

WENCES RAMBLA

ANTONI MIRÓ
CATÀLEG GENERAL DE L'OBRA
GRÀFICA 2000-2007
(2^a PART)



 **ALFAGRÀFIC**
EDITORS



CATÀLEG GENERAL DE L'OBRA GRÀFICA

WENCES RAMBLA

ANTONI MIRÓ
CATÀLEG GENERAL DE L'OBRA
GRÀFICA 2000-2007
(2^a PART)



POEMA: FRANCESC VERDÚ

 **ALFAGRÀFIC**
EDITORS

A ISABEL-CLARA SIMÓ, XAVIER DÀRIAS,
SOL PICÓ, JORDI BOTELLA I XAVI CASTILLO.

COL·LABORA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
UNIVERSITAT JAUME I DE CASTELLÓ
UNIVERSITAT D'ALACANT

TEXT

WENCES RAMBLA
PROFESSOR D'ESTÈTICA I TEORIA DE L'ART, U.J.I.

TRADUCCIONS

CATI LLORCA STRATTON

POEMA

FRANCESC VERDÚ

REALITZACIÓ I IMPRESSIÓ

▣ ALFAGRÀFIC, S.A. - TELÈFON: 00-34-965544799
VIADUCTE, 15 - E - 03801 ALCOI

© PER LA PRESENT EDICIÓ: ALFAGRÀFIC EDITORS
© DELS AUTORS
© AMB - DISSENY
I.S.B.N.: 978-84-95614-74-2
DIP. L.: A-450-2007

“SENSE TÍTOL”, LA NOVA SÈRIE PLÀSTICA D’ANTONI MIRÓ.

A “Sense títol” apreciem, en primer lloc, una sèrie de pintures on sota suggerents títols Miró ens proposa, com una sèrie de anelles, la cadena d’esdeveniments directament o indirecta lligats a la fatídica data de l’11-S. Així, a *Manhattan survivor*, hom observa el punt de partença visual del present periple, orientat a ressaltar el fil conductor pel qual, des d’aquella espurna i detonació urbans, de tan gran repercussió mediàtica (i que sens dubte va servir per aflorar una sèrie de desgràcies, desordres, situacions injustes... tan modernes com amagades o encobertes), transcorre el corrent que enerva, energitza, exaspera persones, personatges, a l’individu corrent d’aquesta cada vegada més *connectada* societat.

Però si *Manhattan survivor* ens revela el desconcert d’aquests personatges quotidians que no acaben de creure’s el que ha esdevingut, coberts de pols com en un macro-dimecres de cendra, al també acrílic sobre llenç titulat *Manhattan Triptych* ens ofereix l’escena, com cartell d’anuncis d’una pel·lícula d’acció, els *frames* de la seqüència clau de l’esdeveniment: un únic pla-suport dividit per juxtaposició interna de les vores pintades, no per addició de suports físicament dividits (és a dir, segons una il·lusió de *linia de retall*), amb les tres imatges tipus com tres moments dels singulars i terribles *fireworks* en què es va convertir l’espectacular impacte-enderroc-caiguda de les Torres Bessones. Alguna cosa, tal impressió, que als qui aquell dia estaven seguint els telenotícies, en vore un tant despistadament aquell succés terrorista, creien estar davant d’un reportatge més sobre el cinema d’acció, pensant, però, fins on arribarien amb els efectes especials.

Però com avançava, aquest esdeveniment duia emparellat tot un entramat de fils que Miró entrecreuà i cableja. Així, a *Grècia al British* ens ofereix una familiar versió de turistes embadalits davant les meravelles de l’Antiguitat expoliada per la Modernitat. Si recordem Lessing quan en la discussió relacionada amb la *pictura ut poiesis* ens parlava de l’espacialitat del fet pictòric front a la temporalitat de la poesia (que els *cosos* apareixen com l’objecte propi de la pintura, mentre que les *accions* ho són de la poesia, puix que els signes que aquesta empra poden expressar objectes successius), contemplant nosaltres en el quadre de Miró els turistes embadalits davant

l'hel·lènic grup escultòric exposat al museu, bé pot afirmar-se que no hi era del tot la raó de la part de Lessing; doncs encara que aquelles figures trencades, estàtiques en la seva objectivitat fragmentada, en la seva corporeïtat mutilada, s'ofereixen a la mirada dels espectadors com a cossos espacialment detinguts, fixats en el temps, potser –postil·le jo– semblant fixació icònica, no està intencionalment apuntant, transportant mentalment l'espectador –això sí, atent i amb actitud realment estètica– en un altre lloc, millor dit, en un altre temps: a l'època dels espolis, del domini dels poderosos i *intel·ligents* sobre els pobres i *ignorants*? No hi ha cap dubte, doncs, que en aquesta obra es dóna una palesa al·lusió al paràmetre temporal. En ella el concepte va més enllà d'allò corpori detingut i fixat en la imatge pictòrica: serveix per transportar-nos *successivament* per les tortuositats de la memòria i, per cert, d'una memòria esguitada de fets poc edificants.

I d'aquesta visió espacio-temporal (i que em perdone Lessing per esmenar-li la plana), l'artista ens transporta en aquella dels habitants de Palestina. Així, a *Intransigència* ens trobem front a les figures d'un jueu i d'un palestí, forcejant i escridassant airadament com una metàfora d'una pugna en sessió contínua, despietada i cruel, que no acaba mai en realitat. I d'ací a visionar la filera de detinguts a *Palestins a Betlem* –típica filera de presoners, els canells lligats amb cintes roges de plàstic i caminant cap en un fons gris esmorteït com un dia de boira al Bòsfor, intermediat pel cartell que resa “Be'er Sheva”–, no hi més que un pas. Trajecte on es repeteixen, a la seva manera, els fons esvaïts, els rostres boirosos... com el polsegós paisatge de la ciutat ferida o els desconcertats sobrevivents novaiorquesos: rostres de perfils velats com en els espectadors del *British...*

És per això que, en segon lloc, podem assenyalar com en aquest, el seu més recent discurs plàstic, s'hi està apreciant una evolució en la dicció plàstica. Així, la nitidesa en els perfils i contorns d'altre temps que, amb tot, encara persisteix en les seves bicicletes –com a *Bici-presa* de més recent factura– igual que en el joc lineal del traçat geomètric que va estructurant els diversos compositius del *Fossar de les Moreres*, i sense oblidar un cert joc surreal en l'addició d'elements figurats o matèrics en algunes de les seves obres (en aquest sentit hi cabria subratllar a *Manhattan explosion* aquell núvol de llumins que com micro piques de punta plouen sobre el districte urbà clavant-se en terra i fuetejant una taca roja de pintura: taca pel pinzell-brotxa allí dipositat, en *collage*; taca de sang pel significat metafòric que la

situació imposa), el nostre artista camina cap a una configuració d'elements borrosos –especialment les faccions dels rostres dels personatges– i en part no, en determinades zones segons un tractament cromàtic mate i en altres menys, en certes composicions ressaltant fantasmagòricament el color –com en el violeta natzarè de les *boques-arcs* del *Coliseu*– mentre que en altres dinamitzant traços i trets entre la borrositat pròpia d'una multiexposició fotogràfica i les *linee-forza* d'algunes pintures futuristes, com pot apreciar-se a *Grup en moviment*.

Açò quan no és el cas en què ens mostra una peculiar sintaxi compositiva mitjançant el joc que efectua entre plans i diversos elements figurats, i el tipus de resolució cromàtica emprat, tal com es pot contemplar en determinades obres com a *Piazza di Spagna*, on combina en la visió d'aquell lloc tan conegut i transitat tres plans: un de fons en blanc (blanc llunyania, blanc lletós de la pols del desastre, blanc esvaït pels llunyans records ¿?), un altre funcionant de primer terme on es retalla un fragment de la “vista” com si es tractés de la foto que tot turista pren –tria– d'aquell arxiconegut paratge, i el pla “real” intermedi –que en allò pictòric és òbviament virtual– on s'insereix –o d'on ix– la susdita “foto”, convertit per aquest subratllat pictòric, el que conceptuariem com la tesi de l'obra que comporta el tema representat en el quadre.

Es pot comprovar, per tant, que encara que el missatge –per utilitzar un mot, potser gastat en la nostra posmodernitat, però que tothom en sentir-lo sap de què es tracta– té pes en l'obra de Miró, no per això el “com” d'aquest missatge, és a dir, la forma que l'expressa plàsticament, es negligeix. En absolut. Miró continua esforçant-se en la recerca de nous camins, per on vehiculitzar el seu contingut, però per a constatar-los no cal esperar –haig d'advertir– grans moviments tel·lúrics, sinó canvis graduals i segurs, que s'han, no obstant, de saber vore.

WENCES RAMBLA

“UNTITLED”: ANTONI MIRÓ’S NEW EXPRESSIVE SERIES

In “Untitled” we first find a series of paintings where Antoni Miró shows us, under suggestive linked titles, the chain of events that are directly or indirectly tied to the fateful date of 9/11. So in *Manhattan survivor* one observes the visual starting point of the present voyage, aimed so it highlights the power line through which, beginning with that urban flash and explosion that had such large mediatic reverberations (and doubtlessly made visible a series of misfortunes, outrages, unjust situations... as much modern as hidden or masked), flows the current which enervates, energizes, exasperates people, important ones or normal individuals in this constantly more connected society.

But if *Manhattan survivor* shows us how taken aback these everyday persons are who don’t really begin to believe what has happened, covered in dust as in a giant Ash Wednesday, in *Manhattan Triptych*, also acrylic on canvas, he offers us the scene, as in an announcement for an action movie, the *frames* of the actual key sequence of the event: a lone planimetric composition divided by the internal juxtaposition of painted borders, not by the addition of supports divided physically (that is, with the illusion of a *cut-out line*) the three standard-images as three moments of the unique and terrible fireworks that the spectacular impact-demolition-collapse of the Twin Towers turned into. Something so amazing that anybody who was looking at the news that day and watching that terrorist attack somewhat absentmindedly would have thought that it was one more feature on action films and would have wondered: how far are they going to go with their special effects?

As the event developed it wove a complicated pattern of threads that Miró crisscrosses and entwines. In *Grècia al British* he offers us a familiar vision of tourists open-mouthed at the marvels of Antiquity plundered by Modernity. Remembering Lessing in the discussion relative to *pictura ut poiesis* when she talks to us about the spatial sense in the pictorial act in contrast to the temporal in poetry, (in which *bodies* appear as painting’s characteristic objects, while *actions* are the objects of poetry, since the signs that poetry use can express successive objects), as we look at the tourists

in Miró's painting spellbound by the Hellenic sculptural group displayed in the museum we can say that Lessing was not completely right. Even though those broken figures, static in their fragmented objectivity, in their mutilated bodyness, offering themselves to the vision of the spectators like bodies spatially detained and fixed in time. I ask, isn't such iconic fixation intentionally pointing, mentally transporting the spectator –attentive, that is, and with a real aesthetic attitude- to another place, or better, to another time: to the time of plunder, of domination of the powerful and *intelligent* over the poor and *ignorant*? There is no doubt that in that work there is an obvious allusion to the temporal parameter. In it the concept goes further than the bodiness detained and fixed in the pictorial image: it is used to take us *successively* along the twists and turns of memory, of a memory spattered, by the way, by not very exemplary events.

And from this spatial-temporal vision (and I beg Lessing's pardon for correcting her) the artist transports us to the inhabitants of Palestine. In *Intransigència* we are put in front of the figures of a Jew and a Palestinian wrestling and shouting forcefully as in a metaphor of continuous, ruthless and cruel combat, one that really never ends. And from here there's only a step to a look at the line of detainees in *Palestins a Betlem* - the typical prisoner line, wrists bound with red plastic ribbons, walking in front of a washed-out grey background like a foggy day in the Bosphorus, interrupted by the sign that reads "Be'er Sheva"- . An itinerary in which in their own way the washed-out backgrounds, the foggy faces are repeated... as in the dusty landscape of the hurt city or the disconcerted New York survivors: faces of veiled profiles like the spectators of *Grècia al British*.

This is why, in second place, we can point out how in this more recent expressive discourse an evolution is showing in the painter's plastic diction. In this way, the definition in the old profiles and outlines that still persists in his bicycles –as in the more recent *Bici-presa* – the same as in the linear play of geometric tracing that structures the diverse composites of *Fossar de les Moreres*, without forgetting a certain surreal play in the addition of figurative or material elements in some of his works (in this sense the cloud of matches that rain over the urban district like mini-icicles in *Manhattan explosion* and are driven into the ground like arrows into a red paint stain: stained by the paintbrush left there, in *collage*; blood stain because of the metaphorical meaning that the situation imposes), our artist walks toward a

configuration of elements that are, in part, blurred –especially the features in the characters’ faces - and partly not, in certain zones with a matte chromatic treatment and less in others, in certain compositions that stress colour in a phantasmagorical way—like the penitent purple in the *mouth*-arches of the *Coliseu*- while others dynamize strokes and features in the blur that is typical of a multi-exposed photograph and the *linee-forza* of some futuristic paintings, as shown in *Grup en moviment*.

This happens when he is not showing us a peculiar compositive syntax in the play he puts together with planes and various figured elements, and the type of chromatic resolution used, as can be seen in certain works, like in *Piazza di Spagna* where he combines three planes in the vision of that well-known and busy place: one, a white background (a distant white, a white that is milky from the dust of the disaster, a washed-out white from long-ago memories?), another one that functions as a foreground in which a fragment of the view is cut out as if it were the photograph that every tourist takes –chooses – of that well-known place, and the “real”, intermediate plane – that in pictorial matters is obviously virtual – in which the aforementioned “photo” is inserted – or taken from - , transformed by that pictorial highlight, what we would conceptualize as the thesis of the work that the theme represented in the painting involves.

One can verify that, even though the message –a term that is maybe too well used in our post-modern world, but fully understood by everyone- is weighty in Miró’s work, the “how” in the message, that is, the way in which it is expressed plastically, is not neglected. Not at all. Miró continues to strive in the search for new roads on which to transport his meanings, but to verify them one should not expect – I would warn you – great telluric movements, but sure and slow movements that one needs to know how to see.

WENCES RAMBLA

«SENSE TÍTOL», LA NUEVA SERIE PLÁSTICA DE ANTONI MIRÓ

En “Sense Títol” apreciamos, en primer lugar, una serie de pinturas donde bajo sugerentes títulos Miró nos expone, como en una serie de eslabones, la cadena de acontecimientos directa o indirectamente ligados a la fatídica fecha del 11-S. Así, en *Manhattan survivor* se observa el punto de arranque visual del presente periplo, orientado a resaltar el hilo conductor por el que, desde aquel chispazo y detonación urbanas, de tan gran repercusión mediática (y que sin duda sirvió para aflorar una serie de desgracias, desmanes, situaciones injustas... tan modernas como ocultadas o encubiertas), transcurre la corriente que enerva, energetiza, exaspera personas, personajes, al individuo corriente y moliente de esta cada vez más *conectada* sociedad.

Pero si *Manhattan survivor* nos revela el desconcierto de esos personajes cotidianos que no acaban de creerse lo sucedido, cubiertos de polvo como en un macro-miércoles de ceniza, en el también acrílico sobre lienzo titulado *Manhattan Triptych* nos ofrece la escena, cual cartela de anuncio de una película de acción, los *frames* de la secuencia clave del acontecimiento: un único plano-soporte dividido por yuxtaposición interna de bordes pintados, no por adición de soportes físicamente divididos (es decir, según una ilusión de *línea de recorte*) las tres imágenes-tipo como tres momentos de los singulares y terribles *fireworks* en que se convirtió el espectacular impacto-derribo-desplome de las Torres Gemelas. Algo, tal impresión, que a cuantos ese día estaban siguiendo los telediarios, al ver un tanto despistadamente ese suceso terrorista, creyeron estar ante un reportaje más sobre el cine de acción, pensando, pero ¿hasta dónde llegarán con los efectos especiales?

Pero como avanzaba, este acontecimiento lleva emparejado todo un entramado de hilos que Miró entrecruza y cablea. Así, en *Grècia al British* nos ofrece una familiar visión de turistas embelesados ante las maravillas de la Antigüedad expoliada por la Modernidad. Si recordáramos a Lessing cuando en la discusión relacionada con la *pictura ut poiesis* nos hablaba de lo espacial del hecho pictórico frente a lo temporal de la poesía (el que los *cuerpos* aparecen como el objeto propio de la pintura, mientras que las *acciones* lo son de la poesía, dado que los signos que ésta emplea pueden

expresar objetos sucesivos), contemplando nosotros en el cuadro de Miró a los turistas embelesados ante el helénico grupo escultórico expuesto en el museo, bien puede afirmarse que no estaba del todo la razón de parte de Lessing; pues aunque aquellas figuras rotas, estáticas en su objetividad fragmentada, en su corporeidad mutilada, ofreciéndose a la mirada de los espectadores como cuerpos espacialmente detenidos y fijados en el tiempo, ¿acaso –apostillo yo– semejante fijación icónica, no está intencionalmente apuntando, transportando mentalmente al espectador –eso sí, atento y con actitud realmente estética– a otro sitio, mejor dicho, a otro tiempo: a la época de los expolios, del dominio de los poderosos e *inteligentes* sobre los pobres e *ignorantes*? No hay ninguna duda, pues, de que en esa obra se da una patente alusión al parámetro temporal. En ella el concepto va más allá de lo corpóreo detenido y fijado en la imagen pictórica: sirve para transportarnos *sucesivamente* por los vericuetos de la memoria y, por cierto, de una memoria salpicada de hechos poco edificantes.

Y de esta visión espacio-temporal (y que me perdone Lessing por enmendarle la plana) nos transporta el artista a la de los habitantes de Palestina. Así, en *Intransigència* nos encontramos frente a las figuras de un judío y de un palestino, forcejeando y vociferando airadamente cual metáfora de una pugna en sesión continua, despiadada y cruel, la que no acaba nunca en realidad. Y de aquí, a visionar la hilera de detenidos en *Palestins a Bettlem* –típica fila de prisioneros, atadas las muñecas con cintas rojas de plástico y andando frente a un fondo gris desvaído como un día de bruma en el Bósforo, intermediado por el cartel que reza “Be’er Sheva”– no hay más que un paso. Trayecto en donde se repiten, a su manera, los fondos desvaídos, los rostros brumosos... como el polvoriento paisaje de la ciudad herida o los desconcertados sobrevivientes neoyorkinos: rostros de perfiles velados como en los espectadores del *British*....

Es por eso que, en segundo lugar, podemos señalar cómo en este su más reciente discurso plástico se está apreciando una evolución en la dicción plástica del pintor. Así, la nitidez en los perfiles y contornos de otrora que, con todo, aún persiste en sus bicicletas –como en la *Bici pressa* de más reciente factura– al igual que en el juego lineal del trazado geométrico que va estructurando los diversos compositivos del *Fossar de les Moreres*, y sin olvidar cierto juego surreal en la adición de elementos figurados o matéricos en algunas de sus obras (en este caso sentido cabría subrayar en *Manhattan*

explosion esa nube de cerillas que como micro chuzos en punta llueven sobre el distrito urbano clavándose en el suelo y asaetando una mancha roja de pintura: mancha por el pincel-brocha allí depositado, en *collage*; mancha de sangre por el significado metafórico que la situación impone), nuestro artista camina hacia una configuración de elementos en parte borrosos –especialmente las facciones de los rostros de los personajes– y en parte no, en determinadas zonas según un tratamiento cromático mate y en otras menos, en ciertas composiciones resaltando fantasmagóricamente el color –como en el violeta nazareno de las *bocas*-arcos del *Coliseu*– mientras que en otras dinamizando trazos y rasgos entre la borrosidad propia de una multiexposición fotográfica y las *linee-forza* de algunas pinturas futuristas, como puede apreciarse en *Grup en moviment*.

Esto cuando no es el caso en que nos muestra una peculiar sintaxis compositiva mediante el juego que efectúa entre planos y diversos elementos figurados, y el tipo de resolución cromática empleado, tal como se puede contemplar en determinadas obras, como en *Piazza di Spagna* donde combina en la visión de ese lugar tan conocido y transitado tres planos: uno de fondo en blanco (blanco lejanía, blanco lechoso del polvo del desastre, blanco desvaído de lejanos recuerdos ¿?), otro funcionando como primer término en donde se recorta un fragmento de la “vista” como si se tratara de la foto que todo turista toma –entresaca– de ese archiconocido paraje, y el plano “real” intermedio –que en lo pictórico es obviamente virtual– en donde se inserta –o de donde sale– la susodicha “foto”, convertido por ese subrayado pictórico, lo que conceptuaríamos como la tesis de la obra que comporta el tema representado en el cuadro.

Se puede comprobar, por tanto, que aunque el mensaje –por utilizar un término, tal vez gastado en nuestra posmodernidad, pero que todo el mundo al oírlo sabe de qué se trata– tiene peso en la obra de Miró, no por ello el “cómo” de ese mensaje, es decir, la forma que lo expresa plásticamente se descuida. En absoluto. Miró continúa esforzándose en la búsqueda de nuevos caminos, por donde vehiculizar su contenido, pero para constatarlos no hay que esperar –debo advertir– grandes movimientos telúricos, sino cambios paulatinos y seguros, que hay no obstante que saber ver.

WENCES RAMBLA

A TOTS NOSALTRES ENS CAL

A Antoni Miró

A TOTS nosaltres ens cal
tenir sempre una llum en els ulls,
un somni permanent,
una altra manera d'imaginar-nos.
I aquesta força, aquesta flaire fugaç,
ens ajuda a no caure,
a no avorrir-nos,
esdevinguts enveja enmig de l'enveja,
mediocritat enmig del no-res.

Trobem el nostre somni,
la nostra càlida follia,
a l'esguard d'un amic,
en aquests braços, altres,
que també cerquen.

Ensems arrosseguem el desarrelament
i ensems alimentem la brisa.

No hi ha res viu
sense la bellesa d'una mirada.

FRANCESC VERDÚ

CATÀLEG GENERAL D'OBRA
GRÀFICA 2000-2007
(2^a PART)

383— VERÍ-GOOD 2000
Serigrafia sobre paper 75x75 i llenç 63x63
75/75+P/A i 20/20+P/A

383



384— INGENUÏTAT 2000
Serigrafia sobre paper 70x90 i llenç 58x78
75/75+P/A i 20/20+P/A

384



2001

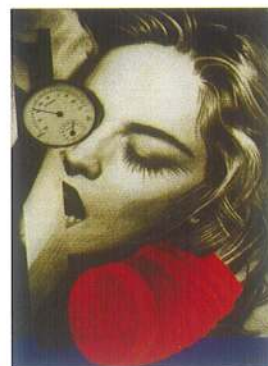
385— AUGURI 2001
Serigrafia sobre llenç 78x58
50/50+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII

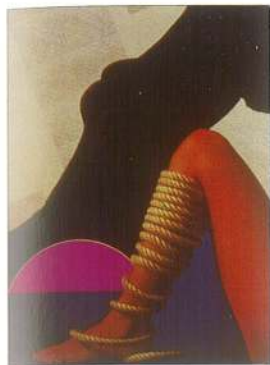
385



386— ADORMIDA 2001
Serigrafia sobre llenç 78x58
50/50+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII

386





387

387—

ALLIBERADA 2001
Serigrafia sobre llenç 78x58
50/50+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII



388

388—

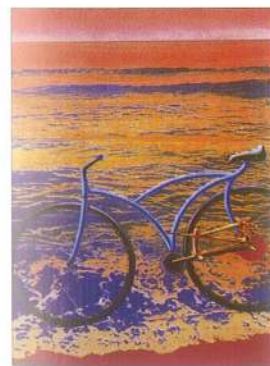
ABSENT 2001
Serigrafia sobre llenç 78x58
50/50+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII



389

389—

TUTEIG 2001
Serigrafia sobre paper 70x90 i llenç 58x78
75/75+P/A i 20/20+P/A



390

390—

ENTREMIG 2001
Serigrafia sobre paper 90x70 i llenç 78x58
75/75+P/A i 20/20+P/A

391 — TUTHMOSIS 2001 391

Serigrafia sobre paper 70x90 i llenç 58x78
75/75+P/A i 20/20+P/A



392 — BUFONA 2001 392

Serigrafia sobre paper 90x70 i llenç 78x58
50/50+P/A i 50/50+P/A



393 — MIRATGE 2001 393

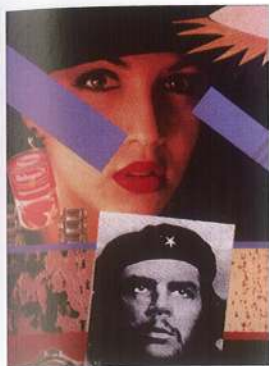
Serigrafia sobre paper 90x70 i llenç 78x58
50/50+P/A i 50/50+P/A



394 — ÈTNICA 2001 394

Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x25
50/50+P/A





395

395—

RETORN 2001
Serigrafia sobre llenç 78x58
75/75+P/A



396

396—

SÈRIE: SUITE MOROS I CRISTIANS

TIMBALERS 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A



397

397—

RELÍQUIA 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A



398

398—

SANT JORDIET 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

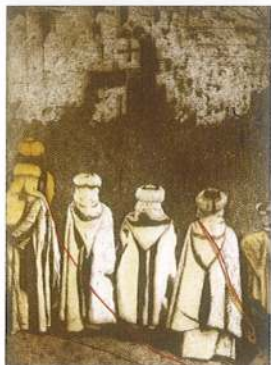
399— ALARDO 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

399



400— GLORIERETS 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

400



401— BOATO 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

401



402— CASTELL DE FOC 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

402





403

403—

MORO A CAVALL 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25

50/50+P/A



404

404—

TRONS I TABAL 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25

50/50+P/A



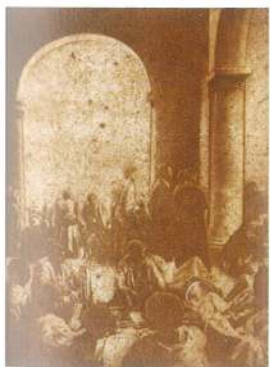
405

405—

GRUP DE MÚSICA 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25

50/50+P/A



406

406—

DESCANSET 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25

50/50+P/A

407— CABO BATIDOR 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

407



408— ESQUADRA 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 33x25
50/50+P/A

408



409— GLORIERS 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33
50/50+P/A

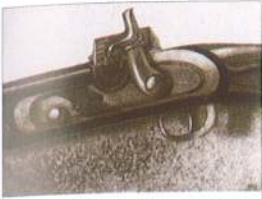
409



410— HERALD 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33
50/50+P/A

410





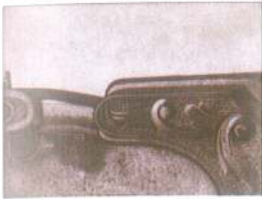
411

411—

TRABUC 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33

50/50+P/A



412

412—

CULATA DE COP 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33

50/50+P/A



413

413—

PLUJA 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33

50/50+P/A



414

414—

MIQUEROS 2001

Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33

50/50+P/A

415— SOMRIS 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33
50/50+P/A

415



416— SENYERA 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x33
50/50+P/A

416



417— BANDEROLES 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x25
50/50+P/A

417



418— TROMPETA I TABAL 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x25
50/50+P/A

418

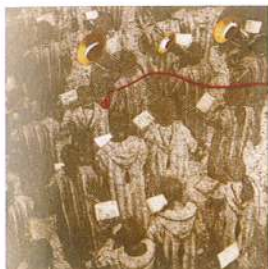




419 419— CRISTIANS 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x25
50/50+P/A



420 420— EL BALCÓ 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x25
50/50+P/A



421 421— LA BANDA 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x25
50/50+P/A



422 422— DONES D'ENTRADA 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 16'5x16'5
50/50+P/A

423— MÚSICS I TIMBAL 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x16'5
50/50+P/A

423



424— DIA DE TRONS 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x16'5
50/50+P/A

424



425— DES DEL CEL 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 25x16'5
50/50+P/A

425



426— CAVALL D'ESQUADRA 2001
Aiguafort sobre paper - Planxa de 12'5x16'5
50/50+P/A

426





427 427— **MOSSÉN I CAPITÀ 2001**
Aiguafort sobre paper - Planxa de 12'5x16'5
50/50+P/A



428 428— **2002**
MÚSICS 2002
Aiguafort sobre paper - Planxa de 12'5x16'5
50/50+P/A



429 429— **MIQUERO 2002**
Aiguafort sobre paper - Planxa de 16'5x12'5
50/50+P/A



430 430— **A CAVALL 2002**
Aiguafort sobre paper - Planxa de 16'5x12'5
50/50+P/A i sombra 100/100+siena
100/100+sepia 100/100

431 — L'OCELL D'ALCOI 2002
Gràfica digital sobre paper 46x33 i llenç 81x65 i 92x65
25/25+P/A

431



SÈRIE: SENSE TÍTOL

432 — AMB PICASSO 2002
Gràfica digital sobre llenç 81x81 i paper 76x56
9/9+P/A

432



433 — INDÚS 2002
Gràfica digital sobre llenç 81x81 i paper 76x56
9/9+P/A

433



434 — NY PEOPLE 2002
Gràfica digital sobre llenç 81x81 i paper 76x56
9/9+P/A

434





435

435—

BURKA I XIQUET 2002

Gràfica digital sobre llenç 81x60 i paper 76x56
9/9+P/A



436

436—

LA RAMBLA 2002

Gràfica digital sobre llenç 81x60 i paper 76x56
9/9+P/A



437

437—

ANONIMAT 2002

Gràfica digital sobre llenç 60x81 i paper 75x93
i 56x76 9/9+P/A



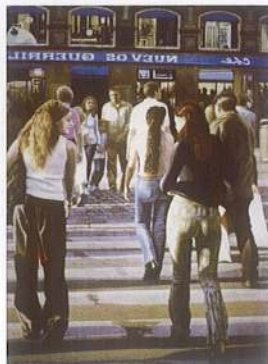
438

438—

FOC A MANHATTAN 2002

Gràfica digital sobre llenç 81x60 i paper 76x56
9/9+P/A

439 — PORTA DEL SOL 2002 439
Gràfica digital sobre llenç 81x60 i paper 76x56
9/9+P/A



440 — BICI CASTELLANA 2002 440
Gràfica digital sobre llenç 60x81 i paper 75x93
i 56x76 9/9+P/A



441 — COTXE ROIG 2002 441
Gràfica digital sobre llenç 60x81 i paper 56x76
9/9+P/A



442 — MANHATTAN DÍPTIC 2002 442
Gràfica digital sobre llenç 81x81 i paper 75x75
i 76x56 9/9+P/A





443 443— LONDON-TAXI 2002
Gràfica digital sobre llenç 81x81 i paper 75x75
i 76x56 9/9+P/A



444 444— PENTAGONADA 2002
Gràfica digital sobre llenç 60x81 i paper 56x76
9/9+P/A



445 445— PEDREGADA 2002
Gràfica digital sobre llenç 60x81 i paper 75x93
i 56x76 9/9+P/A



446 446— PART D'ESCULTURA 2002
Gràfica digital sobre llenç 60x81 i paper 75x93
i 56x76 9/9+P/A

2003

447 — FOC 2003
Serigrafia i acrílic sobre llenç 58x78
75/75+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII

447



448 — TERRA 2003
Serigrafia i acrílic sobre llenç 58x78
75/75+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII

448



449 — AIRE 2003
Serigrafia i acrílic sobre llenç 58x78
75/75+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII

449



450 — AIGUA 2003
Serigrafia i acrílic sobre llenç 58x78
75/75+P/T-7/7+P/A-VIII/VIII

450





451

451—

BARCELLA 2003

Serigrafia sobre paper 90x70 i llenç 78x58
50/50+P/Ai 50/50+P/A

452

452—

OBJECTIU DE GUERRA 2003

Gràfica digital sobre paper 112x75
9/9+P/A

453

453—

DESTRUCTIVE ARMS 2003

Gràfica digital sobre paper 112x75
9/9+P/A

454

454—

EURODÒLAR 2003

Gràfica digital sobre paper 112x75
9/9+ P/A

455 — MATAR LA FAM 2003
Gràfica digital sobre paper 112x75
9/9+ P/A

455



SÈRIE: NO ÉS UN BODEGÓ

456

456 — TOMACA REIAL 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A



457 — UN DIA A NOVA YORK 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

457



458 — HERBER A NOVA YORK 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

458

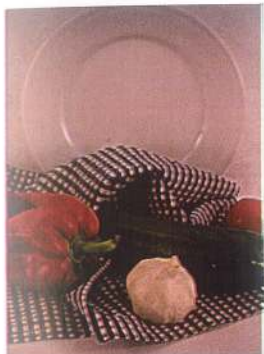




459

459—

UN SIFÓ A LA CITY 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A



460

450—

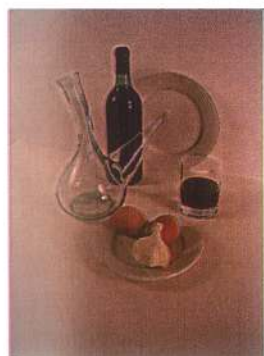
TORNAREM A L'HORT 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A



461

461—

NO PASSARÀ 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A



462

462—

NO ÉS UN BODEGÓ 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

463— COMPOSICIÓ 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

463



464— MORANDI DE VIDRE 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

464



465— PRÍncep I CUSTODIS 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

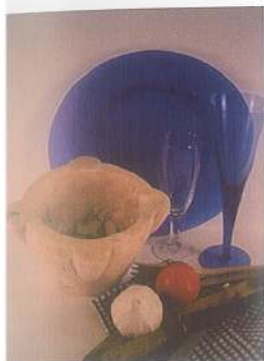
465



466— MIRALL DE FICCIONS 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A

466

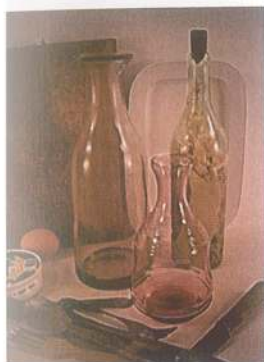




467

467—

MORTER I ESCUDELLAM 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A



468

468—

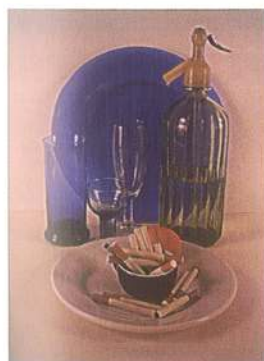
TRES PERSONATGES 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
99/99+P/T-7/7+9/9-P/A



469

469—

LA BARRETINA 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
9/9+P/A



470

470—

LA GOTA DEL SIFÓ 2003
Gràfica digital sobre paper 75x56
9/9+P/A

2004

SÈRIE: OVIDI MONTLLOR

471 — SAGETA DE FOC 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76 i llenç 60x81
9/9+P/A

471



472 — GOLA SECA 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76 i llenç 60x81
9/9+P/A

472



473 — UNA NIT A L'OPERA 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76 i llenç 60x81
9/9+P/A

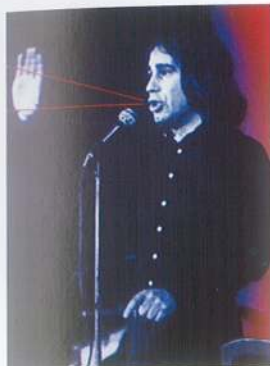
473



474 — MÓN DIVERTIT 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76 i llenç 60x81
9/9+P/A

474





475

475—

CANÇO DE LES BALANCES 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



476

476—

CANÇONETA JUGANERA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



477

477—

LA SAMARRETA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



478

478—

SERÀ UN DIA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A

479 — CARTA A CASA 2004 479

Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



480 — CRÒNICA D'UN TEMPS 2004 480

Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



481 — XAFARDERIES 2004 481

Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



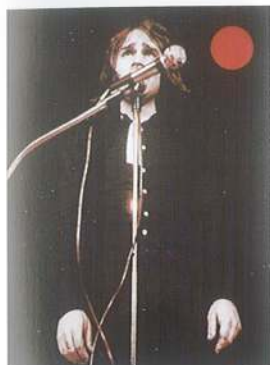
482 — GARROTADA 2004 482

Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A





483 483— M'ACLAME A TÚ 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



484 484— ALS PARES 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



485 485— EL DILUVI 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A

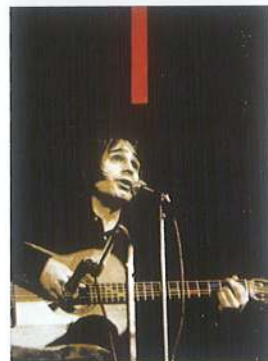


486 486— VISC EL QUE VEIG 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A

487 — BOGERIA AMB NÚMEROS 2004 487
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



488 — ASSAIG DE CÀNTIC 2004 488
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



489 — PERQUÈ VULL 2004 489
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A



490 — DICCIONARI DE BUTXACA 2004 490
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
9/9+P/A





491

491—

SÈRIE: A GIL - ALBERT

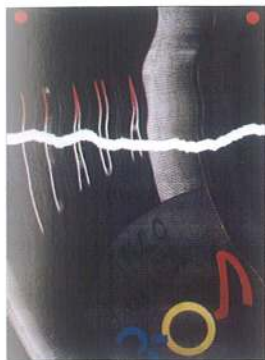
JOAN DE MORET 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



492

492—

EMPRESSES 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



493

493—

COMPROMÍS 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



494

494—

DES D'ALCOI 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

495— REFLEXIÓ ENDINS 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

495



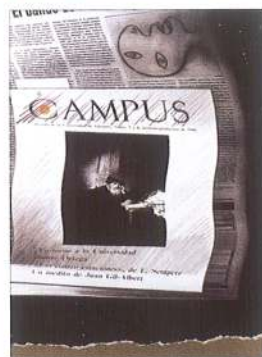
496— DE PERFIL 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

496



497— INÈDIT 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

497



498— CENT ANYS 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

498





499

499—

MIRATGE DE SOLITUD 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



500

500—

JOAN I BERNÀCER 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



501

501—

EVOCACIÓ 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



502

502—

QUIMERA DE LLETRES 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

503 — ALS ULLS DE BACON 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

503



504 — JOAN I RENAU 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

504



505 — JOAN A BABELIA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

505



506 — VIST PER MODIGLIANI 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

506





507

507—

EN PORTADA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



508

508—

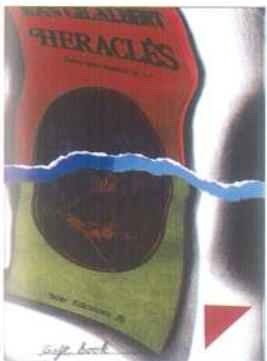
JOAN SOBRE NEGRE 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



509

509—

JOAN AL GAIRELL 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A



510

510—

HERACLÉS FUGAÇ 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

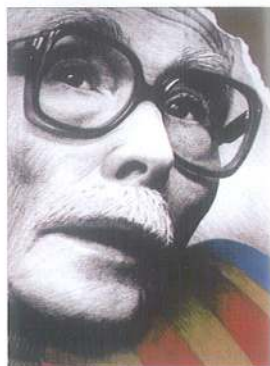
511— EXILI INTERIOR 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

511



512— PRIMER PLÀ 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

512



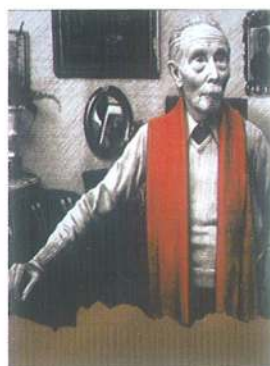
513— HISTÒRIES DE L'ULL 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

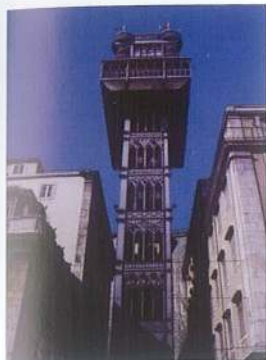
513



514— AMB ELS RECORDS 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
9/9+P/A

514



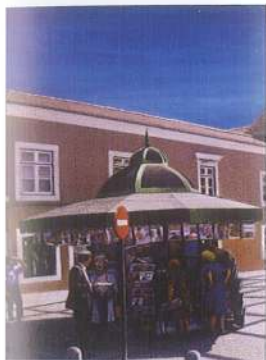


515

SÈRIE: DE LISBOA

515—

ELEVADOR 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A



516

516—

QUIOSQUE 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A



517

517—

PRAÇA DO COMÈRCIO 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A



518

518—

PARIS EM LISBOA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A

519— MIRADOIRO 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A

519



520— PASTÉIS DE BELÉM 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A

520



521— OCAS NA GULBENKIAN 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A

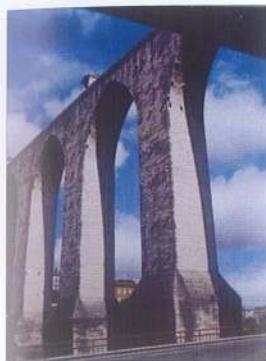
521



522— FERNANDO PESSOA 2004
Gràfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A

522





523

523—

AQUEDUTO 2004

Gràfica digital sobre paper 76x56

30/30+P/A



524

524—

MARTINHO 2004

Gràfica digital sobre paper 76x56

30/30+P/A



525

525—

ESQUINA DE RUAS 2004

Gràfica digital sobre paper 76x56

30/30+P/A



526

526—

CASTELO 2004

Gràfica digital sobre paper 56x76

30/30+P/A

527 — ELÉCTRICO 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76
30/30+P/A

527



528 — ÁGUAS LIVRES 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76
30/30+P/A

528



529 — CENTRO COLOMBO 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76
30/30+P/A

529



530 — CENTRO BELÉM 2004
Gràfica digital sobre paper 56x76
30/30+P/A

530





531

531—

GULBENKIAN 2004
Gráfica digital sobre paper 56x76
30/30+P/A



532

532—

PESSOA NO CHIADO 2004
Gráfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A



533

533—

CORAÇÃO 2004
Gráfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A



534

534—

LISBOA TÍPICA 2004
Gráfica digital sobre paper 76x56
30/30+P/A

535 — GRAÇA 2004
Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

535



536 — ANTIGA 2004
Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

536



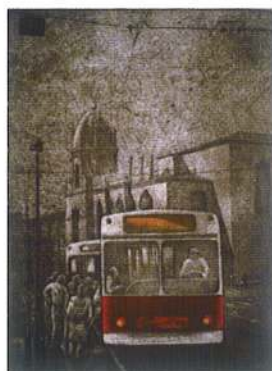
537 — BAIXA 2004
Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

537



538 — JERÓNIMOS 2004
Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

538





539

539—

ROSSIO 2004

Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

540

540—

CAPELA 2004

Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

541

541—

HOT CLUBE 2004

Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

542

542—

DOS DESCOBRIMENTOS 2004

Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

543 — ALFAMA 2004
Aiguafort sobre paper Planxa de 33x25
30/30+P/A

543

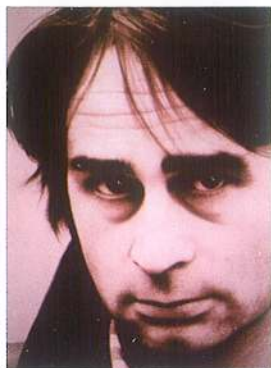


2005

SÈRIE: OVIDI MONTLLOR I DE LISBOA

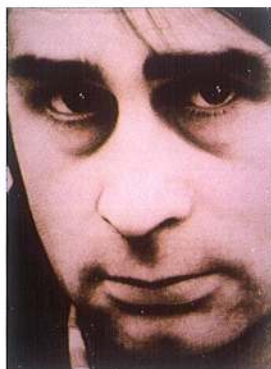
544

544 — L'OVIDI DE VACANCES 2005
Gràfica digital sobre paper 76x56 i llenç 81x60
99/99+P/A



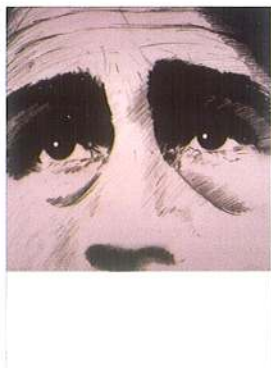
545 — MIRADA 2005
Gràfica digital sobre llenç 116x81
6/6+P/A

545



546 — MEMÒRIA 2005
Gràfica digital sobre llenç 81x81
6/6+P/A

546





547

547—

TANGO 2005
Gràfica digital sobre llenç 116x81
6/6+P/A



548

548—

VACANCES 2005
Gràfica digital sobre llenç 81x81
6/6+P/A



549

549—

HISTÒRIA 2005
Gràfica digital sobre llenç 81x81
6/6+P/A



550

550—

VERMELLA 2005
Gràfica digital sobre llenç 81x81
6/6+P/A

551— AMB PICASSO-DOS 2005
Gràfica digital sobre llenç 81x81
9/9+P/A

551



552— ALCOI-DOVER 2005
Gràfica digital sobre llenç 81x81
9/9+P/A

552



553— INSTRUMENT 2005
Gràfica digital sobre paper 54x38
99/99+P/A

553



554— VIOLÍ DE GRIS 2005
Gràfica digital sobre paper 54x38
50/50+P/A

554





555

2006

555—

GRIS MÀGIC 2006
Gràfica digital sobre paper 54x38
50/50+P/A



556

556—

ESTIMAT XAVIER 2006
Gràfica digital sobre paper 76x56
6/6+P/A



557

557—

AQUÍ MANCA L'OVIDI 2006
Gràfica digital sobre llenç 81x81
6/6+P/A

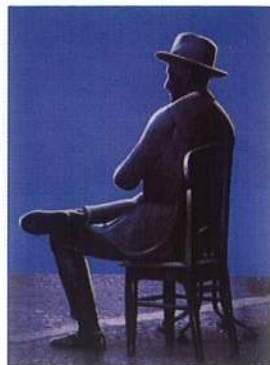


558

558—

POLÍPTIC D'OVIDI 2006
Gràfica digital sobre llenç 12 de 65x65
P/A

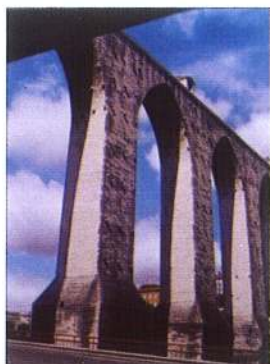
559— ESTIMAT PESSOA 2006 559
Gràfica digital sobre llenç 200x200-díptic
P/A



560— ONDE QUAL, QUEM QUE 2006 560
Gràfica digital sobre llenç 162x228-díptic
P/A



561— GRAN AQÜEDUCTE 2006 561
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A



562— BELÉM 2006 562
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A





563

563—

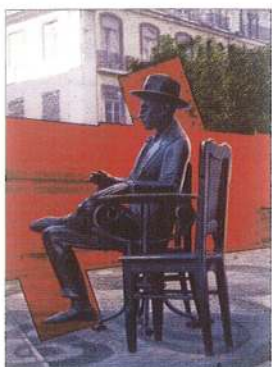
PARIS-LISBOA 2006
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A



564

564—

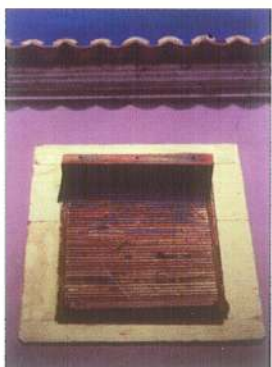
ELEVADOR 2006
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A



565

565—

2007
PESSOA 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A



566

566—

FINESTRA DE LISBOA 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

567— QUIOSC MIRADOIRO 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

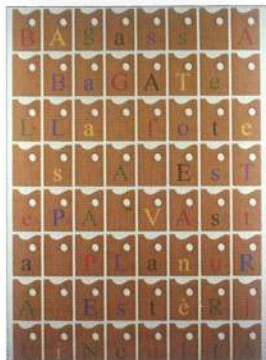
567



SÈRIE: CAL·LIGRAMES

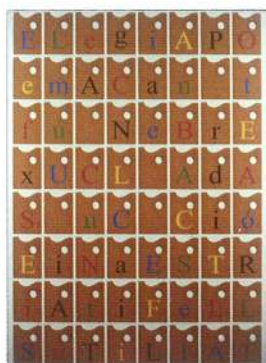
568

568— BAGASSA 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A



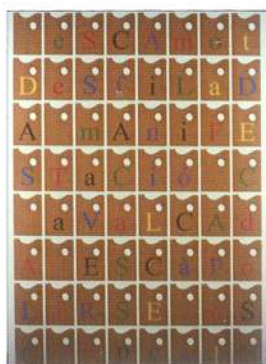
569— ELEGIA 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

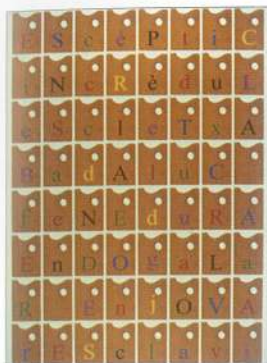
569



570— ESCAMOT 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

570





571 571—

ESCÈPTIC 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x81
P/A



572 572—

REALISME 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x81
P/A



573 573—

DESERT 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x81
P/A



574 574—

REACCIONARI 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x81
P/A

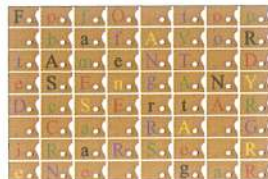
575— AVORRIT 2007
Gràfica digital sobre llenç 65x92
P/A

575



576— FOFO 2007
Gràfica digital sobre llenç 65x92
P/A

576



577— ICONOCLASTA 2007
Gràfica digital sobre llenç 65x92
P/A

577



578— IDEALISTA 2007
Gràfica digital sobre llenç 65x92
P/A

578





579

579—

SÈRIE: CIUTATS

MANHATTAN 2007

Gràfica digital sobre llenç 162x114

P/A



580

580—

MADRID 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A



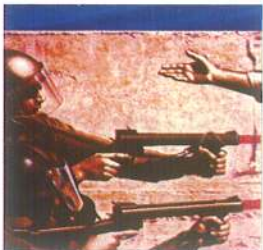
581

581—

MANHATTAN ISLAND 2007

Gràfica digital sobre llenç 114x162

P/A



582

582—

JERUSALEM 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A

583— L'HAVANA 2007
Gràfica digital sobre llenç 114x162
P/A

583



584— S. JERONI, MADRID 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x116
P/A

584



585— PALESTINA 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

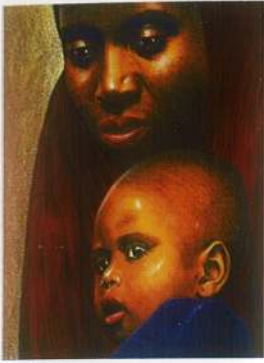
585



586— BAGDAD 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x116
P/A

586





587

587—

KURAMI 2007

Gràfica digital sobre llenç 162x114

P/A



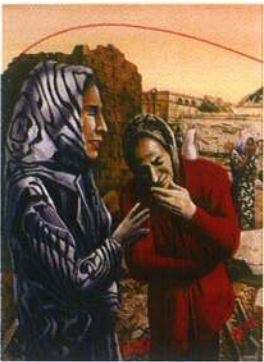
588

588—

PRISTINA 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A



589

589—

GROZNI 2007

Gràfica digital sobre llenç 162x114

P/A



590

590—

GAZA 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A

591— LONDRES 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x116
P/A

591



592— NOVA YORK 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

592



593— BRUSEL·LES 2007
Gràfica digital sobre llenç 114x162
P/A

593



594— KERBALA 2007
Gràfica digital sobre llenç 114x162
P/A

594





595

595—

VARSOVIA 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A



596

596—

ROMA 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A



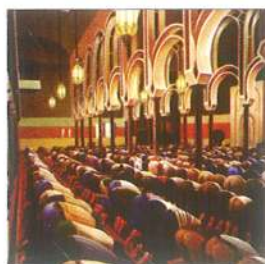
597

597—

KUWAIT 2007

Gràfica digital sobre llenç 114x162

P/A



598

598—

MESQUITA M-30, MADRID 2007

Gràfica digital sobre llenç 116x116

P/A

599— REPARTIDOR USA 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A

599



600— FUERTEVENTURA 2007
Gràfica digital sobre llenç 116x116
P/A

600



601— TARIFA 2007
Gràfica digital sobre llenç 114x162
P/A

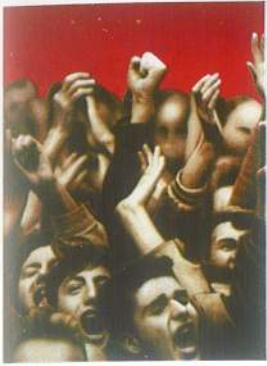
601



602— L'ABU GHRAIB 2007
Gràfica digital sobre llenç 114x162
P/A

602





603

603—

SARAJEVO 2007
Gràfica digital sobre llenç 162x114
P/A







 **ALFAGRAPHIC**
EDITORS