els aparadors i les revistes ofereixen arquetips i models imitables. La recerca d'harmonia demana celebrar els colors i les formes que «són moda». S'engendren guerres publicitàries entre els creadors de moda, les cases comercials i els magnats de la premsa. Com a espectadors, assistim a un duel que en el fons és una pugna pel domini econòmic i per la creació d'estàndards culturals, mitologies del gust. Els mitjans de comunicació es posen al servei de la mercadotècnia. Les marques multinacionals del negoci de la moda recreen en les col·leccions els descobriments dels grups marginals.

*Allargar la mà (Madrid)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

*Fer el ploricó (Varsòvia)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

*Repartiment global (Roma)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

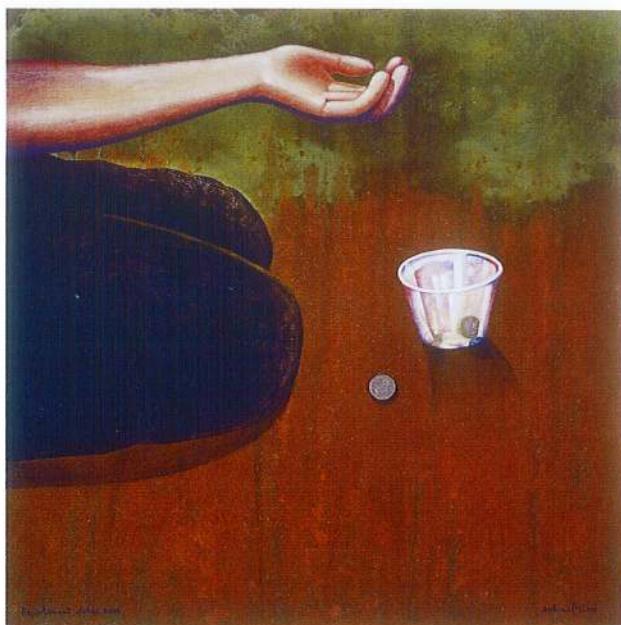
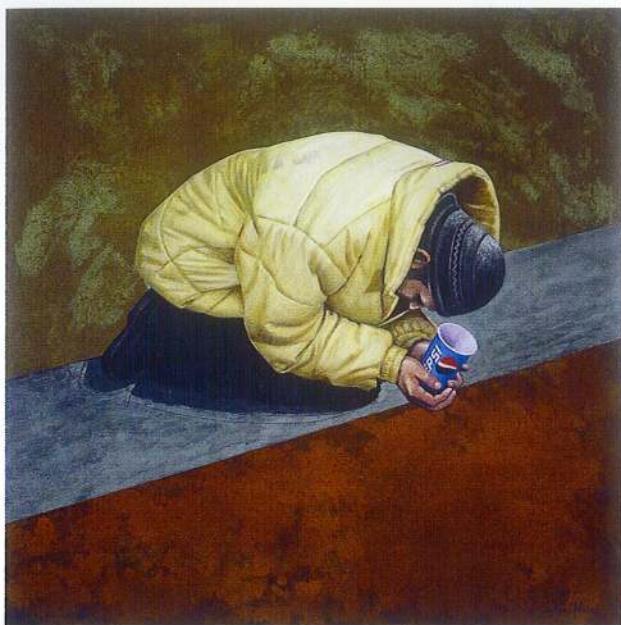


Les tendències en moda són canalitzades, al capdavall, per l'ordre establert des dels despatxos, que tenen en els mitjans de comunicació l'aliat natural. En la reflexió de Benjamin (2005: 98): «La moda es fa només d'extrems. Atès que busca per naturalesa els extrems, quan prescindeix d'una determinada forma no té altre remei que lliurar-se a la contrària [...]. Els seus extrems més radicals: la frivolitat i la mort». En paraules de Naomi Klein, l'autora del llibre *No Logo* –considerat un autèntic manual de l'activista antiglobalitzador–, ella mai no va entendre per què els seus pares (que van escapar de l'Amèrica del Nord del final dels seixanta per establir-se al Canadà, pel seu compromís antimilitarista) mai no li van comprar una nina *Barbie*, objecte pregnant que va acabar convertir-se en un fetitx en la seua mitologia personal.

#### Ciutadans de ciutat. Transeünts de silencis

El paper del visitant a la ciutat forma part del conglomerat dels carrers, comerços i museus. La ciutat acull el turista i el treballador eventual, però també els desheretats. El llindar de la pobresa és el marge delirant de la condició social. El mapa urbà no és teixit únicament de carrers, places i edificis, sinó que es nodeix de desigualtats i intransigències. La llum de les esplendoros enfocat del silenci de la marginació. Són les maneres de l'especulació. Qualsevol intent d'establir prioritats d'atenció social serà aturat de seguida per l'ànsia de beneficis ràpids.

La solemnitat de certes celebracions arquitectòniques contrasta desmesuradament amb l'abús que sofreixen els barris amb estructures generades durant segles per entitats o grups que han anat adequant les seues necessitats a les possibilitats dels qui maniobraven des del poder. Però l'especulació i els abusos urbanístics s'encreuen habitualment en el camí amb persones i grups que intenten resistir, o si més no resguardar, els seus propis interessos.



col·lectius. En una ciutat com València, en un moment com l'actual, el panorama identitari es nodeix de processos saludables i sensibilitzadors. Com a llavors escampades pel territori urbà, naixen entitats disposades a conservar el patrimoni heretat, i a reivindicar-ne la idiosincràsia. Intentant salvar peculiaritats i mitologies particulars, els col·lectius activen la capacitat de convocatòria que tenen: Salvem el Cabanyal, Salvem la Punta, Per l'Horta, Salvem el Botànic... La veu dels artistes passa a ser un element més, fins i tot una peça clau (*Cabanyal Portes Obertes*), en la teranyina de les noves interpretacions i defenses. Enfront de les anomenades *zones d'ombra*, espais que solen quedar desprotegits després de l'assalt urbanitzador descontrolat, les organitzacions socials exigeixen més interès per generar espais d'intercanvi habitables, pensats per a la ciutadania.

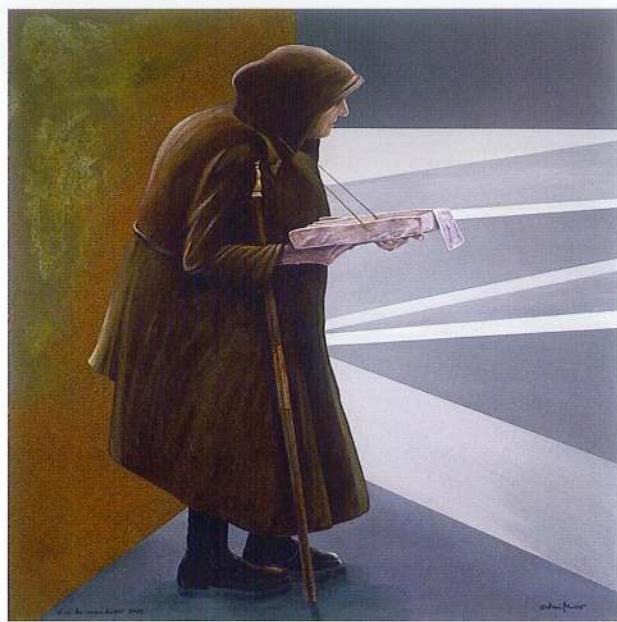
Segons Benjamin, quan es refereix a les grans transformacions que va dur a terme Haussmann a París, afirma que el seu ideal urbanístic van ser les perspectives obertes a través de llargs carrers rectes. Aquesta tendència establerta per Haussmann corresponia al desig d'ennoblir

les necessitats tècniques mitjançant una planificació artística. De fet, «els centres del domini mundà i espiritual de la burgesia trobarien l'apoteosi en el marc de les grans vies públiques, que eren cobertes amb una gran lona abans de ser acabades, per descobrir-les després como si es tractara d'un monument.» (Benjamin, 2005: 47). París al segle XIX vivia el floriment de l'especulació. Les expropiacions de Haussmann van atiar l'especulació més fraudulenta. Un discurs del mateix Haussmann, el 1864, expressava el seu odi envers la població desarrelada de la gran ciutat. Aquesta població creixia contínuament a causa de l'establiment d'empreses. L'augment del preu dels lloguers arrossegava el proletariat cap als suburbis. Haussmann va arribar a autoproclamar-se «artista demolidor». Enmig d'aquest panorama de desallotjaments forçats, els mateixos parisenques van començar a estranyar la seu ciutat i van començar a ser conscients del caràcter inhumà de la gran ciutat. Per a Benjamin, el veritable objectiu dels treballs de Haussmann era protegir la ciutat d'una guerra civil. Volia eliminar per sempre més la possibilitat d'alçar barricades a París. Tanmateix, les

*Viu de mendicar (Madrid)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

*Músic pobre (Varsòvia)*, 2004  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

*Requeriment (Madrid)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

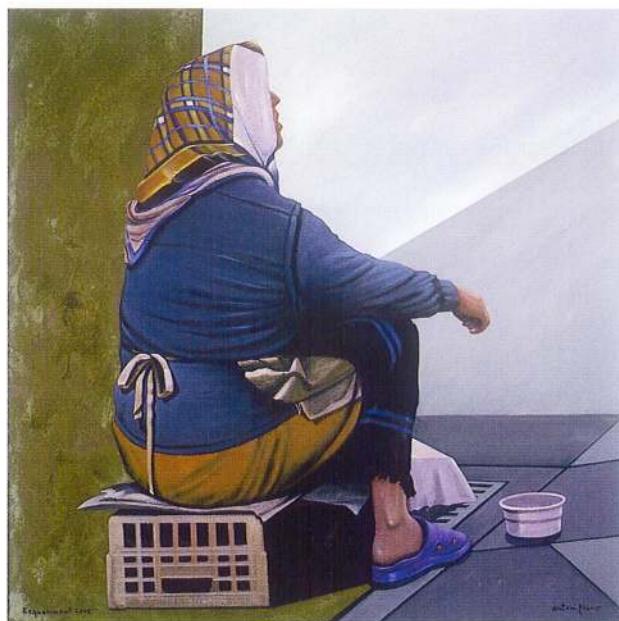
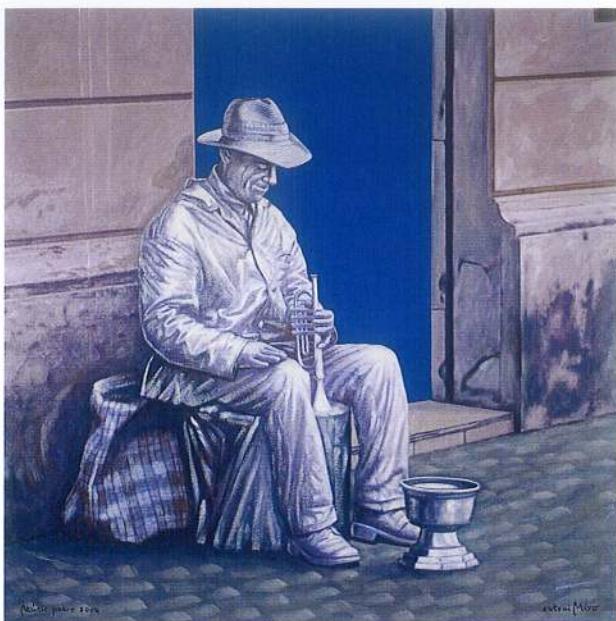


barricades van tenir el seu paper en la revolució del febrer (Benjamin, 2005: 47). La barricada va tornar a sorgir amb la Comuna, i nosaltres, en l'actualitat, som testimonis del fet que un segle després de la haussmannització de París, els estudiants universitaris, juntament amb els grups més reivindicatius del panorama intel·lectual, obrer i sindical, van alçar una gran barricada bel·ligerantment ideològica que coneixem com el *Maig del 68*.

En els detalls de la ciutat apuntats per les sèries d'Antoni Miró recollim les peces d'un teixit en què flota la flama de la reflexió crítica. Dones, manifestants, captaires, turistes, edificis, museus, anuncis publicitaris, aparadors... Líquids permeables que transiten com a fluxos de transformació constant. Es tracta de canvis, d'exercicis vitals que transmeten una xarxa d'interessos i que només l'artista està capacitat per a ordenar a partir d'un engranatge creatiu. Llampades del que Walter Benjamin havia desemmascarat amb vuitanta anys d'antelació: «L'inici, el marca l'arquitectura com una tasca d'enginyeria. El segueix la reproducció de la naturalesa com a fotografia. La

imaginació creativa es prepara a ser pràctica com a dibuix publicitari. La creació literària se sotmet, amb el fulletó, al muntatge. Tots aquests productes estan a punt de ser lliurats al mercat com a mercaderies. Però vacil·len encara en el llindar. D'aquesta època provenen els passatges i els interiors, els pavellons de les exposicions i els panorames. Són solatges d'un món oníric. L'aprofitament dels elements onírics en el desvetllament és l'exemple clàssic del pensament dialèctic. D'ací ve que el pensament dialèctic siga l'òrgan del desvetllament històric. Cada època no sols somia la que segueix, sinó que s'encamina somiant cap al desvetllament» (Benjamin, 2005: 49). Entenem que el discurs gràfic del pintor Antoni Miró, i el seu marcat posicionament ideològic, assumeixen l'engranatge dialèctic de la mateixa manera que són fruit d'una sèrie de coincidències geogràfiques i històriques, amb la qual cosa establim paral·lelismes que ens ajuden a entendre un missatge que es revela transversal en tots els sentits.

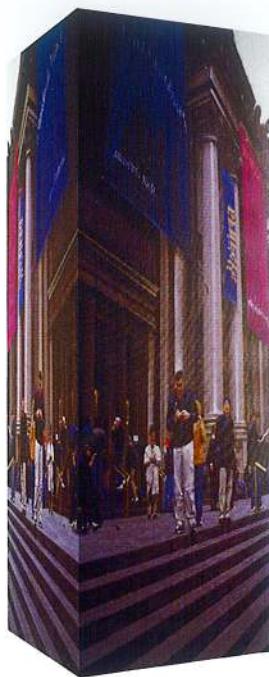
No podem evitar la comparació de les ciutats i dels moments històrics. El París de què ens parla Benjamin, fruit de



l'eclosió econòmica propiciada inicialment per la indústria tèxtil, coincideix en un moment fructífer (en tots els sentits) amb la ciutat d'Alcoi, ciutat natal del pintor Antoni Miró. Tampoc no és casualitat que Alcoi fóra al segle XIX, i durant dècades, enclavament de referència de les reunions internacionals de moviments obrers, molt especialment de signe anarquista. La tradició obrera d'Alcoi és un dels arguments sociopolítics més importants dels països mediterranis. En moments puntuals, com a focus de tensió, les mirades de tot Europa van estar pendents dels esdeveniments que es van generar a Alcoi. Mentrestant, la indústria tèxtil donava pas a altres rendiments empresarials, entre els quals convé destacar la metal·lúrgia i la indústria paperera. L'obertura internacional de la indústria d'Alcoi portava implícita una explosió d'idees i reivindicacions obreres de gran abast. En l'àmbit de la producció artística, la vitalitat de les iniciatives que s'han dut a terme en aquesta ciutat de les comarques centrals del País Valencià dóna com a resultat un element particular: la pintura comercial. A Alcoi hi ha empadronats centenars de pintors comercials. Es tracta d'una indústria cultural que basa

l'economia en l'exportació. Com a fenomen artístic, és un tema que no s'ha estudiat encara, però que enllaça claríssimament amb el factor humà (caràcter emprendedor), amb les relacions comercials internacionals i, és clar, amb la capacitat creativa i la disciplina pròpia d'un llegat obrer. La possibilitat o condició *auràtica* d'aquestes produccions és, com advertíem, un element pendent d'anàlisi. Anotem, com a indicador valoratiu, que en la pintura comercial no hi ha cap component reivindicatiu.

Per bé que inicialment veiem Antoni Miró com un observador privilegiat de la ciutat, com un intèpret dels seus amagatalls, la veritat és que en els treballs del pintor d'Alcoi trobem prou detalls per a construir un teixit significatiu de la seu condició de lluitador. Se'n transmet així no sols una postal pictòricament atractiva dels seus viatges i passions, sinó sobretot un posicionament enèrgic contra el silenci còmplice. La veu del pintor és la queixa del poeta. L'acció sobre el llenç comporta un repte, una implicació clara, una declaració de principis.



### L'artista relata el museu

Antoni Miró ens ofereix la seua particular visió dels museus visitats. L'artista s'acosta d'aquesta manera a la institució museística com a espectador, però alhora transfereix a les pintures l'experiència viscuda, per relatar la seuia pròpia experiència. Ens trobem així amb un nou model de joc d'espills, de mirada revertida, de confluència d'interessos i d'interpretacions combinades entre el qui mira i el qui és observat. L'operació té repercuussions constants. Nosaltres, com a espectadors de les peces de Miró, ens instal·lem en un entorn reconduït, ja que hi ha la possibilitat de veure les obres del pintor, de nou, en un museu.

Els museus i els centres d'art s'han convertit en institucions d'índole propagandística. Des de les instàncies polítiques més diverses, es veu el museu com la imatge més atractiva que posseeixen ajuntaments, governs i fins i tot empreses multinacionals. D'altra banda, el museu genera nombroses expectatives mediàtiques, ja que els actes que hi tenen

lloc (exposicions, conferències, projeccions, reunions, congressos, presentacions) es converteixen en material d'importància per als mitjans de comunicació. Això repercutex a la fi, evidentment, en la capacitat comunicativa del museu, que es converteix d'aquesta manera en plataforma informativa i cultural venerada per tothom. Els darrers anys hem assistit a una vertiginosa proliferació de museus, molts d'ells d'art contemporani. L'optimització del museu com a forma d'espectacle s'ha vist accentuada, més enllà de les col·leccions exhibides, pel factor arquitectònic. L'espectacle de l'arquitectura del museu ja es va engendrar en la mateixa utilització del palau del Louvre, a partir de la Revolució Francesa, com a museu d'accés lliure per a tots els ciutadans. També la National Gallery de Londres va ser concebuda com a focus d'atracció al visitant i com a demostració de poder per part de l'imperi britànic. Les suggestives formes que Frank Lloyd Wright va generar per al Guggenheim Museum de Nova York fa cinc dècades s'han vist reforçades amb l'impecable espectacle arquitectònic articulat per Frank O. Gehry per al Guggenheim Bilbao Museoa. I en aquesta



*Metropolitan Museum (Nova York), 2003*

Pintura-objecte, 120 x 40 x 40 cm

*Museu de Mèrida (Extremadura), 2003*

Pintura-objecte, 100 x 40 x 40 cm

*Whitney Museum (Nova York), 2003*

Pintura-objecte, 199 x 49 x 49 cm

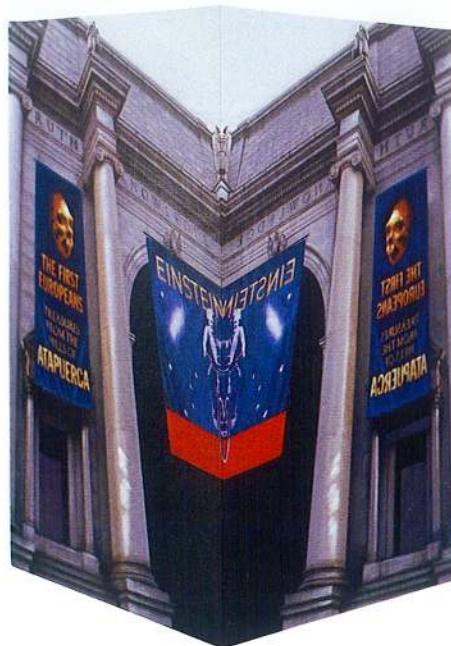
I línia de referències, podríem omplir un anecdòtar important referint-nos a casos singulars com els que ha auspiciat Tate Modern de Londres, Macba de Barcelona, Gulbenkian de Lisboa, Moma de Nova York, Pompidou de París, etc. Es tracta d'un itinerari geogràfic arquitectònic en què els espais i volums de l'edifici construït competeixen en interès amb l'obra artística exposada. Aquest curiós comportament dels costums actuals funciona com a catalitzador entre els visitants de la ciutat. Antoni Miró ens acosta a aquest escenari captivat per la seua imatgeria, i ens relata la seua vivència per mitjà de composicions pictòriques en les quals o bé l'arquitectura, o bé el mateix artista autorepresentat, o tots dos alhora, ens transmeten el plaer actual del comportament del visitant, que, al seu torn, es converteix en intèrpret de la narració.

Sobre aquest tipus de qüestionaments, sobre el paper que exerceixen els museus en el panorama actual, Mercè Ibarz opina que un dels nous camins triats per aquest procés és la repolitzització del museu, «la renovació de la mirada política des del museu d'art contemporani» (Ibarz,

2003: p. 59). Ibarz comenta l'estreta relació que mantenen els museus i els poders mediàtics, i es refereix a un projecte expositiu orientat pel director del Macba, Manuel Borja-Villel, titulat *La ciutat de la gent*, en què s'intercalaven històries de vida amb imatges pròpies del panorama artístic. És a partir d'aquest model d'iniciatives que podem arribar a convèncer-nos que aquell treball que mai no realitzaran els mitjans de comunicació és possible articular-lo a través del museu i de l'art. En algunes de les seues imatges, Antoni Miró ix utilitzant la càmera de fotos i orientant l'objectiu cap a l'espectador. És en aquest flux de mirades on se centra el nostre interès.

*Natural History Museum (Nova York)*, 2003

Pintura-objecte, 70 x 40 x 40 cm



### El museu de la gent

El museu ha estat durant segles esquema de solidificació. Per sort, des de fa uns quants anys, aquesta realitat ha canviat, de manera que la institució museística ha debilitat aquest concepte de conservació i manteniment de col·leccions, per passar a convertir-se en espai de comunicació, amb una vitalitat i una sèrie d'atractius que estan molt d'acord amb el nou escenari mediàtic, cultural i polític. El museu busca nous públics, però sobretot intenta connectar amb els visitants. La preocupació ha passat de les col·leccions i peces cap al visitant. Els usos i costums que s'havien apoderat dels museus han deixat pas a un nou ús de la institució molt més permeable a la realitat en què vivim. De fet, l'interès per l'opinió del públic es basa en la reflexió sobre les opinions dels visitants, als quals va dirigit realment l'esforç expositiu. Antoni Miró converteix aquesta nova tendència en font d'inspiració, i passa a participar de forma decidida, en condició de visitant, de la peripècia esplendorosa del museu espectacle. Tots ens sentim atrets per les noves polítiques museístiques.

Antoni Miró, a més, participa amb el seu pinzell, i mitjançant les seues creacions, del paper de generador d'instantànies pictòriques. Miró visita el museu i el recrea en la pintura. Les seues pintures passen, després, a les sales d'exposició. Aquest treball té, en el fons, un vessant pedagògic en el conjunt de les sèries de Miró, ja que la seua reflexió és plàstica, pictòrica, visual, però abans que res participativa respecte a un nou moment cultural.

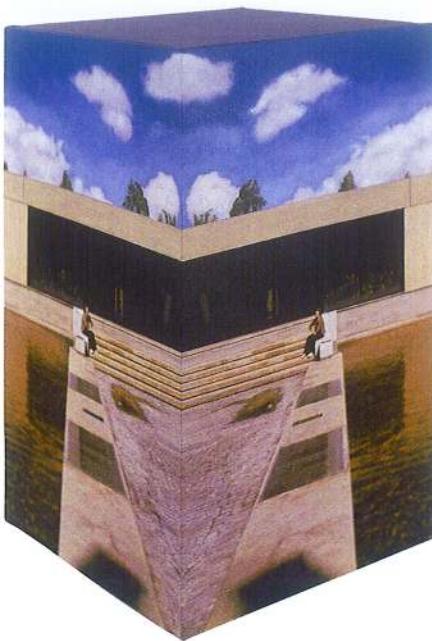
El museu és una de les institucions més importants de la ciutat. De fet, la ciutat i el museu es converteixen en elements educatius de primer ordre. L'educació artística no es troba a les aules, ja que no hi ha especialistes que la impartsiquen en l'ensenyament obligatori. És per ells que el museu –i la ciutat– adquireixen importància pedagògica, ja que es converteixen en els escenaris adequats per a l'aprenentatge de l'art per part de la ciutadania (Horta, 2004, 2005; Martínez, 2002). El paper del museu i la ciutat en la formació ciutadana adquireix una rellevància pròpia, atès que articula, des de fora de l'entorn curricular, un vertader espai educatiu.

*Gulbenkian Lisboa (Portugal)*, 2003

Pintura-objecte, 70 x 40 x 40 cm

*Guggenheim Museum (Nova York)*, 2003

Pintura-objecte, 70 x 40 x 40 cm



La qualitat de vida de les persones passarà també per la seu capacitat i control en el moment d'administrar el temps d'oci i d'educació. Al llarg de tota la vida (no pensem que es tracta exclusivament d'una obligació per a públic menor d'edat, o en situació escolar), la persona es trobarà amb una sèrie d'ofertes artístiques i educatives que podrà utilitzar com a ressorts propicis al gaudi i a la reflexió crítica, o bé deixarà perdre una sèrie d'oportunitats respecte d'això, segons l'interès i la capacitació que tinga. Si entenem que una forma positiva de créixer ens exigeix augmentar el bagatge, per incardinjar nous arguments, aleshores haurem d'obrir les oportunitats a l'art, tant des dels mitjans com des de la institució museística. Els equipaments culturals es convertirien així en escenaris útils per al ciutadà, i els museus serien, sens dubte, l'element privilegiat d'aquest nou plantejament educador i formatiu. El museu pot ser, fins i tot, el punt de trobada amb allò que pot arribar en el futur, les noves idees, els nous enfocaments, les possibles perspectives de canvis. El ciutadà, tant el que habita la ciutat com el que la visita en qualsevol moment, utilitza el museu per a gaudir-ne

i per a detectar noves orientacions, en el sentit més ampli del terme. Això comporta, a més, dotar la institució d'una entitat més democràtica, i apostar per una nova definició del ciutadà.

En una suggeridora classificació aportada per Trilla (1999: 24), trobem una anàlisi dels significats i de les dimensions que podria tenir una suposada ciutat educadora. Trilla es refereix a tres dimensions, que podríem definir de la manera següent: a) la ciutat com un contenidor d'educació (*aprendre en la ciutat*); b) la ciutat com un agent educatiu (*aprendre de la ciutat*); i c) la ciutat mateixa com a contingut educatiu (*aprendre la ciutat*). Aquestes tres dimensions ens servirien per a emmarcar el concepte de museu i també el de ciutat museu. És a dir, no sols el museu formaria part d'una ciutat educativa més àmplia, sinó que el museu passaria a convertir-se en pedra de toc paral·lela d'aquesta realitat, espai imprescindible per a arribar a un verdader coneixement de la ciutat. De fet, en els seus quadres Antoni Miró pinta aquest model de referències, ja que arbitra un seguiment consciencios dels



*Dibuixants a Cracòvia*, 2005  
Acrílic sobre llenç, 81 x 116 cm

papers educatius assenyalats. El pintor beu de la ciutat per generar la seu obra. I el pintor, quan exhibeix l'obra, forma part del teixit cultural que ofereix la mateixa ciutat com a escenari d'intercanvis culturals. Tot un repte, de nou assumit pel nostre artista d'Alcoi.

Apunta Olga Martínez (2003: 283) en un assaig sobre l'alquímia pedagògica que s'estableix entre el museu i la ciutat, que quant al vessant crític i de participació, des de la pedagogia s'ha demostrat que quan s'ensenya als altres és quan més s'aprèn, és a dir, que el saber s'aprèn comunicant. Veiem que la lliçó magistral d'Antoni Miró exigeix assumir aquesta responsabilitat: aprendre i transmetre aprenentatges en un esforç solidari per comunicar les seues idees i impressions d'artista. El mestissatge en Miró demana travessar constantment aquestes barreres entre el que s'ha après i el que s'ha ofert, amb la qual cosa ens dóna novament una lliçó d'humilitat en la seu comesa artística.

### Les mossegades de l'urbs

La ciutat s'afanya per ensenyar-nos les millors gales. L'embull d'elements visuals que ens ataca des de l'espai urbà delata en realitat un interès per recopilar els canvis socials, econòmics i culturals que se succeeixen sense aturall dins seu. Els moviments humans expressen les seues particularitats. Però la ciutat també ens agredeix amb el soroll, la pol·lució ambiental, i ens delecta amb els seus picarolejants advertiments publicitaris que configuren, al capdavall, el mateix paisatge urbà. Com si d'un joc de xiquets es tractara, la ciutat ens regala les millors estridències de què disposa, amb sirenes de policia, ambulàncies i bombers, amb semàfors i senyals que inunden les referències visuals de l'entorn, amb elements de mobiliari urbà i anuncis impresos que exageren i extremen la nostra capacitat de recepció, amb edificis d'alçades desconsiderades que exalcen la supèrbia en funció de la verticalitat i el vertigen conseqüents. Els habitatges s'entrellacen amb els usos extralimitats que se'n fa. Sabem que les comunitats d'immigrants utilitzen

L'IVAM (València), 2005

Acrílic sobre llenç, 116 x 116 cm



si cal qualsevol racó d'una casa com a habitació, ja que viuen en unes condicions moltes vegades inacceptables. I també sabem que seran precisament aquests grups d'immigrants amb pocs recursos econòmics els que patiran els atacs racistes dels grups violents organitzats. Tot això és «la pel·lícula» de la ciutat, i si bé un clàssic com *West Side Story* ens explicava alguns d'aquests símptomes a través de cançons, algunes propostes recents com les del director Ken Loach en els relats d'ambient social a l'estil de «Plouen pedres», o la contundent «En construcció» de José Luís Guérin, ens animen a pensar que els llenguatges de l'art serveixen també per a provocar ànalsis valentes de les situacions més diverses.

En aquesta línia d'observació i posterior denúncia se situen les obres d'Antoni Miró. En les seues sèries ens parla de gent que pul·lula per la ciutat arrapant unes engrunes d'existència enfocant de la desproporcionada riquesa dels poderosos, de grups de treballadors que lluiten pacíficament als carrers manifestant-se per reivindicar unes condicions laborals més justes, de dones que pateixen l'assetjament

des d'una situació de desemparament, de xiquets que pateixen abusos la majoria dels quals són exercits pels familiars més pròxims. De gent que pateix a la ciutat. Però també de gent que exerceix la seu vida des de la ciutat, i que transmet la seu imatge com a part implicada en els processos de l'espai urbà. Antoni Miró recull els detalls més aborronadors d'aquesta latència i els escampa pels seus llenços amb una capacitat minuciosa per a encaixar cada petit recel en el contenidor just. És l'esforç de l'artista per relatar-nos la seu visió, i el seu desassossec. Ens desplaça així cap a l'esfera de l'enfonsament, situació incòmoda com no n'hi ha d'altra, i d'aquesta manera ens instal·la en un necessari malestar que ens conduceix cap a posicions reivindicatives i esperançadores. Sense treva, sense desànim, els quadres d'Antoni Miró ens injecten prou càrrega de ràbia per a experimentar una saludable descàrrega emotiva, en la qual ens recolzem per a accedir a un estat de reflexió més que aconsellable.

En una ciutat com València les exageracions ens oculten massa vegades la certesa de nombrosos desequilibris.

*Caixa Forum (Barcelona)*, 2005

Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



L'ús dels carrers en determinats moments de l'any per a espectacles tan airejats com les Falles o les cavalcades en les manifestacions més diverses, a més de l'impacte lumínic que invaeix els carrers durant les hores nocturnes, no són sinó símptomes d'excessives vanitats, detalls que decoren amb les seues esplendoris els parcs resultats en matèria d'equitat social. Darrere aquestes flamerades impactants, efecte de la seu mediterraneïtat enquistada, la ciutat viu els mateixos abillaments interns que qualsevol de les ciutats del sud d'Europa, un entorn afluxit per vells mals en què l'espurneig de certes brillantors amaga amb una llum impactant la rebotiga d'un conjunt de zones molt més ombrívoles.

## Referències bibliogràfiques

- Benjamin, Walter (1982): *L'obra d'art a l'època de la seu reproductibilitat tècnica*. Barcelona. Edicions 62.
- Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal.
- Borja-Villel, Manuel [et alii] (1997): *La ciutat de la gent*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies.
- Efland, Arthur (2004): *Arte y cognición*. Barcelona. Octaedro.
- Gennari, Mario (1998): *Semántica de la ciudad y educación. Pedagogía de la ciudad*. Barcelona. Herder.
- Hooper-Greenhill, Eileen (1991): *Museum and Gallery Education*. Leicester. Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, Eileen (1998): *Los museos y sus visitantes*. Gijón. Trea.
- Huerta, Ricard (2004): *Cultura Visual a Ontinyent*. Ontinyent. Caixa Ontinyent.
- Huerta, Ricard (2005): «El museo tipográfico urbano», dins - De la Calle, R. i R. Huerta *La mirada inquieta. Educación artística y museos*. València. PUV (en premsa)
- Ibarz, Mercè (2003): «La ferida i la cura. Sobre la foto i el museu», dins *Transversal. Revista de cultura contemporània*, núm. 22, Lleida, p. 56-61.
- Klein, Naomi (2002): *No Logo*. Barcelona. Paidós.
- Lynch, Kevin (2004): *La imagen de la ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili. 1a ed. de *The Image of the City* en The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Massachusetts), 1960.
- Marín, Enric i Tresserras, Joan Manuel (1994): *Cultura de masses i postmodernitat*. València. Tres i Quatre.
- Marshall, Richard D. (2002): *Edward Ruscha: Made in Los Angeles*. Madrid. MNCARS – Ministeri de Cultura.
- Martínez i Álvarez, Olga (2002): «Tres elements d'alquímia: pedagogia, ciutat i museu» dins *Revista Catalana de Pedagogia*, vol. I, p. 267-292.
- Satué, Enric (1984): *Un museu al carrer. Lletres, imatges i textos dels rètols comercials a Catalunya*. Barcelona. Diputació de Barcelona.
- Satué, Enric (2001): *El paisatge comercial de la ciutat*. Barcelona. Paidós.
- Trilla, J. (1999): «Un marc teòric: la idea de la ciutat educadora», dins *Ciutats que eduquen i que s'eduquen*, Barcelona, Diputació de Barcelona, p. 11-51.



OBRES

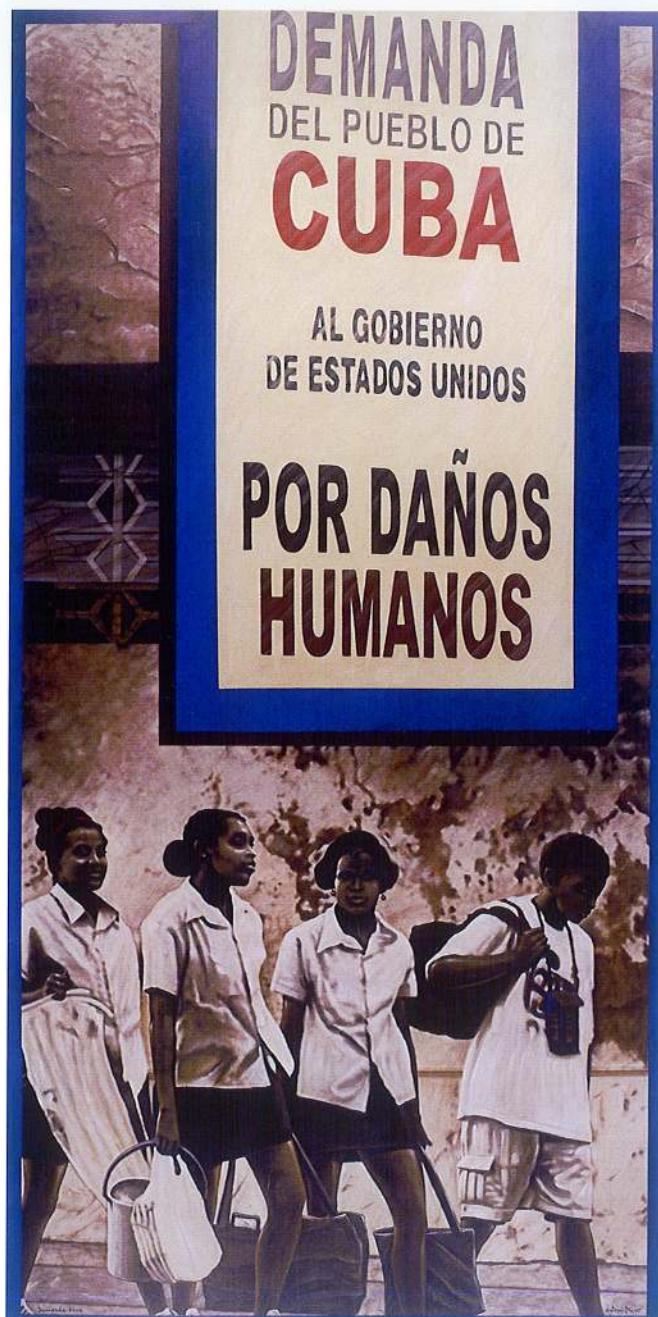


*Els enfarinats (Ibi, l'Alcoià)*, 2004

Acrílic sobre llenç, díptic, 200 x 200 cm



*No a la guerra (Londres), 2004*  
Acrílic sobre llenç, 81 x 116 cm



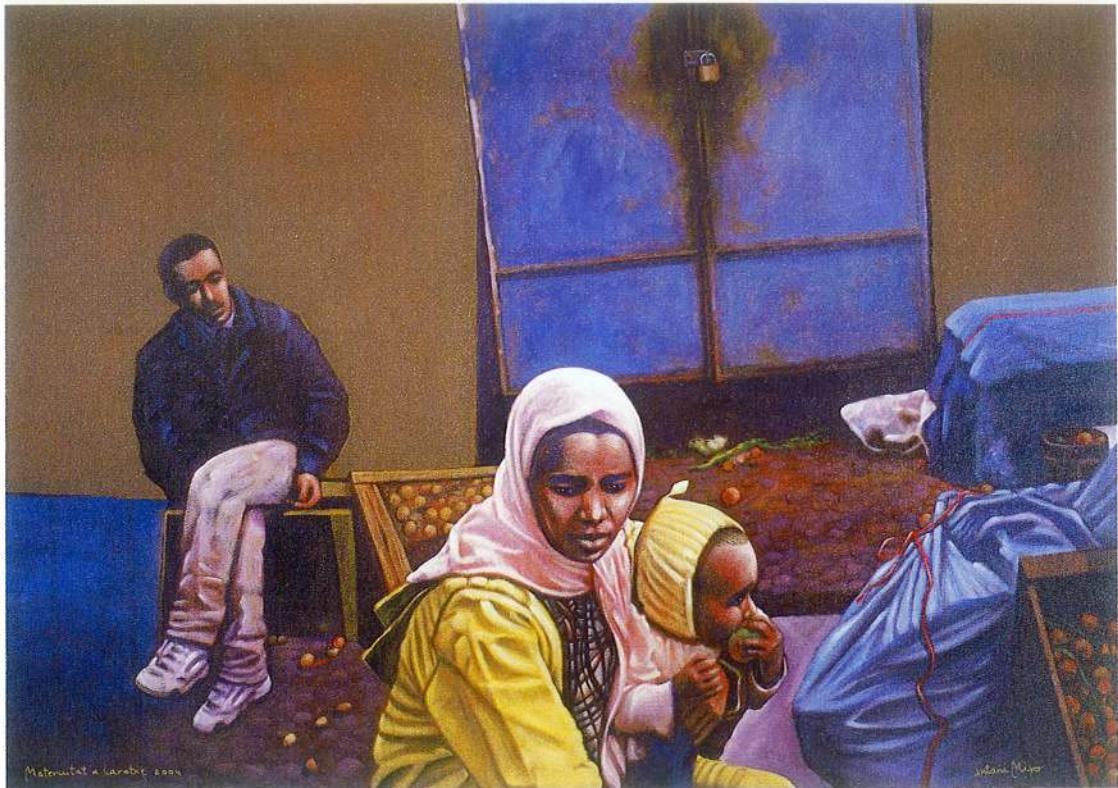
*Demanda (l'Havana)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 200 x 100 cm



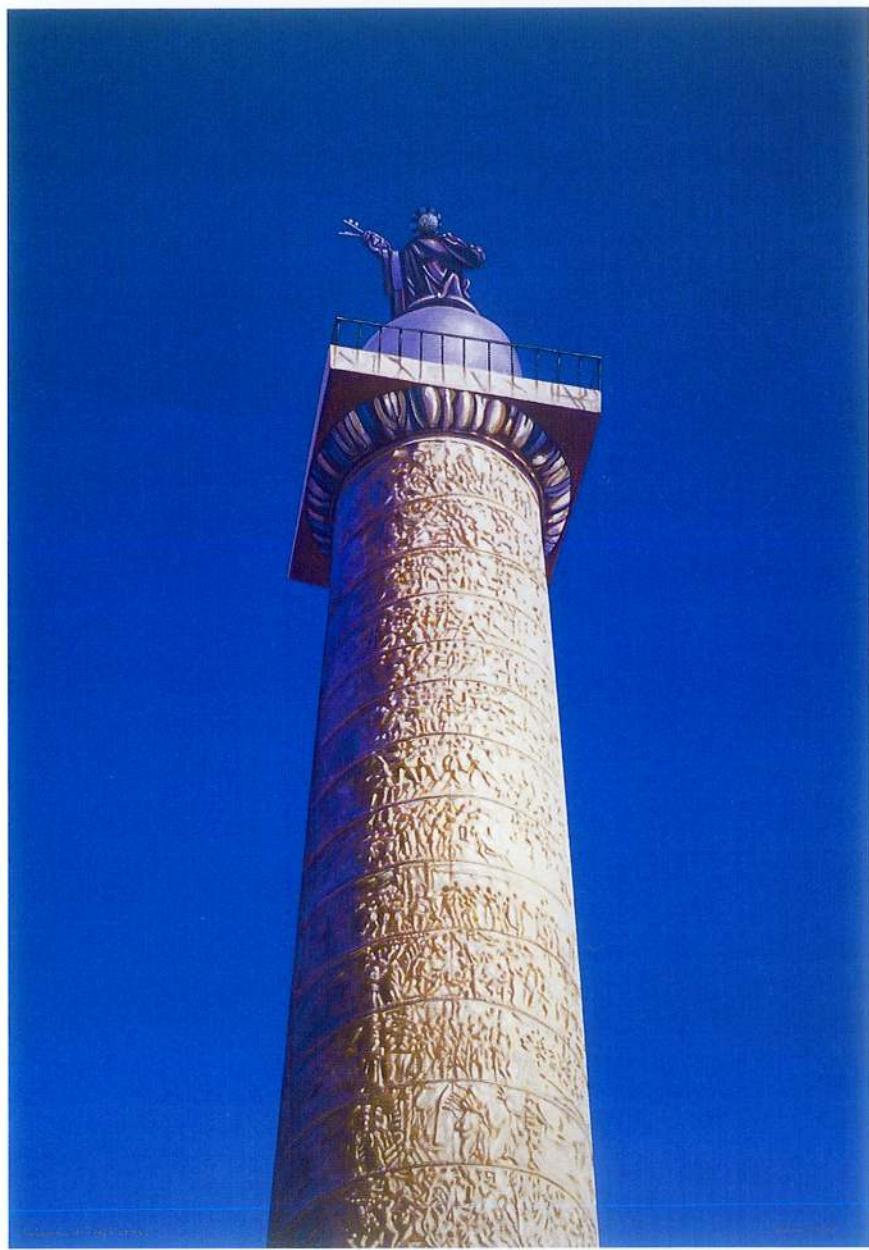
**Dones a Bagdad (l'Iraq)**, 2004  
Acrílic sobre llenç 116 x 116 cm



*Dones camí de Kerbala (l'Iraq)*, 2005  
Acrílic i sorra sobre llenç, diptic, 162 x 228 cm



*Maternitat a Laratxe (el Marroc)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 65 x 92 cm



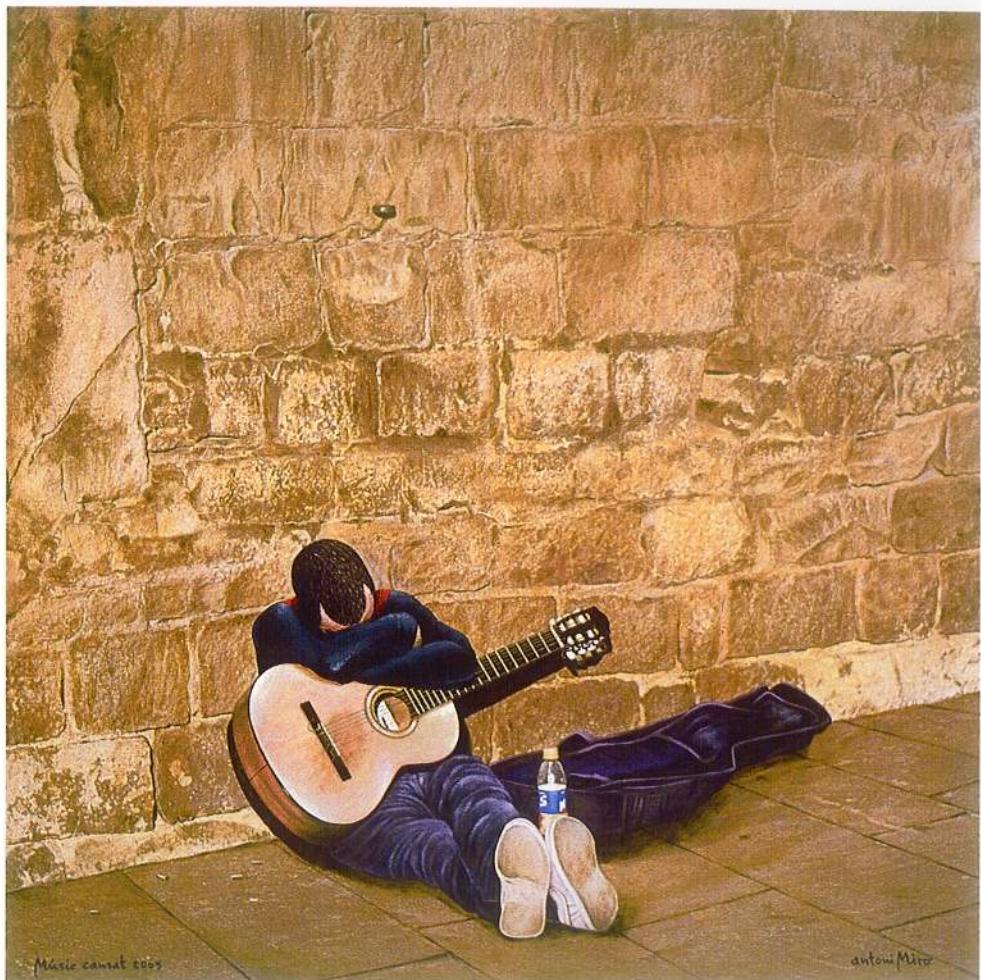
*Columna de Trajà (Roma)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm



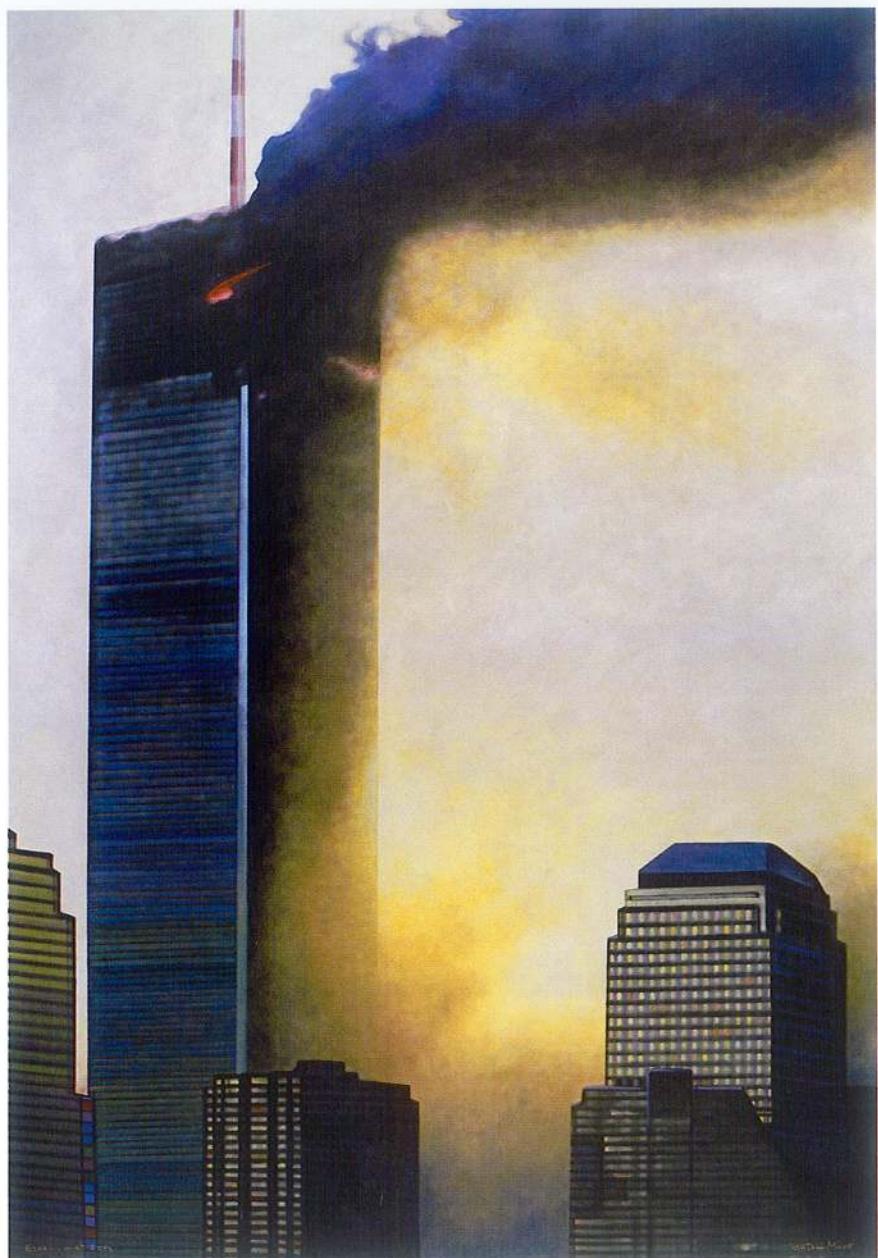
**Ciutat sense sortida (Auschwitz), 2005**  
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm



*Morir a Madrid (Madrid)*, 2005  
Acrílic sobre llenç, 65 x 65 cm



*Músic cansat (Barcelona)*, 2005  
Acrílic sobre llenç, 65 x 65 cm



*Escac i mat (Nova York)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm



*Torres bessones (Nova York)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 81 cm



*Pido una ayuda* (Toledo), 2005  
Acrílic sobre llenç, 65 x 65 cm



*Pidiolaira al Palace (Madrid)*, 2004  
Acrílic sobre llenç, 116 x 116 cm



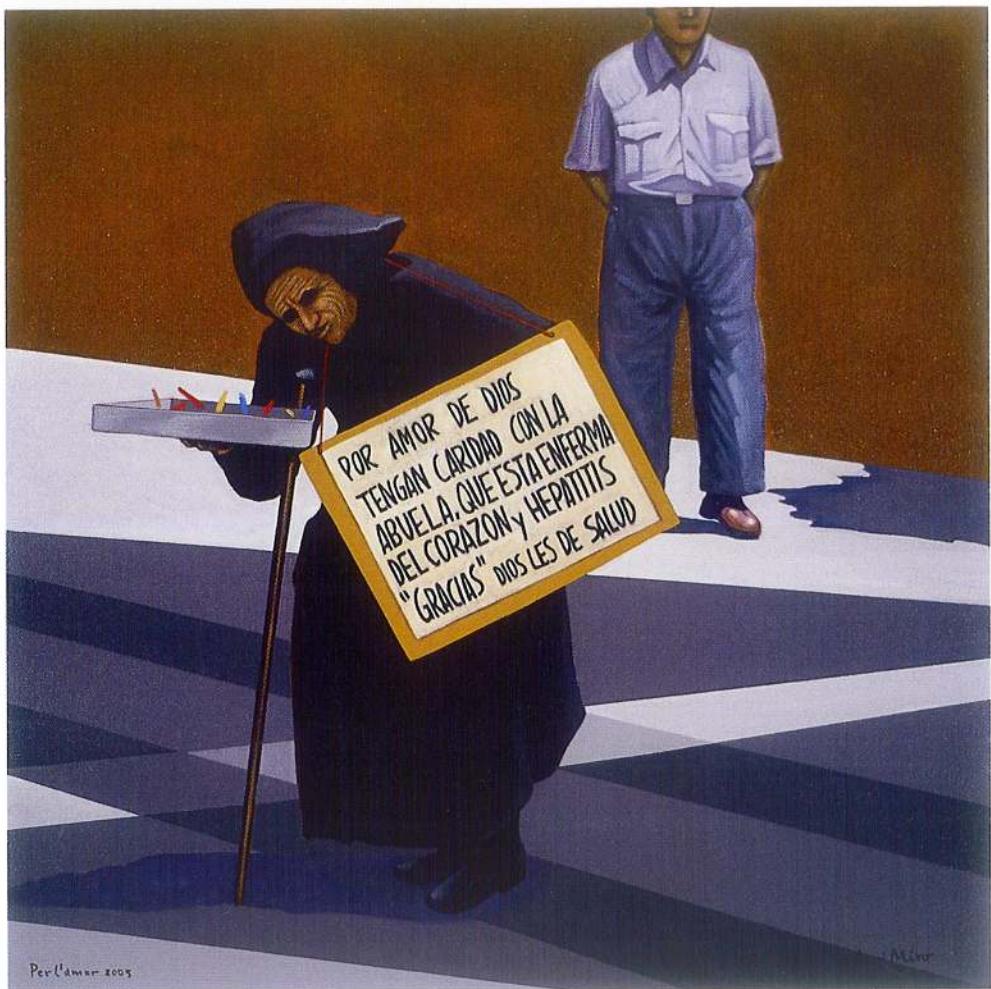
*La voluntat (Barcelona)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm



*Demanar almoina (Madrid)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm



**Buscar-se la vida (Barcelona), 2005**  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm

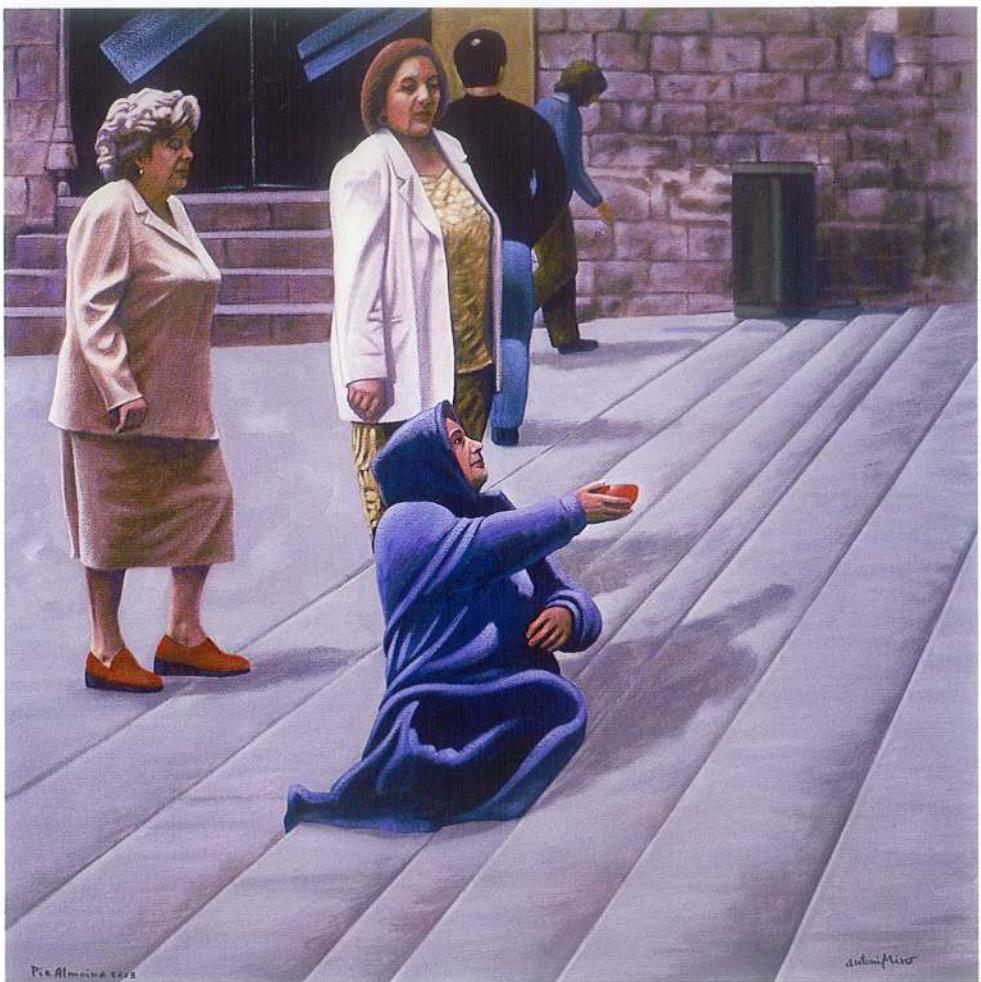


*Per l'amor (Madrid), 2005*

Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm



***La bona ventura (Madrid)*, 2005**  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm



*Pia almoina (Barcelona)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm



*Súplica (Madrid)*, 2005  
Acrílic sobre llenç, 65 x 65 cm



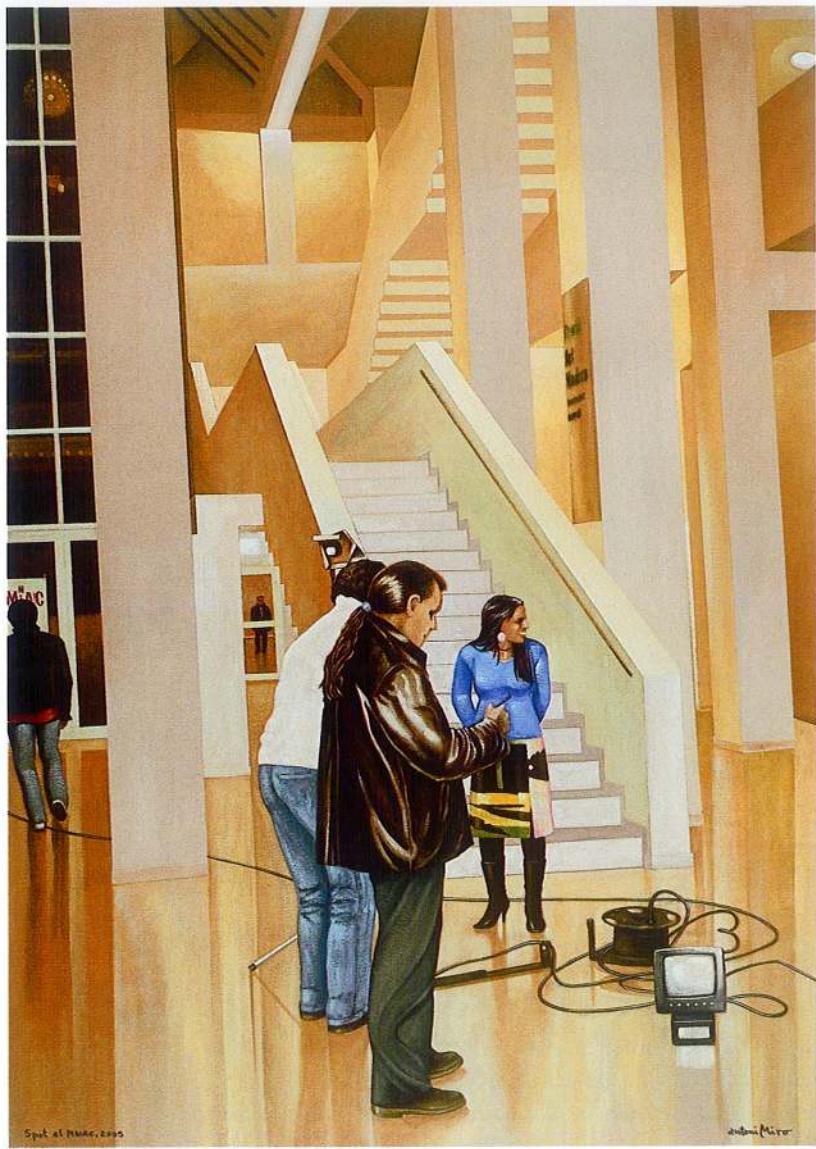
*Viure de caritat (Varsòvia)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 65 x 65 cm



*Museu Reina Sofía (Madrid)*, 2005  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



*Museu Nacional de Varsòvia (Polònia)*, 2005  
Acrílic i metall sobre llenç, 116 x 116 cm



*Spot al MNAC (Barcelona), 2005*  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm



*MOMA mama (Nova York)*, 2005  
Acrílic sobre llenç, 92 x 65 cm

# CURRICULUM

# ANTONI MIRÓ

naix a Alcoi el 1944. Viu i treballa al Mas Sopalmo. El 1960 rep el primer premi de pintura de l'Ajuntament d'Alcoi. En gener del 1965 fa la seu primera exposició individual i funda el grup Alcoiart (1965-72) i el 1972 el "Gruppo Denunzia" a Brescia (Itàlia). Són nombroses les exposicions que ha realitzat dins i fora del nostre país, així com els premis i mencions que li han concedit. És membre de diverses acadèmies internacionals.

En la seua trajectòria professional, Miró ha combinat una gran varietat d'iniciatives, des de les directament artístiques, on manifesta l'eficaç dedicació a cadascun dels procediments característics de les arts plàstiques, fins a la seua incansable atenció a la promoció i el foment de la nostra cultura.

La seua obra, situada dins el realisme social, s'inicia en l'expressionisme figuratiu com una denúncia del sofriment humà. Al final dels anys seixanta el seu interès pel tema social el condueix a un neofigurativisme, amb un missatge de crítica i denúncia que, en els setanta, s'identifica plenament amb el moviment artístic "Crònica de la realitat", inserit dins els corrents internacionals del pop-art i del realisme, i que pren com a punt de partida les imatges propagandístiques de la nostra societat industrial i els codis lingüístics utilitzats pels mitjans de comunicació de masses.

Les diferents èpoques o sèries de la seua obra com "Les nues" (1964), "La fam" (1966), "Els bojos" (1967), "Experimentacions" i "Vietnam" (1968), "L'home" (1970), "Amèrica negra" (1972), "L'home avui" (1973), "El dolar" (1973-80), "Pinteu pintura" (1980-90), "Vivace" (1991-2001) i des del 2001 "sense títol", rebutgen tota mena d'opressió i clamor per la llibertat i per la solidaritat humana. La seua obra està representada en nombrosos museus i col·leccions d'arreu del món i hi ha una bibliografia abundant que estudia el seu treball exhaustivament.

En resum, si la seua pintura és una pintura de conscienciació, no és menys cert que el seu procés creatiu inclou un destacat grau de "conscienciació de la pintura", on diverses experiències, tècniques, estratègies i recursos s'uneixen per constituir un particular llenguatge plàstic, que no s'esgota sent un "mitjà" per a la comunicació ideològica sinó que de comú acord es constitueix en registre d'una evident comunicació estètica.





**TEXTOS EN CASTELLANO  
ENGLISH VERSION**

*Trobades* constituye una de las principales líneas de trabajo del Patronato Martínez Guerricabeitia. En ella se han reunido muestras de Martín Caballero o Sergio Sarri, artistas representados en la colección pictórica donada a la Universitat de València en 1999 por Jesús Martínez Guerricabeitia y Carmen García. Con la exposición "Antoni Miró. La ciudad y el museo", iniciamos la tercera muestra de esta serie.

Muchas son las voces que se han venido alzando últimamente en la sociedad actual sobre la supuesta banalización del arte, sobre la preeminencia de las manifestaciones vacías del arte. Sin embargo, una y otra vez observamos que este tipo de consideración adolece de rigor. Y lo cierto es que el arte social está vivo, de la misma manera que continúa vigente la conciencia social. Buena muestra de ello es la exposición que ofrecemos sobre la última obra del pintor Antoni Miró en la Sala Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València.

Antoni Miró es un ejemplo que demuestra que la pintura de carácter comprometido tiene sentido, autonomía y respaldo. Su larga trayectoria así lo avala. Su pintura ofrece una visión apasionada, desde la minuciosidad de su dibujo, de diversas problemáticas actuales. A través de sus lienzos habla de las injusticias sociales y del sistema devorador que las provoca, mediante un pincel contundente que hilvana muy fino el hilo del problema. Es ácido si hace falta, crítico y agudo, y se expresa a través de un tono amargo y realista. Una parte de esta muestra analiza, también, el fenómeno artístico desde una mirada internacional, cuestionando las estructuras institucionales que forman parte del hecho expositivo.

Para finalizar, no podemos sino resaltar el soporte incondicional del Banco Santander Central Hispano, que apoya de manera continuada año tras año, las actividades preparadas desde el Patronato Martínez Guerricabeitia de la Fundación General de la Universitat de València.

Francisco Tomás Vert  
Rector

Rafael Gil Salinas  
Vicerrector de Cultura

*Trobades* is one of the main pieces of work of the Martínez Guerricabeitia Foundation. In it we can find works by Martín Caballero or Sergio Sarri, artists seen in the pictorial collection donated to the University of Valencia in 1999 by Jesús Martínez Guerricabeitia and Carmen García. With the exhibition "Antoni Miró; The city and the museum", we begin the third display in the series.

Much concern has been voiced in modern society about art supposedly becoming banal, and the pre-eminence of empty displays of art. However, time and again we can see that this type of consideration is not well founded. The truth is that social art is alive in the same way that social awareness is still around. A good example of this is the exhibition we are offering on the latest work by the painter Antoni Miró in the Martínez Guerricabeitia hall of the University of Valencia.

Antoni Miró shows that socially committed painting has sense, autonomy and backing. His long experience guarantees this. His painting offers a passionate vision, through the detail of his drawings of diverse modern daily problems. Social injustice, and the voracious system that causes it, speak through his canvases in convincing brushstrokes that play out the thread of the problem. He is harsh if necessary, critical and sharp, and expresses himself in a bitter, realistic tone. A part of this display also analyses the phenomenon of art from an international perspective, questioning the institutional structures that form a part of the reality of exhibitions.

Finally, we have to highlight the unconditional backing of Banco Santander Central Hispano, who year after year have supported the activities prepared by the Martínez Guerricabeitia Foundation of the General Foundation of the University of Valencia.

Francisco Tomás Vert  
Rector

Rafael Gil Salinas  
Vice-rector of Culture

## EL OJO INQUIETO Y ALEGÓRICO DE ANTONI MIRÓ

I.

La cultura contemporánea está habitada por la inquietud como emblema de la modernidad: escritura del cuerpo, del *pathos* y del dolor. Si pensamos en el yo dividido, nos viene a la mente el título de un célebre ensayo de Emmanuel Lévinas, *Trascendencia y mal*, que habla de la putrefacción de la muerte como disgregación de una identidad que se altera en sí misma. Incluso el rostro, que está en el fondo de la filosofía de Lévinas, el rostro en el que reconoce al otro y su responsabilidad hacia el otro, esa responsabilidad ética que viene antes de la ontología y de la metafísica, ahora, en la muerte, "se convierte en una máscara". Pero la máscara del sufrimiento y de la soledad es, sin embargo, una forma de vida, quizás ilusoria, que cubre el desierto de la nada, del aislamiento y de la tristeza. Es lo que Ortega y Gasset había captado en Don Quijote, en su "larga figura" que "se encorva como un signo de interrogación". En efecto, esta máscara cervantina podría ser definida como el enigma de la impotencia. Se precipita contra los gigantes, pero los gigantes no son gigantes y, por tanto, contra ellos él no es capaz de nada. Similar impotencia hace el mundo *āpeiron*, que no significa "infinito" en sentido espacial o geométrico, sino, más bien, sin confín, límite, definición: un lugar –escribe Leopardi en el *Zibaldone*– improbable, que "no puede existir", en el que nos movemos sin ninguna garantía de llegar a meta alguna, si no es dentro de nosotros, en nuestra ansia y en nuestra insatisfacción que nos empuja a rechazar la creencia de que el mundo en el que estamos es el único mundo posible.

En el universo literario nos encontramos, entre los grandes del siglo xx, con *El libro del desasosiego* de Pessoa, una *souffrance* que indica un simbólico vía crucis existencial marcado por la estación del declive en el umbral de la nada. ¿No es este lugar en el que no vemos ni figuras ni paisajes el que nos asusta, porque en este no ver nada tememos haberlos quedado ciegos, del mismo modo que un blanco inmenso que deslumbra? En *La metamorfosis* Kafka ha explorado el ciego vértigo de lo no humano: su protagonista, Gregor Samsa, se despierta por la mañana tras sueños inquietos transformado en un terrible insecto. Y en un primer momento es su voz la que gime hasta agrietarse y transformarse en una no voz, y después son sus ojos los que no distinguen ni siquiera la pared que está delante de su ventana, que se asoma a una callejuela estrecha. Samsa entra entonces en lo deshumano: después de haber recorrido una calle estrecha, no más ancha del espacio que ocupan sus pies, preso del "mareo en tierra firme", ha invadido al otro, al mal absurdo y sin aspecto del abismo. ¿Y cómo podría si el mal es incognoscible y si la única imagen que se nos da es la del *horror vacui*?

El ángel de la noche tiene mil ojos. Con estos ojos Goya descendió a las sombras y describió las densas tinieblas de la inquietud del alma. Los ojos del maestro español se apagaron poco a poco mientras se cernía el trágico acontecimiento de la *Quinta del sordo*, tendidos al último centelleo, quizás para descubrir el otro más allá de la nada. ¿Quién después de él ha prefigurado este confín? Van Gogh, que ha pintado en el *Campo de trigo con cuervos* sus propios ojos que se ofuscan en la fuga de los pájaros en el cielo turbado; ciertas carnes violáceas en la pulverización de los colores de Soutine, o el desollamiento de los retratos de Bacon en los que la corporeidad y la carne llevan siempre el estigma de la muerte.

Sobre esta muda *Stimmung* se mide también la producción creativa de Antoni Miró. Ésta expresa –en la lúcida polaridad lingüística– la copresencia conflictiva

## THE RESTLESS AND ALLEGORICAL EYE OF ANTONI MIRÓ

I.

Modern culture is inhabited by worry as the emblem of modernity: writing about the body, about *pathos* and pain. If we think about the divided me, a well-known essay by Emmanuel Lévinas, *Trascendencia y mal* (*Transcendence and evil*), comes to mind. This talks of the putrefaction of death as a disintegration of an identity that alters itself. Even the face, which is in the background of Lévinas' philosophy, the face in which one recognises another and one's responsibility towards the other, "becomes a mask". But the mask of suffering and loneliness is, however, a way of life, perhaps unreal, which covers the desert of nothingness, of isolation and of sadness. This is what Ortega y Gasset had found in *Don Quixote*, in his "elongated frame", "hunched like a question mark". Indeed, this Cervantine mask could be defined as the enigma of impotence. He rushes at the giants, but the giants are not giants and, therefore, against them he can do nothing. A similar impotence makes the world *āpeiron*, which does not mean "infinite" in the spatial or geometric sense, but, rather, without confines, limits, definition: a place – writes Leopardi in *Zibaldone* – which is improbable, that "cannot exist", in which we move with no guarantee of arrival at any finishing line, if it is not inside us, in our anxiety and dissatisfaction which push us to deny the belief that the world which we are in is the only world possible.

Among the greatest of the 20th century in the literary universe we find, with Pessoa's *desasosiego* (*uneasiness*), a *souffrance* (*suffering*) that indicates a symbolic existential via crucis marked out by the season of decline on the threshold of nothingness. Is this not the place in which we see neither figures nor landscapes, that frightens us because in this lack of sight we are not at all afraid of having become blind, in the same fashion as an immense whiteness that dazzles us? In *Metamorphosis*, Kafka explored the vertiginous blindness of that which is not human: its protagonist, Gregor Samsa, wakes up in the morning after restless dreams transformed into a terrible insect. And at first it is his voice that moans till it cracks and becomes no longer a voice, and after that it is his eyes that can no longer even distinguish the wall in front of his window, which overlooks a narrow street. Samsa then enters into the non-human: after having gone along a narrow street, no wider than the space that his feet occupy, trapped by a "sea-sickness on dry land", he has invaded the other, the absurd evil with no point of view of the abyss. And how could he, if evil is inconceivable and if the only image that we are given is that of the *horror vacui*?

The angel of the night has a thousand eyes. Goya descended into the shadows and described the dense darkness of the restlessness of the soul. The Spanish maestro's eyes dimmed little by little as the tragic event of the *Quinta del sordo* closed in, hanging onto the last glimmer, perhaps to discover the other beyond the nothingness. Who after him has drawn up these confines? Van Gogh, who in *Wheatfield with crows* painted his own eyes which are blinded by the fleeing of the birds in the unsettled sky; a certain violet flesh in the Soutine's pulverisation of colours, or the tearing to pieces in Bacon's portraits in which corporeality and flesh always carry the stigma of death.

The creative production of Antoni Miró is also measured by this mute *Stimmung*. This expresses – in lucid linguistic poetry – the conflictive co-presence of two anti-ethical forces that push in opposing directions: the severe eye of the

de dos fuerzas antitéticas que empujan en direcciones opuestas: el ojo severo de la *meditatio mortis* que observa en la perspectiva *ab aeterno* de maestros del pasado como Velázquez, Goya, Picasso y Juan Miró y desaprueba la actividad artística como vana acrobacia de lo sensible y de lo efímero, y, por otro lado, la mirada toda humana casi hipnotizada del pintor arrastrado a pesar suyo a una especie de estático trance, a la irrefrenable metamorfosis de la "escritura" por imágenes. Asistimos aquí a un recorrido inverso a lo que Paul Valéry llamaba *l'état d'attente*, es decir, el estado de espera que el poeta busca y desea, y que precede a su hacerse "otro" en la escritura. Antoni Miró vive todavía con desconcierto el conflicto del hacerse otro en el lenguaje, advierte esa conquista, que será natural para el subjetivismo de la contemporaneidad, como impulso que lo arrastra fuera de sí, lo hace tránsfuga susceptible de sospecha en un territorio diferente, el de los posibles de la *fictio* poética. En su obra delinea el rostro del Jano bifronte, por un lado aún hombre del pasado, atento al saqueo omnívoro de los antiguos conocimientos, y, por otro, hombre de la modernidad que no sólo adquiere el dato erudito con incansable meticulosidad filológica, sino que hace de él un jeroglífico del alma, pieza simbólica de su historia personal y motivo de reflexión sobre la historia y sobre la sociedad de la cultura colectiva.

## II.

Las primeras obras de un cierto interés de Miró son de los años sesenta. Las pinturas anteriores –influidas por la *koiné* académica de Vicent Moya– son raras, aunque son interesantes para documentar una elección resolutiva precisamente porque el artista de Alcoy discierne y no descuida con un simple veto intelectual ni siquiera las experiencias que advierte que no son determinantes. Me parece esto una humildad con la que Miró profundiza en la lección del ambiente cultural –*in primis* los movimientos artísticos de El Paso, con Rafael Canogar, Antonio Saura, Manolo Miralles y Luis Feito, y de Equipo 57, con Pablo Serrano, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea, Ángel y José Duarte–, analiza, actuando, sus límites y sus valores, un hecho significativo. Es como si se esperase que un intento metafórico-ideológico, que la obra futura revelará, creciese en la maduración que sólo el tiempo, en el uso vivo de los medios, consiente. Y, en tanto, se utiliza para que, en la medida de lo que se es y de lo que se tiene en un determinado momento de la experiencia, algo del intuido ímpetu creativo se anuncie en esa contención de la expresión que revela, con todo rigor, el desprecio de cada sugerencia del lenguaje.

Del 1960 son *El bebedor* y *Bodegó amb meló*: se efunde aquí, como una luz interna al plástico deponerse de los volúmenes, el aplomo de las formas –como por otra parte un óleo del mismo año que representa un plato con cuatro manzanas– siguiendo a Cézanne. A diferencia de otros artistas españoles de su generación, que utilizan las sugerencias del gran maestro de Aix-en-Provence, primero coagulando sus tensiones en el arcaico plasticismo de las "bañistas", luego para llegar a un moderno, esencial paisajismo, Miró baja al centro de los modos estructurales de la forma cézanniana reparando sus esenciales geometrías luminosas: la fuerza germinante de esos núcleos plásticos sobre los cuales se organiza después tanta riqueza de imagen. Es como decir que a nuestro joven artista le interesa el momento inicial, genésico, de la imagen de Cézanne, la tensión que nace en el encuentro con el motivo, y de la que parte la autónoma construcción de la forma. Algo similar a lo que sucede en el primer Canogar, en el espléndido *Paisaje de Toledo* de 1951, donde el núcleo estructural de los árboles aparece centrado en la tensión del crecimiento de la colina detrás de la casa y el aumento de la imagen se retiene en la densidad de las pinceladas

*meditatio mortis* in the *ab aeterno* perspective of past masters like Velazquez, Goya, Picasso, and Juan Miró, and disapproves of artistic activity as vain acrobatics of sensitive and ephemeral things, and, on the other hand, the totally human, almost hypnotic gaze of the painter dragged in spite of himself into a kind of static trance, into the unstoppable metamorphosis of "writing" through images. Here, we are following the inverted route that Paul Valéry called *l'état d'attente*, in other words the state of waiting that the poet seeks and desires, and which precedes his becoming "another" in writing. Antoni Miró still lives disconcertedly through the conflict of becoming another through language; he shows us this conquest which is natural for the subjectivity of contemporaneity, as an impulse that drags him out of himself, makes him a defector under suspicion in a different territory, that of the possibilities of the poetic *fictio*. In his work he outlines a double-browed face of Jano, on one side still the man of the past, watchful of the omnivorous pillage of ancient knowledge, and, on the other, the man of modern times who not only acquires the erudite datum with incessant philological meticulousness, but also turns it into a hieroglyph of the soul, a symbolic piece of his personal history and a cause for reflection about history and the society of collective culture.

## II.

Miró's first works of some interest are from the seventies. His previous paintings – influenced by the academic *koiné* of Vicent Moya – are strange, though they are interesting for the sake of documenting a resolute choice precisely because the artist from Alcoy discerns and does not simply make a careless veto, not even of experiences which he realises are not crucial. This seems to me to be a humility with which Miró immerses himself in the lesson of the cultural environment – *in primis* the artistic movements of El Paso, with Rafael Canogar, Antonio Saura, Manolo Miralles and Luis Feito, and of Equipo 57, with Pablo Serrano, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea, Ángel and José Duarte –, he analyses his limits and values, performing – a significant fact. It is as if one is waiting for a metaphorical-ideological attempt, which the future work will reveal, to grow in the maturity that only time, through the vivid use of means, allows. And so, in so much as what it is and what it has in any given moment of the experience, it is used so that something of the creative impetus felt is announced in this moderation of expression which rigorously reveals contempt for any suggestion of language.

*El bebedor* (*The drinker*) and *Bodegó amb meló* (*Still life with melon*) are from 1960: in them, as an internal light on plastic abandons volumes, the composure of shapes wraps itself up – as in another oil painting of the same year which represents a plate with four apples – following Cézanne. Unlike other artists of his generation, who use the suggestions of the great master from Aix-en-Provence, first coagulating his tensions in the archaic plasticity of the "Bathers", to then arrive at modern, essential landscape painting, Miró comes down to the centre of structural modes in the way of Cézanne, repairing their essential luminous geometries: the germinal force of these plastic nuclei on which such a wealth of image is then organised. It is as if this young artist is interested in the initial moment, the genesis, of Cezanne's image, the tension borne out of the discovery of the cause, and out of which comes the autonomous destruction of shape. Something similar appears in the first Canogar, in the splendid *Paisaje de Toledo* (*Landscape of Toledo*) of 1951, where the structural nucleus of trees appears to be centred on the tension of the growth of the hill behind the house and the enlargement of the image in the density of the

que funden en ese colmado de emoción cada posible desarrollo de la forma. Es una vista aérea con la que volvemos a una pintura de aquel tiempo, *Paisatge d'Alcoi* de 1962, donde las casas y las montañas penden; pero es un ojo diferente el que observa ahora las luces, los colores, los reflejos de ese horizonte, y es un pulso acelerado de otra manera el que guía ahora el pincel. Nada queda, en esta obra y más aún en *Fàbriques* de dos años después, de la destilación tonal depositada en las primerísimas obras, desaparecida aquella búsqueda de valores atmosféricos que bañaba la paleta y diluía los colores de la fruta y de los retratos; nada queda del ritmo progresivo y lento de la construcción; son, sin embargo, gestos rápidos y discordes, interrupciones inesperadas de la carrera del pincel y repentinos desdenes que revelan en cualquier parte una ascensión de sellos rojos, naranjas, azules, amarillos, en sustitución de los verdiazules húmedos, de los rosas tiernamente encarnados, de los tierra sutilmente variados, de los malvas amorosamente acariciados.

Una especie de embriaguez desata la visión del paisaje y la recalienta en forma de resentimiento de *croma*, entre ecos fauvistas y expresionistas, de tal modo que la muesca cézanniana, en su primera adopción, termina pasando a ese baño de color, más por arrancar que por tejer las estructuras espaciales de la representación; por disgregar más que por conectar uno a otro los planos plásticos y por atestar, en fin, cómo los modelos de referencia se sitúan dentro de un diferente horizonte de cultura más implicado con los ejemplos del expresionismo monacense que con los sacados del *repêchage* del postimpresionismo francés. Son algunos paisajes y un pequeño grupo de desnudos femeninos que, escalonados entre el 1964 y el 1968, marcan la partida determinada de Miró y la superación de su alumnado. El motivo de la "caverna" –como resulta de los escritos de Leonardo– es sentido como una metáfora del regazo materno, y por ello, como fuente de vida, mientras que el motivo del paisaje se une a una imagen del pasado que a través de un signo intermitente, pero interno a la vida, a través de la luz, se transforma en presente.

Análogamente, el motivo del "grumo de materia" se desarrolla en metáfora del "feto", en el vientre del universo: "feto" que, recuperando la capacidad de situarse como acontecimiento sin tiempo, se repropone como megalítica proyección de sí mismo en el presente. Pero cuando en *Verges* de 1967 y en *Faç d'abril*, *Dover* de 1969 el espesor polícromo se trasforma en acumulación de jeroglíficos, en las pocas líneas esenciales, o en el espasmo magnético, de un "paisaje" cósmico, entonces sentimos que la "ahistórica" tendencia de la *poiesis* mironiana se hace auténtica historia de nuestro "existir". La *tache* rugosa, cinerea, alarmada, interpretada como un grito largo, o profunda como un precipicio en el que lanzar los enigmas de la propia existencia, se convierte en el medio de información más auténtico de lo que Miró quiere expresar en relación a un "antes" y a un "después". El artista afirma de este modo que la arritmia de su expresión está determinada por la continua e insuperable dificultad de comunicar e instituir una relación de libertad entre el hombre y el mundo; mientras capta las desconcertantes aperturas de Fautrier, Wols, Jorn y Tàpies, siente como inferioridad del espíritu y como fisicidad de las cosas: la superposición, o mejor la completa fusión de estas dos complejas realidades, sólo aparentemente contradictorias, da vida a su filtrada apoteosis material.

La sumersión de Miró en la poética del *art autre* es total y absoluta, desenreda la maraña de la percepción y de los signos iconográficos, nutriendose de una materia de humo y de una levísima ceniza, asténica, corrompible con una simple presión, pero atravesada, en sus recovecos más secretos, por fugaces resplandores

brushstrokes that melt together in this store of emotion which restrains all possible development of form.

It is with an aerial view that we come back to the painting of that time, *Paisatge d'Alcoi* (*Landscape of Alcoi*) of 1962, where houses and mountains hang; but it is a different eye that now observes the lights and reflections of that horizon, and it is a racing pulse of a different kind that now guides the brush. Nothing remains, in this work and less so in *Fàbriques* (*Factories*) two years later, of the tonal distillation deposited in the very first works. That search for atmospheric values that bathed the palette and diluted the colours of the fruit and the portraits has disappeared; nothing remains of the progressive and slow rhythm of the construction; they are, however, fast and discordant gestures, unexpected interruptions of the brush's race and sudden signs of disdain that reveal anywhere the rise of the stamp of reds, oranges, blues and yellows, substituting the humid greenish-blues, the tender fleshy pinks, the subtly varied earthy colours, and the lovingly stroked mauves.

The vision of the landscape releases a kind of drunkenness and warms it up in the form of *croma* resentment, amid fauvist and expressionist echoes, in such a way that the little Cézannian opening, in its first adoption, ends up becoming that wash of colour, more to rip out the spatial structures of the representation than to weave it together; to pull apart more than to connect one plastic plane to another, and finally to testify how the models of reference are situated on a different cultural horizon more implicated in examples of Monaco's expressionism than those taken from the *repêchage* (*recapturing*) of French post-impressionism. Various landscapes and a small group of feminine nudes, scattered between 1964 and 1968, mark the determined departure point of Miró and where he overcomes his studies. The motif of the "cavern" –as a result of the writings of Leonardo– is felt like a metaphor from the maternal lap, and thus as a source of life, while the landscape motif joins the image of the past which, through an intermittent style, but inside life, and through light, is transformed into the present.

Analogously, the motif of the "lump of material" is developed from the "foetus", in the belly of the universe: a "foetus" that, recuperating the capacity to situate itself as a timeless event, re-proposes itself like a megalithic projection of itself in the present. But when, in *Verges* (*Virgins*) of 1967 and *Faç d'abril*, *Dover* of 1967, the polychromatic thickness is transformed into an accumulation of hieroglyphs, in the few essential lines, or in the magma-like spasm of a cosmic "landscape", then we sense that the "a-historical" trend of peeping *poiesis* becomes authentic "history" of our "existence". The rough, cinerey, alarmed *tache* (*stain*), interpreted as a long cry, or profound like a precipice into which one can throw the enigmas of one's own existence, becomes the most authentic means of information about which Miró wants to express with relation to a "before" and an "after". In this way the artist states that the arrhythmia of his expression is determined by the continuous and unsurpassable difficulty to communicate and institute a relation of freedom between man and the world; while he captures the disconcerting openings of Fautrier, Wols, Jorn and Tàpies, he feels something like inferiority of spirit and the physicalness of things: the superimposition, or better still the complete fusion of these two complex and only apparently contradictory realities gives life to his filtered material apotheosis.

Miró's immersion in the poetic side of *art autre* is complete and absolute, and untangles the mess of perception and iconographic signs, feeding on a material

que crean –por decirlo como el Bachelard de *La poétique de la rêverie*– subterráneas correspondencias entre lo existente y lo imaginario. Su rarefacto informal, reiterado movimiento de contracciones y expansiones, se da como un continuum psíquico a lo Joyce, como un diario que posee y controla el sedimentarse y el espesor de nuestra percepción, como toma de conciencia del hombre al perder progresivamente toda posibilidad normativa de su historia pasada y del sobrevenir de una crisis verificable sólo en el gran crisol de la búsqueda existencial. Ambigüedad, certezas provisionales, metafísica del silencio e imágenes disipadas se solidifican en una pasta cromática hecha de crepitaciones, de tensiones profundas que parecen conducirnos a una sensación de una ansiada liberación.

Pero, poco a poco, dentro de este espacio-memoria se insinúan apariciones deterioradas, laceraciones disonantes, el signo saltando peligrosamente comienza a hablar en primera persona, se carga de sentimiento y se convierte en "confesión" de la represión. No podemos, sin embargo, hablar de lenguaje automático, aunque el artista invente momentáneamente sus medios expresivos y sus formas, y a medida que éstos cogen fuerza su juicio consciente controla su expresividad en función de la idea-concepto. Es el momento postinformal de *Vietnam I* de 1968, de *Biafra 4* y de *A Che Guevara* de 1970, testimonios, penetrantes y sutiles acusaciones que, a su vez, Miró opone a los hechos más dolorosos de nuestra dramática segunda posguerra. Son cuadros cuyo gesto, y por consiguiente el signo, sentido como síntoma de sufrimiento y como ventosa de miedo, tienden a infiltrarse en la materia como conductores de corriente y de inquietud, para luego dilatarse en el misterio de una imagen proyectada violentamente hacia adelante para comunicar pulsiones reconocibles freudianamente.

### III.

Desde la primera mitad de los años sesenta están activas en Europa vitalísimas corrientes de "pintura de la mirada" que, por potencia imaginativa y figurativa, tienden a una reconstrucción genético-estructural de los significados y de las formas artísticas. Se trata de tendencias que, antitética y alternativamente al mito americano y americanista de los objetos y del consumo del que hace propaganda la pintura hiperrealista de la ciudad, dan una fría imagen antimítica de los conflictos de clase e introducen la experiencia de las neovanguardias plásticas en la experiencia global de la teoría y de la práctica marxista. Tales autores, de diferente tipo y formación estético-filosófica, son ajenos al eclecticismo de la *Nouvelle figuration* y de la *Mec-art* que en otros lugares, también en Italia y en España, desvían todavía de la verdad a muchos jóvenes artistas. Esto no es tanto porque la involución burguesa provoque en éstos la separación de la clase dirigente y su abierta actitud de oposición –de modo que la conciencia de la crisis, la soledad y la desesperación del hombre moderno se convierten en los grandes temas con los que artistas de todas las naciones y algunos movimientos de vanguardia se hacen sabedores de la alienación de la sociedad contemporánea y denuncian su absurdez y su残酷–, sino sobretodo porque es necesario distinguir –tanto ayer como hoy– entre las formas artísticas que apuntan hacia un arte nuevo o que preparan la entrada de *signes originaux* en el espacio de la imagen y de la acción, formas y signos de una cultura humanista de la ciudad, y las que tienen como finalidad la progresiva destrucción del arte.

De alienación o, mejor, de cosificación habló Lucien Goldmann en un afortunado estudio sobre Robbe-Grillet, refiriéndose a la noción marxista que denuncia la

of smoke and an extremely light asthenic ash, liable to be spoilt by a simple pressure, but criss-crossed in the most secret of its nooks by fleeting flashes that create –in the words of Bachelard in *La poétique de la rêverie* (*Poetry of dreams*)– subterranean correspondences between that which exists and that which is imagined. His rarefied informality, reiterated movement of contractions and expansions, presents itself as a Joyce-like psychic continuum, like a diary that possesses and controls the sedimentation and thickness of our perception, like the wakened consciousness of a man on progressively losing all possibility of regulating past history and the upcoming future crisis verifiable only in the great melting pot of the existential search. Ambiguity, provisional certainties, the metaphysics of silence and dissipated images solidify in a chromatic paste made of crepitation, of profound tensions that seem to lead us to a feeling of longed-for freedom.

However, little by little, within this memory-space, deteriorated images are insinuated, discordant lacerations, a sign dangerously setting itself off begins to speak in the first person, fills itself with feelings and becomes a "confession" of repression. We cannot, nevertheless, speak of automatic language, though the artist momentarily invents his expressive means and their forms, and as these get stronger his conscious judgement controls his expressiveness according to the concept-idea. It is the post-reporting moment of *Vietnam I* of 1968, of *Biafra 4* and of *A Che Guevara* of 1970; testimonies, subtle and penetrating accusations which, in turn, Miró puts against the most painful facts of our dramatic second post-war. They are pictures whose gesture, and thus their sign, symptom of suffering and like a vent for fear, tend to infiltrate in the material like conductors of current and worry, to then expand in the mystery of an image violently projected forward to communicate pulsations recognisable in a Freudian light.

### III.

Since the beginning of the first half of the seventies some vital currents of "painting of the gaze" have been active which, due to their imaginative and figurative power, move towards a structural-genetic reconstruction of artistic means and forms. This is about tendencies which, anti-ethically and alternatively with respect to the American myth of objects and consumerism which hyperrealist paintings in the city use for advertising, give an anti-mythical image of class conflicts and introduce the experience of the plastic neo-avant-gardists into the global experience of marxist theory and practice. Such authors, of different philosophical/aesthetic types and education, have little to do with the eclecticism of *Nouvelle figuration* and *Mec-art* that elsewhere, also in Italy and Spain, still divert many young artists from the truth. This is not because the bourgeois involution provokes in the latter a separation from the ruling class and its openly opposed attitude – such that the awareness of the crisis, loneliness and desperation of modern man become the big topics with which artists of all nations and some vanguard movements get to know about alienation of contemporary society and denounce its absurdity and cruelty –, but above all because it is necessary to distinguish – as much yesterday as today – between the artistic forms that aim at a new art or prepare for the entry of *signes originaux* in the space of the image and the action, forms and signs of a humanist culture of the city, and those that aim for the progressive destruction of art.

Lucien Goldmann spoke of alienation, or better still of treating people like objects, in a fortunate study about Robbe-Grillet, referring to the Marxist notion

tendencia de la sociedad capitalista-industrial a transformar al hombre en "cosa", en objeto. En los métodos de la *École du regard*, el crítico francés, que se profesa discípulo del primer Lukács –para entendernos, el todavía weberiano–, veía una especie de "triunfo del objeto", una agresión total del objeto sobre el sujeto. Por eso es necesario, por parte de todos los que hacen ideológicamente pintura y escultura, *enviroment art y happening*, subrayar que el poder burgués manipula la cultura precisamente con el fin de hacer imposible una justa formulación histórica de la relación entre arte y sociedad. Nunca como en la segunda mitad del siglo XX se manifiesta tan claro que la tesis marxista de un desarrollo de la burguesía netamente orientado hacia la destrucción del arte no era una utopía, sino una precisa hipótesis científica.

En varios sitios hemos oido diferentes voces que proclamaban la muerte del "arte realista", objetivo, como experiencia "potencialmente tautológica". Pero el verlo en clave esencialmente ideológica es un *modus* falso de reducir el sentido y el alcance de su intervención concreta y, quizás, también de pensar ambiguamente la gramsciana "hegemonía cultural de la clase obrera" pobre espiritualmente, en vez de rica en la imaginación de la existencia. Así creo, y la visión de las obras de los cuatro artistas del Gruppo Denunzia refuerza mi convencimiento, que sólo a base de cultura es posible estar dentro de la vida, orientarse y llevar adelante la vida y el arte como revolucionarios. En efecto, para los pintores Eugenio Comincini, Antoni Miró, Julián Pacheco y Bruno Rinaldi, y el crítico Floriano De Santi, el fin inmediato es la ejecución lingüístico-comunicativa-semántica de sus obras. Pero el fin esencial es usar este trabajo como uno de los modos posibles de conservar, comprender y dar forma a la vida.

En su búsqueda la pintura no es un fin en sí misma, pero vale por el contenido ético y formativo: es un modo de la existencia y de la historia; y para los autores es uno de los modos (no el único) de dar orden y ritmo (con el trabajo) a la propia experiencia cotidiana, sin abandonarse a la continua infinitud de las *impressions momentanées*: no para evitarlas, porque también ellas son realidad, sino para imprimir también en su curso la huella política de la producción artística, de la continuidad social, de la duración cultural, que mira a llevar la imagen justo al culmen del análisis hecho con la picassiana "lección de anatomía" de una obra maestra como *El Guernica* (idea ya realizada, por otro lado, incluso antes, por pintores didáctico-políticos como Otto Dix, George Grosz y los otros alemanes de la Neue Sachlichkeit, y también por el "Realismo mágico" ruso posrevolucionario y por el socio-ambiental angloestadounidense de los años veinte). El Gruppo Denunzia nació, pues, en 1972 en Brescia con el propósito de considerar más de cerca una cierta situación (histórica pero moderna) fuertemente significativa: la existencia del hombre como ser y figura en la sociedad actual, sus esperanzas y su desesperada voluntad de sobrevivir al aplastamiento anónimo que produce soledad y crisis, raíces directas de rebelión y de violencia.

De aquí desciende ese aire de desconcierto o al menos esa aspiración a aferrarse a aquel "sentido humano" de las necesidades reales muy ricas sobre las cuales escribió también Giacometti: "Para mí la realidad vale más que la pintura. El hombre vale más que la pintura. La historia de la pintura es la historia de los cambios de la manera de ver la realidad. Y a propósito de realidad, debo precisar que, en mi opinión, la distinción entre realidad interior y realidad exterior es puramente didáctica, ya que la realidad es un tejido de relaciones a todos los niveles". Una figuración que se conforme con ser instrumento de conocimiento útil para desanidar la alienación sería anacrónica *tout court*, aunque es ya una

that denounces the industrial/capitalist society's tendency to transform man into a "thing", into an object. In the methods of the *École du regard*, the French critic, who claims to be a disciple of the first Lukács – that is to say, the one who was still Weberian –, saw a kind of "triumph of the object", a total aggression by the object on the subject. This is why it is necessary, for all those who make painting and sculpture ideologically, who make *environment art* and *happening*, to underline that bourgeois power manipulates culture precisely with the intention of making a fair historical formulation of the relation between art and society impossible. Never as in the second half of the twentieth century has it been so clear that the Marxist theory of a bourgeois development clearly aimed at the destruction of art was not a utopia, but a precise scientific hypothesis.

In various places we have heard different voices that proclaimed the death of "realistic art", objective, as a "potentially tautological" experience. But seeing it in essentially ideological terms is a false *modus* of reducing the meaning and reach of its specific intervention and, perhaps, also of thinking ambiguously about the Gramscian "cultural hegemony of the working class", spiritually poor instead of rich in the imagination of existence. This is what I believe, and the vision of the works of the four artists of Gruppo Denunzia reinforces my conviction that only with culture as a base is it possible to be inside life, to orient oneself and move life and art forward like revolutionaries. Indeed, for the painters Eugenio Comincini, Antoni Miró, Julián Pacheco and Bruno Rinaldi, and the critic Floriano De Santi, the immediate aim is the linguistic/communicative/semantic execution of their works. But the essential aim is to use this work as one of the possible ways of conserving, understanding, and giving shape to life.

In its search, painting is not an end in itself, but has value for its educational and ethical content too: it is a mode of existence and history; and for the authors it is one of the ways (not the only one) of giving order and rhythm (with work) to one's own daily experience, without abandoning the continuous infinity of the *impressions momentanées* (*momentary impressions*): not to avoid them, for they are also reality, but to leave in due course the political mark of artistic reproduction too, of social continuity, of cultural duration that looks to take the image right up to the culmination of the analysis carried out with the Picassian "anatomy lesson" of a masterpiece like *Guernica* (an idea already performed, on the other hand, by didascalic politicians like Otto Dix, George Grosz and other Germans of the Neue Sachlichkeit, and also by the post-revolutionary Russian "Magic realism" and by the Anglo-American social-environmental movement of the twenties). Gruppo Denunzia was born, then, in 1972 in Brescia with the intention of considering a certain heavily significant situation (historical but modern) more closely: the existence of man as a being and a figure in current society, his hopes and desperate will to survive the crushing anonymity that solitude and crisis produce, the direct roots of rebellion and violence.

It is from here that this air of discontent descends, or at least this aspiration to cling on to that "human sense" of very rich real needs about which Giacometti also wrote: "For me reality is worth more than painting. Man is worth more than painting. The history of painting is the history of changes in the ways of seeing reality. And with respect to reality, I must make clear that, in my opinion, the distinction between interior and exterior reality is purely didascalic, since reality is a network of relations at all levels". A figuration which contents itself with being the instrument of useful knowledge to pull out alienation would be *tout court* anachronistically, although it is already a way of becoming aware of reality and attempting to get out, to be rescued. However, the pictorial conquest

manera de tomar conciencia de la realidad e intentar la salida, el rescate. Sin embargo, la conquista pictórica de Pacheco, Comencini, Rinaldi y Miró no busca en la iconosfera urbana liberaciones abstractas de las formas alienadas, sino que aprende a conocer para luchar por transformar la mercantilización consumista del poder capitalista, el cual ha empobrecido tanto al hombre de "objetos sociales" y de *habitat* humano, que el espacio terrestre –y no sólo ecológicamente– está siempre ahí a punto de convertirse en el de un planeta muerto.

"Las imágenes que aparecen en los cuadros de estos artistas –puntualizaba Mario de Micheli con agudeza crítica– se presentan con caracteres estilísticos y expresivos diferentes: son imágenes drásticas y dramáticas en Miró; narrativas y casi de crónica en Rinaldi; irónicamente patéticas en Comencini; amargas, grotescas, sarcásticas en Pacheco. Pero en cualquier caso son imágenes *contra* e imágenes *por*: contra la ofensa a la integridad del hombre y por la afirmación de su libertad. [...] Ahora en Italia y en cualquier parte de Europa la nueva generación artística ha demostrado saber trabajar en una dirección que no sea sólo aquella divagante, hermética y elitista de los últimos experimentalismos. La reconversión hacia la imagen objetiva es uno de los signos más explícitos, a pesar de los muchos equívocos que se agolpan entorno, de una tendencia general que apenas hace cuatro o cinco años parecía absurdo hipotizar. Miró, Rinaldi, Pacheco y Comencini, a su manera, pertenecen a esta tendencia".

#### IV.

En esa temporada del Gruppo Denunzia, y después de cerrar de hecho su experiencia con el Grup Alcoart, Antoni Miró no ha sido sólo un artista de "manifesto impulso ético" –como Ernest Contreras lo ha definido–, ni un pintor simplemente de hombres, de objetos y de lugares, sino el realizador de reportajes sobre la violencia, con una "realidad de instantes" construida mediante un mirada larga, de gélida fijeza, y con una ejecución casi fotográfica que parece petrificar el propio proceso analítico y cognoscitivo del racismo, de la miseria escuálida y triunfante en los campos y en los guetos de color, de la soledad y del desarraigo social. Además de esto, él ha sido uno de los jóvenes artistas europeos que han preparado "el espacio de la imagen" para la adquisición de otros valores más allá de los ya conocidos, con la convicción de que pudiese haber todavía para la pintura española una *présence déterminée*, junto a los movimientos visionario-figurativos de Valencia Equipo Crónica y Equipo Realidad (en los que participaron artistas culturalmente comprometidos como Rafael Solbes, Manuel Valdés, Jorge Ballester, Juan Cardells, y escritores como Aguilera Cerni, Tomás Llorens y Marín Viadel).

Las obras de los años setenta de Miró –de las pinturas a las esculturas y a los grabados– son recorridas siempre por la misma idea de violencia: es un motivo obsesivo y reiterado, un parámetro, un "espejo refringente" en el que se reconoce el esfuerzo de recomponer en términos de historicidad y de una apertura concreta y dialéctica el caos aparente, las distancias insalvables, los signos ahora inclasificables y que escapan a una lógica humana que una clase dirigente obtusamente conservadora, mezquinalmente hipócrita, mimetiza detrás del lujo, la potencia y la competición. Hay en el joven artista de Alcoy un sentimiento que es resentimiento, aspereza y simultáneamente aspiración al "hombre humano", reclamo a una realidad que con demasiada frecuencia se olvida allí donde el bienestar atomiza y seca a los individuos en el egoísmo social. Tal pensamiento de *moral revolt* se puede remontar incluso a cierta vanguardia literaria estadounidense. Pensemos en la poesía *funk* o en las novelas de James

of Pacheco, Comencini, Rinaldi y Miró does not seek abstract urban liberations from alienated forms in the urban iconosphere, but learns to know in order to fight to transform the consumer commercialisation of capitalist power, which has so impoverished the man of "social objects" and human *habitat* that terrestrial space –and not only environmentally– is always about to become a dead planet.

"The images that appear in these artists' pictures," Mario de Micheli pointed out with critical sharpness, "are presented with different stylistic and expressive characters: they are drastic and dramatic images in Miró; narrative and almost chronic in Rinaldi; ironically pathetic in Comencini; and bitter, grotesque and sarcastic in Pacheco. But in any case, they are images *for* and *against*: against the offence to the integrity of man and for the affirmation of his liberty (...) Now in Italy and anywhere in Europe the new artistic generation has shown that it knows how to work in a direction that is not only that wandering, hermetic and elitist one of the last experimentalisms. The reconversion towards the objective image is one of the most explicit signs, in spite of many mistakes which abound around, of a general trend which only four or five years ago seemed absurd to hypothesise about. Miró, Rinaldi, Pacheco and Comencini, in their own way, belong to this trend."

#### IV.

In that season of Gruppo Denunzia, and after effectively closing his experience with Grup Alcoart, Antoni Miró has not only been an artist of "manifest ethical drive" –as Ernest Contreras has defined him–, nor a simple painter of men, objects and places, but the maker of reports about violence, with a "reality of snapshots" constructed through a long gaze, a frozen stare, and with an almost photographic execution that seems to petrify the very analytical and cognitive process of racism, of squalid and triumphant misery in the fields and in the coloured ghettos, of solitude and social uprooting. In addition to this, he has been one of the European artists who have prepared "the space of the image" for the acquisition of other values beyond those already known, with the conviction that there could still be a *présence déterminée* for Spanish painting, along with the visionary/figurative movements of Valencia Equipo Crónica and Equipo Realidad (in which culturally committed artists participated, like Rafael Solbes, Manuel Valdés, Jorge Ballester, Juan Cardells, and writers such as Aguilera Cerni, Tomás Llorens and Marín Viadel).

Miró's works from the seventies – from the paintings to the sculptures and drawings – always have in them the same idea of violence: it is an obsessive and reiterative motif, a parameter, a "refracting mirror" in which one recognises the effort to recompose the apparent chaos in historical terms and with a specific and dialectic opening, the unreachable distances, the now unclassifiable signs that escape a human logic which a blindly conservative ruling class, meanly hypocritical, camouflages itself and changes behind the luxury, the power and the competition. There is in the young artist from Alcoy a feeling which is resentful, roughness and simultaneously an aspiration to the "human man", a demand for a reality which all too often gets forgotten where well-being sprays and dries individuals in social egoism. Such thoughts of *moral revolt* can even be traced back to a certain American literary vanguard. *Funk poetry* comes to mind, or the novels of James Baldwin who, in a letter to Angela Davis in New York's prison, denounces the tragic dilemmas of racism in the USA: "One would have hoped that just the sight of a black body in chains,

Baldwin, quien, en una carta dirigida a Angela Davis en la cárcel de Nueva York, denuncia los trágicos dilemas del racismo en EEUU: "Alguien podría haber esperado que sólo la visión de un cuerpo negro con cadenas, solamente la visión de las cadenas, fuese ahora talmente intolerable para el pueblo americano, un recuerdo tan insoportable, como para provocar espontáneamente una revuelta general para romper aquellos eslabones", pero ahora más que nunca parece que los americanos "valoren su seguridad con cadenas y cadáveres".

Pero la alucinante "masacre urbana" de Miró tiene esto de original y de autónomo: que ya no es de naturaleza ético-piética, sino radicalmente cotidiana, inherente a la propia calidad, a la absurdidad de la existencia, por lo que los significados no son sólo los de la verdad documental, sino también los de la prefiguración angustiosa de acontecimientos que no decidimos nosotros. Él parte de las siempre nuevas imágenes propagandísticas y consumistas que la sociedad industrial-tecnológica da de sí misma; sutilmente las desmonta y las vuelve a montar dando la vuelta al mensaje que en su pintura quiere representar como típico: "los objetos" del modo de vida burgués y del *private luxury* (*La model* de 1975-76); algunas figuras de niños pintadas con mucho amor (*L'espera* de 1972), pero también con mucho dramatismo (*Sobre la guerra* de 1972), figuras que volvemos a encontrar cuando la imagen es la de un juicio universal de clase (*Allende* de 1973); sucesivas figuraciones que permiten ver cómo la pintura mironiana ha experimentado con el desierto y con el vacío humano (*Nues de dolor* de 1974), con un sentido ideológico-cultural que es siempre rico y concreto pero también tan enamorado de la libertad y de la construcción como para alcanzar la situación desarmada de la chica *The Maja-today* de 1975; finalmente, los "signos" y los "colores" de ese viviente pero fúnebre espectáculo de *silhouettes* en claros vestidos de nazis o de imperialistas (*Contra l'home* de 1973-76), que, con gestos animales, siempre de una furia salvaje y devastadora, parecen el triste esqueleto de una difusa pornografía de cómic (*Finestra nua* de 1979).

Un *voyeur* de violencia ciudadana –el pop americano Andy Warhol– probó en 1973 a reducir estas escenas (como en el cuadro *Pink Race Riot*, en el que "los perversos policías y los perros de Birmingham se ensañan contra un negro") a la típica serialidad de otras imágenes suyas: las de la habitación de la silla eléctrica, las de los grandes funerales con Jacqueline Kennedy y las otras con los accidentes de tráfico de los fines de semana. No logró, sin embargo, insertar la figura del negro en la serie rutinaria y ritual de las tragedias contemporáneas. El presente warholiano es rico de pasado y de futuro, es una bolsa sobrecargada de ginsbergiana duración que se realiza sobre la tela con el *silk-screen*, según la repetición de la misma imagen fotográfica siempre a punto de deshacerse en el movimiento sucesivo, pero idéntica y fija. Al contrario, el tiempo de Miró es el de la secuencia aislada, científico y puntillístico, parece poblado de figuras alegres y colorea dísimas.

Este tiempo el artista español lo pinta, sin embargo, con una técnica policroma fría y vítreas, con un minucioso divisionismo, mental y no óptico, que desintegra y desmonta su falsa realidad, y revela su inconsistencia: un único fotograma que marca también el paso pictórico del *mythe solaire méditerranéen* y del lirismo latino-español a la realidad de la lucha, de la sangre, de la masacre, del éxodo político, de una activa toma de posición. Que a la voluntad ideológica corresponda un verdadero poder de la imaginación lo prueba la inagotable aventura visionario-psicológica que es la penetración del espacio definido, bien por las huellas-manos descubiertas por los niños de *Misèria i xiquets* de 1972, donde los "signos" son fantásticamente antropomorfos hasta casi formar una

just the sight of the chains, should now be so intolerable for the American people, a memory so unbearable, so as to spontaneously provoke a general revolt to break those bonds", but now more than ever it seems that the Americans "value security with chains and cadavers".

But the mind-blowing "urban massacre of Miró has originality and autonomy: it is no longer ethical-pietist, but radically commonplace, attached to the very quality, to the absurdity of existence, so that the meanings are not only those of the documentary truth, but also those of the distressing prefiguration of events which we ourselves do not decide. He sets out from the always new advertising and consumerist images that the industrial-technological society generates itself; he subtly takes them apart and puts them together again turning around the image which in his painting he wants to represent as typical: "the objects" of the model of bourgeois life and of *private luxury* (*La model* of 1975-76); some figures of children painted with much love (*L'espera* (*The wait*) of 1972), but also with much dramatism (*Sobre la guerra* (*On War*) of 1972), figures which we find again when the image is that of a universal judgement of class (*Allende* of 1973); successive figurations that allow one to see how Mironian painting has experimented with the desert and with human emptiness (*Nues de dolor* (*Painful nudes*) of 1974), with an ideological-cultural sense that is always rich and specific but also so in love with freedom and with construction so as to reach the disarmed figure of the girl *The Maja-today* of 1975; finally, the "signs" and the "colours" of this living but funereal show of *silhouettes* in clear Nazi or imperialist dress (*Contra l'home* (*Against Man*) of 1973-76), which, with animal gestures, always with a wild and devastating fury, look like the sad skeleton of a diffuse comic-book pornography (*Finestra nua* (*Nude window*) of 1979).

A *voyeur* of daily violence – the American pop artist Andy Warhol – in 1973 tried to reduce these scenes (as in the picture *Pink Race Riot*, in which "the perverse police and dogs of Birmingham take it out on a black man") to the typical seriality of other images of his: those of the room with the electric chair, those of the great funerals with Jacqueline Kennedy, and the others with the weekend's traffic accidents. Nevertheless, he did not manage to insert the black man in the routine, ritual series of daily tragedies. The Warhol present is rich in past and in future; it is an overfilled bag of Ginsbergian duration which is created on the fabric with *silk-screen*, according to the repetition of the same photograph always about to melt away in the next movement, but identical and fixed. On the contrary, Miró's time is of an isolated sequence, scientific and pointillist; it seems to be populated with happy, multi-coloured people.

The Spanish artist, nevertheless, paints this time with a cold, glassy polychromatic technique, with a meticulous divisionism, mental and not optical, that disintegrates and deconstructs its false reality, and reveals its inconsistency: a solitary still that also marks the pictorial rhythm of the *mythe solaire méditerranéen* (*Mediterranean solar myth*) and of Latin-Spanish lyricism for the reality of the fight, of blood, of the massacre, of political exodus, of an active stance-taking. That an ideological will should correspond to a true power of the imagination is confirmed by the inexhaustible visionary-psychological adventure which the penetration of confined space is, either through the handprints discovered by the children of *Misèria i xiquets* (*Misery and kids*) of 1972, where the "signs" are fanatically anthropomorphic up to the point of almost forming a great metaphor of human alarm, or through urban life, although empty, inhabited as in *Música fins la mort* (*Music till death*) of the same year.

gran metáfora de alarma humana, bien por la vida urbana así habitada, aunque vacía, de la *Música fins la mort* del mismo año.

Sin embargo, es necesario comprender que estas figuras son perseguidas desde el interior por proyecciones de violentos contenidos dramáticos, palpitantes de un retenido horror que las carcome bajo la piel, erosionadas por una luz que está encima como un cáncer; pero, en cualquier caso, más enfermas de "falangismo violento" que de injusticia racial. Prevalen un método y una claridad constructiva de la imagen que, especialmente en las pinturas de principios de los ochenta –de *Emigrar cap a la mort a Repressió no, cultura sí a Personatge esguardant Gernika*–, vienen del americano Rosenquist (el gigantismo y el shock de los objetos industriales y de las señales en el cartel publicitario), del francés Monory (las persecuciones y los asesinatos por las calles y en el metro) y del inglés Philiphs (las secciones de coche y la irracionalidad de la existencia de la multitud en las grandes ciudades, sofocada por los rascacielos y que trapalea por las aceras). Podría parecer una cuestión de estilo, de frío y didascálico ejercicio, si no hubiese en Miró la asunción febril de esa búsqueda figurativa como experiencia primaria del hacerse a sí mismo, día a día, como hombre y como artista, experiencias que encuentran al final su correspondencia poética (de revuelta política como un Arroyo o un Genovés) sólo en las profundidades de su civilizadísima tierra.

## V.

Con *Cirurgià a Euskadi* de 1986 y *Temps d'un poble* de 1988-89 la óptica pictórica de Antoni Miró se aclara y se ordena; la extensión tiende a fondos amplios y objetivados. Y como siempre, como nunca antes de ahora, la fuerza sintética de la imagen plástica representada con un inexorable claroscuro choca, chirría por contraste con los tijeretazos de las siluetas *à plat* distribuidas alrededor a manos llenas: siluetas de repulsivo conformismo porque están a veces inspiradas en *dépliant* ilustrativos de la moda. Viene así una serie de pinturas –*Dolor d'amar* de 1999, *Ingenuïtat* de 2000 y *Decorativa* del año siguiente– que se debería decir marcada por los placeres y las seducciones del intimismo, dado que domina casi siempre el tema de un "interior" avivado por la aparición de un cuerpo femenino. Pero la presencia femenina está endurecida, vulgarizada por cada posible prenda de vestir popular, más bien vulgar, con una exhibición de un catálogo de supermercado, quizás con el añadido de alguna prenda más osé.

Por supuesto, Miró no es ciertamente el primero que visita estos "paraisos para damas de nuestro tiempo", suspendidos entre vulgaridad y refinamiento, normalidad y perversión, *sex appeal* provocativo pero al mismo tiempo controlado, convertido también éste en un fruto de masas. Por ejemplo, ciertos artistas *pop* ingleses han llegado antes que él, Miró no tiene problemas en reconocerlo, y de este modo parece citar tranquilamente a Allen Jones, seguro por otro lado de que su "tratamiento" devolverá espesor, complicación, obsesión a imágenes que, sin embargo, en el inglés se dejan sólo apreciar en una degustación superficial. También porque nuestro artista está siempre preparado para recurrir al arma dura y cruel de la subdivisión; sus mujeres nunca se describen en tondo, ni siquiera en la escultura, sino que consiguen desvelar delante de nuestros ojos sólo algunos detalles anatómicos: el abdomen y las piernas, los pies con su calzado.

Es necesario desmitificar los objetos para captar la realidad más auténtica, pero es necesario también desmitificar los contenidos, en el riguroso debate contra

However, it is necessary to understand that these figures are persecuted from inside by projections of dramatic, violent content, palpitating with a restrained horror that eats away at them beneath the skin, eroded by a light which hangs over you like a cancer; but, in any case, more ill from "violent falangismo" than from racial injustice. A method and a constructive clarity of image prevail which, especially in the paintings of the early eighties – from *Emigrar cap a la mort* (*Emigrating towards death*) to *Repressió no, cultura sí* (*Against repression, For culture*) and *Personatge esguardant Gernika* (*Character regarding Guernica*), come from the American Rosenquist (the gigantism and the shock of industrial objects and signs on advertising posters), from the French Monory (the chases and murders in the streets and the Metro) and from the English Philiphs (sections of cars and the irrationality of the multitude's existence in big cities, suffocated by skyscrapers and the hustle and bustle of the sidewalks). It could appear to be a question of style, a cold and didascalic exercise, if there were not in Miró the feverish assumption of that figurative search as a primary experience of fulfilling himself, from day to day, as a man and an artist; experiences that in the end find their poetic correspondence (of political revolt like an Arroyo or a Genovés) only in the depths of an extremely civilised earth.

## V.

Antoni Miró's pictorial sight clarifies and orders itself with *Cirurgià a Euskadi* (*Surgery in Euskadi*) of 1986 and *Temps d'un poble* (*Times of a people*) of 1988-89; the extension tends towards ample and objectively viewed backgrounds. And as always, as never before, the synthetic strength of the plastic image represented with an inexorable chiaroscuro clashes and creaks through the contrast of the cut-out silhouettes *à plat* distributed around full hands: repulsively conformist silhouettes because they are sometimes inspired by *dépliant* (leaflet) illustrations of fashion. A series of paintings like this follows –*Dolor d'amar* (*The pain of loving*) of 1999, *Ingenuïtat* (*Gullibility*) of 2000 and *Decorativa* (*Decorative*) of the following year– which should be said to be marked by the pleasures and seductions of intimacy, given that the theme which nearly always dominates is of an "interior" livened up by the apparition of a female body. But the feminine presence is hardened, vulgarised by every possible garment popularly worn, more or less vulgar, with an exhibition from a supermarket catalogue, perhaps with some or other osé (*daring*) garment added.

Of course, Miró is certainly not the first to visit these "parades for ladies of our time", suspended between vulgarity and refinement, normality and perversión, provocative *sex appeal* but at the same time controlled, also converted into a fruit for the masses. For example, certain English *pop* artists have arrived before him, and Miró has no problem in recognising this; in this way he tranquilly seems to cite Allen Jones, sure on the other hand that his "treatment" will give thickness, complication, and obsession to images that, nevertheless, in the Englishman can only be appreciated in a superficial tasting. Also because our artist is always prepared to resort to the tough and cruel weapon of subdivision; his women are never completely described, not even in sculpture, but manage to reveal before our eyes only some anatomic details: the abdomen and legs, the feet with shoes on.

It is necessary to demystify objects to capture the most authentic reality, but it is also necessary to demystify their contents, in the rigorous debate against inheritance and cultural habits, as well as against facile collective persuasions. Miró, not disposed to abdicate, ponders between two patterns to be knocked

la herencia y el hábito cultural, como contra las fáciles persuasiones colectivas. Miró, no estando dispuesto a abdicar, se debate hoy entre dos esquemas a derribar para alcanzar una dimensión más auténtica y nueva de la realidad: la tradición cultural con sus riquezas y sus convenciones, y el rostro mistificado de la realidad actual tal y como se nos plantea a través de la red, "directa" y hegemónica –aunque por esto no menos cierta y creída– de los *mass media*. Y su drama es el de entender cómo nuestra propia humanidad se siente en el fondo atraída por ambos esquemas, pero al mismo tiempo queda claro cómo ninguno de los dos puede darnos la medida de su más auténtica naturaleza y, sobretodo, de su más auténtico destino.

En la *rêverie* mironiana entra una nueva dimensión: la memoria que permitirá un modo singular de ensamblar imágenes diferentes, fuera de la precedente unidad de tiempo y de lugar. Es una memoria en su materialidad, simbólicamente hecha presente, que se realiza también en relecturas de recuperación de imágenes de maestros antiguos (Miguel Ángel, Velázquez, Goya) o modernos (Picasso, Dalí, Miró): una memoria, sin embargo, temporalmente transgresora en sus ensamblajes, como *Isop busca músics* de 1981-91 y *Dialogant* de 2001.

Mirar dentro de la historia del arte motiva el carácter de profunda reflexión de la tékne figurativa de Miró en los últimos cuatro o cinco años, su inquietud infinita. Reflexiona sobre la condición humana en una implicación que, de la memoria individual, los propios pensamientos, los propios sentimientos, va a una sucesiva explicitación casi de un fondo de irracionalidad colectiva (*Hiroshima* y *Tornar a casa*). Su "ojo alegórico" objetiva fantasmas, pesadillas, memorias, presencias, atribuyendo todo a una evidencia material de imagen que en el lenguaje emblemático de su narración, en un cromatismo siempre encendido y emotivamente captante, los compara a las grandes escenas urbanas –*Chénge de world* y *Torres bessones*–, que dan lugar a sólidas construcciones pictóricas, en las que se desarrolla con certeza de objetivación representativa su característica óptica inédita, ajena a interferencias de directa emotividad y dirigida a una narración despegada y casi metafísica, donde en todo caso se insinúan, a veces, precisamente, intenciones alegóricas.

Creo que los trabajos más recientes de Miró, de *Manhattan triptych* a *Grup en moviment* y a *La Rambla*, son un meticuloso relieve estratigráfico de la relación entre potencia y acto de la obra, una extraordinaria evocación de la presencia de la *pictura pinguis* en la *pictura picta*, de la potencia creativa en el corazón mismo del acto. Del movimiento, Bachelard ha dado en *La poétique de l'espace* una definición emblemática: "el movimiento es el acto de una potencia en cuanto potencia". Esto significa que la creación artística no es, según la imagen común, el tránsito irrevocable de una potencia creadora a la obra en acto: es, más bien, la conservación de la potencia en el acto, el darse existencia de una potencia como tal, la vida y casi la "danza" de la fantasía del artista. Aquí, en las superficies vibrantes de sus ardientes escenarios metropolitanos, Miró ha encontrado finalmente su *atelier*: *The artist in the studio*, como debería sonar el título ideal de su inquietante y metamórfico *musée imaginaire*.

Floriano De Santi

down to reach a more authentic, new dimension of reality: cultural tradition with its riches and norms, and the mystified face of current reality just as it presents itself to us through the network, "direct" and with hegemony –although because of this no less certain or believed– of the *mass media*. And his drama is that of understanding how our own humanity feels attracted by both patterns in the end, but at the same time it is clear that neither of the two can give us the measure of their most authentic nature and, above all, of their most authentic destiny.

In the Mironian *rêverie* a new dimension appears: the memory that permits a singular way of putting together different images, outside the preceding unity of time and place. It is a memory in its materiality, symbolically made current, which is created again in re-readings of recuperations of images of old masters (Miguel Ángel, Velázquez, Goya) or modern ones (Picasso, Dalí, Miró): a memory, however, temporarily transgressing in its packaging, like *Isop busca músics* (*Isop seeks musicians*) of 1981-91 and *Dialogant* (*Conversing*) of 2001.

Looking inside the history of art has motivated the deeply reflective character of Miró's figurative tékne in the last four or five years, his infinite worry. He reflects on the human condition in an implication that, from individual memory, the very thoughts, the very feelings, goes to a successive explicitness almost of a background of collective irrationality (*Hiroshima & Tornar a casa* (*Going home*)). His "allegorical eye" looks objectively at ghosts, nightmares, memories, and presences, attributing everything to material evidence of image that in the emblematic language of his narration, in a permanently lit up and emotively captivating chromatism, he compares them to the great urban scenes – *Chénge de world* and *Torres bessones* (*Twin towers*)–, that give way to solid pictorial constructions, in which his characteristic new view is developed with the certainty of representative objectivity, far from the interference of direct emotiveness and directed at a soaring and almost metaphysical narration, where in any case, sometimes, precisely, allegorical intentions are insinuated.

I believe that Miró's most recent works, from *Manhattan triptych* to *Grup en moviment* (*Group in motion*) and *La Rambla*, are a meticulous strategic relief about the relation between power and the act of creating the work, an extraordinary recollection of the presence of *pictura pinguis*, of creative power at the very heart of the act. As for the movement, Bachelard has given, in *La poétique de l'espace*, an emblematic definition: the movement is the act of power in as much as it empowers". This means that artistic creation is not, according to the common image, the irrevocable transit from a creative power to the work being acted on; it is, rather, the conservation of the power in the act, the giving of existence to a power as such, the life and almost the "dance" of the artist's fantasy. Here, on the vibrating surfaces of his burning metropolitan scenes, Miró has finally found his *atelier*(workshop): *The artist in the studio*, as the ideal title should sound to his unsettling and metamorphic *musée imaginaire* (*imaginary museum*).

Floriano De Santi

## LA CIUDAD Y EL MUSEO

### Olor a ciudad

Podemos detectar la presencia de la ciudad desde una cierta distancia. La percepción no es únicamente visual. Nos llega también el sonido y el aire contaminado. Tenemos la sensación de que estamos siendo absorbidos por una maraña densa de reverberaciones. Sabemos que allá hay vida, que las contradicciones hierven en un éxtasis de conflictos. Y esta misma percepción del conflicto resulta atractiva por su impacto. Nos vamos acercando a los espacios ramificados de la concentración urbana y empezamos a transitir por una serie de zonas híbridas y, en última instancia, sórdidas. No obstante, instalados ya en los márgenes, comprobamos que allí también hay movimiento. Suburbios, polígonos, descampados, ruinas, escombros, vertederos, gasolineras... Una barrera que no es nada psicológica nos advierte de la llegada a los límites: los grandes carteles publicitarios que empiezan a inundar el paisaje. Retroceden los árboles y se desvaneцен los colores de la vegetación, se inicia el dominio fecundo de los grises, obstruidos por los fuegos de artificio de las vivas tonalidades del reclamo anunciador.

La ciudad tiene sus propias leyes. Las aglomeraciones caracterizan y definen su aspecto. Todo se acumula en el ámbito de la ciudad. Los ritmos son allí por acumulación. La gente, los edificios, los vehículos, los ruidos, las dinámicas, la riqueza, la pobreza, la miseria, la ostentación, las luces en la noche, las sombras durante el día, la injusticia. Todo gira y todo se mueve en el espectáculo que genera la aglomeración urbana. Aunque Antoni Miró ha preferido, por decisión personal y como opción de vida, distanciarse de este espectáculo urbano, construyendo su hábitat cotidiano en un paraje alejado de la ciudad, lo cierto es que se siente urbanita en su condición de artista. Aunque se admite ajeno al perfil histriónico del habitante urbano, tampoco desea perder por completo el contacto con esta realidad que le atrae sobremanera, por sus conflictos y particularidades propias. Hace años él mismo decidió instalarse fuera de la ciudad, ausentarse del ruido para habitar una masía enraizada en un paraje natural. Una tensa carretera (ahora se las llama autovías por su peculiar distribución de carriles) ha venido a cruzar tangencialmente aquel hábitat del Mas Sopalmo, espacio casi venerable. Resulta evidente que, muy a pesar de la decisión que tomó el pintor de vivir alejado de las aglomeraciones, Antoni Miró siente una gran atracción por la ciudad, especialmente por sus problemáticas, pero también por los museos y las gentes. En algunas de sus series, entre ellas las últimas, se detecta este interés de forma acentuada. Vemos en sus cuadros la mirada del observador, del turista, del inquilino. Para Antoni Miró la realidad que delatan las ciudades es un pozo generoso de imágenes y de ideas, de semblanzas que merecen reconstruirse. Las desigualdades y la beligerancia de los sectores más desfavorecidos ocuparán también los espacios de sus cuadros, verdaderos recortes de la imaginería urbana.

### Un contenedor de cultura y desajustes

La ciudad ha sido constantemente motivo de interés por parte de los artistas. Una de las referencias clásicas sería "La città ideale" ("La ciudad

## THE CITY AND THE MUSEUM

### The city smell

We can detect the presence of the city from a certain distance. This perception is not solely visual. The sound and the polluted air also reach us. We get the feeling that we are being absorbed by a tangled mass of reverberations. We know that there is life there, that contradictions seethe in an ecstasy of conflicts. And this very same feeling seems attractive due to its impact. We close in on the areas branching out of the urban concentration and begin to pass through a series of hybrid zones that are, in the end, sordid. Nevertheless, here on the outskirts we confirm that here too there is movement. Suburbs and slums, industrial estates, wastelands, ruins, debris, rubbish dumps, petrol stations... A barrier that is by no means psychological warns us of our arrival at the limits: the big advertising hoardings that begin to flood the way. The trees recede and the colour from plants dies out; the fertile dominion of greys begins, obstructed by the fireworks and lively tones of advertising claims.

The city has its own laws. The agglomerations characterise and define the way it looks. Everything accumulates in the city environment. The rhythms are there through accumulation. The people, the buildings, the dynamics, the wealth, the poverty, the misery, the ostentation, the night's lights, the day's shadows, the injustice. Everything spins and everything moves in this show created by the urban agglomeration. Although Antoni Miró has chosen, both as a personal decision and way of life, to distance himself from this urban show by making his daily habitat a place far from the city, the fact is that he feels himself to be an urbanite artistically. Although he confesses to having little to do with the histrionic profile of the city, he doesn't want to completely lose touch with this reality that attracts him overwhelmingly through its conflicts and peculiarities. Years ago he decided to move out of the city and get away from the noise to a farmhouse rooted in the country. A tense road (now they are called motorways due to their characteristic lane layout) has come to cross this spot at a tangent in Mas Sopalmo, an almost venerable place. It is clear that, in spite of the painter's decision to live away from agglomerations, Antoni Miró feels greatly attracted to the city, and especially to its problems, but also to its museums and peoples. In some of his series, including his latest, this interest is sharply noticeable. In his pictures we can see the view of the observer, the tourist, the lodger. For Antoni Miró, the reality shown by cities is a generous well of images and ideas, of portraits worth rebuilding. The inequalities and belligerence of the most disadvantaged sectors of society also appear in his paintings, true clippings from urban imagery.

### A container of culture and disorder

The city has always been of interest to artists. One classic reference could be "La città ideale" ("The ideal city"), the painting considered for centuries to be the work of Piero della Francesca, which hangs in the Palazzo Ducale de Urbino. It has recently been attributed to the architect Luciano Laurana, who worked for the Duke Federico Montefeltro. It is the art historian Walter Hanak who has most insisted on the theory in favour of Luciano Laurana, since at that moment in the history of the Renaissance Laurana was working on the construction of the magnificent Palazzo Ducale de Urbino, a space created in the painting which has certain similarities of proportions to the public spaces created by Urbino himself.

ideal!"), la pintura que se consideró durante siglos una obra Piero della Francesca, que se conserva en el Palazzo Ducale de Urbino, una pieza que se ha atribuido recientemente al arquitecto Luciano Laurana, quien trabajó para el Duca Federico Montefeltro. Ha sido el historiador del arte Walter Hanak quien más ha insistido en la teoría a favor de Luciano Laurana, ya que en aquel momento histórico del Renacimiento Laurana estuvo trabajando en la construcción del magnífico Palazzo Ducale de Urbino, un espacio diseñado en el cuadro que guarda, además ciertas semejanzas de proporción con los espacios públicos del propio Urbino. Como proyección de deseos, o bien como documentación histórica, la representación del medio urbano es una constante de los intereses de visualización llevados a cabo durante siglos por parte de artistas, arquitectos e ingenieros. Y no solamente como recurso gráfico. Desde la literatura o la música también la ciudad ha sido fuente fecundísima de argumentos, transformando así el interés por las aglomeraciones en un elemento clave de la creación artística. Idealizadas, veneradas o replanteadas, las ciudades que han sido motivo de atención por parte de los artistas nos enseñan una realidad que se ha forjado en relación con el aumento progresivo de la población. Dicho aumento eclosióñó en el siglo XIX con la industrialización, y desde entonces hasta ahora nunca ha cesado en su empeño por insistir en un crecimiento que no parece tener límites. Precisamente en el momento actual, algunos artistas han centrado su atención en las zonas limítrofes, como es el caso de Juan Ugalde. También en los trabajos de Edward Ruscha podemos observar esta pasión por las zonas limítrofes: aparcamientos, gasolineras, calles y autopistas, montañas cercanas, son algunos de los focos de atención de este artista norteamericano que tan sobriamente relata los elementos de su ciudad fetiche: Los Angeles. En el caso de Antoni Miró, el límite está en el desalojo, en la desigualdad o en la incertidumbre.

Recopilando entre los movimientos de la modernidad, tan afectos al tratamiento de los espacios urbanos, conviene recordar también el interés que los artistas de grupos de las vanguardias históricas como *Die Brücke* o *Der Blaue Reiter*, y desde luego todo el movimiento expresionista afincado en el Berlín de entreguerras, como uno de los focos de atención más característicos del tratamiento de la ciudad. Las escenas callejeras berlinesas del pintor Ernst Ludwig Kirschner, así como la obra de sus compañeros de grupo y tendencia Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel o Emil Nolde nos acercan a una realidad ambiental que continúa retratando muy acertadamente algunos de los elementos distintivos del desasosiego urbano. París, Londres, Tokio o Nueva York han sido durante siglos atractivos puntos de encuentro de artistas que han plasmado en sus obras la fascinación por el espectáculo urbano. La pintura, el grabado, el cine, y los medios de comunicación, incluyendo las tecnologías más recientes, delatan el entusiasmo de los artistas por tomar como foco de atención creativa la imagen de la ciudad. En el decurso de esta vorágine interpretativa encontramos el pincel detallista de Antoni Miró capturando aquellos fragmentos elegidos de sus ciudades preferidas. Y a pesar de su condición de espectador, nuestro pintor no delimita sus percepciones al mero retrato, sino que rescata aquellos aspectos que considera censurables y nos los presenta, acercándonos a ellos de la forma más cruda y limpia. En la lectura que el artista ha realizado de la ciudad encontramos un momento decisivo que acentúa su relato urbano: el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Evidentemente, un hecho crucial como éste, con el que se inaugura un nuevo concepto del desequilibrio mundial, y también un nuevo siglo y milenio, no podía dejar insensible al pintor, quien desde entonces ha manejado con más énfasis sus descripciones urbanas, excavando así la materia asfáltica de sus motivos. Los trabajos de Antoni Miró nos aparecen aquí como una generosa fuente de

As a projection of their own ideas, or as historical documents, visual representations of the urban environment have been of constant interest to the artists, architects and engineers over the centuries who have made them. And not only as a graphic resource. In both literature and music too the city has been a fertile source for plots and reasoning, thus transforming interest in agglomerations into a key element for artistic creation. Idealised, venerated or re-planned, the cities that have attracted artists' attention show us a reality that has been forged in relation to the gradual growth in population. This growth soared in the 19<sup>th</sup> century with industrialisation, and since then till now has never ceased in its effort to achieve a growth that seems to know no limit. Right now, some artists have centred their attention on the outskirts, as in the case of Juan Ugalde. We can also observe in the works of Edward Ruscha this passion for the outskirts: car parks, petrol stations, streets and motorways, nearby mountains; these are some of the focal points of attention of this North American artist who has given such a superb account of his fetish city: Los Angeles. In the case of Antoni Miró, the limit is in eviction, in inequality or in uncertainty.

Summarising among modernist movements, so fond of working with urban spaces, it is worth remembering the interest of artists from historic vanguard movements like *Die Brücke* or *Der Blaue Reiter*, and of course all of the expressionist movement installed in Berlin between the wars, as one of the most characteristic focal points of attention with respect to the city. The street scenes by the painter Ludwig Kirschner, as well as his companions of his group and tendency Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel or Emil Nolde, bring us nearer to an environmental reality that is still faithfully depicting some of the distinctive elements of urban uneasiness. Paris, London, Tokyo and New York have for years been meeting points for artists who have captured the fascination for the urban show in their work. Painting, drawing, cinema and the media, including the latest technology, all reveal the artists' enthusiasm for the image of the city as their focus of creative attention. In this whirlpool of interpretation we find the detailed brushstrokes of Antoni Miró capturing chosen fragments of his preferred cities. And despite being a spectator, this painter does not limit his perceptions to mere portraits, but recovers aspects of which he is critical and presents them to us crudely and clearly. We can see a decisive moment in the reading the artist has made of the city which greatly affects his urban tale: the attack on the Twin Towers in New York on September 11<sup>th</sup> 2001. Obviously, a crucial event such as this, with which a new concept of world disorder has begun, as well as a new century and millennium, could not but affect the painter, who since then has handled his urban descriptions with emphasis, thus uncovering the asphalt material of his themes.

Antoni Miró's works appear to us here as a generous source of visual data which we could call a sociological study of the history of the citizen's painting. They come to represent a kind of tale in images of events very close to the public (and the narrator) due to their appearance in the media, a sort of roar from the media that the painter studies in detail in his explicit compositions. Thanks to the lively colours from the palette of the painter from Alcoy, we immerse ourselves in the fragments of reality that we have already devoured in the media, but which now seem to be settled in a frozen image, of *pictum* (just as Barthes described

datos visuales de lo que podríamos llamar una sociología histórica del cuadro ciudadano. Vendrían a ser como una especie de relato en imágenes de acontecimientos muy próximos al público (y al relatador) debido a su transmisión por los medios de comunicación, una especie de rugir mediático que el pintor desmienza en sus explícitas composiciones. Gracias a los vivos colores de la paleta del pintor de Alcoi nos adentramos en aquellos fragmentos de la realidad que ya habíamos devorado en los medios, pero que ahora nos aparecen resueltos en forma de imagen congelada, de *punctum* (tal y como lo describía Barthes) que retrata la imponente realidad de la muerte desde la afanosa experiencia vivida. Es la lucha por erradicar tantos desajustes la que ayuda a Antoni Miró a continuar motivándonos con sus composiciones.

Sabemos que la ciudad recoge todos los elementos del poder que desde el estado se establecieron durante los siglos de la modernidad: el poder militar basado en el ímpetu de la coacción, el poder económico basado en la fuerza del capital, el poder político organizado desde la autoridad, y el poder ideológico auspiciado por la influencia cultural. De hecho siempre se habla de ciertas ciudades como "centros de poder". Es por ello que, como ciudadanos responsables y críticos, aceptamos el reto de participar con nuestras ideas y con nuestro esfuerzo en el intento de mejorar las relaciones de poder imperantes en la ciudad. Las reflexiones pictóricas de Antoni Miró no pueden ser recibidas como meros panfletos de elementos puntuales, sino como verdaderos ensayos donde se cuestionan las actitudes prepotentes y exageradas de los poderosos, frente a la situación injusta que padecen aquellos a quienes la sociedad de consumo no ha favorecido. No podemos entender el poder como una parcela incuestionable. Al contrario, debemos elaborar un discurso atractivo y propio que desenlace muchos de los actuales mitos en los cuales se basa el abuso de poder.

#### La ciudad y el museo como espacios identitarios

Algunas ciudades han optado por reunir en sus museos espacios dedicados a la vida urbana, dentro de un juego de espejos en el cual el lenguaje resulta proyectivo. Como muestra cercana, en el Centro Cultural del Conde Duque nos encontramos con una colección de arte peculiar, ubicada en el llamado Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, y que destaca por tener como materia de intercambio entre las piezas allí expuestas el escenario de la ciudad a través del cual podemos obtener un marco de reflexión artística. La colección que se ha reunido contempla algunos de los nombres de los artistas más destacados del panorama español de los últimos años, pero su auténtico valor reside en la temática elegida como eje nuclear del conjunto: la ciudad. En las salas de este museo encontraremos piezas importantes de artistas como Andreu Alfaro, Carmen Calvo, Úrculo, Arroyo, etcétera, pero lo cierto es que sus nombres y sus particulares obras acaban formando parte de un entramado bastante más complejo gracias al cual nos adentramos en algunos de los detonadores sociales y culturales que revisten la ciudad de dos identidades contrastadas: la ostentación frente a la miseria. Polos opuestos de un mismo diagrama que acaba por contener matices siempre atractivos para el visitante. Más allá de las políticas urbanísticas que acentúan las diferencias entre estamentos sociales, más allá de las destrucciones arbitrarias y del negocio de la especulación, la ciudad mantiene su pulso vivo. Sus gentes palpitán en este nudo de intereses del cual en parte son víctimas, pero también se convierten en actores de un guión que acaba siendo mucho más pregnante de lo que se pueda suponer inicialmente. La inquietud de la población en la cotidianeidad de los usos urbanos deviene un combate constante con las contradicciones del propio escenario de la ciudad.

it) that depicts the imposing reality of death from the standpoint of the busy experience lived through. It is the struggle to eradicate so much disorder that helps Antoni Miró to keep motivating us with his compositions.

We know that the city is home to all the elements of power established by the state through the modern centuries: military power based on the impetus of coercion, economic power based on the strength of capital, political power organised by authorities, and ideological power under the auspices of cultural influence. In fact one always talks about certain cities as "centres of power". For this reason, as responsible and critical citizens, we accept the challenge of participating with our ideas and effort in an attempt to improve relations with the prevailing powers in the city. The pictorial reflections of Antoni Miró cannot be seen as mere pamphlets about specific elements, but as true essays that question the domineering, exaggerated attitudes of the powerful against those who the consumer society has not favoured. We cannot understand power as an unquestionable whole. On the contrary, we must create our own attractive arguments to take apart many modern myths on which the abuse of power is based.

#### The city and the museum as identifying spaces

Some cities have chosen in their museums to create spaces dedicated to urban life, in a play of mirrors that forms a language that projects. As a nearby example, in the Conde Duque Cultural Centre we can find a particular art collection, located in the Municipal Museum of Modern Art (Museo Municipal de Arte Contemporáneo) in Madrid. This stands out for having as a means of exchange among the pieces on display a scene of the city through which we can obtain a frame of artistic reflection. The collection gathered there contemplates some of the most outstanding names of artists in the Spanish panorama over recent years. However, its true value lies in the themes chosen as the nucleus of the collection : the city. In this museum's rooms we can find important pieces from artists such as Andreu Alfaro, Carmen Calvo, Úrculo, Arroyo, etc., but in reality their individual names and works end up forming a more complex framework. Thanks to this, we can immerse ourselves in the social and cultural detonators that cover the city with two contrasting identities: ostentation as opposed to misery. Poles apart of the same diagram that in the end contain nuances that always attract the visitor. Beyond the urban politics that deepen the rift between social classes, beyond the arbitrary destruction and the business of speculation, the city keeps its pulse alive. Its people pulsate in this knot of interests of which they are partly victims, but who also become actors in a script which is in the end much more loaded than one can presuppose in the beginning. The populace's daily worries about urban uses keeps a lively pulse with the contradictions of the very stage of the city. The city streets become boxing rings designed for fighting, where each fighter opposes the rest of their neighbours in a clash of interests that end up forging a sea of new exchanges, the fruits of which leave no artist indifferent, who try to mould these complex exchanges of energy through their stylistic resources and their implication in civic, social and sympathetic processes. All of this brings the creator to greater challenges in his attempt to capture that in which he too participates.

As a symptom of complexity, the city is home to two bastions of social offerings: public and private spaces. As new typologies and cultures appear in our cities, we see how they feed on indicators that were previously known and even accepted. The traditionally autochthonous social group abandons the public

Las calles de la ciudad se convierten en cuadriláteros pensados para la lucha, donde cada contrincante se enfrenta al resto de sus vecinos en una encrucijada de intereses que acaba forjando un mar de nuevas transferencias, el fruto de las cuales no deja indiferente al artista, quien intentará plasmar estos complejos intercambios de energía a través de sus recursos estilísticos y de su implicación en los procesos cívicos, sociales y solidarios. Todo esto llevará al creador hacia mayores retos en su intención de plasmar aquello de lo cual es partícipe.

Como síntoma de complejidad, la ciudad acoge los dos bastiones de la oferta social: los espacios públicos y los espacios privados. A medida que irrumpen en nuestras ciudades las nuevas tipologías de culturas, observamos cómo se nutren de ambivalentes contrastes los indicadores antes conocidos e incluso aceptados. El conjunto de la población tradicionalmente autóctona abandona los espacios públicos para ocupar la actualizada presencia privada. Mientras los oriundos optan por ocupar las zonas de ocio, los hipermercados, los multicines y los grandes espacios comerciales, los recién llegados se ubican en los parques públicos, las calles y las plazas próximas a sus viviendas. Esta sintomática ubicación estratificada también se percibe en la demarcación zonal de la ciudad. Un barrio de València como Russafa se convierte en legado étnico por muchos motivos, entre los cuales conviene no olvidar los intereses especulativos que acompañan al futuro proyecto, durante años prometido, del llamado Parque Central. Mientras los oriundos abandonan los parques y espacios públicos, los que llegaron hace poco utilizan este recurso del entorno geográfico para labrar mayores lazos de contacto social. Esta cuestión, llevada al extremo de patrimonio, seduce al estudiioso por su especificidad. Pero lo cierto es que el contraste entre público y privado sigue siendo un ejercicio de capacidad entre los diferentes estratos y estamentos sociales.

La ciudad ruge y urge. Arquitecturas del hambre.

*"Sólo en apariencia es uniforme la ciudad. Incluso su nombre suena de distinta forma en sus distintos sectores. En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía del modo más primigenio el fenómeno del límite como en las ciudades. Conocerlas supone saber de esas líneas que a lo largo del tendido ferroviario, a través de las casas, dentro de los parques, o siguiendo la orilla del río, corren como líneas divisorias; supone conocer tanto esos límites como también los enclaves de los distintos sectores. Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido"*

(Benjamin, 2005: 115)

Uno de los atractivos más poderosos de la ciudad es su propensión al cambio, su entidad como zona de frontera. La ciudad nunca es definitiva, es un constante devenir de transformaciones. La ciudad está, realmente, siempre en construcción. En la pintura de Antoni Miró opera esta mirada hacia el paisaje inconcluso, aunque el propio pintor en sus cuadros la amara de concreción. La pincelada segura del artista de Alcoi nos transmite una ciudad de instantánea, casi fotográfica, de colores encendidos, de reproducción digital, de contrastes cromáticos ambientados en la fuerza que ejercen los extremos, de rotura de márgenes por la descripción acentuada de los bordes. La ciudad construye desequilibrios y desigualdades, y en las obras de Antoni Miró nos asalta el gozo de definir el espectáculo del contraste, en una reflexión de tono social que

spaces to occupy the new private presence. While the natives choose to occupy leisure zones, hypermarkets, multiplex cinemas and big shopping centres, the newly arrived move into the public parks, the streets and squares near their homes. This symptomatic, stratified location is perceived in the layout in zones of the city. A district of Valencia like Russafa becomes an ethnic legacy for many reasons, among which one should not forget the speculative interests that accompany the future project promised for years called Central Park (Parque Central). While the natives abandon the parks and public spaces, those who arrived recently use this resource of the geographic surroundings to forge greater social ties. This question, taken to the extreme of ownership, seduces studious types because of its peculiarity. But the fact is that this contrast between public and private is still an exercise in the abilities of the different social strata and classes.

The city roars and urges. The architecture of hunger.

*"The city is only uniform in appearance. Even its name sounds different from its different sectors. In nowhere but dreams does one still feel in the most primitive way the phenomenon of limit as in cities. To know them means knowing these lines that, along the length of the railway tracks, through houses, in parks, or following riverbanks, run like dividing lines; it means knowing these limits as well as the enclaves of the different sectors. The limit flows like a threshold through the streets; a new sector commences as if tripping up, as we find ourselves on the lowest step which went unnoticed before."*

(Benjamin, 2005: 115)

One of the most powerfully attractive features of the city is its propensity to change, its character as a frontier zone. The city is never definitive; it is a constant stream of transformations. In reality, the city is always under construction. This view of the unfinished scenery is at work in Antoni Miró's painting, even if the painter himself takes a specific look. The sure brushstrokes of the artist from Alcoi transmits to us an instantaneous city, almost photographic, of incandescent colours, of digital reproduction, of chromatic contrasts set in the strength created by extremes, of margins broken by the sharp description of the edges. The city builds imbalances and inequalities, and in Antoni Miró's works we are hit by the pleasure of the spectacle of contrast, in a reflection of social tones that instils value into his objects and perspectives, into his expectations of change. The painter captures the details out of sync that germinate everywhere on urban land. His ability to harmonise in decidedly constructed graphic compositions leads us to a portrait of a city where a possible unattended revolution of demands has been chosen as the spearhead.

We owe one of the most fascinating reflections that have been written about the city to Walter Benjamin. It is an inconclusive essay in which we find the data and ideas collected over thirteen years which the author gathered for the creation of his book on Paris in the 19th century, probably the emblem of the city par excellence. Meticulous and incisive, Benjamin gathers the most noticeable reasons for that which signified the emergence of the Paris of the *passages*. It is precisely the metaphor of the *passage* where the author is most incisive: the *passage* is the place of transit, it is the street, but it protects with its glass coverings that let light in; the *passage* is based on the commercial factor, an ideological source of the new political system; the architecture of

infunde valor a sus objetivos y perspectivas, a sus expectativas de cambios. El pintor capta aquellos detalles desafinados que germinan por todas partes en el suelo urbano. Su capacidad para armonizar en composiciones gráficas decididamente construidas nos traslada a un retrato de la ciudad donde se ha escogido como punta de lanza una posible y desatendida revolución de exigencias.

Una de las reflexiones más fascinantes que se han escrito sobre la ciudad se la debemos a Walter Benjamin. Se trata de un ensayo inconcluso en el que se recogen los trabajos recopilatorios de datos e ideas que a lo largo de trece años fue acumulando el escritor para la construcción de su libro sobre el París del siglo XIX, probablemente el emblema de la ciudad por antonomasia. Meticuloso e incisivo, Benjamin recoge los argumentos más llamativos de lo que significó la eclosión del París de los *pasajes*. Es precisamente en esta metáfora del pasaje donde incide el autor: el pasaje es lugar de tránsito, es calle, pero protege con sus cubiertas de cristal que permiten la entrada de la luz; el pasaje se basa en el factor comercial, fuente ideológica del nuevo sistema político; la arquitectura del hierro revoluciona la posibilidad de crear calles peatonales que antes habían sido transitadas por coches de caballos; el pasaje introduce el factor moda como moneda de cambio, al tiempo que elimina a las prostitutas de su interior.

La moda es el distintivo no solamente del vestido, siempre más enraizado en la mujer como figura que traslada y transmite sus mensajes, sino como factor determinante de los sistemas culturales y económicos de la modernidad. La mujer es parte de este sistema de la moda, aprovechándose del auge de las insignias. Mientras tanto, la moda expresa una creciente restricción de la esfera privada. Desde la moda se nos impone un ritmo de cambios que delata nuestra propensión a la modificación urgente. En las mujeres retratadas por Antoni Miró, los usos arrastran códigos. Permutaciones de papeles sociales, o al menos de sus apariencias. Los creadores de moda se mueven por la sociedad adquiriendo de ella una imagen, participando de la vida artística. Los escaparates y las revistas ofrecen arquetipos y modelos imitables. La búsqueda de armonía pasa por celebrar los colores y las formas que están "de moda". Se engendran guerras publicitarias entre los creadores de moda, las casas comerciales, y los magnates de la prensa. Como espectadores, asistimos a un duelo que en el fondo es una pugna por el dominio económico y por la creación de estándares culturales, mitologías del gusto. Los medios de comunicación se ponen al servicio de la mercadotecnia. Las marcas multinacionales del negocio de la moda recrean en sus colecciones los descubrimientos de los grupos marginales. Las tendencias en moda son canalizadas, en última instancia, por el orden establecido desde los despachos, que tienen en los medios de comunicación su aliado natural. En la reflexión de Benjamin (2005: 98): "*La moda se hace únicamente de extremos. Dado que busca por naturaleza los extremos, cuando prescinde de una determinada forma no le queda más remedio que entregarse a la contraria (...). Sus extremos más radicales: la frivolidad y la muerte*". En palabras de Naomi Klein, la autora del libro *No Logo* –considerado un auténtico manual del activista antiglobalizador–, ella nunca entendió por qué sus padres (que escaparon de la Norteamérica de finales de los sesenta para afincarse en Canadá, debido a su compromiso antimilitarista) nunca le compraron una muñeca Barbie, objeto pregnante que acabó finalmente convirtiéndose en un fetiche en su mitología personal.

iron revolutionises the possibility of creating pedestrian streets which were previously used by cars and horses; the passage introduces the fashion factor as a means of exchange, at the same time as it eliminates the prostitutes it has inside.

Fashion is not only distinctive for clothing, always more deeply rooted in the woman as the figure who translates and transmits her messages, but also as the determining factor of modern cultural and economic systems. The woman is part of this system of fashion, taking advantage of the rise of its insignia. Meanwhile, fashion expresses a growing restriction in the private sphere. Through fashion a rhythm of changes is imposed which shows our propensity to urgent modifications. In the women portrayed by Antoni Miró, its uses bring with them codes. Permutations of social roles, or at least of their appearances. The creators of fashion move through society acquiring an image of it, participating in artistic life. Shop windows and magazines offer inimitable archetypes and models. The search for harmony means celebrating the forms and colours that are "in fashion". Advertising wars are waged between the fashion creators, companies and media moguls. As spectators, we watch a duel which in the end is a struggle for economic control and for the creation of cultural standards, mythologies of taste. The media puts itself at the service of marketing. Multinational business brands of fashion recreate discoveries made by marginal groups in their collections. Fashion trends are channelled, in the end, by the established order from their offices, who have in the media their natural ally. In the reflections of Benjamin (2005: 98): "*Fashion is made solely of extremes. Given that it naturally looks for extremes, when it rescinds a certain form it has no choice but to surrender to the opposite (...). Its most radical extremes are: frivolity and death*". In the words of Naomi Klein, author of the book *No Logo* – considered to be an authentic manual of the anti-globalisation activist –, she never understood why her parents (who escaped to North America in the late seventies to settle in Canada, due to their anti-military cause) never bought her a Barbie doll, a loaded object which ended up becoming a fetish in her own personal mythology.

The city's citizens. Pedestrians of silences.

The role of the visitor in the city forms part of the framework of its streets, businesses and museums. The city takes in the tourist and the temporary worker, but also the disinherited. The threshold of poverty is the delirious margin of social circumstances. The urban map is not only made up of streets, squares and buildings, but also feeds on inequalities and intransigence. The lights of splendours opposed to the silence of exclusion. These are the ways of speculation. Any attempt to establish priorities of social assistance will quickly be tied down by the yearning for fast profits.

The solemnity of celebrated architectonic designs contrasts disproportionately with the affront that some districts suffer with structures generated for centuries by companies or groups who have been adjusting their needs to the opportunities of those who manoeuvre from positions of power. But speculation and its urban outrages habitually crosses the path of people or groups who try to resist, or at least protect their collective interests. In a city such as Valencia, at this moment in time, the identifying panorama feeds on healthy and sensitive processes. Like seeds scattered on the urban land, entities are born that conserve inherited heritage and ownership, making claims for their idiosyncrasy. In an attempt to save their particular peculiarities and mythologies,

Ciudadanos de ciudad. Transeúntes de silencios.

El papel del visitante en la ciudad forma parte del entramado de sus calles, comercios y museos. La ciudad acoge al turista y al trabajador eventual, pero también a los desheredados. El umbral de la pobreza es el margen delirante de la condición social. El mapa urbano no está tejido únicamente de calles, plazas y edificios, sino que se nutre de desigualdades e intransigencias. La luz de los esplendores frente al silencio de la marginación. Son las maneras de la especulación. Cualquier intento de establecer prioridades de atención social será rápidamente atajado por el ansia de beneficios rápidos.

La solemnidad de ciertas celebraciones arquitectónicas contrasta desmesuradamente con el atropello que sufren los barrios con estructuras generadas durante siglos por entidades o grupos que han ido adecuando sus necesidades a los resquicios de quienes maniobraban desde el poder. Pero la especulación y los atropellos urbanísticos se cruzan habitualmente en su camino con personas y grupos que intentan resistir, o al menos resguardar sus propios intereses colectivos. En una ciudad como València, en un momento como el actual, el panorama identitario se nutre de procesos saludables y sensibilizadores. Como semillas esparcidas por el territorio urbano, nacen entidades dispuestas a conservar su patrimonio heredado, reivindicando su idiosincrasia. Intentando poner a salvo peculiaridades y mitologías particulares, los colectivos activan su capacidad de convocatoria: *Salvem el Cabanyal*, *Salvem la Punta*, *Per l'Horta*, *Salvem el Botànic...* La voz de los artistas pasa a ser un elemento más, incluso pieza clave (*Cabanyal Portes Obertes*) en la telaraña de las nuevas interpretaciones y defensas. Frente a las denominadas *zonas de sombra*, espacios que suelen quedar desprotegidos tras el asalto urbanizador descontrolado, las organizaciones sociales exigen un mayor interés por generar espacios de intercambio habitables, pensados para la ciudadanía.

Según Benjamin, cuando se refiere a las grandes transformaciones llevadas a cabo por Haussmann en París, afirma que su ideal urbanístico fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Dicha tendencia establecida por Haussmann correspondía al deseo de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística. De hecho, "los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de ser terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento" (Benjamin, 2005: 47). París en el siglo XIX vivía el florecimiento de la especulación. Las expropiaciones de Haussmann avivaron la especulación más fraudulenta. Un discurso del propio Haussmann en 1864 expresaba su odio hacia la población desarraigada de la gran ciudad. Dicha población crecía continuamente a causa del establecimiento de empresas. El aumento del precio de los alquileres arrastraba al proletariado hacia los suburbios. Haussmann llegó a autoproporclamarse "artista demoleedor". En medio de este panorama de desalojos forzados, los propios parisinos empezaron a extrañar su propia ciudad, y comenzaron a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. Para Benjamin, el verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París. Sin embargo, las barricadas tuvieron su papel en la revolución de febrero (Benjamin, 2005: 47). La barricada surgió de nuevo con la Comuna, y nosotros, en la actualidad, somos testigos de que un siglo después de la haussmannización de París, los estudiantes universitarios, junto con los grupos más reivindicativos del

these groups activate their ability to gather support: *Salvem el Cabanyal* (*Save Cabanyal*), *Salvem la Punta*, *Per l'Horta*, *Salvem el Botànic...* The artists' voice becomes one more element, or even a key piece (*Cabanyal Portes Obertes*) in the web of new interpretations and defences. Against the so-called *shady areas*, spaces that are usually left unprotected behind the uncontrolled urbanising assault, social organisations demand a greater interest in generating inhabitable spaces for exchange, designed for the citizens.

According to Benjamin, when referring to the great transformations carried out by Haussmann in Paris, he states that their urban ideal was the perspectives opened up through long straight roads. This trend established by Haussmann corresponded to the desire to do credit to technical needs through artistic planning. In fact, "*the bourgeoisie's centres of mundane and spiritual control find their apotheosis in the framework of great public avenues, which were covered with a great canvas before being finished, to be uncovered later as if it were a monument*" (Benjamin, 2005: 47). Paris in the 19th century was experiencing a blooming of speculation. Haussmann's expropriations breathed life into the most fraudulent speculation. A speech by the very same Haussmann in 1864 expressed his loathing for the rootless people of the great city. This uprooted population grew continually due to the establishment of companies. The price rises of rents dragged the proletariat to the suburbs and slums. Haussmann came to declare himself a "demolition artist". In the midst of this panorama of forced evictions, the Parisians themselves began to feel alienated from their own city, and began to become aware of the inhuman character of the big city. For Benjamin, the true aim of Haussmann's work was to protect the city from a civil war. He wanted to put an end for good to the possibility of raising barricades. However the barricades had a part in the February revolution (Benjamin, 2005: 47). The barricade appeared again with the Commune, and we, in modern times, are witnessing that a century after the Haussmannisation of Paris, university students, together with the most demanding groups in the intellectual, working class and trade union panorama, put up the great belligerently ideological barrier that we have come to know as *May of '68*.

In the city's details signalled by Antoni Miró we find the pieces of a layout upon which the flame of critical reflection floats. Women, demonstrators, beggars, tourists, buildings, museums, advertisements, shop windows... Permeable liquids that move like flows of constant transformation. It is about changes, vital exercises that transmit a network of interests and that only the artist is able to put in order through creative mechanisms. Glimmers of what Walter Benjamin had unmasked eighty years before: "*The beginning is signalled by architecture as a piece of engineering work. This is followed by a natural reproduction like a photograph. Creative imagination gets ready to be practical through publicity drawings. Literary creation, in the leaflet or brochure, takes part in the set-up. All of these products are about to submit themselves to the market as marketing products. But they hesitate on the threshold. From this age come the landscapes and the interior views, the exhibition halls and the panoramas. They are the remains of a dream world. The use of dream elements on*

panorama intelectual, obrero y sindical, levantaron una gran barricada beligerantemente ideológica que conocemos como Mayo del 68.

En los detalles de la ciudad apuntados por las series de Antoni Miró recogemos las piezas de un entramado en el que flota la llama de la reflexión crítica. Mujeres, manifestantes, mendigos, turistas, edificios, museos, anuncios publicitarios, escaparates... Líquidos permeables que transitan como flujos de transformación constante. Se trata de cambios, de ejercicios vitales que transmiten una red de intereses y que solamente el artista está capacitado para ordenar a partir de un engranaje creativo. Destellos de lo que Walter Benjamin había desenmascarado con ochenta años de antelación: "El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral. De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico. El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico. De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar" (Benjamin, 2005: 49). Entendemos que el discurso gráfico del pintor Antoni Miró, así como su marcado posicionamiento ideológico, asumen el engranaje dialéctico del mismo modo que son fruto de una serie de coincidencias geográficas e históricas, con lo cual establecemos paralelismos que nos ayudan a entender un mensaje que se revela transversal en todos los sentidos.

No podemos evitar la comparación de las ciudades y de los momentos históricos. El París del que nos habla Benjamin, fruto de la eclosión económica propiciada inicialmente por la industria textil, coincide en un momento fructífero (en todos los sentidos) con la ciudad de Alcoi, ciudad natal del pintor Antoni Miró. Tampoco es casualidad que Alcoi fuese en el siglo XIX, y durante décadas, enclave de referencia de las reuniones internacionales de movimientos obreros, muy especialmente de los de signo anarquista. La tradición obrera de Alcoi es uno de los argumentos sociopolíticos más importantes de los países mediterráneos. En momentos puntuales, como foco de tensión, las miradas de toda Europa estuvieron pendientes de los acontecimientos que se generaron en Alcoi. Mientras tanto, la industria textil daba paso a otros rendimientos empresariales, entre los que conviene destacar la metalurgia y la industria papelera. La apertura internacional de la industria de Alcoi llevaba implícita una explosión de ideas y reivindicaciones obreras de gran alcance. En el ámbito de la producción artística, la vitalidad de las iniciativas que se han llevado a cabo en esta ciudad de las comarcas centrales del País Valenciano da como resultado un elemento particular: la pintura comercial. En Alcoi hay censados centenares de pintores comerciales. Se trata de una industria cultural que basa su economía en la exportación. Como fenómeno artístico, es un tema que no se ha estudiado todavía, pero que enlaza clarísimamente con el factor humano (carácter emprendedor), con las relaciones comerciales internacionales, y desde luego con la capacidad creativa y con la disciplina propia de un legado obrero. La posibilidad o condición *aurática* de dichas producciones es, como advertíamos, un elemento pendiente de análisis. Anotamos, como indicador valorativo, que en la pintura comercial no se da ningún componente reivindicativo.

waking is the classic example of dialectic thinking. Thus dialectic thinking is the organ of historical awakening. Every age not only dreams of the next, but also dreams while sleepwalking forward until the awakening." (Benjamin, 2005: 49). We take it that the graphic arguments of the painter Antoni Miró, as well as his marked ideological affinities, accept the dialectic mechanisms in the same way that they themselves are the result of a series of geographic and historical coincidences. Thus, we can establish parallels which help us to understand the message that shows itself to be transversal in all senses.

We cannot avoid comparisons of cities and historical moments. The Paris that Benjamin talks of, the result of the economic upsurge brought about initially by the textile industry, coincides with a productive moment (in all senses) in the city of Alcoi, Antoni Miró's native city. Nor is it a coincidence that Alcoi was for decades a crucial enclave for international meetings of workers' movements, especially anarchists. Alcoi's working class traditions form one of the most important socio-political arguments in Mediterranean countries. At specific moments, as a focal point of tension, all Europe looked expectantly towards Alcoi in view of the events that were taking place there. Meanwhile, the textile industry gave way to other profitable businesses, among which the metallurgical industry stands out. As the paper industry of Alcoi opened up internationally, it brought with it an explosion of ideas and far-reaching workers' claims. In the sphere of artistic production, the vitality of initiatives carried out in this city of the central counties of the Valencian country has produced a very particular element: commercial painting. There are hundreds of commercial painters based in Alcoi. This is a cultural industry which bases its economy on exportation. As an artistic phenomenon, it is a topic which has yet to be studied, but which is clearly tied in with the human factor (entrepreneurial spirit), with international business relations, and of course with creative ability and self-discipline from the working class legacy. The *auratic* state or possibility of such productions is, as we have indicated, an element still to be analysed. We can note, as an evaluating indicator, that in commercial painting there are no components making demands.

Although we initially see Antoni Miró as a privileged observer of the city, as an interpreter of its ins and outs, the fact is that in the works of the painter from Alcoi we can find enough details to put together a significant framework of his fighting character. This comes across to us not only as a pictorially attractive postcard of his travels and passions, but above all as an energetic stance against colluding silence. The painter's voice is the poet's complaint. Action on canvas is a challenge, a declaration of principles.

#### The artist tells of the museum

Antoni Miró offers us his particular vision of the museums visited. In this way the artist comes to the institution that museums represent as a spectator, but at the same time transfers to his pictures the experience lived through, narrating his own experience. We find, then, a new model of the play of mirrors, of the inverted view, of the confluence of interests and combined interpretations between those who look and those who are observed. The operation has constant repercussions. We, as spectators in the pieces by Miró, put ourselves into redirected surroundings, since there is the possibility of seeing the painter's works, again, in the museum.

Aunque inicialmente vemos a Antoni Miró como un observador privilegiado de la ciudad, como un intérprete de sus entresijos, lo cierto es que en los trabajos del pintor de Alcoi encontramos suficientes detalles como para tejer un entramado significativo de su condición de luchador. Se nos transmite así no solamente una postal pictóricamente atractiva de sus viajes y pasiones, sino ante todo un posicionamiento enérgico contra el silencio cómplice. La voz del pintor es la queja del poeta. La acción sobre el lienzo supone un reto, una implicación clara, una declaración de principios.

#### El artista relata el museo

Antoni Miró nos ofrece su particular visión de los museos visitados. El artista se acerca de este modo a la institución museística como espectador, pero al mismo tiempo transfiere a sus pinturas la experiencia vivida, relatando su propia experiencia. Nos encontramos así con un nuevo modelo de juego de espejos, de mirada revertida, de confluencia de intereses y de interpretaciones combinadas entre quien mira y quien es observado. La operación tiene repercusiones constantes. Nosotros, como espectadores de las piezas de Miró, nos instalamos en un entorno reconducido, ya que cabe la posibilidad de ver las obras del pintor, de nuevo, en un museo.

Los museos y centros de arte se han convertido en instituciones de índole propagandística. Desde las instancias políticas más diversas, se ve el museo como la imagen más atractiva que poseen ayuntamientos, gobiernos e incluso empresas multinacionales. Además, el museo genera numerosas expectativas mediáticas, ya que los actos que allí se celebran (exposiciones, conferencias, proyecciones, reuniones, congresos, presentaciones) se convierten en material de primera entidad para los medios de comunicación. Esto acaba repercutiendo, evidentemente, en la capacidad comunicativa del museo, que se convierte de este modo en plataforma informativa y cultural venerada por todos. En los últimos años hemos asistido a una vertiginosa proliferación de museos, muchos de ellos de arte contemporáneo. La optimización del museo como forma de espectáculo se ha visto acrecentada, más allá de las colecciones exhibidas, por parte del factor arquitectónico. El espectáculo de la arquitectura del museo ya se engendró en la propia utilización del palacio del Louvre, a partir de la Revolución Francesa, en museo de acceso libre para todos los ciudadanos. También la National Gallery de Londres fue concebida como foco de atracción al visitante y como demostración de poder por parte del imperio británico. Las sugestivas formas que Frank Lloyd Wright generó para el Guggenheim Museum de Nueva York hace cinco décadas se han visto reforzadas con el impecable espectáculo arquitectónico articulado por Frank O. Gehry para el Guggenheim Bilbao Museoa. Y en esta línea de referencias, podríamos ocupar un anecdotario importante refiriéndonos a casos singulares como los auspiciados por Tate Modern de Londres, Macba de Barcelona, Gulbenkian de Lisboa, Moma de Nueva York, Pompidou de París, etc. Se trata de un itinerario geográfico-arquitectónico en el que los espacios y volúmenes del edificio construido compiten en interés con la obra artística en ellos expuesta. Este curioso comportamiento de las actuales costumbres funciona como catalizador entre los visitantes de la ciudad. Antoni Miró nos acerca a este escenario cautivado por su imaginería, y nos relata su vivencia mediante composiciones pictóricas en las cuales o bien la arquitectura, o bien el propio artista autorepresentado, o ambos a la vez, nos transmiten el placer actual del comportamiento del visitante, quien, a su vez, se convierte en intérprete de la narración.

Museums and art centres have become a type of advertising institution. At the petition of the most varied of policies, the museum is seen as the most attractive image that city councils, governments and even multinational companies possess. Moreover, the museum generates much media expectation, since the events performed there (exhibitions, conferences, projections, meetings, congresses, presentations) become first class material for the media. In the end this obviously has repercussions in the communicative ability of the museum, which thus becomes an informative and cultural platform revered by all. In recent years we have seen a giddyng proliferation of museums, many of them of contemporary art. The optimisation of the museum as a form of show has been seen to grow, beyond the exhibited collections, through the architectural factor. The show of museum architecture was already formed through the use of the self same Louvre Palace following the French Revolution, a museum open to all citizens. The National Gallery in London was also conceived as a focal point of attraction for the visitor, and as a show of power on the part of the British Empire. The suggestive forms that Frank Lloyd Wright generated for the Guggenheim Museum in New York five decades ago have been reinforced with the impeccable architectural show articulated by Frank O. Gehry for the Guggenheim Bilbao Museoa. Along these lines, we could make a collection of important anecdotes in referring to specific cases like those offered by the Tate Modern in London, Macba in Barcelona, Gulbenkian in Lisbon, Moma in New York, Pompidou in Paris, etc. This is a geographic and architectural itinerary in which the spaces and volumes of the building compete in interest with the artistic work on display in them. This curious behaviour of current customs acts as a catalyst among the visitors to the city. Antoni Miró brings this scene to us, captivated by its imagery, and narrates his experiences through pictorial compositions in which either the architecture or the artist himself, or both, convey to us the present pleasure in the visitor's behaviour who, in turn, becomes an interpreter of the narration.

Mercè Ibarz gives her opinion on these types of question, on the role that museums play in the current panorama. She believes that one of the new paths chosen for the aforementioned process is the re-politicisation of museums, "*the renovation of the political viewpoint through the museum of contemporary art*" (Ibarz, 2003: p. 59). Ibarz comments on the close relationship between museums and the powers that be in the media, referring to an exhibition project guided by the director of the MACBA, Manuel Borja-Villel, entitled *The People's City*, in which stories of life are interposed with images from the artistic panorama. It is through this model of initiatives that we can come to convince ourselves that the work which the media will never do can be articulated through museums and art. In some of his images, Antoni Miró appears using a photographic camera and pointing the lens at the spectator. It is in this flow of gazes where our greatest interest lies.

#### The people's museum

For centuries the museum has been a pattern of solidification. Fortunately, for some years this reality has changed, such that the museum as an institution has weakened this concept of conservation and maintenance of collections, to become a space for communication with a vitality and a series of attractions in keeping with the new cultural, political and media scene. Museums seek a new public, but above all they try to connect with their visitors. The concern has shifted from the collections and pieces to the public. The uses and customs

Sobre este tipo de cuestionamientos, sobre el papel que ejercen los museos en el panorama actual, Mercè Ibarz opina que uno de los nuevos caminos elegidos por dicho proceso es el de la repolitización del museo, "la renovación de la mirada política desde el museo de arte contemporáneo" (Ibarz, 2003: p. 59). Comenta Ibarz la estrecha relación que mantienen los museos y los poderes mediáticos, refiriéndose a un proyecto expositivo orientado por el director del Macba, Manuel Borja-Villel, titulado *La ciutat de la gent*, en el que se intercalaban historias de vida con imágenes propias del panorama artístico. Es a partir de este modelo de iniciativas que podemos llegar a convencernos de que aquel trabajo que nunca realizarán los medios de comunicación, es posible articularlo a través del museo y del arte. En algunas de sus imágenes, Antoni Miró aparece utilizando la cámara de fotos y orientando el objetivo hacia el espectador. Es en este flujo de miradas donde recalca nuestro mayor interés.

#### El museo de la gente

El museo ha sido durante siglos esquema de solidificación. Por suerte, desde hace unos años, esta realidad ha cambiado, de manera que la institución museística ha debilitado dicho concepto de conservación y mantenimiento de colecciones, para pasar a convertirse en espacio de comunicación, con una vitalidad y una serie de atractivos muy acordes con el nuevo escenario mediático, cultural y político. El museo busca nuevos públicos, pero sobre todo intenta conectar con sus visitantes. La preocupación ha pasado de las colecciones y piezas hacia el visitante. Los usos y costumbres que se habían apoderado de los museos han dejado paso a un nuevo uso de la institución mucho más permeable a la realidad en la que vivimos. De hecho, el interés por la opinión del público se basa en la reflexión acerca de las opiniones de los visitantes, a quienes va dirigido realmente el esfuerzo expositivo. Antoni Miró convierte esta nueva tendencia en fuente de inspiración, y pasa a participar de forma decidida, en su condición de visitante, de la peripécia esplendorosa del museo-espéctáculo. Todos nos sentimos atraídos por las nuevas políticas museísticas. Antoni Miró, además, participa con su pincel, y a través de sus creaciones, del papel de generador de instantáneas pictóricas. Miró visita el museo y lo recrea en su pintura. Sus pinturas pasan, después, a las salas de exposición. Este trabajo tiene, en el fondo, una vertiente pedagógica en el conjunto de las series de Miró, ya que su reflexión es plástica, pictórica, visual, pero ante todo participativa respecto a un nuevo momento cultural.

El museo es una de las instituciones más importantes de la ciudad. De hecho, la ciudad y el museo se convierten en elementos educativos de primer orden. La educación artística no está en las aulas, ya que no existen especialistas que la imparten en la enseñanza obligatoria. Es por ellos que el museo –la ciudad–, adquieren entidad pedagógica, ya que se convierten en los escenarios adecuados para el aprendizaje del arte por parte de la ciudadanía (Huerta, 2004, 2005; Martínez, 2002). El papel del museo y la ciudad en la formación ciudadana adquiere una relevancia propia, ya que articula, desde fuera del entorno curricular, un verdadero espacio educativo.

La calidad de vida de las personas pasará también por su capacidad y control en el momento de administrar su propio tiempo de ocio y educación. A lo largo de toda la vida (no pensemos que se trata exclusivamente de una obligación para público menor de edad, o en situación escolar), la persona se encontrará con una serie de ofertas artísticas y educativas que podrá utilizar como resortes propicios al goce y la reflexión crítica, o bien dejará perder una serie de

that had taken over museums have given way to a new use of the institution which is much more permeable to the reality in which we live. In fact, the interest in public opinion is based on the reflection with respect to the visitors' opinions, at whom the exhibition's effort is aimed. Antoni Miró turns this new trend into a source of inspiration and takes to decidedly participating, as a visitor, in the splendid roller-coaster of the museum-show.

We all feel attracted by the new museum policies. Antoni Miró, furthermore, participates with his brush, and through his creations, in the role of generator of pictorial snaps. Miró visits the museum and recreates it in his painting. His pictures then move on to the exhibition halls. This work has, in the end, a pedagogical side in the Miró series as a whole, since his reflection is plastic, pictorial, visual, but above all allows participation with respect to a new cultural movement.

The museum is one of the city's most important institutions. In fact, the city and the museum become first class educational elements. Artistic education is not found in classrooms, for there are no specialists who teach it in compulsory education. This is why the museum – and the city – attain a pedagogical quality, since they become the appropriate surroundings for the citizens to learn art (Huerta, 2004, 2005; Martínez, 2002). The role of the museum and the city in the education of citizens acquires its own importance, since it articulates a true educational space from outside the curricular sphere.

People's quality of life is also to some extent dependent on their ability and control in administering their own education and leisure time. All through one's life (we should not think that this is an obligation exclusively aimed at an under-aged public or schoolchildren), one will find a series of artistic and educational offers that one may either use as possibilities for pleasure or critical reflection, or else let a series of such opportunities pass by, according to one's interest and capacity. If we take it that a positive way to grow means increasing our background experience, taking on board new reasonings, then we will have to open up new opportunities for art, both through the media and the museum as an institution. Cultural facilities would thus turn into useful places for the citizen, and museums would be, without a doubt, the privileged element in this new educational way of planning. The museum could even be a meeting point with that which is to come in the future, new ideas, new focuses, possible perspectives for change. The citizen, both the one who inhabits the city and the visitor at any moment, uses the museum for pleasure and to detect new orientations, in the broadest sense of the term. This means, moreover, giving the institution a more democratic importance, backing a new definition of the citizen.

In a suggestive definition drawn up by Trilla (1999: 24), we can find an analysis of the meanings and dimensions that a supposedly educational city might have. Trilla refers to three dimensions which we could define as follows:– (a) the city as a container of education (*learning in the city*), (b) the city as an educational agent (*learning from the city*) and (c) the city itself as educational content (*learning about the city*). These three dimensions can serve to form a framework for the concept of the museum , and the city-museum too. That is to say, not only does the museum form part of a broader educational city, but also ends up becoming a touchstone parallel to this reality, an invaluable space for truly getting to know the city. Antoni Miró, in his pictures, does in fact paint this model of references, since he consciously follows the educational

oportunidades al respecto, en función de su interés y capacitación. Si entendemos que una forma positiva de crecer pasa por aumentar nuestro bagaje, por incardinarnos nuevos argumentos, entonces deberemos abrir las oportunidades al arte, tanto desde los medios como desde la institución museística. Los equipamientos culturales se convertirían así en escenarios útiles para el ciudadano, y los museos serían, sin duda, el elemento privilegiado de este nuevo planteamiento educador y formativo. El museo puede ser, incluso, el punto de encuentro con aquello que puede llegar en el futuro, las nuevas ideas, los nuevos enfoques, las posibles perspectivas de cambios. El ciudadano, tanto el que habita la ciudad como el que la visita en cualquier momento, utiliza el museo para gozarlo y para detectar nuevas orientaciones, en el más amplio sentido del término. Esto supone, además, dotar de una entidad más democrática a la institución, apostando por una nueva definición del ciudadano.

En una sugerente clasificación aportada por Trilla (1999: 24), encontramos un análisis de los significados y de las dimensiones que podría tener una supuesta ciudad educadora. Trilla se refiere a tres dimensiones, que podríamos definir del siguiente modo: a) la ciudad como un contenedor de educación (aprender *en* la ciudad); b) la ciudad como un agente educativo (aprender *de* la ciudad); y c) la ciudad misma como contenido educativo (aprender *la* ciudad). Estas tres dimensiones nos servirían para enmarcar el concepto de museo y también el de ciudad museo. Es decir, no solamente el museo formaría parte de una ciudad educativa más amplia, sino que el museo pasaría a convertirse en piedra de toque paralela de dicha realidad, espacio imprescindible para llegar a un verdadero conocimiento de la ciudad. Antoni Miró, en sus cuadros, pinta de hecho este modelo de referencias, ya que arbitra un seguimiento concienzudo de los papeles educativos señalados. El pintor bebe de la ciudad para generar su obra. Y el pintor, cuando exhibe dicha obra, forma parte del entramado cultural que oferta la propia ciudad como escenario de intercambios culturales. Todo un reto, de nuevo asumido por nuestro artista de Alcoi.

Apunta Olga Martínez (2003: 283) en su ensayo sobre la alquimia pedagógica que se establece entre el museo y la ciudad, que en lo relativo a la vertiente crítica y de participación, desde la pedagogía se ha demostrado que cuando se enseña a los otros es cuando más se aprende, es decir, que el saber se aprende comunicando. Vemos que la lección magistral de Antoni Miró pasa por asumir dicha responsabilidad: aprender y transmitir aprendizajes en un esfuerzo solidario por comunicar sus ideas e impresiones de artista. El mestizaje en Miró pasa por atravesar constantemente estas barreras entre lo aprendido y lo ofrecido, con lo cual nos da de nuevo una lección de humildad en su cometido artístico.

#### Los mordiscos de la urbe

La ciudad se afana por enseñarnos sus mejores galas. La maraña de elementos visuales que nos ataca desde el espacio urbano delata en realidad su interés por recopilar los cambios sociales, económicos y culturales que se suceden sin descanso en su seno. Los movimientos humanos expresan sus particularidades. Pero la ciudad también nos agrede con el ruido, la polución ambiental, y nos deleita con sus campanilleantes advertencias publicitarias que configuran, en última instancia, el propio paisaje urbano. Como si de un juego de niños se tratase, la ciudad nos regala sus mejores estridencias con sirenas de policía, ambulancias y bomberos, con semáforos y señales que inundan las referencias visuales del entorno, con elementos de mobiliario urbano y anuncios impresos

roles pointed out, as an arbiter. The painter drinks in the city to generate his work. And the painter, when he exhibits his work, forms part of the cultural framework that the very city offers as a stage for cultural exchange. In all, then, a challenge, once again taken up by the artist from Alcoi.

Olga Martínez (2003: 283) points out, in her essay on the pedagogical alchemy established between the museum and the city, that when referring to the critical side and participation it has been shown through pedagogy that teaching others is when one learns most. In other words, know-how is learned by communicating. We can see that the master class of Antoni Miró takes on board this responsibility: to learn and to teach learning is an effort of solidarity to communicate his ideas and impressions as an artist. The crossbreeding in Antoni Miró means continually crossing these barriers between that which is learned and that which is offered, with which he again gives us a lesson in humility in his artistic commitment.

#### The bitemarks of the metropolis

The city does its utmost to show us its best side. The tangle of visual elements that attack us from the urban space in reality shows its interest in compiling the social, economic and cultural changes that occur ceaselessly deep inside it. Human movements express its peculiarities. But the city also harms us with noise and environmental pollution, and delights us with its chiming advertising notices that in the end make up the very urban landscape. As if it were a child's game, it offers its best screeches, with police, ambulance and fire engine sirens, traffic lights and signs that flood the surroundings' visual references, with street fittings and printed adverts that exaggerate our receptive abilities and take them to extremes, with buildings of inconsiderate height that exalt in arrogance through their verticality and its consequent vertigo. Homes get mixed up with the uses that are made of them. We know that immigrant communities end up using any corner of a home as a room, since they live in conditions that are often unacceptable. And we also know that it will be precisely these groups of immigrants with little means who will suffer racist attacks from violent, organised groups. All of this is the "movie" of the city, and while a classic such as "West Side Story" told us of some of these symptoms through songs, some recent proposals from directors such as Ken Loach in his tales with a social slant such as "Raining Stones", or José Luis Guérin's powerful "En Construcción (*Under Construction*)", encourage us to think that the languages of art can also serve to bring about brave analyses for the most varied of situations.

Antoni Miró's works are situated along these lines of observation and their following complaints. In his series he speaks of peoples who pulsate through the city scratching together an existence in contrast to the disproportionate wealth of the powerful; he speaks of the groups of workers who fight pacifically in the streets demonstrating to demand fairer working conditions, of women who suffer harassment in their helpless situations, of children who suffer abuse – most of which is committed by their closest family members. Of people who suffer in the city. But also of people who live out their lives through the city, and that transmit their image as an implicated part of the urban space's processes. Antoni Miró collects the most heart-rending details of this latency and pours them on his canvases with a meticulous ability to fit every minimal suspicion into its right container. This is the artist's effort to narrate his vision to us, and his uneasiness. Thus he shifts us towards the sphere of

que exageran y extreman nuestra capacidad de recepción, con edificios de alturas desconsideradas que exaltan la soberbia en función de la verticalidad y el vértigo consecuentes. Las viviendas se entrelazan con los usos extralimitados que de ellas se hace. Sabemos que las comunidades de inmigrantes acaban por utilizar cualquier rincón de una vivienda como habitación, ya que viven en unas condiciones muchas veces inaceptables. Y también sabemos que serán precisamente estos grupos de inmigrantes con pocos recursos económicos quienes padecerán los ataques racistas de los grupos violentos organizados. Todo esto es "la película" de la ciudad, y si bien un clásico como "West Side Story" nos contaba a través de canciones algunos de estos síntomas, algunas propuestas recientes como las de los directores Ken Loach en sus relatos de ambiente social al estilo de "Lloviendo piedras", o la contundente "En construcción" de José Luis Guérin, nos animan a pensar que los lenguajes del arte sirven también para provocar análisis valientes de las situaciones más diversas.

En esta línea de observación y posterior denuncia se sitúan las obras de Antoni Miró. En sus series nos habla de gentes que pululan por la ciudad arañando unas migas de existencia frente a la desproporcionada riqueza de los poderosos, de grupos de trabajadores que luchan pacíficamente en las calles manifestándose para reivindicar unas condiciones laborales más justas, de mujeres que sufren el acoso desde su situación de desamparo, de niños que padecen abusos la mayoría de los cuales son ejercidos por sus familiares más próximos. De gente que sufre en la ciudad. Pero también de gente que ejerce su vida desde la ciudad, y que transmite su imagen como parte implicada en los procesos del espacio urbano. Antoni Miró recoge los detalles más desgarrados de esta latencia y los desparrama por sus lienzos con una capacidad minuciosa para encajar cada mínimo recelo en su justo contenedor. Es el esfuerzo del artista por relatarnos su visión, y su desasosiego. Nos desplaza así hacia la esfera del desplome, situación incómoda donde las haya, y de este modo nos instala en un necesario malestar que nos conduce hacia posiciones reivindicativas y esperanzadoras. Sin desmayo, sin desalientos, los cuadros de Antoni Miró nos inyectan la suficiente carga de rabia como para experimentar una saludable descarga emotiva, en la cual nos apoyamos para acceder a un más que aconsejable estado de reflexión.

En una ciudad como València las exageraciones nos ocultan en demasiadas ocasiones la certeza de numerosos desequilibrios. El uso de las calles en determinados momentos del año para espectáculos tan aireados como las fallas o las cabalgatas en sus más diversas manifestaciones, junto con el impacto lumínico que invade las calles en las horas nocturnas, no son sino síntomas de excesivas vanidades, detalles que decoran con sus esplendores los parcos resultados en materia de equidad social. Detrás de estas llamaradas impactantes, efecto de su mediterraneidad enquistada, la ciudad vive los mismos atuendos internos que cualquiera de las ciudades del sur de Europa, un entorno aquejado por viejos males en los que el destello de ciertos brillos oculta con su impactante luz la trastienda de un conjunto de zonas mucho más sombrías.

Ricard Huerta  
Universitat de València

downfalls, an uncomfortable situation at the best of times, and in this way he puts us into a necessarily uneasy position which leads us towards other more hopeful ones where we are forced to make demands. Without losing heart or getting discouraged, Antoni Miró's pictures infuse us with enough rage as to experience a healthy emotional discharge, on which we support ourselves to reach a most agreeable state of reflection.

In a city like Valencia the exaggerations all too often hide from us the certainty of numerous imbalances. The use of the streets at certain times of year for such publicised spectacles as the Fallas or a wide variety of processions, together with the impact of light that invades the streets at nocturnal hours, are nothing but symptoms of excessive vanities, details that splendidly decorate the scanty results in terms of social equality. Behind these impressive blazes, the result of an ill Mediterraneanness, the city lives through the same internal getup as any southern European city, a landscape affected by old afflictions through which a glimmer of certain sparks, with their blinding light, hide the backwaters of a collection of much more shadowy zones.

Ricard Huerta  
University of Valencia

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1982): *L'obra d'art a l'època de la seu reproductibilitat tècnica*. Barcelona. Edicions 62.
- Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal.
- Borja-Villel, Manuel, et alt. (1997): *La ciutat de la gent*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies.
- Efland, Arthur (2004): *Arte y cognición*. Barcelona. Octaedro.
- Gennari, Mario (1998): *Semántica de la ciudad y educación. Pedagogía de la ciudad*. Barcelona. Herder.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1991): *Museum and Gallery Education*. Leicester. Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1998): *Los museos y sus visitantes*. Gijón. Trea.
- Huerta, Ricard (2004): *Cultura Visual a Ontinyent*. Ontinyent. Caixa Ontinyent.
- Huerta, Ricard (2005): "El museo tipográfico urbano", en De la Calle, R. y R. Huerta *La mirada inquieta. Educación artística y museos*. València. PUV (en prensa)
- Ibarz, Mercè (2003): "La ferida i la cura. Sobre la foto i el museu", en *Transversal. Revista de cultura contemporània*, nº 22, Lleida, pp. 56-61.
- Klein, Naomi (2002) *No Logo*. Barcelona. Paidós.
- Lynch, Kevin (2004): *La imagen de la ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili. 1ª ed. de *The Image of the City* en The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Massachusetts), 1960.
- Marín, Enric i Tresserras, Joan Manuel (1994): *Cultura de masses i postmodernitat*. València. Tres i Quatre.
- Marshall, Richard D. (2002): *Edward Ruscha: Made in Los Angeles*. Madrid. MNCARS – Ministerio de Cultura.
- Martínez i Álvarez, Olga (2002): "Tres elements d'alquímia: pedagogia, ciutat i museu" en *Revista Catalana de Pedagogia*, vol. I, pp. 267-292.
- Satué, Enric (1984): *Un museu al carrer. Lletres, imatges i textos dels rètols comercials a Catalunya*. Barcelona. Diputació de Barcelona.
- Satué, Enric (2001): *El paisatge comercial de la ciutat*. Brcelona. Paidós.
- Trilla, J. (1999): "Un marc teòric: la idea de la ciutat educadora", en *Ciutats que eduquen i que s'eduquen*, Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 11-51.

## Bibliographical References

- Benjamin, Walter (1982): *L'obra d'art a l'època de la seu reproductibilitat tècnica*. Barcelona. Edicions 62.
- Benjamín, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal.
- Borja-Villel, Manuel, et alt. (1997): *La ciutat de la gent*. Barcelona. Fundació Antoni Tàpies.
- Efland, Arthur (2004): *Arte y cognición*. Barcelona. Octaedro.
- Gennari, Mario (1998): *Semántica de la ciudad y educación. Pedagogía de la ciudad*. Barcelona. Herder.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1991): *Museum and Gallery Education*. Leicester. Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1998): *Los museos y sus visitantes*. Gijón. Trea.
- Huerta, Ricard (2004): *Cultura Visual a Ontinyent*. Ontinyent. Caixa Ontinyent.
- Huerta, Ricard (2005): "El museo tipográfico urbano", en De la Calle, R. y R. Huerta *La mirada inquieta. Educación artística y museos*. València. PUV (en prensa)
- Ibarz, Mercè (2003): "La ferida i la cura. Sobre la foto i el museu", en *Transversal. Revista de cultura contemporània*, nº 22, Lleida, pp. 56-61.
- Klein, Naomi (2002) *No Logo*. Barcelona. Paidós.
- Lynch, Kevin (2004): *La imagen de la ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili. 1ª ed. de *The Image of the City* en The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Massachusetts), 1960.
- Marín, Enric i Tresserras, Joan Manuel (1994): *Cultura de masses i postmodernitat*. València. Tres i Quatre.
- Marshall, Richard D. (2002): *Edward Ruscha: Made in Los Angeles*. Madrid. MNCARS – Ministerio de Cultura.
- Martínez i Álvarez, Olga (2002): "Tres elements d'alquímia: pedagogia, ciutat i museu" en *Revista Catalana de Pedagogia*, vol. I, pp. 267-292.
- Satué, Enric (1984): *Un museu al carrer. Lletres, imatges i textos dels rètols comercials a Catalunya*. Barcelona. Diputació de Barcelona.
- Satué, Enric (2001): *El paisatge comercial de la ciutat*. Brcelona. Paidós.
- Trilla, J. (1999): "Un marc teòric: la idea de la ciutat educadora", en *Ciutats que eduquen i que s'eduquen*, Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 11-51.

ANTONIO 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 le han concedido. Miembro de diversas academias internacionales.

En su trayectoria profesional, Miró ha combinado una gran variedad de iniciativas, desde las directamente artísticas, donde manifiesta su eficaz dedicación a cada uno de los procedimientos característicos de las artes plásticas, hasta su incansable 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 código 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" (1991-2001) y desde 2001 "sense títol", rechazan todo tipo de opresión y claman por la libertad y 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 construir 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.

ANTONI MIRÓ was born in Alcoi in 1944, and at present lives and works at Mas Sopalmo. In 1960 he was awarded the first prize for painting by the Town Hall of Alcoi. In January 1965 he carried out his first one-man show and founded the Alcoiart group (1965-1972). In 1972 he founded Gruppo Denunzia in Brescia (Italy). Since then he has held a number of exhibitions, both in Spain and abroad, and he has also been distinguished with various awards and honourable mentions. He is a member of several international academies.

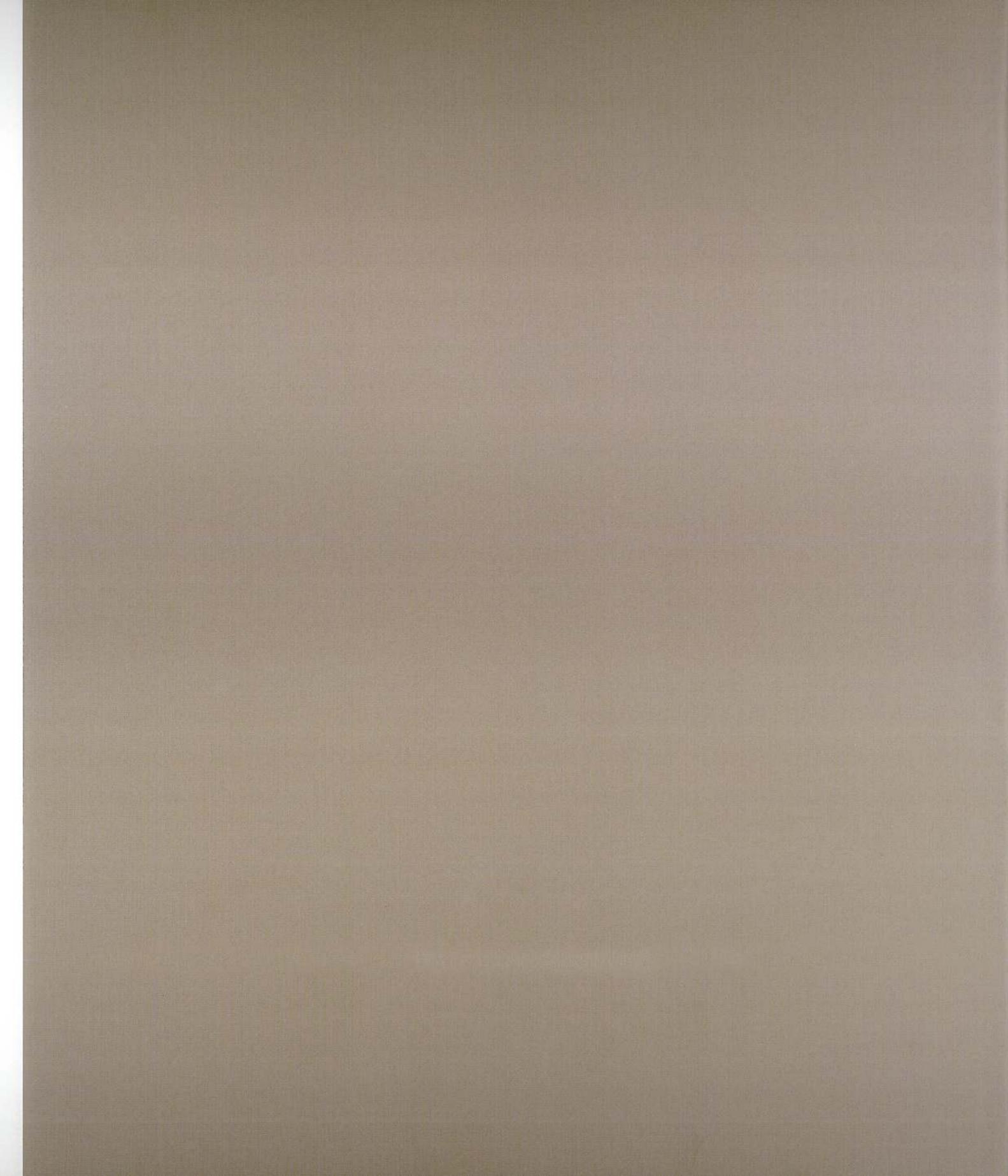
In his professional trajectory, Miró has combined a wide variety of initiatives, ranging from those specifically artistic, in which he has demonstrated his efficient devotion to each of the procedures that characterise the plastic arts, to his untiring attention to the advance and promotion of our culture.

His oeuvre, pertaining to Social Realism, set forth in the style of Figurative Expressionism as an accusation on the subject of human suffering. In the late sixties his interest in social subject-matter led him to a Neo-figurativism charged with a critical and recriminatory message. In the seventies such a message is fully identified with the artistic movement known as Crónica de la Realitat (Chronicle of Reality), inscribed in the international trends of Pop Art and Realism, which takes as its point of departure the propaganda images of our industrial society and the linguistic codes employed by the mass media.

The different periods or series of his work, such as Les Nues (The nudes) of 1964, La fam (Hunger) of 1966, Els bojos (The Mad) of 1967, Experimentacions (Experimentations) and Vietnam, both of 1968, l'home (Man) of 1970, Amèrica negra (Black America) of 1972, L'home avui (Man Today) of 1973, El dòlar (The Dollar), executed between 1973 and 1980, Pinteu pintura (Paint Paint), carried out between 1980 and 1991, Vivace, between 1991 and 2001, from 2001 "Without Title" reject all kinds of oppression and cry out for freedom and human solidarity. Miro's oeuvre forms part of many museums and private collections all over the world, and has generated a wide bibliography that studies his work in detail.

In short, if Miro's painting is one of consciousness-raising, it is not less true that the artist's creative process also comprises a high degree of "consciousness of painting", in which different experiences, techniques, strategies and resorts combine to form a plastic language of their own, not merely as a "means" for ideological communication but with one accord, as the registration of a clearly aesthetical communication.









ISBN 84-370-0610-7  
9 788437 061061

Fundació General  
UNIVERSITAT ID VALÈNCIA

Patronat  
Martínez Guerricabeitia

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

Vicerectorat de Cultura

 Santander Central Hispano