

FERNANDO CASTRO, JOAN A. LLINARES, J.F. YVARS,
ROMÀ DE LA CALLE, CARLES CORTÉS, MIQUEL CRUZ,
ENRIC BALAGUER, VICENT MANUEL VIDAL

ART I SOCIETAT

L'OBRA I EL GEST EN ANTONI MIRÓ

CÀTEDRA
ANTONI MIRÓ
D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT

AJUNTAMENT D'ALCOI
AJUNTAMENT D'OTOS

 Sabadell
Fundació

ART I SOCIETAT

L'OBRA I EL GEST EN ANTONI MIRÓ

CÀTEDRA ANTONI MIRÓ D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>
Telèfon: 965 903 480

Aquest llibre arreplega les ponències del Curs d'Estiu 2015
de la Càtedra Antoni Miró d'Art contemporani de la Universitat d'Alacant

© Fernando Castro, Joan A. Llinares, J.F. Yvars, Romà de la Calle,
Carles Cortés, Miquel Cruz, Enric Balaguer, Vicent Manuel Vidal.
© d'aquesta edició: Universitat d'Alacant,
Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani:

ISBN: 978-84-1302-023-5
Dipòsit legal: A 607-2018

Disseny de coberta: Antoni Miró
Disseny: AMB
Maquetació: Maria Carballo
Impressió i enquadernació: Gràfiques Alcoi, S.L.U.



 **Sabadell**
Fundació

 **Universitat d'Alacant**
Universidad de Alicante

Aquesta editorial és membre de la UNE, que garanteix
la difusió i comercialització nacional i internacional

ÍNDEX

PRÒLEG.	
Armand Alberola.....	7
POP ART NEVER DEAD [consideracions «intempestives» sobre la pintura, valga l'estranyesa, «històrica»].	
Fernando Castro Flórez	11
ART I CANVI. EL GEST SOCIAL EN L'OBRA DE L'ANTONI MIRO.	
Joan A. Llinares.....	33
L'ART EN UNA SOCIETAT MALMESA. NOTES DISPERSES.	
J. F. Yvars	43
ENTRE L'ART I LES SEUES FUNCIONALITATS.	
Tot recordant els esguards d'Antoni Miró.	
Romà de la Calle	59
ANTONI MIRÓ, TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA I COMPROMÍS SOCIAL.	
Carles Cortés.....	91
LA POESIA DE MIQUEL MARTÍ I POL I LA PINTURA D'ANTONI MIRÓ A TRAVÉS D'AMBDUES MIRADES.	
Miquel Cruz i Morente	103
EL PODER I LA VIOLÈNCIA. LES PRIMAVERES (ÀRAB) (VALENCIANA): NOVES FORMES D'OPRESSIÓ, NOVES FORMES DE REBEL·LIÓ.	
Enric Balaguer.....	125
CIUTAT I ART PÚBLIC, Oteiza, Pablo Serrano i Antoni Miró.	
Vicente Manuel Vidal Vidal	145

PRÒLEG

Armand Alberola

El volum que els lectors tenen davant els seus ulls constitueix la, ara com ara, cinquena publicació de la Càtedra d'Art Contemporani Antoni Miró de la Universitat d'Alacant i arreplega les ponències que es van debatre en el curs d'estiu denominat «Art i societat. L'obra i el gest en Antoni Miró» que va tenir lloc al juliol de 2015 en la Universitat d'Alacant.

Dirigit per Enric Balaguer i Joan A. Llinares tenia diferents objectius. En primer lloc, transmetre coneixements sobre l'evolució del concepte i la funció social de l'art; però també sobre la significació de l'estètica i l'ètica en els nostres dies. Quin sentit té l'art públic avui a les nostres ciutats, exposar i discutir les seues visions, debatre sobre el compromís de l'artista, del creador, amb la societat constituïen, així mateix, elements de confrontació intel·lectual. Sense oblidar que la creació artística és, a més de memòria i testimoniatge, el reflex de la societat actual. I l'art no pot romandre al marge del debat i la denúncia de les pressions socioeconòmiques, dels abusos dels poders fàctics que condueixen a l'opressió i a la desigualtat. No afrontar la realitat, no analitzar-la, no plantejar alternatives, no protestar si és el cas, no definir posicions condueix al que per aquestes terres cridem menfotisme i, sens dubte, a la banalització. I aquestes actituds, a dia d'avui, no són de rebut.

Les vuit contribucions que componen aquest llibre ens fan reflexionar sobre tots aquests aspectes. Els seus autors ens conviden, amb un profund coneixement de causa, a revisar actituds i a prendre decisions. A partir de consideracions «intempestives», com proclama Fernando Castro; o utilitzant les «esguards» sempre límpides i rotundes d'Antoni Miró, com defensa Romá de la Calle o l'encreuament entre poesia i pintura que, mitjançant Miquel Martí i Pol i a Antoni Miró ens proposa Miquel Cruz. Que l'art resulta imprescindible en una societat malmesa que anem descomponent a poc a poc ens ho recorda Josep Francesc Yvars, d'ací el necessari i imprescindible

ble contrapunt que suposa l'actitud compromesa d'Antoni Miró que posen en relleu els treballs de Carles Cortés i Enric Balaguer. El llibre es tanca amb l'acte-recuperació d'un text-proposta redactat en 1972 per Vicent M. Vidal en el qual, evocant les figures de Jorge Oteiza, Pablo Serrano i el propi Antoni Miró, reflexiona sobre la incorporació —«enigmàtica», diu ell— d'obres d'art en gran format als espais urbans.

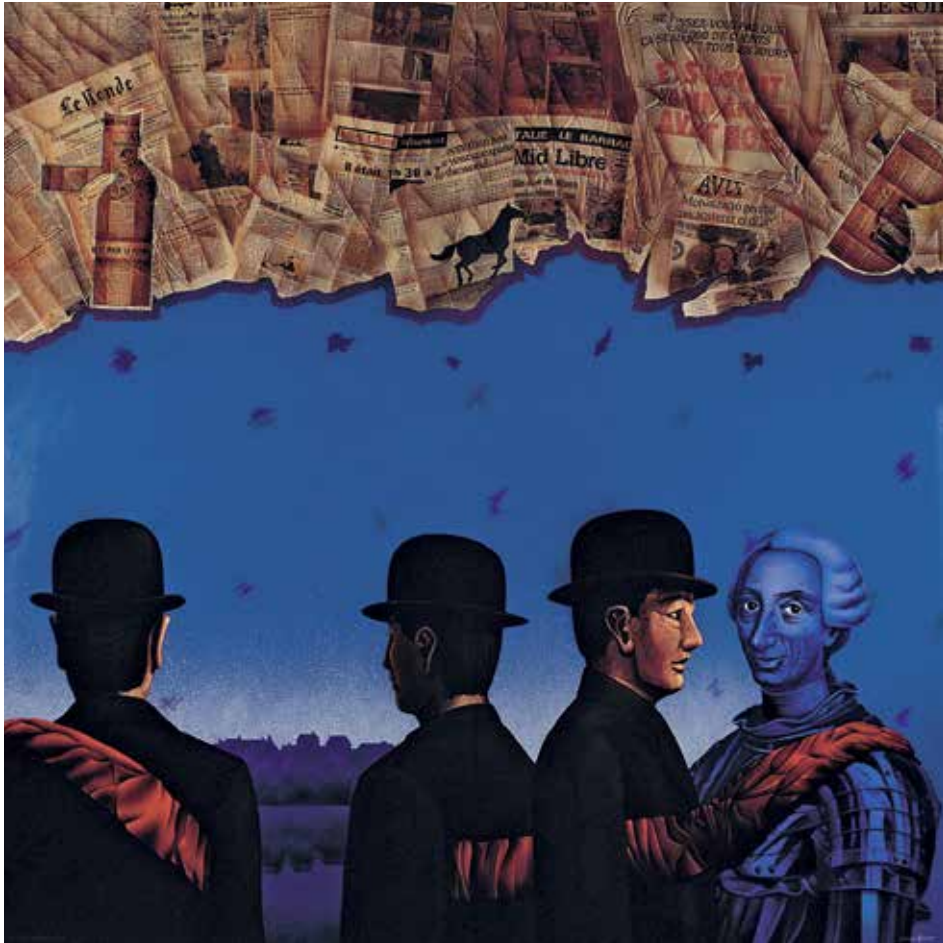
Llibre, en ocasions, de lectura complexa té, no obstant açò, la virtut de provocar en el lector o lectora interès per situacions i decisions que estan a l'ordre del dia i que, sorprenentment, deixem passar sense major reflexió. Tant de bo que la cosa pugui canviar i que textos com aquests contribueixin.

Confrides (la Marina Baixa, Alacant), tardor de 2018.

Armando Alberola

Director de la Càtedra d'Art Contemporani Antoni Miró

Universitat d'Alacant



El misteri republicà. 1988 (Acrílic s/ taula, Díptic, 200x200)

POP ART NEVER DEAD

[consideracions «intempestives» sobre la pintura,
valga l'estranyesa, «històrica»]

Fernando Castro Flórez

Boris Groys assenyala que en les condicions de la modernitat hi ha dues formes de produir o de fer arribar al públic una obra d'art: una seria com a mercaderia i l'altra com a element de propaganda política o d'agitació política. En certa mesura, Antoni Miró ha anat traçant la seua trajectòria plàstica sense caure en allò merament propagandístic ni assumir la condició mercantil o purament terminal de l'art en la qual la banalitat, sens dubte, s'ha desplegat d'una manera imparabile. La seua obra té caràcter polític, però sense renunciar als elements estètics plàstics. És una obra en la qual hi ha un profund compromís polític, s'aparta de la frivolitat de certes estètiques contemporànies, sense derivar en el (pseudo)radicalisme característic d'un cert art polític de museu. L'obra d'Antoni Miró té a veure amb una mobilització plàstica que es dona en l'art en els anys 60-70 i particularment en l'art espanyol que posa en qüestió l'element central i hegemònic de l'art en aquell període, que és, sense cap gènere de dubtes, l'informalisme. És a dir, la resposta d'Antoni Miró, com la d'alguns artistes en aquell moment, té a veure amb l'intent de separar-se de l'estètica que marcava tot en aquella època, que era l'art informalista caracteritzat especialment per Dau al Set, a Catalunya i pel grup El Paso, a Conca, i aquella dimensió hegemònica d'artistes per tots coneguts, com poden ser Tàpies, Cuixart, Saura, Torner o Rueda. Contra l'informalisme reacciona una generació de pintors que reprenen la figuració en un moment en el qual internacionalment el patró característic de la modernitat és la pintura abstracta desplegada internacionalment des de 1945. S'hi entén que després d'Auswitch no solament seria difícil «escriure poesia» (en la tòpica reducció del complex i dialèctic pensament d'Adorno), sinó que també no seria fàcil lliurar-se a la figuració. S'assistiria al triomf d'una certa agorafòbia espiritual que anava a garantir que fóra l'expressionisme abstracte americà el que caracteritzara la idea de «pintura

moderna», i això és el que també fou caracteritzat per Serge Gilbault com en el moment en què Nova York va robar a París la capital de l'art del segle XX. En aquell moment, com dic, hi ha una tornada de determinades propostes figuratives alienes a l'àmbit figuratiu-naturalista o a la idea del realisme tradicional, però que reprèn la vella polèmica del sentit del realisme, de quines possibilitats tindria un discurs que donara compte de la realitat. Aquest debat sobre la possibilitat d'una figuració o d'una dimensió realista dels conflictes contemporanis no és un debat específic dels seixanta, sinó que en realitat és un debat que sorgeix des dels anys 30 i que en el camp de l'estètica el trobaríem particularment en els debats sobre el realisme, especialment de les estètiques marxistes, en els textos del gran esteta hongarès Lukács, especialment en els debats de la correspondència d'Adorno i Horkheimer. Per això, quan vaig escriure el text sobre Miró per al catàleg de la seua exposició en l'IVAM, reprenia un assaig, un escrit de Bertolt Brecht que es titula Cinc dificultats per a dir la veritat. I ací diu Brecht que per a dir la veritat hi ha certes dificultats: la primera seria la intel·ligència i la fidelitat, la segona seria la moral de la tragèdia, la següent seria el sentiment d'urgència, la penúltima seria la voluntat d'experiència i l'última seria la santedat o el coratge de dir el que ja estava dit. La passió de la qual parlava en aquest text era la passió de la realitat com el coratge de dir la veritat i l'articulació d'un realisme crític que és un debat característic dels anys 30 i sobretot en el moment que s'imposa en la Unió Soviètica el realisme socialista i es dona un colp de gràcia a les estètiques experimentals neofuturistes. Aquest realisme crític reapareixerà en el New Realism, tant en el que es diu pop art o el novaux realisme francès. És evident que pop art va tenir una extraordinària expansió internacional que té la seua manifestació en fenòmens ben coneguts de l'art valencià com l'Equip Crònica o l'Equip Realitat.

Però, com dic, per a no perllongar la introducció, anem amb l'assumpte que he esmentat, que és fer unes consideracions intempestives sobre la «pintura històrica» amb aquesta idea que l'Art Pop mai mor. I bé, sonarà paradoxal perquè avui vinc amb una samarreta dels Sex Pistols i unes sabatilles Converse d'Andy Warhol, com ha de calçar-se pop i vestir-se punk, per a finalment estar calb com un vellús, és a dir, un ha d'assumir les contradiccions de la seua època i del seu temps. Indubtablement, el context d'aquest art pop és el d'un món d'estrelles i estrelles entre cometes, aquesta aparició en els 50 i els 60 d'un món d'estrelles, sobretot del món del cinema i de la cultura mediàtica que inventa el seu propi estil. Sens dubte, James Dean va inventar una forma de ser, una forma de pentinar-se, va inventar la seua pròpia jaqueta; James Dean es va fer famós perquè va portar la seua pròpia roba als rodatges, va crear un estil de comportar-se i un estil de parlar. Però també va crear un estil propi Marlon Brando, que va ensenyar fins a certes maneres de moure el cos, la manera de parlar, la manera de mastegar xiclet, la manera de fumar. Aquest món de les estrelles que va estar caracteritzat per ser un món de noves formes de la corporalitat. Generació que

va inventar una època que va inventar la idea de cultura juvenil, però també una cultura juvenil que es presenta com una cultura de la insurrecció, com una cultura que vol acabar amb l'encotillament familiar, en un moment (els anys 50 i 60) en el qual la piràmide poblacional s'ha invertit completament i més del 50 % de la població dels Estats Units té menys de 25 anys, és a dir, aquest és el moment en el qual s'obri un nou nínxol econòmic que és el de la «cultura juvenil». Evidentment, aquesta cultura juvenil està marcada per la idea de la nova frontera, de la nova frontera política, de la nova frontera estètica, una nova frontera econòmica que marca una espècie

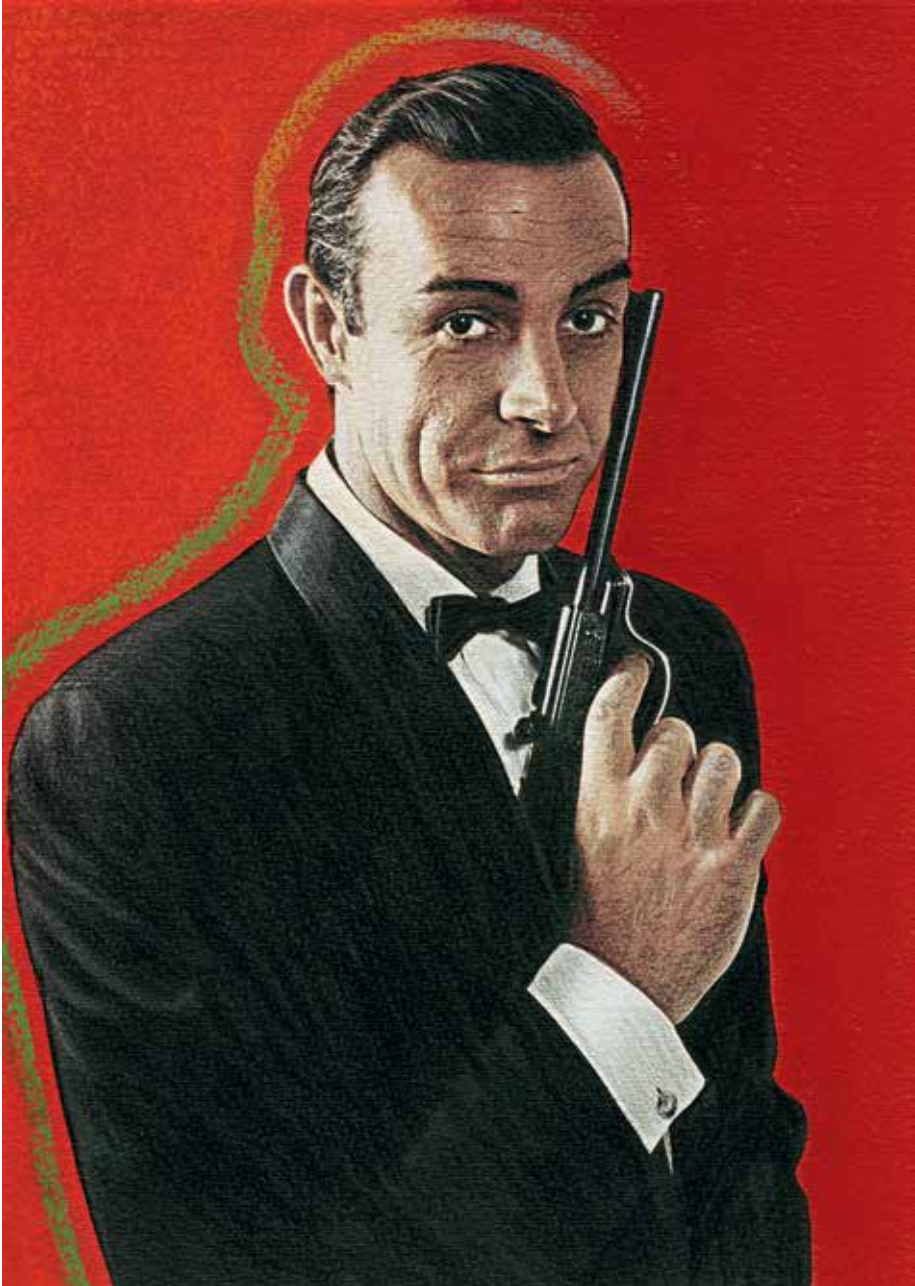


Vencerem. 1972 (Acrílic s/ taula, 100x100)

d'obertura d'esperança; per a aquesta generació és crucial el llibre *El guardià entre el sègol*, que estableix el «patró» de com un es regira contra allò que ha sigut el seu propi context. Però també va ser una generació marcada per aquesta sensació d'angoixa i nihilisme, amb la certesa que la bellesa està sempre a punt de ser destruïda. Quan tornem a veure James Dean o Marilyn Monroe ens adonem que és una generació marcada pel drama, per la mort, per la malenconia i per la catàstrofe. Una generació d'estrelles malaguanyades. Estrelles que ràpidament desapareixen.

Sens dubte, la condició, encara referencial, que té aquest tipus d'estrelles per a la nostra època és que s'han tornat mítiques per la seua mort prematura. Sobretot perquè creen la idea que les estrelles del panteó cultural generen la seua pròpia mitologia: la seua mort és més important que la seua pròpia vida. Perquè han viscut massa ràpid i han conduït la seua vida cap a una explosió, cap a una desaparició de caràcter tràgic, i sobretot perquè aquesta desaparició cultural dels mites, de les mitologies d'una època, crearà també en els 60 alguna cosa que també reapareix en la contemporaneïtat, per això dic que el pop art mai mor, perquè va morir massa prompte, perquè la seua estrella va desaparèixer també massa prompte. El pop art és l'essència de les teories conspiratives o de la mentalitat conspirativa que arranca en els 60 i es manté 50 anys després. Aquell «món crepuscular» encara continua il·luminant-nos. Hi ha una sensació de bellesa fatal, de dimensió tràgica que arranca des del món de l'art pop i que es concreta per exemple en els obituaris pictòrics d'Andy Warhol, el qual representa el seu món d'estrelles, que és un món d'estrelles narcòtiques, addictes, desaparegudes, conduïdes cap a la dimensió límit del suïcidi, com succeeix amb la seua visió de Marilyn Monroe, en la qual de sobte apareix somrient però també multiplicada fins a l'«espectralitat», com si finalment el seu glamur fóra inevitablement una ombra de la realitat.

També m'agradaria presentar en aquest panteó pop el que en aquella època podríem anomenar l'emergència d'un gust tremendament cursi, és a dir, és un moment en el qual també s'imposarà tota una reconfiguració del món kitch o pompier, amb la construcció d'un cert «paradigma egípciu». Penseu que en el germen de la cultura pop que mai acaba de desaparèixer es troba el que anomenaríem «una catàstrofe egípcia»; recordem la pel·lícula *Cleòpatra*, que es presenta com una superproducció, com la pel·lícula en la qual més diners s'estava invertint en la història del cinema. I aquesta pel·lícula *Cleòpatra* va ser un fracàs rotund, un titular del *New York Times* deia: «La pel·lícula que tothom volia que es fera, però que ningú volia veure». Era una espècie d'epopeia del fracàs, però sobretot donava una dimensió del que era la prodigalitat xarona, la cursileria gegantesca. Quan apareix *Cleòpatra* en aquest tipus de narrativa americana i també quan un veu les pel·lícules de romans americanes, els famosos peplos i veu també la proliferació en els 60 i 70 del western es comprèn com s'estan codificant les formes del cinema històric en el moment d'emergència



Agent 007-Connery. 2016 (Gràfica Digital 162x114)

de la cultura popular, superposant els actors, el mateix sistema estel·lar a través dels diferents gèneres, de les diferents pel·lícules. Van dir que el problema de Cleòpatra és que com a adversari va trobar el «gran seductor» dels americans que no és una altra cosa que l'imaginari italianitzant, sedimentat a la perfecció en *La dolce vita*. Evidentment, Liz Taylor com a model de sensualitat ultrapompier o de cursileria neoegípcia no pot ser comparada amb la famosa escena en la Fontana de Trevi de la *dolce vita*. En certa mesura, *La dolce vita* va presentar el somni veritablement fascinant de l'erotisme per a un americà i va inaugurar la idea de «cinema estranger». Aquesta pel·lícula va atraure un públic nombrosíssim, sobretot va crear la idea d'alguna cosa que els americans no esperaven, que era «el seductor italià», un sibarita de pèl canós que manifesta un fastig complet davant la vida i que té gestos enigmàtics. Sobretot va crear la idea que Itàlia és el centre espiritual del segle XX, amb una «filosofia» encarnada en cosmètics, en calçat, en mobles de disseny futurista i en la idea de la seducció italiana, és alguna cosa que es manté i que intenten els americans reciclar a partir de la pel·lícula *Vacances a Roma*.

Evidentment, els anglesos no es van quedar quiets, ja que van entendre que calia donar una rèplica a Marcello Mastroianni i van crear al favorit de l'època, que sens dubte és James Bond, l'espia perfecte; és l'home que es distingeix del populatxo, de l'home del carrer, d'aquell que no tasta borgonyes. James Bond és un altre tipus de seductor que es ficar al llit amb les altres espies, és el seductor del contraespionatge, que manté un look absolutament meravellós, i reconcilia el públic amb una certa condició de paranoia i conspiració. També són moments en els quals podem dir que reapareix una idea de «rebel·lia històrica» absolutament ficcional, que trobaríem en la pel·lícula *Espartaco*, de Stanley Kubrick. Bé, ara quan un cerca en Google *Espartaco* hi apareix l'*Espartaco* contemporani, que, com sabeu, no té res a veure amb l'*Espartaco* de Kirk Douglas i de Stanley Kubrick, diguem perquè s'havia fet una nova versió dels gladiadors, que aquesta versió postporno o ultraporno contemporani, on a càmera lenta com una espècie de gore o ultragore de ketchup s'ha aconseguit crear un nou imaginari. Si un torna al vell *Espartaco* de Kirk Douglas, és un imaginari absolutament teatralitzat. Si un escolta la versió original d'*Espartaco* veurà com Laurence Olivier o Charles Laughton o Peter Ustinov parlen amb un accent increïble, impecable. Aquest accent bellíssim, com si estiguérem assistint a una representació a Londres d'una peça shakesperiana, més que un drama en aquell moment de rapte de fúria, d'insurrecció dels gladiadors del sistema que aparentment els oprimia. És també en aquest moment, els 60, un moment d'extremada diversió, una època summament divertida, una època de desesperació, és una època de l'escena del crim. Evidentment, és una època globalment marcada per l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, que obri la idea de la política de la nova frontera. Era una època d'estímuls i plaers activats per la «indústria de l'entreteniment cultural», però com he indicat és, al mateix temps, una època marcada per la desesperació, és l'època de les festes o val-

dria més dir de les festes salvatges. I és també una època de l'expansió de la indústria del joguet. Donava la sensació que, després de la mort de John Fitzgerald Kennedy, «ja no hi haurà més joguets per als americans», és a dir, desapareixerà la cultura de la diversió, ja no hi haurà amb què jugar. És justament aquell el moment en què l'art pop imposa els seus específics enjogassaments, la sensació que l'art pop és un joc en una època de profunda desesperació, de grans ansietats i també de conflictes polítics. N'hi hauria prou amb rellegir l'assaig de Fredric Jameson, *Perioditzant els 60*, en el



Expressió d'Amor. 1974 (Acrílic s/ llenç, 60x60)

qual parla de la importància que té en aquesta època la lluita pels drets socials, la lluita pel feminisme, l'aparició de la new left (nova esquerra), l'estratègia de guerrilla focus, la importància que va a tenir el castrisme, el maoisme, la nova filosofia, el final de l'existencialisme, l'emergència dels nous paradigmes de la teoria, la importància de l'«intel·lectual específic» que produirà que a mitjan 60 en la John Hopkins University de Baltimore es comence a parlar del postestructuralisme. El que m'interessava ací era marcar aquesta cultura del fun, aquesta cultura de la divertició, també del fenomen dels fans, que tindrà a veure amb l'enjogassament.



Dòlar enfocat. 1974 (Acrílic s/ llenç, 100x100)

Convindria recordar la «parafernàlia» dels seixanta i els setanta: la moda del vinil, del surf, de les pel·lícules underground, de l'art pop, però també de la importància que tindrà l'art cinètic, el segrest de Frank Sinatra Junior, l'aparició dels raspalls de dents elèctrics, que sens dubte és una novetat tecnològica fascinant, l'«imperi icònic» i no solament refrescant de la Coca-Cola, el cinema Super8, els monokinis i també dels cigarrets amb filtre de carbó activat que realment també va marcar una època. És el moment d'alguns temes fonamentals com serien Sylvie Wartan cantant Twist et Chante, que és un dels temes de l'època, en el qual ix ella cantant amb mi-



Una noia i un soldat. 1974 (Acrílic s/ llenç, 100x100)

nifaldilla, tal vegada la «peça de vestir» decisiva fins al punt que s'assenyala que és la bomba del 66.

M'interessa especialment la repercussió dels fenòmens culturals en certes revistes o publicacions de caràcter massiu, com seria la revista Time, com seria el número en el qual es va declarar que el personatge de l'any era una escena cultural, que el personatge de l'any era «La ciutat swinging», Londres, una ciutat ideal per a veure xiques amb minifaldilla. Hauríem de tornar a veure Blow-Up d'Antonioni, on en l'«escenari londinenc» es planteja una de les grans reflexions sobre la vida artística, no solament sobre la vida fotogràfica sinó sobre la puntualització (valga la referència barthesiana) d'una fotografia d'una parella que sembla discutint en una escena melodramàtica-amorosa i acaba per convertir-se en l'atzarosa instantània de l'escena del crim. Blow-up revela la tramoia de la «pantomima pop», aquella ampliació d'una fotografia revelarà la part negativa, una espècie de presentació fantasmal d'una nova realitat, però també en una escena es genera una espècie de drama-comèdia o d'amplificació de la manera de sentimentalitat que té un to pop, però que també anticipa el que seria la manera contemporània d'entendre la imaginació i d'entendre allò cultural. Evidentment, en aquesta època s'assisteix a l'emergència de nous plaers, l'aparició d'una nova mirada pornogràfica, l'època en la qual va aflorar una nova sexualitat o noves maneres de la sexualitat en la qual l'impacte del feminisme serà decisiu, però també sobretot hi ha una sexualitat higienitzant i una espècie de neovictorianisme que anirà creant noves maneres del cinema i de la literatura. La importància que tenia La història d'O, o L'amant de Lady Chatterley, quan parla de l'emergència de la vida pornogràfica, però sobretot serà a partir de la pel·lícula Gola profunda que el porno va començar a imposar la seua «lleï». És el moment en el qual –i això també està present en l'obra d'Antoni Miró– la paraula màgica o l'element crucial en els 60 i 70 serà l'erotisme. No hi ha dubte que l'erotisme i la sexualitat té a veure amb les dinàmiques de contestació política, de construcció de la subjectivitat, de resistència enfront de l'hegemonia política i de crítica radical a tota la cultura del puritanisme americà. Fins al punt en què es podria pensar que aquesta sexualitat i l'erotisme dels 60 i 70 creen l'objecte del segle o un dels objectes del segle que seria la píndola anticonceptiva. Caldria pensar que la píndola anticonceptiva es va convertir en portada de la revista Time, aquesta portada sí que és una de les més impactants, de com utilitzaran la píndola com a referent del moment i sobretot de com es resistirà a les cultures puritanes i les reaccions polítiques i el concepte de «sagrada família» que es troba inscrit dins de la religió americana. És a dir, aquesta construcció americana que anirà derivant-ho als cristians renascuts i cap a la superstició que sempre apareix com l'altre aspecte de la democràcia americana. Si un torna a llegir el text d'Alexis de Tocqueville La democràcia a Amèrica es pot veure que una de les grans forces del

món americà és la seua idea de democràcia de base, ell veu com es troba aquesta idea de partir del nucli comunitari, del nucli veïnal, per exemple com veiem ara, com les eleccions americanes avancen des de nuclis molt reduïts per a les votacions, per a convertir-se en grans dinàmiques polítiques. La gran força dels EUA és que es van creure a ulls clucs els ideals il·lustrats, però al mateix temps amb una tendència a la racionalització a ultrança. D'altra banda, estaria la dinàmica de superstició americana, d'aquesta manera d'«endinsar-se en els boscos» per a retornar a les formes més arcaïques i violentes de la intolerància. Aquesta dimensió del sagrat, d'una condició numinosa, esotèrica, críptica però també dogmàtica i de persecució contínua, es troba en aquest Déu que ens protegeix (l'«In God We Trust» del dòlar) amb la nostra pròpia moneda.

Els anys 60 és l'època, valga la referència paraduchampiana, de l'ironisme d'afirmació, és a dir, on aquesta paròdia es desplega en la sensibilitat pop com pot apreciar-se en quadres de l'Equip Crònica o l'Equip Realitat, però, per descomptat, també del mateix Antoni Miró. El que m'interessava ací era assenyalar que estem no solament en l'edat de la ironia sinó també en l'edat de la comèdia. La sensació de llibertat, del desig de llibertat, de l'enjogassament de nova frivolitat, va esdevenir una mena de riure contagiós. És una època d'aparició de molts humoristes, una època de frivolitat picant. És una època com banyada en xampany en la qual sembla que el xampany sobra. I sobretot és una època d'un cicle de pel·lícules d'eufòria de caràcter bombollejant. Sobretot en aquest camp de la comèdia estem en presència d'un impressionant batibull. Fent-li voltes a aquesta introducció, sobretot al pop art que mai mor, he tornat a veure el Rat Pack, tant de bo haguera coincidit en aquesta època. És l'època de la disbauxa perpètua i ací veiem la Rat Pack, Sinatra i la troupe a Las Vegas. I és sobretot aquell moment en el qual la sensació era que un estava enmig d'una disbauxa, d'una festa que tenia quelcom de conducta absolutament atabalada, però sobretot que ens presenta a uns festers compulsius, una gent lliurada a la festa de manera compulsiva que són a punt de quedar-se sense forces, però que encara aguanten una mica més. Geoffrey O'Brien en el seu llibre Temps de somiar, diu que és una època de sobtats canvis d'humor, de farses contundents que donaven pas a una espècie de tendresa postborratxera, de personatges que estaven ficats en embolics i sobretot una sensació de disbauxa i estar de gresca en tot moment. Les pel·lícules de Jerry Lewis, amb ficades de pota en tot moment, com per exemple El professor guillat, són, senzillament, exemplars. I sobretot és el moment en el qual es donaven sense aturador festes i més festes. Blake Edwards va fer aquesta comèdia, La festa, produïda per Peter Sellers, que sens dubte és una de les obres de referència dels 60, de presentació de l'estètica pop en la seua forma de presentació de tota la cultura del moment. I sobretot hem d'adonar-nos que abans la gent donava festes per a celebrar els seus èxits, com la dinàmica del que s'havia entès que era una festa. Ara en



Marilyn Monroe. 2016 (Gráfica Digital 162x114)

realitat es perseguia tenir èxit per a una festa. Calia cercar qualsevol motiu per a una festa perquè calia tenir raons per a entusiasmar-se. Al mateix temps, la sensació que hi havia era que la diversió s'estava tornant com una diversió monòtona i fins i tot massa seriosa. Si un pensa en una pel·lícula tan fascinant, com totes les de Buñuel, com Simón de desert, s'adonarà que el cim de l'ascesi és l'estilita col·locat a la part alta de la columna parlant de la fi del món; en Simón del desert, quan el dimoni en forma de dona aconsegueix temptar finalment i fer que l'asceta, l'anacoreta, l'estilita es baixi de la columna veiem, en les últimes imatges, com passa a estar perplex en una fumejant discoteca. Veiem en les imatges del final de la pel·lícula com l'estilita amb un look protohispter o prehispter està deprimat amb un jersei i un look existencialista francès enmig d'una discoteca on s'està ballant en una actitud hiperhisteritzada, però està com reconcentrant-se en l'ensomni de la seua vella vida columnista, columnària o estilítica enmig d'aquesta dimensió alcoholitzada i expressiva. Sí que sabem que aquesta és una època sacrificial en la qual les vides havien sigut completament dilapidades, en la qual la mort rondava pertot arreu. Recordem, per exemple, les imatges de Jackie Kennedy en el funeral del seu marit. Però sobretot en aquesta època en la qual s'estava estenent una sensació que tot seria tremendament sinistre, al mateix temps que tot seria intensament divertit; era necessari aprendre el ball de moda: el frog. El «ball de la granota» tenia una mica d'aristocràtic i paròdic, és freak i d'absurd, com si fóra la perfecta representació de l'ansietat del pop que està morint, però que mai acabarà de morir.

Aquesta dècada prodigiosa està marcada per la cultura del design, aquesta cultura del disseny que també té una singular «tonalitat italiana». Però, tal vegada un dels aspectes més decisius d'aquests anys és tant la preocupació per redefinir les maneres d'habitar en el món com l'obsessió espacial. Els seixanta és una època completament espacial, una època de fascinació per l'espai, de conquesta de l'última frontera que seria l'arribada –fictícia o no– filmada per Stanley Kubrick, de l'home a la lluna. En aquell moment s'estava creant, al mateix temps, la idea que el futur hauria de parlar sempre a través de les noves maneres de la configuració de la cultura popular. El futur parlava especialment a través de la música i no principalment a través de les arts plàstiques. El que s'escoltava o, millor, el que sonava era una dilatada història de morts i de sacrificis, com serien les imatges de la premsa de Marilyn Monroe. Les estrelles amb les quals començava aquesta xarrada fragmentària, les estrelles del moment, tenien alguna cosa més a dilapidar que el seu talent o la seua grandesa. Sobretot el que dilapidaven era les seues vides, les estrelles oferien les seues vides com a sacrifici. Els rostres d'aquests subjectes que hem vist borratxos i plens d'ansietat, en realitat estaven aterrits. Eren seductors perquè estaven marcats per la mort. A Warhol se'l presenta de vegades com l'artista que solament fotografia la realitat, repetint-la en aquesta declaració que «no sóc una altra cosa més que una gravadora o una càmera

fotogràfica». I, no obstant això, hi ha un fons traumàtic, de catàstrofe, de dol, de tristesa i de malenconia que travessa tota l'obra d'Andy Warhol. Warhol; no és, en cap sentit, un apologeta del màrqueting cultural americà. No és un regressiu ni un conservador, sinó que en realitat camufla les seues pors i les seues ansietats i també la dificultat per a mostrar el seu desig sexual i la seua forma de comprendre el món, però ho va a fer a través d'una sèrie de peces molt dures: la seua sèrie sobre els desastres d'un accident de cotxe o la que realitza sobre els suïcides. Evidentment, l'època està marcada per l'enorme decepció que va suposar que Elvis Presley anara al servei militar. Presley no és una altra cosa que la materialització d'un projecte genuïnament americà que és central en la història del rock, així ho ha assenyalat Greil Marcus en *Mystery Train*, que seria aconseguir un blanc que cantara amb la veu d'un negre, un relat tremend d'«usurpació». Elvis Presley és alguna cosa més que una barreja d'un bonic home vincladís i un ignorant americà que acaba gros com una foca, també és una estrella malaguanyada, una estrella morta. Enmig d'això, també hem de pensar que és una època de simpaties sinistres, d'aquesta sensació que a través de l'època apareixerà una idea del que és inquietant, inhòspit, absolutament inacceptable i aquestes simpaties sinistres les podem trobar d'una banda en la música dels Rolling Stones; *Sympathy for the devil* és una cançó crucial en la qual es barreja el «nihilisme rus» amb la idea que l'única resolució possible de la contemporaneïtat es troba en el suïcidi. La solució heroica del suïcidi és una idea nietzscheana, baudeleriana, que trobem també evidentment en Dostoievski, però que la reprendrà Camus quan parlava d'aquest suïcidi i sobretot quan Camus insisteix que no hi ha un altre problema filosòfic vertader que el problema d'afrontar la vida i de ser capaç de resistir-se a la pulsio del suïcidi. Els Rolling Stones estaven mostrant, en la seua cançó diabòlica, com reaccionar davant la percepció que portes una vida buida. I aquesta dimensió buida de la vida no solament conduïa al suïcidi sinó que també conduïa a les malediccions; semblava que hi havia dues eixides: la condició buida de l'existència que podia portar una resolució suïcida del mal pas en el qual et trobaves i l'altra era eixir a través de l'eixida que ofería l'experiència de les drogues. En aquest sentit, també en l'època podem trobar figures de referència, com seria el cas de William Burroughs, que tenia «la implacable punteria d'un ionqui». Burroughs és un referent crucial per a aquesta època de la generació de la carretera; la Beat generation que crearà la mitologia de la carretera que després es manifestarà en pel·lícules crucials, com la pel·lícula *Easy Rider*, però que també crearà un camí cap a Orient, per ventura una conseqüència del «zen californià».

He titulat aquesta conferència improvisada «Pop art never dead» per a tractar de transmetre la idea que el pop art mai mor, convençut del caràcter «legendari» de la seua història. Andy Warhol va dir que si alguna vegada algú vol comprendre la història de la seua època, concretament la història de l'art pop, com es parlava,

es caminava, es fornicava i es drogava un en els anys 60, solament té una opció, és veure la pel·lícula de Chelsea girls. En aquest sentit és una pintura històrica. Si un vol aprendre pintura històrica, amb tota certesa ha d'anar al Louvre, però si un volguera entendre què és un «quadre històric», si és que es pot fer història ja en els anys 60, ha d'enfrontar-se a l'experiència de veure la pel·lícula Chelsea girls que ens parla d'aquesta microhistòria de la quotidianitat a través d'aquestes personalitats completament desconnectades, a través de la compulsió narcòtica. Warhol ho filmava tot mentre ocorria, les seues són pel·lícules (potser depriments) d'una festa que no acaba



Poema L.S.D. 1974 (Acrílic s/ llenç, 65x54)

mai. Evidentment, l'art pop i la cultura pop té a veure amb l'imperi del tedi, amb aquesta sensació que l'avorriment ho domina tot. Sabem de sobres que no existeix res més tremend que l'avorriment i el tedi. El tedi és la malaltia de l'època dels 60 i també, com un pot comprendre en pensar en les «egolatries de la xarxa social», del nostre temps. «L'avorriment és contrarevolucionari», deia Guy Debord. En una època en la qual pot morir de fam, pot morir aixafat, però morirà abans, presa de l'avorriment del qual el subjecte és incapaç de recuperar-se. Sobretot és una època on els joves donen per descomptat que els majors no entenen el que els passa «mai entendran el que no passa», és com si tot anara en contra de la destinació que ells volen generar, com si tot se n'anara a la merda i no fórem capaços de comprendre la «condició sublim» d'aquesta generació rebel i indignada. I especialment s'imposa la sensació que sobre el demà ningú no sap res. Aquesta generació és la que començarà a tractar de cercar una destinació amb la consciència que la destinació no existeix, sinó que ha desaparegut. I sobretot una de les obsessions seria –si no acceptem l'eixida suïcida– i no tenim una altra cosa que la porta del fastig o del que promet l'experiència narcòtica, per què



Pols blanca. 2012/ Manhattan (Acrílic s/ llenç, Políptic 12 de 65x65)

no introduir-se en el camp del místic? Hi havia una opció d'aquest camí idealitzant o del camí sectari. Alguns van prendre el camí a Orient, encara que uns altres van entendre que no tenia sentit la teologia negativa o la quietud zen i calia acceptar que today is tomorrow. Podríem pensar que en el pop està la llavor del punk, ací es va gestar la idea que el futur era una coartada per a sacrificar el present.

Era necessari començar a «aprendre de Las Vegas», com advertiren Venturi & Cia. També era important deixar enrere el dogma que «menys és més» per a acceptar que Mass is more, no solament Mass és més, que semblaria una bogeria, sinó el que és



La nova era. 2009/ Lublin (Acrílic s/ llenç, 65x65)



Manifestació. 2010/ Balcans (Acrílic s/ llenç, 162x228-díptic)

Mass és el que és mediàtic, el que és mediàtic és Mass. I allò mediàtic que és Mass és el que ens va ensenyar a comprendre McLuhan quan ens va indicar que el mitjà és el missatge o que el mitjà és el missatge. Amb aquesta idea que «el mitjà és el missatge» no era en realitat que calia fer menys o calia fer més, no calia tendir cap al barroquisme o cap al minimalisme, sinó que calia aprendre la condició mass-mediàtica de la cultura contemporània. Els mitjans prometien un món i en quedaríem satisfets gràcies als mitjans de comunicació. I aquests mitjans no solament eren els mitjans de comunicació, sinó el gran mitjà que era la droga, el caràcter mediàtic de la droga mateixa. La droga hi va aparèixer com una promesa mediaticomessiànica i aquesta condició mediaticomessiànica no s'havia de conduir cap a la mera diversió excèntrica, sinó que la vella guàrdia anava a desaparèixer perquè apareixeria una nova moral i una nova concepció del món d'una nova manera de mirar-la a través de la potència neurològica i psicofarmacològica que tenien les drogues, particularment el LSD del qual va ser principal «profeta» Timothy Leary. Els seixanta és l'època d'un discurs psicòtic, amfetamínic, com el que queda sedimentat en la novel·la «de» Warhol A, una conversa delirant que revela la plaent potència del que és divagatori.

Tal vegada l'art pop i també la proposta d'Antoni Miró s'han d'entendre en



Costa Blanca. 1993 (Acrílic s/ llenç, 200x200)

relació amb la societat de l'espectacle. És a dir, que hem d'entendre què és el que va suposar la societat de l'espectacle i en quina mesura aquesta societat de l'espectacle com una imposició del present perpetu com una estètica de la conspiració. El món contemporani, assenyalava Guy Debord en *La societat de l'espectacle*, es caracteritza per una impressionant acumulació d'espectacles. La mercaderia contemporània és la mercaderia espectacularitzada i aquesta condició de l'espectacle és un espectacle també patètic. Pensem en la imatge tremenda dels Beatles a Espanya que es van vestir de toreros, i els quedava aterridor, o quan van traure el seu famós tema en el qual l'única paraula que val és la paraula AMOR. Però sobretot és el moment en el qual

la paraula amor és menys important que la paraula eros, com vindria a recordar-nos Marcuse. Els seixanta és una època d'obscenitats recreatives on hi ha un culte a l'obscenitat, però també una època d'odissee espacials com va fixar prodigiosament en el cinema Stanley Kubrick. Amb tot, el projecte principal d'aquesta època i, em tem, de la nostra no és «expandir la consciència» o generar nous espais (tant de bo foren d'hospitalitat) sinó aprofundir en el desmantellament de la individualitat.

Les massacres dels seixanta són reciclades en una clau irònica en l'època contemporània. Aquestes massacres també apareixen en l'imaginari de Miró, per exemple en la seua important sèrie sobre el World Trade Center, els problemes contemporanis del terrorisme, la pobresa o la indignació actual. Estem, com deia Frank Zappa, «en un nou camp de concentració» en el qual no ens podem refugiar en la barricada narcòtica o ja no té tant sentit la barricada sinó que tenim la política en l'absència de la política; els seixanta són l'anticipació del present, especialment en aquella «America is back» que des de Reagan fins a la infame «Guerra contra el Terrorisme» ha fet que el món siga, en tots els sentits, pitjor.

Què era l'art pop i, en general, la cultura dels seixanta? Bé, diré una altra «trivialitat» i és que aquesta època va inaugurar l'art de buscar les pessigolles. Tenim el cas de l'època de la peixera de l'espontaneïtat, de l'aparició del gran electrodomèstic que és la televisió que ens diu no se'n vagen, açò continuarà. I sobretot com els mitjans crearan la il·lusió de l'espontaneïtat, del directe continu, una il·lusió que té caràcter aparentment tridimensional. I no obstant això, els seixanta no solament generen la il·lusió, creen també un món tridimensional de vigilància contínua. Cal recordar que és una època de les ruïnes de l'imperi, siga amb les guerres que estan desplegant, siga amb les amenaces properes com en les famoses imatges del desplegament armamentístic a Cuba. Però aquesta dimensió de «ruïnes de l'imperi» produïa la sensació que feia massa temps que passaven la mateixa pel·lícula i aquesta pel·lícula havia de deixar de ser passada, sobretot si es comprovava que la revolució anava a ser passada. És el moment en què la gent es veia a través de la televisió. És a dir, la joventut s'estava veient manifestant-se. La gent es reunia i era gravada al mateix temps que es reunia per a generar la contestació i l'antagonisme polític. De fet, l'home de l'any a mitjan 60 per a la revista Time era aquest: tots aquells que tenen menys de 25 anys. Convé recordar que per a aquesta mateixa revista, home de l'any 2011 va ser The Protester, l'antagonista, el de les primaveres tunicines, les primaveres àrabs, l'home de la insurrecció, els indignats que van acampar a la Puerta del Sol...

El pop va ser una cosa que, literalment, va caure del cel, com aquella Coca-Cola de la pel·lícula Els déus deuen estar bojós, un objecte «anòmal» que passa de tenir un ús quotidià i fins i tot ritual a convertir-se en font de discòrdia: un nadiu camina fins a la fi del món i llança la botella que torna, inevitablement, com tot el que s'ha reprimit. Potser és quasi impossible desfer-se dels fetitxes que articulen

la cultura, no hi ha manera de llançar fora de la societat el que genera els rituals i augmenta la rivalitat. El pop va multiplicar fins a la societat aquest refresc com si fóra un «fàrmac» (verí i antídol alhora), el revés sinistre dels rostres de les estrelles desaparegudes. Nosaltres hem convertit aquella tradició pop en una banal «estètica del terror» o del sinistre (el que és familiar, en sentit freudià, esdevingut estrany per causa de la repressió) i tenim la sensació que mires per on mires hi ha una informació grotesca que fa que tot es vaja descomponent com es descomponen segons la «llegenda» totes les coses dins de la botella de Coca-Cola. I aquesta pornografia del terror és sens dubte un dels trets de l'època, un dels signes crucials d'aquest pop que mai mor perquè, com he dit, estava sempre mort. El pop va marcar el començament de l'era de la contaminació en la qual res quedava incòlume, però també ens fa recordar que en aquella època es van forjar les «metodologies» d'aquesta ciència de la humiliació, d'aquesta pornografia del terror que va tenir la seua marca, la seua creu, el seu signe, en el rostre de Charles Manson.

[Aquest text és una traducció de la conferència impartida per Fernando Castro Flórez en el curs dedicat a Antoni Miró en la Universitat d'Estiu a Alacant. S'hi mantenen fórmules estereotipades que no són una altra cosa que la marca d'una improvisació. La conferència estava sostinguda per una sèrie d'imatges i textos en un PowerPoint. S'hi han suprimit alguns passatges que tenien, com entenia el mateix conferenciant, un to absolutament de divagació. Aquesta intervenció no tenia una altra intenció que la de «contextualitzar» l'època en la qual s'articula l'imaginari pictòric d'Antoni Miró, al qual Fernando Castro va dedicar un extens assaig en el catàleg de la seua retrospectiva en l'IVAM. Tal vegada entre aquestes consideracions fragmentàries es pot entreveure la intenció d'establir un mínim panorama de la dècada dels seixanta. F. C. F.].



Genocidi. 2010/ MNAC, Barcelona (Acrílic i collage/paper, 162x228-díptic)

ART I CANVI. EL GEST SOCIAL EN L'OBRA DE L'ANTONI MIRÓ

Funció sociològica de l'art en Antoni Miró i la *seva manera
de veure el que és la seua pràctica plàstica i estètica*

Joan A. Llinares

La raó per la que estic amb vosaltres està en els motius que em vinculen amb l'obra de l'Antoni Miró a qui vaig conèixer fa molts anys a Barcelona, en concret en el Museu d'Art Modern quan encara estava separat de la seva matriu el MNAC-Museu Nacional d'Art Modern. Ens vam trobar a propòsit d'una visita en la que anava acompanyat del Manolo Boix amb qui aleshores ja m'unia una antiga amistat que va ser fonamental per a tenir els meus primers contactes amb el món de la creació artística. Va ser una època en la que l'art també actuava com un instrument on el gaudi estètic era quasi secundari, que en el meu cas vindria molt després. Eren els temps en els que molts artistes estaven compromesos amb els processos socials dels que en aquells temps participava una gran part de la joventut.

Estic parlat de l'època de la dictadura franquista on la generació d'Antoni Miró jugà un paper fonamental a l'hora de transmetre, a través de la seua creació artística, un pensament transformador de canvi, de crítica i de defensa d'uns valors que negats pel Poder d'aquella època sense llibertats civils, culturals, nacionals que ara podem gaudir en uns nivells que aleshores era inimaginable. Era una època en la que pel simple fet de manifestar-se defensant millor salari, d'estar en un sindicat o en una organització política es podia patir anys de presó, quedar inhabilitat per a molts treballs –fins i tot, per a estudiar en la universitat- i ser postergat per vida en aquella societat dirigida per un dictador sanguinari.

Jo he entès com fa tems va escriure Albert Camús, que l'art és no sols una qüestió purament emocional, sinó que ha d'estar també vinculat a la seva missió social. Els grans teòrics de la història de l'art defineixen l'art com el producte de la creació humana que té el poder d'emocionar-nos. Per a mi l'emoció ha anat sempre

unida a la comunicació, al vincle entre l'artista i el seu entorn, a emocionar-nos però perquè es comunica alguna cosa. Els aspectes estètics i els emocionals en l'art tenen components de molts i variats tipus derivats de l'experiència personal del creador, dels seus compromisos o absència de compromisos, de les seves decisions relacionades o absències de vincles amb el seu entorn social. D'aquesta realitat surt i es justifica cada pràctica estètica.

Però tal com us contava i ja que estem sota els auspicis d'una universitat com la d'Alacant, en aquella època de règim dictatorial es van produir fets que trencaven la monotonia totalitària: un d'ells el que protagonitzaren en 1965 catedràtics de diverses universitats espanyoles com José Luís Lopez-Aranguren, professor d'Ètica; Enrique Tierno Galván, professor de Dret polític; i Agustín García Calvo, professor de Filologia que quan van ser expulsats de les seues càtedres per la dictadura franquista, per recolzar i solidaritzar-se amb les protestes estudiantils, es produïren dimissions voluntàries d'altres catedràtics com els professors d'Estètica José Maria Valverde i Antonio Tovar que proclamaren contra la repressió franquista que no hi ha estètica sense ètica (*Nulla ethica sine aesthetica*) convertint en un crit de resistència la inseparabilitat de dos seqüències del millor de la naturalesa humana: l'ètica i l'estètica.

Entre totes les visions que es pot tindre de la creació artística jo em quedo amb la que uneix l'estètica i l'ètica i fa de l'experiència artística un modo de comunicació social. L'artista com una persona que crea una realitat nascuda de l'entorn i del context en el que està vivint i decideix prestar el seu treball als seus conciutadans per transmetre activament els valors amb els que creu, amb totes les variables que vulguem entendre. Així és com entenc i he entès sempre l'obra d'Antoni Miró al igual que la d'una bona part dels seus contemporanis.

En el meu cas personal, en participar d'aquesta idea de la funció social de l'art i la cultura, sense cap dubte em va influir a l'hora de decidir-me a deixar la meua rutina funcional per posar-me en 1988 a ajudar en la gestió i la creació del Ivam i posteriorment en la d'altres centres artístics i culturals.

M'agradaria parlar-vos ara de l'escultura "25 d'abril 1707" de l'Antoni Miró de la que imagino que coneixereu alguna cosa per la premsa atès que ha estat protagonista d'un acte de censura propi d'un personatge franquista com l'alcalde de Gandia, Arturo Torró, militant del PP. "25 d'abril 1707" és una escultura monumental de ferro corten de 25 metres de llarga i 3 metres d'alçada i que estava instal·lada en la rotonda nord d'entrada de la ciutat de Gandia. Aquesta escultura és una representació del Toni Miró a partir de l'obra "La rendición de Breda" coneguda també pel quadre de les llances de Velázquez, amb una composició semblant i una personal interpretació del quadre. La seua ubicació està molt vinculada amb les magnituds, les formes i la dinàmica visual creada per l'autor.



25 d'abril 1707. 2007/1 (Acer cortén, 3,5x26x8 m.)

Es una obra que Antoni Miró idea i crea a partir del lloc on l'ajuntament de Gandia li demana que intervingui per commemorar el 300 aniversari de la batalla d'Almansa en la que l'exercit austriacista defensor dels furs valencians va ser derrotat per les tropes borbòniques de l'aspirant a la corona espanyola l'absolutista Felip d'Anjou. La interpretació que Miró fa d'aquest aconteiximent és imaginar el moment de la derrota, reproduint el final d'una batalla en la que hi ha uns guanyadors i uns perdedors, exactament com en el quadre de les llances.

Antoni Miró planteja la seva obra en el context físic i urbà que se li assigna en l'encàrrec. Un lloc on l'obra estarà sotmesa a ser visualitzada des de multitud de punts estables i en moviment atès que es troba en el punt en el que el viatger per carretera s'aproxima per accedir a la ciutat constituint un punt d'arribada, un monument de benvinguda convidant als viatger i al ciutadà de Gandia a reflexionar sobre el vincle de la seva ciutat amb els fets de 1707, la gran desfeta que suposà la destrucció total de ciutats com Xàtiva, a la que l'absolutista Felip d'Anjou li va robar fins i tot el nom per imposar-li el de San Felipe, i els atacs sagnants contra altres ciutats que resistiren després de la desfeta d'Almansa com la pròpia Gandia, Alzira o la pròpia València. i altres ciutats valencianes com el que recordem sobretot és la batalla d'Almansa i després la següent gran desfeta que va ser la crema durant un any per ordre expressa del rei borbó de la ciutat de Xativa i el seu canvi de nom, però Gandia també va ser

una de les ciutats que patiren les conseqüències de la represió de l'exèrcit borbó, igual que València, Alzira, ...

La batalla d'Almansa va significar la derogació de l'ordenament jurídic valencià (Els Furs) i la dissolució de les institucions del Regne de València (Les Corts i el Consell) desenvolupades des de la creació del regne per Jaume I.

La batalla d'Almansa va ser molt més que un episodi bèl·lic, va ser un període negre, de destrucció de tot un país, de les seves institucions, costums i cultura, un intent d'esborrar la història arribant fins i tot a prohibir la llengua dels seus ciutadans que era la llengua fundacional del regne, el català. Els fets han inspirat moltes creacions artístiques i entre elles l'obra monumental de Toni Miró constituïda com un treball estètic al servei de la memòria històrica. El concepte de memòria històrica que tenim s'ha centrat més fins ara en el període de la guerra civil i la postguerra, però memòria històrica per als valencians també és recordar per què estem com estem i quines són les arrels i els orígens de la societat valenciana i el seus problemes que no venen sol del passat recent sinó de molt abans especialment dels fets que arribaren amb el segle XVIII.

L'escultura "25 d'abril 1707" és en definitiva una representació artística que pretén provocar en tots aquells que la veuen eixe moment de reflexió sobre tot el que ella significa. I no hi ha cap dubte que és per aquesta funció comunicadora i interpretativa de la història on hem de buscar les causes de l'atac i la cesura que l'escultura ha patit. En efecte, una escultura monumental pensada per a romandre per sempre a l'entrada de Gandia i a la que arriba un alcalde que decideix que ha d'anar fora perquè ho considera una "ferralla" catalanista.

I d'aquets fets és d'on ve la meua proposta de reflexió, pensar conjuntament en el per què passen aquestes coses en ple any 2013. Per què en els temps actuals encara es censuren obres d'art. Com és possible que una escultura sigui arrancada del seu lloc per un senyor que ostenta la representació d'un poble i que no passi res.

La meua incomprensió davant de fets com aquets pot ser vingui dels meus orígens professionals en el municipalisme. Vinc d'un cos funcional com el de secretari d'ajuntament, vinculat al compliment de la legalitat i la defensa dels drets i obligacions que reconeix el nostre ordenament jurídic. En els ajuntaments es decideixen moltes qüestions relacionades amb el benestar dels veïns. Les decisions administratives estan, o han d'estar, necessàriament precedides per una justificació i motivació especialment quan van a suposar despeses econòmiques o a modificar la realitat i l'estètica urbanística. Encara és més necessari motivar els actes i decisions polítiques quan suposa anar en contra de decisions anteriors d'un ajuntament que va apostar per encarregar a un artista que representés una part de la història del seu poble.

Preguntar-nos el per què poden passar coses com les de que un alcalde sigui capaç de gastar diners i posar la maquinària d'un ajuntament per destruir una obra



25 d'abril 1707. 2007/1 (Acer cortén, 3,5x26x8 m.)

artística com la “25 d’abril 1707” és un dels objectius d’aquestes paraules que us estic dirigint. Un fet com aquest necessita d’una reflexió profunda si vosaltres com jo creuem en una societat respectuosa amb els seus creadors i amb la història d’un poble.

La resposta sense dubte connecta amb la funció de l’art i amb l’existència en aquets temps de personatges amb ideologies que qüestionen fins acabar amb elles, expressions estètiques com les que representa una escultura creada per a estar integrada en la vida pública i formar part del imaginari cultural i la sensibilitat estètica dels ciutadans. Que hagin personatges que odien la creació artística, que vulguin fer desaparèixer les expressions culturals de la vida pública quan són contraries a la seva visió dèspota no seria en principi problema, ja sabem que en una societat moderna i complexa hi ha de tot. El veritable problema, com diu Aristòtil, no és que hagin necis, el problema és que tinguin el poder polític.

La raó que l’excalde de Gandia Artur Torró donà per a enderrocar l’escultura era que volia col·locar una altra més representativa de la ciutat de Gandia. L’escultura d’Antoni Miró recordant i honorant el 25 d’abril de 1707 no era representativa per a ell. I per a portar endavant la seva operació d’esborrar de la faç de la ciutat l’obra “25 d’abril 1707” Artur Torró lo sorprenent és que compta amb la col·laboració d’un altre artista Jaume Espí que s’ofereix a participar en l’operació fent l’escultura que havia de substituir a la d’Antoni Miró.



25 d'abril 1707. 2007/ (Acer cortén, 3,5x26x8 m.)

Que un altre artista es preste a ser el vehicle col·laborador d'un censor, d'un polític autoritari que vol eliminar una expressió tan clara, tan oberta com la que representava l'escultura de Toni Miró ens ha de fer pensar i reflexionar. Ara resulta que l'esquirolisme que en el món sindical tant es critica, també el tenim en el món de l'art. En aquest cas és inconcebible que algú que es considera part del món artístic es preste a una operació de censura i agressió als drets d'un altre autor.

A través de l'escultura "25 d'abril 1707" Gandia tenia la representació artística d'una part de la seva història i la plasmació d'un compromís social de l'artista amb el seu país. Esgotades totes les vies i per impedir que l'agressió contra aquesta expressió artística s'hagi quedat impune, s'ha tingut que recórrer a l'ordenament jurídic vigent perquè el que va fer Artur Torró no sols era un atac a la memòria o a una expressió artística sinó que també va ser una il·legalitat.

En efecte. Afortunadament en l'àmbit dels drets d'autor, moviments del segle XIX nascuts a França generaren el reconeixement legal d'aquests drets, el dret de l'autor a la integritat de la seua obra, el dret a que no es falsifiqui, que no es destruei... drets que estan reconeguts en tots els àmbits de la creació intel·lectual: en el literari, el musical, el plàstic artístic o en el científic. L'excalde de Gandia va vulnerar aquets drets generant una batalla legal que encara no ha acabat i en la que el dèspota censor



25 d'abril 1707. 2007/1 (Acer cortén, 3,5x26x8 m.)

ha anat canviat d'estratègia conforme se'l anava cercant jurídicament sense tenir cap vergonya recórrer a la mentida.

Del primer propòsit que Arturo Torró va expressar, el de fer desaparèixer l'es-cultura enviant-la com a ferralla als magatzems municipals, va passar al del projecte de reinstal·lar-la en un altre lloc de la ciutat, un lloc ocult on desaparegués la centralitat de l'obra a l'entrada de la ciutat. Aquest canvi es va produir quan se li va advertir fefaentment que estava actuant il·legalment i va tenir que anar a declarar davant un jutge. Aleshores va fer la simulació de que volia acordar amb l'autor la nova ubicació, quan ja tenia decidit a quin lloc l'anava a enviar. Va mentir al dir que l'obra substituïda del Jaume Espí era una donació d'aquest quan la nova corporació va descobrir que havia un contracte pel que es pagaven 50.000 € a l'Espí pel seu treball.

Provablement eixiran moltes coses de l'ajuntament de Gandia de l'etapa d'Artur Torró i es veurà una vegada més com les institucions públiques han estat preses per autèntiques bandes que han actuat com a tals aprofitant les institucions en benefici propi. Ara estan apareguent els papers que demostren que darrere de tota l'operació i molt abans de que declarés que "lo que queremos es cambiarla de sitio y no queremos destruirla" com va declarar al jutge que el va interrogar hi havia una clara decisió de convertir l'obra en ferralla.

La resistència del propi Antoni Miro a que el dèspota se'n sortira amb la seua



25 d'abril 1707. 2007/1 (Acer cortén, 3,5x26x8 m.)

primera intenció i la ferma defensa dels seus drets d'autor és també un exemple de resistència contra el poder del dèspota que ataca les llibertats artístiques. Malauradament en aquesta lluita no s'han volgut comprometre institucions que en principi haurien de defensar la cultura i la creació artística. Em refereixo al Consell Valencià de Cultura presidit pel ciutadà nord-americà, el senyor Grisolia, que en correctíssim castellà a una petició enviada en valencià, digué: “que le preocupaba el tema y le mantuvieran informado” i no va fer res més. La mateixa denúncia es va presentar en el Ministeri de Cultura en la mesura que la Constitució otorga a l'estat la competència exclusiva de lluita contra l'espoli, que és la destrucció o pèrdua d'un bé cultural. Ens consta que el ministeri es va limitar a fer una acció telefònica avisant a la conselleria de cultura que podien tindre un problema. Al menys en Madrid tenien més consciència del conflicte legal que en el nostre territori però la conselleria de cultura no ha fet res en cap moment.

A base de recursos i recorrent a instàncies judicials es va poder frenar durant més d'un any la destrucció de l'escultura. Quan aquets recursos encara estaven pendents de resoldre, de manera secreta i sorpresiva l'ajuntament va organitzar l'arrencament de mitjançant una empresa d'enderrocs que va utilitzar radials i altres mitjans destructius per separar l'obra de la peanya que la sostenia traslladant-la a torsos a un altre lloc sense cap de les característiques que havien inspirat a l'autor a fer l'obra tal com la va concebre.

Ara l'obra està al costat d'un aparcament, sense la vista de 360°, malt reconstruïda, falta de perspectiva... una ubicació que és tot el contrari de la ubicació original.



25 d'abril 1707. 2007/ (Acer cortés, 3,5x26x8 m.)

Per què l'ajuntament la va reinstal·lar i no la va tirar a un abocador? Coneixent la figura de l'excalde fins i tot es possible que en els seus plans estigués vendre-la com a ferro. Ho va impedir una de les denúncies presentades davant el jutjat de lo penal de Gandia on el propi jutge li va advertir a Arturo Torró "que si ell sabia que l'escultura no es podia destruir". Conforme s'anava desenvolupant-se el conflicte jurídic l'ajuntament conscient de que podia incórrer en delictes si actuava en la forma inicialment pensada, anava rectificant les seues intencions maniobrant i jugant des del seu poder desviat per acabar finalment amb l'arrancament de l'escultura.

Per poder justificar lo injustificable davant dels jutges l'ajuntament de Gandia va tenir que inventar-se un projecte de remodelació de l'entrada a Gandia que afectava a la rotonda. Tot era mentida. Al llarg del procés s'han prestat a col·laborar amb l'alcade Torró moltíssima gent: arquitectes, funcionaris i advocats obedients que han pintat, conforme es diu en argot administratiu, expedients, projecte de remodelació urbanística de la rotonda i el que ha fet falta per justificar l'obsessió d'un censor posat a alcalde. En definitiva, l'escultura feia nosa a l'excalde pel que significava l'obra i atès que resultà que no era possible fer-la desaparèixer tenen que inventar tot un procediment administratiu que al final ha tingut importants costos per a la ciutat de Gandia. I fins i tot actuar amb tot el poder que li dona la seva condició d'alcalde, la seua forma d'actuar, precipitada i imprudent el va portar a incomplir el que el propi projecte d'arrancament de l'escultura deia: que s'havia de contar amb la participació de l'artista per a l'operació de desmuntatge, trasllat i muntatge de l'obra.

El procés que se continua i se planteja en l'àmbit dels tribunals està seguint el seu camí. Amb l'arribada ara del nou ajuntament s'ha iniciat una negociació que ha paralitzat de moment els processos judicials que estan en marxa amb l'objectiu de trobar una solució. L'única solució legal és que l'escultura torne a estar al seu. Les negociacions estan pendents i és d'esperar que acabin bé i que tot quedi en una historia

que no tindria que haver passat. Que finalment hagi un reconeixement de la llibertat d'expressió, de creació de l'artista i de desenvolupament de tota la seua capacitat al servei del seu poble.

És dramàtic que encara avui s'estiguin reivindicant els drets d'expressió i creació artística reconeguts i consagrats per la declaració universal dels drets de la persona i per la pròpia Constitució Espanyola i que siguen persones investides d'autoritat qui els estan vulnerant. I no es tracta sols d'un exalcalde al que afortunadament el seu poble l'ha repudiat. El problema és més greu com demostra que hagin recolzat a l'alcalde dèspota institucions com la conselleria de cultura o el Consell Valencià de Cultura amb el seu president i altres personatges que formen part de la institució com el catedràtic de la UPV José Maria Lozano o la pròpia exdirectora de l'IVAM Consuelo Císcar o que un artista, Jaume Espí, hagi participat en l'operació de destrucció de l'obra d'un altre artista. És una vergonya per a la cultura del País.

Afortunadament, al costat de la preservació de l'obra "25 d'abril 1707" han estat moltes persones de gran autoritat intel·lectual i artística que amb els seus estudis i informes han destacat la importància de l'obra, de la idoneïtat del lloc original, de les seues característiques estètiques del millor art urbà. Cal reconèixer l'entrega i treballs del catedràtic Roman de la Calle i del catedràtic Manuel Vidal que des del primer moment van recolzar i es van mobilitzar per a impedir la ignominiosa acció de l'ajuntament de Gandia quan estava presidit per un nefast alcalde enemic de les llibertats i de la creació artística.

No podem acabar aquesta conferència sense lamentar l'escàs compromís de les autoritats judicials amb l'ordenament jurídic protector dels drets d'autor al no haver ordenat les mesures cautelars que es van sol·licitar i que haguessin impedit l'arrancament de l'escultura fins que els procediments judicials iniciats s'haguessin acabat. L'àmbit judicial ha demostrat una ignorància supina. Els jutges que han intervingut desconeixien escandalosament el que preveu la Llei de Propietat Intel·lectual o el Conveni de Berna en quan a la protecció de la integritat de l'obra artística i els drets del seu creador. Haver considerat com han fet que una escultura monumental com "25 d'abril 1707" integrada en un espai urbà, era com un quadre que podia traslladar-se d'un lloc a un altre sense afectació de la pròpia integritat de l'obra, és també una preocupant evidència de que en l'àmbit del poder judicial la creació artística preocupa molt poc. El dòcil comportament judicial amb les arbitrarietats manifestades per un alcalde dèspota fins el punt de deixar un artista en la més absoluta indefensió és un seriós motiu per inquietar-nos.

L'ART EN UNA SOCIETAT MALMESA. NOTES DISPERSES

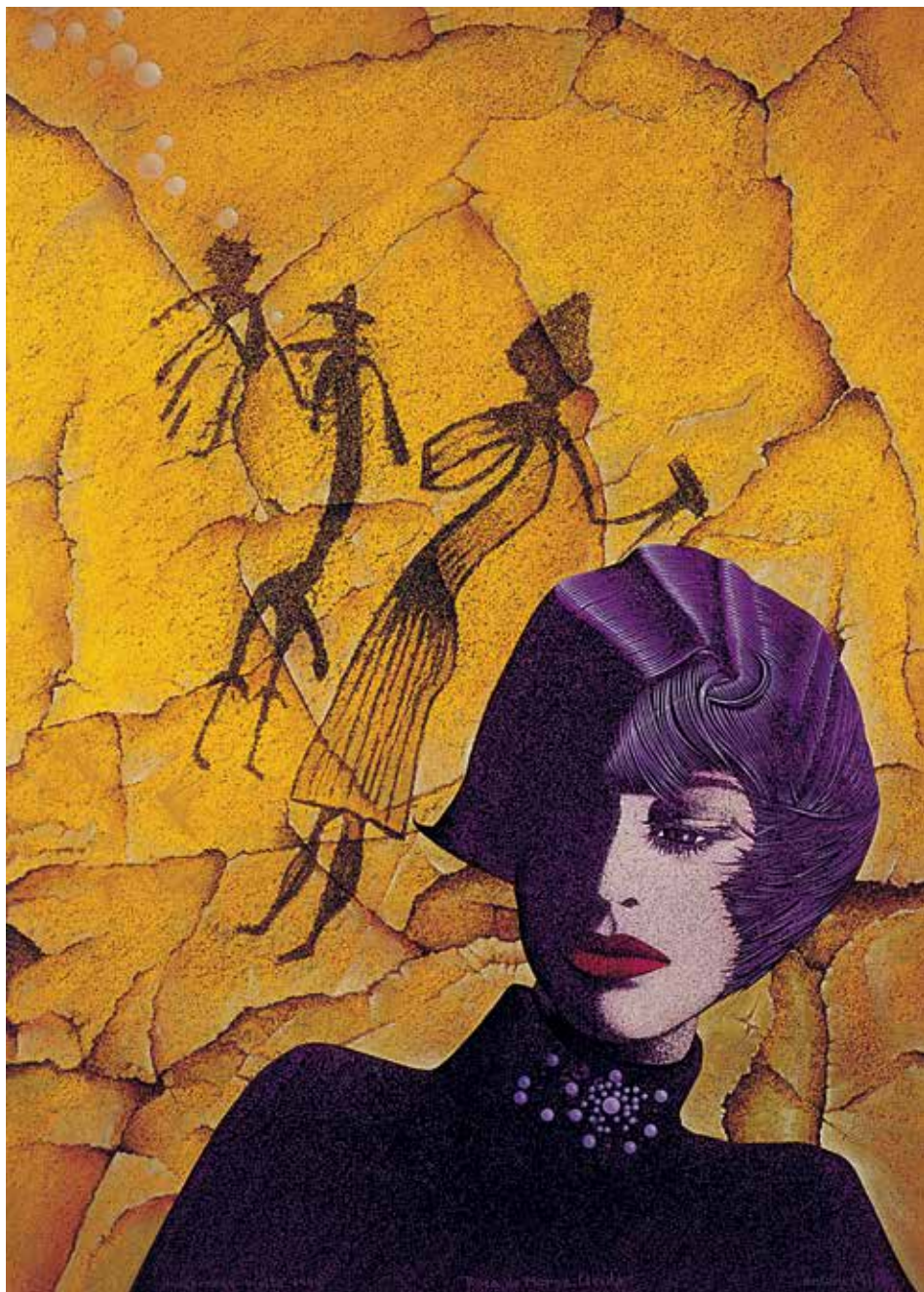
J. F. Yvars (Historiador de l'Art i exdirector de l'IVAM)

I

Primerament, he de deixar clar que quan parlem d'art i societat no es tracta de dos conceptes antagònics, però tampoc complementaris. L'essència de l'art és difusa, avui se'n diu fluvial. L'arrel de la societat és trencada i sovint trenquívola, difícil de centrar en una direcció globalitzadora o totalitzadora, en una síntesi d'aquelles antiquades i possibilistes tan colpidores. De societats, n'hi ha tantes com d'agrupacions, com a nuclis humans, un cop superada la diagnòsi positivista que parlava de clans tancats, poblats, ciutats-urbs, com una manera d'entendre el fet humà.

L'art és una presència constant en la vida humana, una companyia persistent i inquietant, des dels caçadors nòmades de l'estepa als assentaments neolítics i agraris i els grans imperis, és a dir, de l'esgarrinxat significatiu i gràfic damunt la pedra en la cova a l'incipient terbolí semàntic, gestual o sígnic, de les darreres propostes artístiques ja en la tardana postmodernitat. Si contemplem les esteles orientals protohistòriques, hi veurem una sèrie d'elements també gestuals, sígnics i plàstics que podrien ser essencialment postmoderns, la qual cosa vol dir que la cultura no és necessàriament progressiva sinó puntual: existeix una percepció artística i després el vestit formal esdevé casual, atzarós.

Amb el temps, alguns dogmes han fet fallida. Gil de Biedma deia sovint que l'art és un simulacre disfressat de veritat. Em guardo aquest advertiment per començar aquí, el qual complementaria un comentari un xic malvolent de Sherlock Holmes quan afirmava: «home, després de transitar per la cultura londinenca, l'art és el bàlsam de l'esperit». És l'últim bàlsam de l'esperit que es pot compartir, a més a més. Hi ha un fet, doncs, que sembla indiscutible i que s'ha de tenir present: es parla molt amb atreviment periodístic del trencament dels models vàlids de representació occidental, del trencament dels cànons figuratius i això és simplement un lloc comú,



Inesperada visita. 1994 (Acrilic s/ llenç, x)

perquè no hi ha res que duri cent anys. Tot allò que anomenem «racionalitat moderna» no té més de dos-cents cinquanta anys, pensem en allò que va ser la Il·lustració i en el caràcter dèbil que va tenir la «Il·lustració» prerevolucionària francesa i que el romanticisme va ser una revolta egòlatra, probablement.

Són, al capdavall, moments d'història, per parlar amb més cura. Tanmateix, hi ha una cosa molt clara: l'art es va afirmant mentre dansa al ritme de la música del temps i fins i tot a contrapeu de la música del temps. Per exemple, els gèneres artístics clàssics, diguem-ne l'Acadèmia, s'han dissolt, s'ha ampliat l'arc sensible, el nivell de qüestionament, de reflexió, àdhuc de tolerància. La gent avui en dia practica una sèrie d'activitats artístiques que transgredeixen, ultrapassen aquells clàssics. La gent avui balla, viu un tipus d'experiències artístiques noves. Dit d'una manera més propera, la gent no es desperta amb el vestit d'Adam, sinó que s'arregla tot just llevar-se. Sortim de casa després d'haver passat per un mínim, tot i necessari, procés d'estetització. S'ha assimilat una certa modernitat formal, una certa sensibilitat perceptiva en les pràctiques quotidianes. Ja no hi ha lletjos, ni lletges, amb perdó, perquè tothom sap que la bellesa es construeix i que la mirada de l'altre es propicia.

Què s'hi esdevé, doncs? Que els cànons tradicionals són sotmesos a revisió i ajustats al judici del temps, sempre mortal. En el món de l'art rau un concepte incompatible amb la cultura, amb la cultura de projecte, elaborada com tot l'art que ve del Renaixement, i és la democratització de l'experiència sensible. Resulta difícil perquè la sensibilitat és personal i s'afirma com una exigència formal poderosa. He dit sovint que l'art és tantes coses com apreciacions. Per exemple, l'art és imatge, l'art és figura, l'art és gest, l'art és signe. Quin n'és el denominador comú? L'art és forma i, al capdavall, una feliç forma si aconseguix forjar, aturar-se en un moment fulminant, que anomenaríem obra d'art.

La nostra cultura, la cultura tradicional d'Occident forjada en una romanitat quimèrica, perquè no oblidem que el gran teòric del classicisme artístic Winckelmann era un agent provocador. El gran didàctic de la normativa clàssica no va visitar mai Grècia. Se servia dels gravats i de la interpretació dels gravats que remetien a una interpretació de les experiències que no havien estat les seves. Insisteixo en aquest punt perquè vegin la precarietat de tantes apreciacions. Jo faig llargues estades a Londres i l'altre dia en el British Museum, mentre visitava una magnífica exposició força atrevida d'estàtues gregues, vaig pensar que aquella gent ho sabia tot, i ho sabia tot perquè ho reconstruïa tot, perquè no copiaven, sinó que integraven i interpretaven. Un habitant del segle XXI s'amara d'aquelles experiències i vivències estètiques de segona mà, com probablement li va succeir a Teodosi, el qual, tot i trobar-se molt més proper al classicisme, endinsat de ple en la cultura bizantina, era totalment diferent. (imatges Grècia al British 2002, Gran galeria del Louvre 2008)

En la integració teòrica d'art i societat han anat succeint diferents perspectives,



Esquerra. 2010 ()



Montserrat al MNAC. 2009 ()



Grècia al British. 2002 Londres (Acrílic i metall s/ llenç, 81x116)

avançades d'interpretació que han permès depurar, espigolar determinats conceptes estables de verificació puntual en cadascuna de les anàlisis, allò que anomenem diferents opcions o tendències metodològiques. Hem patit un mètode sociològic d'aproximació a l'obra d'art molt treballat, diria fins i tot desgastat pel positivisme vuitcentista. L'obsessió del científisme: tot allò que no és dada és interpretació.

Aquests exercicis aproximatius sociològics són això, aproximacions que sempre rellisquen damunt la formidable veracitat artística. Us ofereixo un exemple diàfan: què és més eròtic, un nu desvergonyit de Picasso, de figa, per parlar d'una manera crua, o aquell tall precís i brutal de Fontana? Que cadascú faci la seva pròpia tria.

Així, doncs, què pretenia la sociologia? Entendre l'art d'una manera laxa com el reflex d'una situació històrica determinada. Tanmateix, l'art no té història, l'art és una experiència puntual. Una experiència estètica percebuda directament i és des d'aquest punt de vista matisat que s'han de considerar aquelles aproximacions estètiques, atentes a les formes sensibles. L'art és un conjur formal en què els interessos i les intencions poden ser interpretats com a estímuls per a una obra concreta, realitzada. La crítica idealista a la qual em remeto humilment, el formalisme que se'n deia abans, té el risc clar que fa de la crítica una mena de cotilla de guix, fràgil però opressiva. La crítica sociològica idealitzava la transformació de l'art en la resposta a uns models



Gran galeria del Louvre. 2008 Paris (Acrílic s/ llenç, 81x116)

de convivència que veurien en l'art un símbol, una analogia d'allò que la societat aspirava a ésser. Ras i curt.

II

Un altre vessant per ordenar l'anàlisi de l'experiència artística és el fenomenològic, és a dir, descriure la gènesi i l'estructura de l'art. L'art no és història sinó que s'hi esdevé, en la història. L'art s'esdevé, és una experiència difícil de precisar però resulta decisiva en l'ésser humà. Podem integrar-la com una activitat en aquella seqüència d'activitats individuals que defineixen un grup social i les aspiracions de transcendència. Un ambient impregnat per les figures, gestos i signes que defineixen en l'època actual allò que anomenem forma. Entre els tractadistes notables d'aquestes dues tendències: sociològica, fenomenològica, hi ha Hauser, Antal, Francastel, els mestres del pensament estètic, com ara Gadamer o Gehlen, de qui he estat l'últim apologeta. És un art molt dens, diria fins i tot un punt intempestiu, des de la fluïdesa galopant, del desgast del llenguatge contemporani. Igual que Wittgenstein, penso que la prova última del llenguatge n'és l'ús, ja que no acabes mai de saber què mires de dir i quina és la base de verificació d'allò que dius.

La interacció art i societat. Més que no pas de fet artístic –com alguns han apuntat des de la perspectiva de l'arquitectura– jo parlaria de cultura visual. Crec que la cultura visual és un concepte equívoc, un concepte que avui dia tenyeix l'imaginari que d'alguna manera dota d'aquell punt de transcendència que exigim a tota obra plàstica. L'obra plàstica ha de proposar un punt d'utopia, una idea que va més enllà des descobriment necessari dels imperatius de la pròpia natura de l'art.

L'art visualitza unes determinades experiències artístiques en el temps, certament, i li confereix aquell afegit personal que fins i tot el fa comprensible en el seu temps. Dit d'una manera més clara: «no hi ha art de món, hi ha mons d'art». Recordo una conferència de Nelson Goodman a l'IVAM. Una lliçó magistral i un sopar evangèlic, que tot s'ha de dir. Després Danto i altres crítics s'han aprofitat més o menys dels arguments del mestre. Danto deia sovint que no hi món d'art ni món de la vida, sinó diversos mons d'art que no necessàriament són complementaris, que són conflictius perquè representen i visualitzen valors en evolució, els quals impliquen alhora una sèrie d'habilitats, de tècniques i, d'altra banda, una sèrie de continguts més transcendents i que jo he anomenat, tot seguint Benjamin, «cultuals», de culte.

Tanmateix, hi ha una altra manera d'enfrontar-se a aquest fenomen. Recordo que el professor Milicua i els sociòlegs de l'art de debò feien servir el recurs a la base material de la producció artística en el temps: què eren els tallers medievals, què eren els tallers renaixentistes, quina era la dinàmica d'intercanvis. Llegim un contracte medieval o renaixentista i hi veiem clarament com anaven les coses, al marge de les grans abstraccions teòriques.

Això demostra que el criteri constructiu era lax i que depenia de moltes circumstàncies que no sempre s'ajustaven a un cànon estrictament estètic, la qual cosa resulta instructiva: veure com incidia el comitent (qui pagava), el compromís puntual d'una obra d'art, que tal vegada era transcendent i retòric, per exemple una escena de l'evangeli per a un convent. Hi ha un quadre meravellós de Ticià, el papa Alexandre VI, el senyor de Canals que és el que va ser en l'origen, presenta un dels seus protegits. Ha aconseguit que el nomeni per a un càrrec vaticà, si bé les credencials no eren tan nítides, per la qual cosa Ticià el va pintar presentat ni més ni menys que pel papa Borja a sant Pere, i sant Pere li fa una abraçada amb molta alegria, una abraçada de pertinença.

Tot dins un ordre, però: sant Pere –descurat com un pescador–, però amb la capa porpra perquè era sant Pere i tenia les claus amb les quals obriria l'eternitat als altres, Alexandre VI amb una enorme capa bizantina i el pobre candidat disfressat de pastor. I tot això vol dir, simplement, que hi hauria molts punts suspensius en la redacció dels contractes i que des d'una base historicista, positiva i clara, explica també com funcionaven les coses. Per exemple, en la pràctica artística s'han generalitzat els pigments industrials, es compren i es manipulen, però pensem en els pigments tradi-



Ciutat sense sortida. 2005 Auschwitz-Birkenau (Polònia) (Acrílic s/ llenç, 116x81)



Desert de Kuwait, 2004 (Acrílic s/ llenç, 100x200)

cionals, que un ajudant treballava incansablement en un morter fins que s'aconseguia el color que tocava i es podia justificar que aquell producte luxós el podia fer servir només aquell pintor i no un altre. Per això la Corona i el Papat eren sempre poders absoluts, podien utilitzar el que més els abellia, tot i que si una persona particular utilitzava el lapislàtzuli podia acabar penjar en una cantonada, tot molt complicat. Això no obstant, s'ha d'entendre també la part positiva de l'habilitat tècnica. Dit d'una altra manera: artista/clientela; tallers/gust. És a dir, l'ús que una determinada societat fa de l'art que produeix.

III

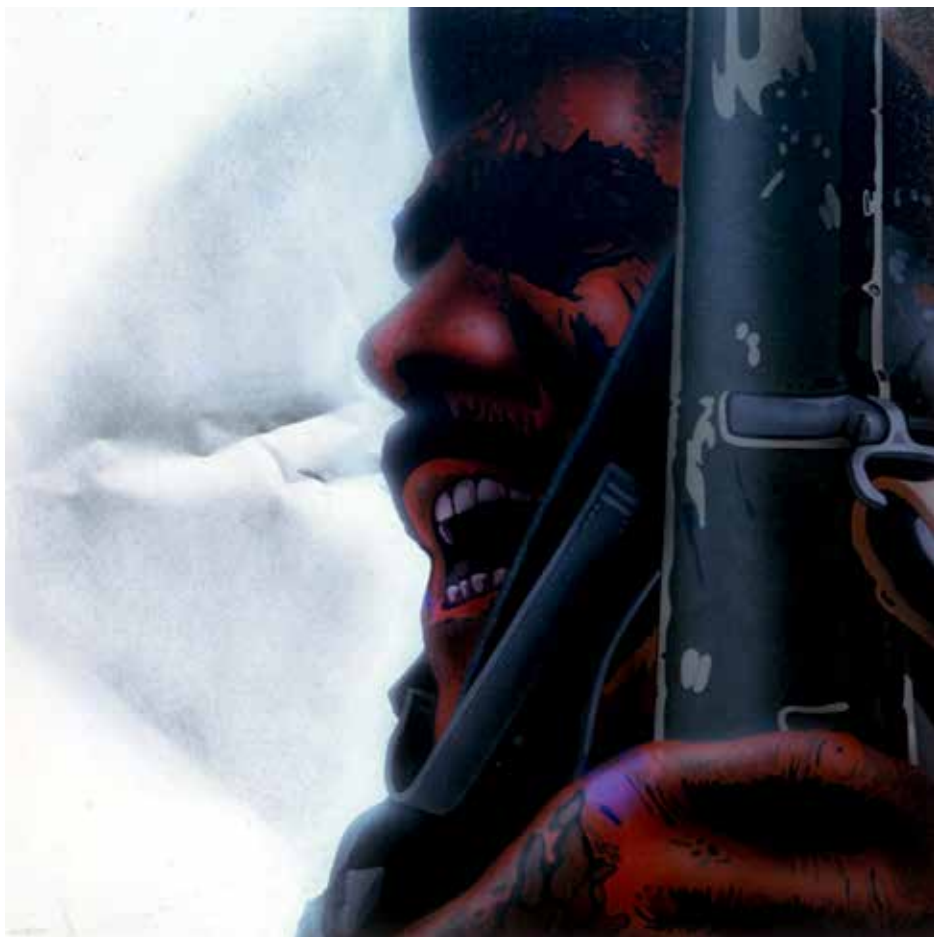
Hi ha un llibre no gaire afortunat d'Alexandre Cirici –Art i societat–. Cirici tenia una tendència un punt extremada a la teorització sobre vestigis imprecisos, a partir de la qual elaborava una taula d'afinitats o discrepàncies que després resultava força difícil de verificar: signe A, B, C, D, E. El títol Art i societat avui és molt difícil de generalitzar. El va prologar una persona molt subtil que va tenir un gran prestigi en el seu moment, Argan. La prova d'un bon llibre n'és el lector, tot i que es tracti d'un llibre difícil, aquest va ser el gran èxit. Actualment aquest tipus de generalitzacions es mirarien amb molta cautela. Art i societat són ramificacions cognitives, diríem pedantment, a més de psicològiques, perceptives i històriques, les quals requereixen d'un tractament minuciós.

Un altre paradigma. Hi ha models heurístics contingents, models d'anàlisi confusa: experiència i interpretació, en diríem. És una bona síntesi per abordar l'art



Tres mil anys Palestina. 1974 (Acrílic s/ llenç, 70x70)

des d'una perspectiva contemporània; l'art és interpretació (història, estètica) o experiència (fer passar l'experiència per aquell filtre). Spengler té un llibre que em sembla que mai no vaig acabar de llegir del tot, ni tampoc el traductor, per les nombroses imprecisions que presenta la traducció: *La decadència d'Occident*. De tota manera, si no fóssim tan sectaris, veuríem que aquest va ser un llibre premonitori de tot allò que estem vivim. Hi argumentava que l'art és lliure i intuïtiu, que les imatges sensibles es produeixen i conformen un joc de relacions i que no hi ha manera, siguem sincers, d'ordenar-les mitjançant conceptes, per la qual cosa el sentit de percepció sensible i concepte se superposen. Dit d'una altra manera, i aquest és un gran encert que se li ha d'agrair a Spengler, quan parlem d'art no ens enfrontem a dades sinó a dades de



Guerrer àrab. 1973 (Acrílic s/ llenç, 100x100)

l'experiència, organismes vius per tant, i quan entrem en aquest terreny tot és ja molt més dúctil i àdhuc inquietant.

L'art durant els darrers temps, sobretot l'art occidental força vinculat a les oscil·lacions del gust. L'art del segle XX ha estat formidable. Les descolonitzacions europees del segle XIX, la neocolonització, dues guerres mundials. Un món de reajustaments i a tothom li sorprenen les actuals onades migratòries. «Nigèria era un mar verd, on la gent vivia de la caça, eren països nòmades i s'alimentaven de sang. No hi queda res, amb l'especulació tribal, els incendis i el colonialisme, no hi ha res», em deia un testimoni d'excepció. «Estic esperant per poder entrar de conserge d'El Corte

Inglés.» En quin formiguer humà hem entrat. Durant les èpoques de reajustament del segle XX els models s'han ajustat gradualment a la barbàrie del temps, certament, era molt difícil escriure poesia després d'Auschwitz.

Abans he esmentat Hauser, els dos volums eren de lectura obligada i no en feien justícia. Jo vaig tenir la fortuna de conèixer-lo amb motiu de la presentació espanyola de *La sociología del arte*. Era un llibre dens, sens dubte, però em va dir una cosa que em va colpir: «Aquest llibre el vaig fer durant vint anys i va ser el meu pa diari». Un editor li va pagar diners tots els mesos durant vint anys. No obstant això, el capítol definitiu és doble i visualitza arguments, gustos: el cinema i l'impressionisme. Si llegim Hauser amb deteniment observarem que es tracta de dos capítols capdavanters, però que responien, a més a més, no només a l'exigència erudita sinó a les necessitats narratives, dramatitzadores, de l'escriptor. A la seva avidesa creativa.

Hi ha altres autors que han començat a qüestionar la singularitat tardoromànica de l'artista. «No hi ha artistes», repetia Hippolyte Taine, no hi ha artistes sinó processos artístics, els quals al capdavant defineixen i aïllen experiències que cada pintor és capaç de multiplicar en la seva ment. Si escolteu això des d'una perspectiva contemporània

—he estat en l'última biennial i he escrit un llibre sobre biennals— us diria que gairebé tot sona a ja vist. Un senyor que pixa en públic, això no és un acte de transgressió, sinó una grolleria, per més que pretenguin dissimular-lo, amb la densitat conceptual i projectiva que té l'art contemporani. Fa uns dies, a Londres, a la Summer Session, amb més de mil obres, la sorpresa no podia ser més gran. Allò que de debò t'agrada et sembla ja vist, perquè la nostra mirada està impregnada d'aquella experiència vida, activa, que ens ha vingut de l'art. I això últim confirma que l'art es nodreix de l'art i que ens fem als ulls de l'artista.

La mirada no és innocent, és construïda. Kant ho va veure clar: fins a on és capaç la raó de copsar la realitat de l'art. I aquest és un problema greu, tot i que s'hi podria afegir, fent una mica de sociologia: fins a on és capaç la raó de retre compte d'una realitat històrica? Fins a quin punt parlem de conceptes fluvials? I ens hi movem a les palpentes. No obstant això, hi ha pensadors que jo diria «tangencials», com ara Dilthey, que, sent al cap i a la fi un fenomenòleg raté i havent escrit molt sobre teoria de la història entre altres conceptes, ha elaborat unes categories estètiques que estaria disposat avui a reivindicar amb un altre pensador que ha estat per a mi decisiu a fi de definir el marasme de percepció / imatge / forma / sensació, i que és William James, la percepció contemporània: res no és el que sembla. Hi ha una aparença de petits llampecs, de petits moments de veritat —que deia la malèvola Virginia Woolf— que ens alteren, si bé són aquests els llampecs que ens permetran cercar les claus de sentit en obres el significat cultural de les quals està garantit.



Mirant a monet. 2009 Paris (Acrílic s/ llenç, 92x65)

IV

I això ens porta a obrir un tercer apartat: una història social de les idees. L'esquema de la societat, un esquema ideal, amb la figura totpoderosa de Hegel: quin espai se li dona a l'art? L'art, l'esperit objectiu. D'alguna manera, el debat és etern: normes artístiques que donen compte de les formes, les formes sempre incapaces o precàries per informar d'aquell flux punyent de sensibilitat que impregna la percepció estètica del món i també la simple percepció humana. Les dades de la consciència que són administrades posteriorment i s'emmotllen a un discurs presumptament comunicatiu.

Penso que aquesta breu xerrada podria concloure amb un projecte racional: «Normes i formes», és cert, però en una proposta no massa ajustada, com va dir Gombrich. És molt més difícil explicar les experiències que no pas percebre-les amb nitidesa, pensem en l'impressionisme: traducció, dissolució, destrucció de les formes compactes de les figures en sensacions cromàtiques, en sensacions tonals, si bé hi ha una distància brutal entre Cézanne i Monet, sense anar més lluny. Al capdavall, camps múltiples d'experiències sensibles. Podríem acceptar que les formes són racionals a priori. Hi ha una percepció formal, gairebé innata, jo diria: l'home té una certa capacitat de configuració d'universals imaginatius o imaginaris. Es defineixen, dins un ideal de bellesa: és bellesa allò que els homes anomenen bellesa. Aquí Hume era un pragmàtic: l'opinió sobre art, pregunteu-li a un tècnic, a un especialista, després ja entrarem en un altre tipus d'apreciacions, tot partint sempre del pressupòsit lúcid més que no pas cínic que afirma que la raó és enemiga de les passions.

Convé matisar les equivalències verbals que fem servir, perquè sovint causes i intencions se superposen. No és el mateix la imprescindible intencionalitat artística, de quina manera interpreta un artista un model figuratiu del seu temps, del que són les seves intencions puntuals d'intervenció plàstica. Em sembla que aquí seria important posar en pràctica un concepte que va utilitzar Horkheimer no des de l'estètica, i que va difondre Panofsky en l'art: el concepte de «versemblança». Entendre les obres d'art com a equivalències de versemblança, perquè el problema de l'art ja no és la seva veracitat, que respongui de la millor o de la pitjor manera a un cànon acreditat, l'important és que aquell cànon fa llegible les obres, les fa creïbles. Cadascú les interpreta a partir del joc perceptiu que considera normal. Són formes versemblants del món de l'art.

Espero no haver-vos cansat. Gràcies.

Resposta adreçada a Romà de la Calle a propòsit de la pregunta sobre la ubicació de les obres d'Antoni Miró dins de la panoràmica actual:

Jo penso que Miró nomen numen és un home de cultura i per tant —extravagàncies al marge, que les prodiga— estan les conviccions profundes que vénen d'una

formació. I ell és una persona que s'ha nodrit a espatlles de gegants, és a dir, no és una persona en un sentit «verge» o transparent de la seua experiència visual. El seu propi procés ha conreat exigentment l'artesanat de l'art, fins i tot les pràctiques com les del gravat i d'altres que permeten pocs jocs irresponsables. D'altra banda, hi ha un vessant, que és el sentit polític –ideològicament parlant– del compromís artístic. Miró –i jo en discrepo, però cadascú...– que a l'art li pertoca una certa voluntat d'intervenció sensible en el món. Jo en aquestes coses sóc lukacià i avui citar Lukács és com un pecat mortal– i deia sempre el mateix: «més que canviar el món millor seria pactar interpretant-lo». Ell ho va fer –no amb gran fortuna verbal– i els seus llibres són de difícil integració, però hi ha sempre una fascinació per l'obra concreta que jo transmetria al cas de Miró. Per sobre del compromís puntual històric que en el seu cas es diu social, hi ha una certa efervescència formal que de vegades traïx el mateix plantejament presumptament neutre de l'obra. I es veu molt en obres «presumptament implicades».

Antoni Miró ja té més de quaranta anys de pràctica –i ja està tot dit– i un acaba presoner dels seus simulacres que tenen un inqüestionable valor instrumental i li permeten fer més fluida l'experiència. Jo penso que l'abús de la metateoria és pervers, però que també té unes seqüències positives. Jo li deia sempre a Fuster: «A tu t'ha fet sempre la publicística un clàssic perquè si hagueres tingut la sort d'escriure-ho en francès hagueres arribat amb una aura que aquí no va arribar mai perquè sempre et tenien com un militant, i les coses no són així». Ara jo diria que en el cas de Miró hi ha una certa bel·ligerància plàstica que de vegades tendeix a esborrallar la vivesa formal de la seua obra. És una obra tan cabal que caldria esbrinar amb molta delicadesa i sempre en nuclis significatius molt determinats. Jo crec que és un artista del segle XX i XXI, amb unes eines polides i repolides per la seua pròpia pràctica. I penso que en una societat com la nostra –no damnada, condemnada– és molt difícil mantenir..., jo ho he vist en poques ocasions. És inexorable que el fet mateix de condició humana comporti la repetibilitat, però jo no parlaria tant de repetibilitat sinó de temptativa de revisió dels propis projectes. A tall d'exemple, Joan Miró va morir gran i no era un personatge repetitiu perquè vivia d'una cosa molt sorprenent i era la fascinació per la seua pròpia experiència estètica i encara que el projecte, i fins i tot les eines, foren les mateixes, els resultats no ho eren. En el cas de Picasso és igual, no? Picasso era un personatge que s'entusiasmava amb l'obra que estava. I aquest criteri de versemblança que jo he emprat abans seria el meu criteri per a jutjar també l'obra d'Antoni Miró i que no deixa de ser una obra molt assenyalada, molt significada i ho diria a la catalana: «molt punyent» en aquest món d'interferències sovint sorolloses contemporànies. Jo en aquestes coses –i procedeixo de la milícia– ningú seria capaç de definir en deu propostes nítides la condició de bellesa, però tots estariem d'acord a qualificar la persona que les sustenta.

ENTRE L'ART I LES SEUES FUNCIONALITATS. TOT RECORDANT ELS ESGUARDS D'ANTONI MIRÓ (*)

Romà de la Calle. Universitat de València

Una vegada més, he tornat a preguntar-me, en el moment clau d'enllestir la present intervenció, *des de quins extrems concurrents hauria de parlar de l'obra d'Antoni Miró*. En aquest sentit, voldria fer una introducció explicativa, que possiblement es puga convertir en una mena de intervenció autònoma, respecte a les claus possibles d'aquest apropament.

La primera de les qüestions que voldria aclarir és *des de quina òptica parlo*, hui i ací. De fet, prenc la paraula des de la reflexió filosòfica. La meua especialitat professional, al si mateix de la filosofia, és el domini de l'Estètica i de la Teoria de les Arts. Quaranta-tres anys he estat, com a professor, a tres universitats, impartint esta matèria o matèries paral·leles, sempre a especialitats i estudis diferents: arquitectura, filosofia, història de l'art, belles arts o filologia.

En aquest sentit, em mouré des del context filosòfic, tot i que m'és més còmode, tot començant per una distinció que considero bàsica i que, potser, ha estat en el rerefons de molts dels possibles equívocs que sorgeixen quan es parla de l'obra d'art en general i de la d'Antoni Miró en particular.

(*) S'ha respectat, en la publicació, l'estil directe i espontani del llenguatge de la intervenció, al llarg de tota la ponència, fins i tot una vegada transcrita i revisada, després, per l'autor. La proposta era bàsicament aclarir un seguit de conceptes de l'àmbit estètic, per a aplicar-los al domini de l'art i en concret a la pintura d'Antoni Miró.

Primer pas: l'objecte artístic.

Voldria diferenciar, doncs, entre les nocions *objecte artístic*, *objecte estètic* i *objecte de coneixement*. Tres conceptes que sovint barregem amb total facilitat i que m'agradaria puntualitzar, per l'ús freqüent que habitualment faig de tots tres, des d'una perspectiva fenomenològica. Crec, a més a més, que –dins de les reflexions que aquest matí, el professor i amic J. F. Yvars, parlant de metodologies, ens ha fet– ha dedicat una referència ràpida, per cert, a la metodologia fenomenològica, però que sols ha citat, a corre-cuita. Nosaltres ho compensarem.

És justament des de la reflexió fenomenològica, és a dir, des de la reflexió sobre les dades pròpies de les experiències aconseguides en relació al fet artístic que jo parlaré. És curiós a més que ell haja dit –si no recordo mal– que no li agradava l'expressió «Fet artístic». A mi, per contra, m'agrada i molt l'expressió «Fet artístic», com a conjunt estratègic d'elements, relacions, objectius i funcions coordinats. Dins, però, d'eixa capsa negra, si l'obrim, amb cura analítica, podem trobar justament, entre altres coses, aquests tres conceptes citats i que, en realitat, utilitzem ben sovint, més del que creiem.

Per qüestions de rigor bibliogràfic, citaré, ja d'entrada, el fenomenòleg Mikel Dufrenne (1910-1995), concretament en un conegut llibre seu: *Fenomenologia de l'experiència estètica*, publicat en dos volums (Fernando Torres editor. València,



L'home del casc. 1974 (Bronze, 39x22x15)



Ma d'home fotut. 1976 (Bronze, 25x13x13)



Tors antropomorf. 1991 (Bronze, 62x59x23)

1982-83). Vaig estar, de fet, dos estius traduint-los. Hui està, de segur, exhaurit i crec que caldria tornar-lo a editar. Es tracta d'un llibre que didàcticament, pel seu contingut, jo encara recomanaria. El primer volum fa referència a l'objecte artístic, a la *fenomenologia* de l'objecte artístic, i el segon tom se centra en la fenomenologia de l'objecte estètic.

Diria Dufrenne –i dic jo ara, també, a manera d'exemple– per a mostrar la importància de l'objecte artístic: «Si jo ubico una escultura d'Antoni Miró damunt de la taula –per tant serà de *dimensions* reduïdes–, un objecte estructurat unitàriament amb un sentit material, formal i expressiu concret, i si posem, també, enfront de la escultura una càmera fotogràfica, el que captaria la màquina seria justament la estricta presència de l'objecte artístic».

De fet, Dufrenne posa com a cas elemental l'exemple de la càmera i no fa



La veloc. 2001 (Bronze, 31x61x2)

referència, encara, al cas d'un visitant del museu que, amb curiositat, fera una volta al voltant de la mateixa escultura, tot observant-la. Ell vol referir-se, en principi, a la materialitat estructurada en una forma determinada, que és captada perceptivament i/o fotografiada. És ben cert que aquest és l'exemple més senzill, sense oblidar que també un objecte artístic pot ser una representació teatral o una interpretació d'òpera o una *performance*, realitzada en una plaça pública, en mig de la gent. En qualsevol cas l'objecte artístic és quelcom autònom i independent que hi està present, hi es mostra, com aguantant una altra presència –la d'un subjecte receptor– per a establir un possible diàleg.

Jean Paul Sartre (1905-1980), per la seua part, també va tindre una etapa fenomenològica, en la seua trajectòria filosòfica, però ell diferenciava sempre entre *l'obra en si*, que seria l'objecte artístic, en estricte sentit, i l'obra per a nosaltres. Eixa diferència de Sartre coincideix, si més no, amb les dos primeres diferències (objecte artístic / objecte estètic) que personalment he subratllat. Tenim, aleshores, l'objecte artístic ubicat davant qualsevol que el reconega i li faça justícia com a objecte d'art. Continuem, però, amb més exemples.

En un congrés de París, deu fer ja més de vint anys, Dufrenne tenia una ponència i hi plantejava un cas paradigmàtic: un escultor fa una obra d'una bellesa extraordinària i, com que viatja en un vaixell, vol sorprendre la seua amant i amaga l'objecte artístic en el calaix de la taula de l'apartament que comparteixen. Eixa mateixa nit hi ha una tempesta i el vaixell s'enfonsa, moren tots. Ningú vorà mai més aquella peça. La pregunta de Dufrenne fou ben directa: podem parlar al respecte d'un objecte artístic / d'un objecte estètic? A la sala hi havia més d'un professor d'estètica i



Joves grecs a Orsay. 2009 Paris (Acrílic s/ llenç, 116x81)

les opinions es van trencar. I és que la gent identifica majoritàriament la categoria de bellesa, utilitzada en la narració, amb l'essència de l'objecte artístic.

És a dir, en relació al objecte artístic, sovint s'entén que entre les categories estètiques que se li poden aplicar –posem-nos en qualsevol obra d'art– una d'aquestes i fonamental històricament ha estat la bellesa, però una altra és el sublim, altra la comicitat, altra el dramàtic i altra l'humor. Si és així estem parlant d'una concepció, per exemple, de la bellesa vinculada a l'objecte artístic com una característica pròpia de l'objecte; és una postura essencialista, igual que l'obra pot ser alta, baixa, gruixa, pot ser bella o no pot ser bella. Però Dufrenne, com a fenomenòleg, no és essencialista. Buscarà, més aviat, la bellesa en el diàleg entre l'objecte i la mirada del subjecte que la descobreix i la fa seua experiencialment.

Comencem, doncs, recordant, en un parèntesi, que la bellesa potser no és la categoria més usual de l'art contemporani. Però acceptem la postura senzilla que a qualsevol objecte artístic se li poden aplicar tota una varietat de qualitats estètiques i aquestes qualitats estètiques estan vinculades històricament a les categories estètiques. Els fenomenòlegs no estan d'acord que la bellesa siga una qualitat de l'objecte, és a dir, no són essencialistes. El que passa és que històricament, de fet fins al XVIII, la noció de bellesa, com a qualitat estètica aplicada a l'objecte artístic (i el que estic dient de la bellesa podia ser –per no repetir– aplicat també a la resta de categories estètiques) sempre es configurava com una qüestió essencialista. «L'objecte és bell».

I em preguntareu: i què feien els grecs, en aquest sentit? Aquesta relació essencialista entre art i bellesa és un equivoc heretat per nosaltres i que ha format part d'una llarga cultura, sobre tot des del Renaixement cap ací, però ja hi era des de la tradició cristiana... *Deo volente*. Podem pensar, fins i tot, que l'art i la bellesa conformen, de sempre, qüestions i conceptes que han viatjat obligatòriament quasi en paral·lel, i no és així.

En la cultura grega, històricament, l'art anava per un costat i la bellesa anava per un altre. Tan sols en determinants moments posteriors es donaren la mà, però no viatjaven, en la genealogia clàssica, sempre junts. De fet, la qualitat essencial que la bellesa podria mantenir li venia per l'objectivisme grec aplicat a la natura i a les persones, i després passà ja al domini de l'art. Sobretot a la religió cristiana li va venir molt bé com a fruit de la creació. La bellesa era una qualitat essencial de les coses per la creació divina i això va durar fins al XVIII.

La pregunta clau serà ara: què passa en el XVIII? En el XVIII, tot parlant de l'objecte artístic i referit a la bellesa, és David Hume (1711-1776), en un text fonamental *La norma del gust*, l'autor que planteja que la bellesa no és una qualitat de les coses. Hume, dins de l'empirisme filosòfic que es desenvolupa en el context anglès, no és essencialista. Mira més aviat cap el subjectivisme com a clau explicativa de la nova estètica, avant la *lettre*. Altres plantejaments trobarem –sobre el tema– en René

Descartes i, més tard, altres de diferents en G. W. F. Hegel, en el seu idealisme. En filosofia, com en tantes coses, tu no pots agafar un ganivet i tallar, en net, la història dels conceptes.

Però el que m'interessa subratllar, ara, en benefici de l'actualitat que ens envolta, és l'aportació genial de Hume, en un llibre xicotet (de vegades els llibres xicotets són els que et canvien les coses), quan planteja que la bellesa no està en les coses sinó en la mirada que manté una relació amb les coses. Es passa aleshores, així, del sentit objectivista de la bellesa i també de la resta de les categories estètiques a un sentit subjectivista, en què de sobte apareix la *categoria de relació com a clau*.

La base és, doncs, la noció de relació. De fet, hi havia deixat el vaixell de Dufrenne, que s'ha enfonsat, l'escultura en el calaix i continuem –de moment– amb altres nocions, per a saber més respecte a la polèmica d'aquell congrés de fenomenòlegs de París, que ara es reproduïx, *mutatis mutandis*, en estes jornades nostres. Aleshores resumirem dient que podem parlar, doncs, de l'objecte artístic / de l'escultura d'Antoni Miró, que virtualment tenim sobre la nostra taula imaginària, com a l'element portador de les estructures objectives de l'obra i serà un concepte que gastarem com a sinònim d'obra d'art, en el sentit més ample possible.

Segon pas: objecte estètic.

Sovint utilitzem sinònims en el nostre parlar i, sense aclarir res més els contextos dels conceptes emprats, ens quedem tan satisfets. Dinant, hui mateix, comentàvem l'ambigüïtat del terme «estètic» i com el mateix Hegel, en la seua cèlebre Estètica, diu clarament que no li agrada el terme «estètica», per la seua equivocitat. Però és ben sabut que des de 1750 havia estat establert ja filosòficament, per Baumgarten, el terme/concepte d'*Aesthetica* i que amb total celeritat L'*Encyclopédie*, 1751, arreplega i incorpora a les seues pàgines el terme i farà d'altaveu al món civilitzat, tot donant a conèixer a Europa aquest plantejament, en favor de la *cognitio sensitiva perfecta*. Una nova porta de coneixement: la sensibilitat, com a palanca de l'art.

Però continuem, entre constants meandres, amb el fil del tema: objecte estètic és el que construïm amb la nostra mirada, la nostra percepció i el nostre sentiment enfront de l'objecte artístic. L'objecte estètic no és sinó el resultat de la construcció del subjecte receptor davant l'objecte artístic, tot dialogant amb ell. Es tracta de fer possible, de debò, l'experiència estètica, enfront de l'obra.

Vol dir que, si jo vaig quatre vegades a un mateix museu, construïsc quatre objectes estètics, fruits, tots ells, del diàleg de relació entre l'objecte artístic i el subjecte respectiu. Però els fenomenòlegs mai estarien d'acord a parlar de relativisme, de radical subjectivisme, en aquesta feina de retrobaments experiencials. No, ja que, per una part, jo tinc una educació, una formació, una actitud, una concreta proclivitat,

i l'objecte artístic té, per una altra, una estructura determinada, és clar que entren en joc molts nivells i dominis diferents, que dialoguen / reaccionen entre si, interactuant. La qüestió no és que jo projecte el que vulga sobre l'obra d'Antoni Miró. No, aquesta relació és transcendent, va més enllà de la meua voluntat.

El que passa és que jo, com a subjecte, canvie a cada moment. Tots ho fem. És la trampa del llenguatge: per exemple, si dic ara *jo*, demà ho torne a fer en altre context (dic jo de bell nou) i en cinc anys escolteu que ho torne a dir. El referent de la paraula jo mai és el mateix. És a dir, jo no sóc el mateix ara que fa cinc anys, ni seré el mateix, tampoc, després d'un lustre. Les coses varien sempre, per moments, ho sabem, però la llengua necessita fixar, amb eficàcia utilitària, eixe grapat de relacions, amb una paraula identitària –jo–, que cada vegada apunta a una suma de fenòmens diferents.

Aquest és un drama real, perquè hem de saber de què parlem en cada cas, perquè, malgrat la trampa del llenguatge (és essencialista en la seua estructura sintàctica: subjecte, predicat...), no és de veres el manteniment de tal essencialisme en la realitat viscuda –sempre processual– i ho sabem. Això passa, efectivament, també en els més variats dominis del conjunt del fet artístic. Per tant, hem d'entendre que l'objecte estètic està obert plenament a l'experiència estètica, amb les seues complexitats i les



La famosa Gioconda. 2008 Paris (Acrílic s/ llenç, 81x116)



La Gioconda a l'Havana. 2009 Cuba (Acrílic s/ llenç, 92x65)

variacions constants dels subjectes que hi intervenen. Tu i tu, jo, nosaltres som en aquesta tasca participativa.

Insistim. Parlar de l'objecte estètic sempre és, doncs, parlar de la experiència estètica i també de l'objecte artístic compromès en la relació que s'hi estableix. Quelcom d'afegit, sense més –*Deus ex machina*– al si d'aquest procés? No. Perquè des del mateix procés de construcció de l'obra hi ha una finalitat, una evident intencionalitat, que hi és clau. L'obra no està acabada fins que no es tanca el cicle hermenèutic, en l'objecte estètic.

Luigi Pareyson (1918-1991), un altre fenomenòleg italià, va diferenciar molt bé, quan va parlar de «forma formant» i «forma formada», sempre al si del procés de construcció de l'obra. L'artista, quan pensa què farà, arriba a mantenir una *forma formante*, una idea del que vol fer: quins materials, quina estructura, quin conjunt de procés i també, és ben clar, una intencionalitat. La intencionalitat no és més que la relació finalista especular, premeditada, entre l'objecte i el subjecte i el subjecte i l'objecte. Jo us parlo, amb una determinada finalitat, és a dir, hi ha una intencionalitat en les meues paraules. Hi ha una teleologia en aquesta estructura expositiva meua, hi ha una funcionalitat determinada. I és que la forma formante és clau en el procés, i, si cal, assumeix l'atzar, fa possible el rigor i es vincula directament amb altres experiències. Antoni Miró està pintant un quadre i deixa que descanse i el torna a arreplegar cinc dies després. El mira, el remira. No li agrada del tot, el reestructura i continua avant. La forma formante no és més que el camí d'una concepció que arriba a la forma formada. La *forma formada* és el resultat, segons Pareyson, que la *forma formante* volia ser en la intencionalitat explicativa de l'origen.

Ja sé, són les meues classes: reflexions en veu alta, sense papers, carregades d'espontaneïtat, de parèntesis i multirelacions... I així he estat fent 45 anys classes, tot connectant idees i fent seguir el fil del discurs a les persones de l'entorn.

Objecte artístic / objecte estètic; el primer seria el resultat immediat de la intencionalitat estructuradora, productora de l'artista. He dit immediata, perquè la mediata és l'objecte estètic. Quan algun artista diu «a mi no m'importa qui compré l'obra, qui la puga veure, ni on es puga acabar ubicant». Cal saber que mai és cert, perquè el primer objecte estètic que existeix és precisament el que naix de l'artista quan veu l'obra feta.

Aleshores, anem apropant-nos a l'ús afinat dels termes vigents en l'estètica. Així caldrà parlar de l'objecte artístic quan ens referim a l'obra pròpiament dita. Recordeu que he dit abans, tot referint-me a l'exemple aportat per Dufrenne, «si pose la càmera enfront de l'obra»... com si la càmera/mirada, amb la seua presència, no alterara el context, com si la càmera/mirada fóra quelcom definitiu i objectiu per a captar la substancialitat perceptible de l'objecte. Pot ser una ingenuïtat; és, però, eloqüent del fet de voler referir-se a una captació objectiva de la realitat, més enllà del subjecte que sempre és al darrer seu.



Paris a l'Havana. 2009 Cuba (Acrílic s/ llenç, 92x65)



Doble parella. 2010 L'Havana (Acrílic s/ llenç, 81x116)

Però, resumint, jo no sols em referisc, hui, com sabeu, a l'objecte artístic, a les obres de l'amic Antoni Miró, una per una. Tampoc sols a l'objecte estètic, és a dir, a les obres seues que jo visite, que jo interprete, que jo veig, i a les obres que interpreten els altres. En realitat, quan jo escric de la seua obra, jo espere que els lectors possibles estiguen d'acord amb aquest objecte estètic de què parle i potser, fins i tot, estic influït, com a crític, en el seu plantejament. Estic, podríem dir, com enfocant amb una llanterna mòbil els llocs i els protagonistes de la interpretació, però, en qualsevol cas, hi tenim dos conceptes fonamentals: *objecte artístic - objectes estètics*. Tota la complexa història d'una obra es pot resumir i no és més que la suma de totes les interpretacions. Per tant, sols afirmem que quan, de vegades, ens preguntem, amb una certa curiositat: «Què ens diu l'artista de la seua obra?» Tot el que diu no és més que la traducció verbal d'un objecte estètic. D'una suma d'objectes estètics que ell ha vist, ha descobert, dia rere dia, en l'objecte artístic que anava creixent, pas a pas (*forma formante / forma formata*), però no és, de fet, La interpretació seua de l'obra, com de vegades es pensa. La interpretació definitiva d'una proposta artística concreta –si ens posem en el lloc adequat– és, en realitat, la suma de totes les existents fins a aquest moment històric. Podríem dir, afinant l'afirmació al màxim, que *El Quixot* és la suma de la lectura de totes les interpretacions que han influït en la nostra conducta i en les nostres lectures.

Tercer pas: l'objecte de coneixement.

L'obra, perduda en el vaixell, a banda de que no la veja ningú en aquest calaix tancat, al fons de la mar, seria virtualment un objecte artístic, aguantant el seu futur arqueològic. Ara bé, podem parlar amb sentit de l'objecte estètic resultant, de l'obra vista, contemplada, interpretada, almenys una vegada, almenys per ell mateix mentre anava fent-la i oberta constantment a ser vista, una vegada finalitzada? Dufrenne va defensar, en aquelles jornades, com a fenomenòleg consumat, que sense experiències estètiques de l'obra no hi ha objecte estètic, què és, ni més ni menys, l'allargada ombra vital de l'existència humanitzada de tota producció artística socialment patrimonialitzada.

Però jo, amics meus, puc –a més a més– parlar de l'obra, puc estudiar-la, m'atrau recuperar la seua història, completar la seua teoria i tot això –deixem-ho clar– és, sens dubte, ben diferent a qualsevol l'experiència estètica viscuda.

Quantes vegades he recordat, en aquest sentit, les vegades que els professors d'història, els professors d'estètica i altres especialistes hem pogut parlar d'obres d'art que mai hem vist? Sols, potser, en la il·lustració del llibre, sols en la diapositiva les coneixíem. Aquesta fou la difícil realitat docent de molts anys, en els nostres contextos. Hem pogut sobreviure, malgrat tot, com hem pogut, a la històrica realitat de les limitacions. Parlàvem dels objectes artístics, però no mai hi teníem experiències estètiques.

A partir d'aquest punt, les preguntes s'amuntonen i s'amplien. Per exemple: «un crític pot escriure i/o parlar sols de l'objecte artístic?» Aquesta és la pregunta del naturalisme americà, una pregunta no ingènua: «De què parla el crític?» Això ens ho podem preguntar nosaltres també. Acceptant el terme de crític a qualsevol que s'apropa a la intencionalitat de percebre, de jugar a la imaginació, de desenvolupar coneixements, de reflexionar al voltant de l'obra i escriure'n després.

«De què parla el crític?» Segurament, la trampa primera seria: «Parle efectivament de l'objecte artístic». He escrit sovint de les obres d'Antoni Miró, com a objectes artístics. No és cert, tu no pots parlar de l'objecte artístic exclusivament. Per definició, tu parles dels objectes estètics que conformes davant les seues obres. I recorde, de nou, aquella intervenció de Dufrenne a París, amb la seua pregunta retòrica, de cara al públic assistent: «Aleshores, ningú no pot parlar de l'objecte artístic, en sentit estricte?» I Dufrenne, després del silenci, amb ironia: «Sí, sols un *deus ex machina*». No sé per què la resposta, si era per la vessant de la màquina prepotent o pel recurs a la divinitat, encara idealment més prepotent, però, en qualsevol cas, tenia sentit l'eixida.

També, és cert, jo podria, com a fenomenòleg conjuntural, posar entre parèntesis les meues vivències i intentar mirar/veure l'obra en si –la fenomenologia diu: tornar a les coses mateixes, tornar a l'obra directa– i aquesta és, per cert, la clau del

mètode fenomenològic. Veure les coses com a fenòmens, com a manifestacions directes dels objectes, que se'ns mostren. Tot un repte: ser capaç d'entendre l'obra com a fenomen-fenomenologia. No es tracta tant de parlar d'una cosa essencialista que és, en si, davant nostre, més aviat solucionem l'*impasse* tot buscant/captant/experimentant/fent viure les seues qualitats, tot potenciant sistemàticament la categoria de relació.

Per tant, si parle de l'esforç que jo faig per veure el cromatisme i el dibuix d'un quadre d'Antoni Miró, mai hem d'oblidar que qui veu, valora, analitza i explica els cromatismes i/o el seus dibuixos són jo. I des del joc òptic i la necessitat hàptica, si ningú em veu –en el museu on estan exposades les seues obres– intente tocar l'escultura, com a part de la meua experiència estètica, però vindran, potser, de seguida: «No pot tocar l'obra».

Tornem, però, a la pregunta d'abans: «De què parlem quan parlem d'una obra i escrivim un text?» Sempre hem de parlar de la relació que tu i jo, que cadascú tenim amb l'obra. Segurament farem l'esforç d'intentar descriure (amb total puntualització i detall) l'obra. És, sens dubte, una estratègia històrica de llarga cursa. La descripció és un terme clau i una acció potent, carregada de misteri, quan passa de les imatges a les paraules. Un dels temes favorits de les meues recerques, en el camp de l'estètica.

De vegades, quan he fet classes de crítica d'art, recorde que era un tòpic, per a mi, jugar un paper determinat: «Aquesta setmana em portareu un treball sobre la descripció d'una obra». Es tractava de descriure una obra que fóra a l'abast dels alumnes i que no la copiàrem d'un llibre que parlara de l'obra en qüestió. Jo sempre recomanava l'obra d'algun artista que estiguera viu i prop. Això tampoc s'havia fet mai, en altres classes, descriure l'obra. «D'aquest artista hi ha molt poca bibliografia», em deien. «Doncs bé, amplia-me-la tu mateix tot escrivint ara». «Si el que vull és que aneu a veure les obres i em conteu les vostres experiències». Però la clau de sorpresa de la proposta didàctica estava en el fet que –quan em portaven els tres folis, que demanava, per llista– anaven sempre parsimoniosament sent dipositats a la paperera, que havia posat al costat de la taula. Les cares eren de màxima sorpresa, però era la lliçó que calia donar-los. La descripció és un element fonamental i propedèutic, sempre la compare amb el dibuix: quan tu ets capaç de dibuixar és perquè percep la realitat i t'adones realment del que veus. En paral·lel, quan ets capaç de traduir en llenguatge el que has vist, amb cura, és que has entrat en la percepció viva, perceptiva, imaginària, intel·lectual i interpretativa de l'obra i l'has feta teua. Era el que metodològicament volia. En el fons estàvem fent aquesta construcció explícitament conscient de l'objecte estètic sense saber-ho, adonant-se, gràcies a l'escriptura, que si, potser, un mes després, tornaren a fer aquesta descripció, segurament no la farien igual.

Però aquesta clau de traduir en paraules, de convertir l'objecte artístic/estètic en objecte de coneixement, és el tercer esglaió que vull subratllar i ho he dit abans, o

almenys ho he insinuat, com un pas diferenciador rellevant. Torne a dir-ho: «Quantes vegades, ja com a professors, hem estat parlant d'un objecte artístic sense haver tingut l'experiència de l'objecte estètic corresponent! És això just? Quin coneixement tenim d'una obra si no n'hem tingut una experiència estètica?».

Per això, quan parles de l'objecte artístic tu has mantingut, de fet, un diàleg amb l'obra i estàs interpretant-la. Parlem essencialment de l'experiència estètica ara com ara. Era el que volia, tot diferenciant els tres conceptes (objecte artístic/objecte estètic/objecte de coneixement). I ara farem referència a la imprescindible noció d'*epojè*. Diuen els fenomenòlegs que és «*deixar entre parèntesis* allò que seria subjectiu i intentar descriure una vegada més l'objecte que tenim endavant, com si nosaltres fórem transparents». Per tant, sempre que parlem de l'obra d'art –permeteu-me que com en un joc tripartit, ara, pugam matisar ja molt millor– m'agradaria que ho férem sempre i necessàriament –i així em recordareu també a mi una mica–, tot enfocant-la de forma decidida, segons el cas escaient, bé com a objecte artístic, bé com a *objecte estètic* o bé, fins i tot, com a *objecte de coneixement*.

Allò curiós és que, quan parlem ja de les obres de Miró, ens hi referirem sempre d'alguna de les tres maneres indicades i és que hem parlat, heu escoltat, de les obres d'art, segons els casos pertinents i amb estratègies diferenciades. Per això, sabem que abans parlàvem de l'objecte artístic, ens referíem a l'objecte estètic i utilitzàvem, potser, l'expressió d'objecte de coneixement, però sense adonar-nos-en.

Una anècdota més, al bell mig d'aquest plexe de reflexions. No se m'oblidarà mai. Jo me n'anava els estius a treballar a París, als inicis de la dècada del seixanta. Un cap de setmana vaig anar al Louvre, per primera vegada. M'hi trobí l'Escriba assegut. En el meu llibre de classe, en el capítol d'Egipte, la reproducció de la gran piràmide tenia la mateixa grandària que aquell escriba assegut. La veritat, no sé per què, jo havia pensat que el famós Escriba assegut seria d'una grandària considerable. Clar que no tant com l'esfinx de Guiza. I quan el vaig veure, allí, tan menut, vaig haver de seure, perquè se me n'havia anat a terra tota la meua construcció mental respecte d'aquest, no podia imaginar ja l'experiència estètica corresponent, al voltant d'aquella escultura. Em sentia enganyat, ja que en classe ens en posaven les diapositives, però cap descripció corresponent a la grandària de l'Escriba i al seu ús funerari. Sabem que en el llibre estava així i aquesta era tota la informació rebuda. Per això la mala consciència docent que m'ha quedat per sempre, en pensar que podem ser capaços de parlar d'una obra de literatura sense haver-la llegida, d'una obra d'art sense haver-la vista, d'una peça musical sense haver-la escoltada abans, i potser que bromejem fins i tot del cas d'algun crític d'art que ha redactat el seu article setmanal al voltant d'una exposició sense haver-la poguda visitar.

Per tant, els tres conceptes vull que estiguen damunt la taula, sempre disponibles en la nostra feina docent. Però tornem a l'obra que tenim al calaix i a la pregunta

que ens feia Dufrenne: «És això un objecte artístic?» «És això un objecte estètic?» «És això un objecte de coneixement?».

Si l'obra desapareix i no l'ha vista ningú podríem acceptar que era en principi una obra d'art, que era un objecte artístic, però no mai podríem dir que era un objecte bell, ja que la bellesa no és una qualitat de les coses (postura essencialista), és una experiència del subjecte contemplador (postura subjectivista), és, de fet, un joc de relacions que s'estableix entre l'objecte i el subjecte, en la seua experiència estètica.

D'ací la importància que la *categoría de relació* manté en connexió a la concepció de la bellesa. Tot un joc que aboca a l'objecte estètic, però que també parteix de l'objecte artístic. Perquè també, en la constitució de l'objecte artístic, les nocions d'unitat, de diversitat, de complexitat es vinculen directament a la relació que hi ha entre els elements compositius.

A ningú ens estranyarà saber que Denis Diderot (1713-1784) justament, en l'*Encyclopédie*, en l'article «Art», ens diu que «la bellesa es basa en la categoria de relació, no mai en la de substància». Fou una constatació històrica determinant, sens dubte. Després es parlarà ja en el XIX i sobretot en el XX i XXI que també una categoria fonamental de l'estètica contemporània és la de procés, però no és més que una modificació optimitzadora de la *categoría de relació*.

Què ens ocorre en l'actualitat? Que en la nostra cultura encara conservem l'herència que la bellesa és una qualitat de les coses. Tenim aquesta concepció de la realitat, potser no ens hem adonat, encara, que des del XVIII les coses han canviat, no sols en aquell context anglès empirista, ja que també Diderot hi intervé, perquè ha llegit els anglesos. I quan parla de la bellesa com a relació, la bellesa està aleshores tant en la mirada del subjecte com en l'estructura de l'objecte, i es fa forta en aquest joc corresponent.

Per tant, si se'n va el vaixell a l'aigua, està claríssim el problema: si no ha vist ningú la famosa peça ceràmica, ningú pot parlar-ne, si no l'ha vista ningú, tampoc ningú pot dir que és bella, humorística, dramàtica o sublim... Podríem acceptar, per definició, si som essencialistes, que un objecte és bell per les qualitats i l'estructura que tinga, però això no ho podem traduir en una experiència estètica valorativa enfront d'aquell objecte, perquè no l'hem vist encara, ni mai el veurem.

Quart pas: entre les finalitats i les funcionalitats de l'art.

He posat aquest exemple de la fenomenologia perquè és una mena de vacuna, una mena de vacuna de com utilitzem les paraules i una mena de vacuna conceptual d'un rigor mínim, primer punt que volia mantenir. Segon punt: també J. F. Yvars ens ha parlat de la crítica del judici, jo no parlaré de la crítica del judici excepte per fer-hi alguna observació. La *Crítica del judici* d'Immanuel Kant (1724-1804) és un text fonamental explicat moltes vegades, però jo sols vull entrar-hi en un aspecte: una re-

lació importantíssima que té a veure amb la noció de finalitat. Abans hem parlat d'intencionalitat del que fa, de l'itinerari de la forma formant a la forma formada i de la intencionalitat del que llegeix, del que interpreta. La intencionalitat és, doncs, bàsica, i la trobem per tot arreu. Però, abans d'entrar breument en la crítica del judici, vull fer referència al professor Roman Ingarden (1893-1970), també fenomenòleg, que ens farà d'introducció de la qüestió. Aquest polonès ens matisa precisament aquesta noció de finalitat, tot relacionant-la no sols amb la intencionalitat objecte-subjecte sinó arrancant també del plantejament kantianista i aprofitant-la. Així, quan parlem de la perfecció de l'obra, basada en aquesta interrelació entre els elements constitutius, Ingarden ens recorda que està directament vinculada aquesta noció a la teoria de Kant, que diferencia ben clarament entre *pulchritudo pura* i *pulchritudo adhaerens*, per a diferenciar, en un doble sentit modern, l'antiga noció genèrica/històrica de *pulchritudo* (bellesa).

En el context de Kant encara es jugava a la substancialitat de la bellesa; ell, però, fa seua la diferenciació indicada abans. En aquesta línia, la *pulchritudo pura* és l'estricta relació entre els elements que constitueixen un objecte. Per a ell, és el màxim grau de la *pulchritudo*, la geomètrica, la radicalment sintàctica i estructural. Si Kant haguera viscut l'art normatiu, l'abstracció constructiva de les avantguardes, s'haguera entusiasmat. Perquè per a ell, hi *insistisc*, la màxima perfecció es vinculava a la relació de les formes, de les estructures, dels colors o dels espais. La *pulchritudo adhaerens*, per contra, és la bellesa conceptual que s'afegeix (*adhaerens*) via significat (potser moral, potser polític o potser ideològic) a les formes construïdes i que «representen» idees, sentiments o referències reals. Però fixeu-vos en la *finura* kantiana: el màxim valor artístic està en aquesta perfecció de la forma, en si mateixa, que és la *pulchritudo pura*. Hi arriba per abstracció, atès que l'art de l'època era figuratiu, como si haguera pensat en la interrelació *ut musice pictura*, més enllà de l'herència horaciana: *ut pictura poesis*. Dos mons en oposició.

En aquestes referències, Ingarden dirà que una de les intencionalitats del creador serà aconseguir la perfecció de la forma en el tractament dels materials, dels colors i de les estructures, tot buscant la seua autonomia (*pulchritudo pura*), però, a la vegada, a aquest conjunt de relacions entre elements també podrien vincular-se un conjunt d'elements significatius: els propis de la representació, del contingut moral, de l'acció política, de la força simbòlica..., que precisament l'art de l'època propiciava. És a dir, la vida entrava a borbolls en l'obra, però com a *pulchritudo adhaerens*. Però és clar que per a Kant, en la seua Crítica del judici (1790), el màxim valor era la *pulchritudo pura* com a bellesa formal, diríem.

Entenc perfectament que intentar deixar clar aquest punt és potser inclús polèmic a l'hora d'interpretar l'obra d'Antoni Miró, malgrat que ens hi donarà llum. Perquè lògicament l'obra de Miró està vinculada, de manera clara, a la *pulchritudo*



Penjada 2009 (Pintura objecte, 200x100x29)

adhaerens, és a dir, a la correlació entre la dimensió plàstica i el contingut referencial de la vida, que apareix en les seues obres. Compromís viu, doncs. És el concepte clau de finalitat de la representació artística, les palanques de la intencionalitat social i de l'artística, vinculades totes dues, de manera estreta, entre si. Mentre que, per contrast, la *pulchritudo pura* seria la màxima aspiració, per exemple, d'Eusebi Sempere. Dues concepcions de l'art, dues poètiques, dos mons i dos programes.

Tornem a Ingarden. Hem parlat d'intencionalitat: el que vincula objecte i subjecte, en l'acció constructiva. De fet, tota construcció artística, tota interpretació de la realitat té aquesta base d'intencionalitat clara. L'exemple que anava a posar-vos abans d'Ingarden és el següent: «Passege sovint pel camp –constatem que l'exemple no el posa de l'art, sinó de la natura–, tot gaudint de la natura i del paisatge. Hi trobe persones que també estan allà. Però no totes estan passejant, n'hi ha una que, per exemple, està davant una sèquia, picant; una altra, més apartada, està mesurant uns terrenys; n'hi ha

una que està amb un quadern a l'ombra –escriu o dibuixa?–...». Intencionalitats diferents, vinculades als seus actes, veuran l'objecte natural, de maneres ben distintes. Tots construiran, si cal, el seu objecte estètic de la natura segons la seua intencionalitat i la finalitat de la seua feina.

Diu Ingarden: «M'adone que aquell que està treballant els marges és l'amo del camp. De tant en tant, reflexiona i mira, però no li pregunteu justament ara, al treballador, pel valor estètic de la natura. Potser manté altres preocupacions molt més pragmàtiques, però això no vol dir que no sàpiga perfectament assolir dins de si, en altres moments, l'experiència estètica de la natura. I quan estiga a sa casa recordarà perfectament la posta de sol que ell veu suant. I segurament la veurà de manera diferent que el poeta que està a l'ombra fent els versos. El treballador tindrà una



Safia a Musqdisho 2009 Somàlia (Acrílic s/ llenç, 162x114)

finalitat utilitària de supervivència. El poeta, potser, té aquell joc de desinterès que els anglesos posaven com a condició de la mirada estètica o que els francesos al XVIII valoraven com a plaer específicament humà, basant-lo en Aristòtil i les poètiques d'Horaci o de Boileau».

Tots aquests temes seria apassionant explicar-los. «Però hi havia un que estava mesurant el camp, ah! Aquest vol comprar el terreny i fer-hi una casa», ens diu Ingarden. «És clar que veurà els valors estètics de la natura, però amb una finalitat ben diferent per a traure'n rendiment. Més enllà, amb un llenç, hi ha un pintor, que està intentant reproduir un racó de la natura». I es pregunta: «I jo què sóc aquí? Faig un passeig i pense una mica, de tant en tant. És clar, jo... és que sóc un teòric, que vull parlar del que els altres fan. El meu horitzó és l'objecte de coneixement». Per tant, les intencionalitats de tots ells no són pas iguals. Les seues finalitats no poden ser idèntiques, davant la natura, ni tampoc enfront de l'objecte artístic.

Hi ha un altre pensador, Roman Jakobson (1893-1970), que, quan parla, en el mateix escenari, de les funcions comunicatives, arriba un moment que, tot simplificant, diu: «És com si jo tinguera un fil i poguera connectar amb l'objecte de la natura i, en un moment, aquest fil actiu em fera sentir poeta, en altre moment fóra un agrimensur, en un altre, un constructor i més enllà». És a dir, necessitem una funció de contacte: la funció fàtica famosa, de la teoria de la comunicació. Observacions diferents, però que quadren. I per què he fet aquesta introducció llarga i complexa? Perquè Kant en la *Crítica del judici* –i torne–, parla de la finalitat i ho fa amb gran rigor. És ben cert que Kant no anava a concerts, no visitava museus, viatjava poc, tenia un parell de gravats, però llegia molt i es deixava assessorar per la lectura. Li interessava l'art, la natura, la bellesa, sobretot des del punt de vista filosòfic, és a dir, convertint-los en objecte de coneixement, tot fonamentant-los dins del seu sistema de pensament.

L'art com a coneixement, l'art com a plaer? Fa anys que m'interessa una obra històricament fonamental de Charles Batteux (1773-1780): Les belles arts reduïdes a un mateix principi, 1746, que es proposa construir el sistema de les arts. De fet, quan parlem del setè art, tot referint-nos al cinema, és perquè fem cas de Batteux, encara que no ho sapiguem. Ell vol fixar i definir les «sis arts nobles», com es deia, en funció d'un paràmetre essencial: no ja la utilitat sinó el plaer, com a clau de la seua classificació. L'art com a plaer estètic, com a clau del gaudi que comporta l'experiència estètica. Què li passava a Batteux? Ell havia llegit Aristòtil, Horaci, Boileau i, a partir de les seues poètiques, se centra en la recerca d'un únic principi –diu– que és la mimesi. Per a Aristòtil la mimesi i el plaer eren les palanques explicatives i ho serien també per a tots els seus seguidors, al llarg de la història. L'art és plaer com una de les claus funcionals de la seua existència. Però tots ells van també més enllà del plaer.

En quin sentit podríem parlar de plaer enfront de l'objecte artístic? Enfront d'un seguit d'obres d'Antoni Miró? De fet, està el plaer de la mimesi en el procés constructiu d'una cosa representada, però està també el plaer del que contempla l'obra feta, és a dir, el plaer com a moment de captació mimètica. Diríem que, en la vivència concreta de l'objecte estètic respecte de l'objecte artístic, sentim un plaer. Interprete l'obra. Aquesta definició històrica del plaer estètic es pot plantejar tant respecte a la *pulchritudo adhaerens*, reconeixent que hi havia en el llenç representada una poma, un paisatge o una dona. Però què passa quan parles de la *pulchritudo pura*? Que hi ha una construcció de formes, geometries, cromatismes i estructures que ens agraden, que ens sorprenen, com ja hem indicat. Que hi ha una norma reguladora i explícita: una mena d'art normatiu. Hi ha funcionalitat en l'art normatiu?

Aquest tema el deixarem per a després, perquè és la clau d'una de les línies de recerca artística dels anys seixanta a València, en què Vicent Aguilera Cerni (1920-2005) estarà en primera fila, respecte al Grup Parpalló i al Col·lectiu «Antes del Arte». Hi varen jugar amb una funcionalitat, basada en la *pulchritudo pura*, per a passar de sobte, en aquell context històric, a la *pulchritudo adhaerens*, pròpia dels col·lectius de «Crònica de Realitat». Tot un joc de canvis estilístics, programes i poètiques que varen arregar herències històriques plurals.

Però tornem als plantejaments de les funcions de l'art. Al llarg de la història es parlava de *docere et delectare*, de l'*utile dulci*. La història ens introdueix de la mà llunyana de la poètica d'Aristòtil en aquests temes. Després Horaci, tot centrat en la poesia, s'aproparà a la pintura (*ut pictura poesis*) i farà que diacrònicament s'amplien les funcions a qualsevol àmbit artístic i ens parlarà de *docere et delectare*. Així s'introdueix que l'art serveix tant per a educar com per a donar plaer: *docere et delectare*. Ja no és, doncs, sols el plaer, també s'adona que hi ha un element de formació personal. I, en un altre vers, Horaci comenta *Utile dulci*. L'art pot ser útil i dolç, el plaer de nou, vinculat a la utilitat. Ja no és *docere* sols, és pragmaticitat efectiva.

Caldrà esperar segles perquè l'art vaja més enllà d'aquest plantejament bifront. Lodovico Castelvetro (1505-1571) donarà un pas essencial en el XVI parlant de l'*Aprehendere animo*: en el sentit de sorprendre. És per primera vegada que es parla del fet que l'art sorprèn, i es refereix en especial a la literatura, però que es generalitzarà ràpidament, fins que Jean-Baptiste Dubos diga la famosa fórmula *Laxare animum*, és a dir, l'art serveix per a relaxar, donar oci. Avui podríem parlar de l'art, dels mitjans de comunicació, de les arts visuals, sense tindre aquesta mirada?

Laxare animum, quina altra cosa fem davant el televisor? Cal preguntar-se per què aquests senyors jugaven, en el XVIII, amb aquesta nova fórmula? El plaer està, i la utilitat també, al mateix indret. Potser seria una teràpia compensatòria del moment. És apassionant entrar en aquest joc històric... i arribar al món d'avui.



Madame poma. 1993 (Acrílic s/ taula, 196x68)

Però és que abans d'aquesta última opció, permeteu-me que faça un apunt de les relacions, ja que està tot en el mateix fil. Es tracta de Blaise Pascal i la teoria de l'*ennui* (teoria de l'avorriment). Això de vegades se'ns ha passat. En la història de l'estètica, el XVII es preocupa per fomentar l'art, però especialment en les classes socials que poden fer-ho. No podem parlar sense política i sociologia d'aquesta qüestió. Que la finalitat de l'art es refugia clarament en la tasca creixent d'anul·lar l'avorriment. No crec que totes les classes socials s'avorriren, algunes més que altres, és clar.

Aquesta teoria es mou com a resposta de l'art en contra de l'avorriment. S'exigeix de l'art distraure, tot provocant un plaer, en paral·lel. Kant coneix també aquestes propostes i, per exemple, en l'epígraf 51 de *La crítica del judici* reproduïx una part del citat text de Charles Batteux, sense citar-lo, com era costum aleshores. De fet, si alguna cosa era tan sabuda, s'incorporava en el context respectiu.

L'època estava, sens dubte, preocupada per les funcions i les finalitats de l'art i Kant ho arreplega, però la gran diferència és que Kant sap resumir i donar una estructura explicativa quan parla de la finalitat de l'art i matisa que hi ha una *finalitat objectiva interna* o de perfecció. L'artista, l'escultor, pintor, literat busca aquesta finalitat objectiva (objectiva perquè es tracta d'un objecte) interna o de perfecció en l'acurada relació de les paraules, dels colors i de les formes, entre si, de manera que la *pulchritudo pura*, que dèiem abans, s'identifica en el joc de la finalitat objectiva interna o de perfecció, però sols pensant en la pràctica de l'art de l'època



Espigalls i corbera. 1992 (Acrílic s/ taula, 200x100)



Sirena d'aiguamoll. 1992 (Acrílic s/ taula, 200x100)

no tindria sentit aquesta teoria, si no s'abordara en una mena de sistema explicatiu global. L'evolució històrica de les poètiques comportarà que hi haja, després del constructivisme, aquesta finalitat objectiva interna o de perfecció i que siga inclús la bàsica com a poètica determinada.

Però, al costat, està aquesta altra *finalitat objectiva externa* o *d'utilitat*, que històricament ha tingut la seua força educativa, moralitzadora, transformadora o decorativa. Però Kant va més enllà i, a banda de les finalitats objectives internes o externes, ens planteja que hi ha també una *finalitat subjectiva*, respecte al subjecte. De quin subjecte es parlarà? Del que construeix l'obra? Del que la rep? Del que la interpreta? Del que en parla?

És a dir, la pregunta que ens planteja realment, amb vista a aquesta finalitat subjectiva, és respecte de l'objecte artístic, és respecte a l'objecte estètic, és respecte a l'objecte de coneixement? Perquè el que feia Kant no era precisament mantenir experiències estètiques. Ell va passar, més aviat, de l'objecte artístic a l'objecte de coneixement. I què ens diu? Aquesta finalitat subjectiva pot ser la que pugui orientar el geni o la que faci fort el gust, sempre relacionada directament amb les obres. I és quan comença a fer la seua teoria del geni i la seua teoria del gust. És clar, les teories del geni –romàntiques– estan un poc encara llunyanes, però l'esquema funciona. Si posem «geni» abordem el procés de producció de l'obra i es pot funcionar perfectament. Sense oblidar que la relació entre el geni i el gust és fonamental. O és que el geni no té gust? O és que en aquesta forma formant no està el gust influent? El gust en quin sentit?, preguntarà Kant. En el sentit individual? També. Però, sobretot, el gust en el sentit col·lectiu i social. Recordem que el gust és un sistema d'eleccions, per tant, col·lectiu. La teoria del gust, una de les meues obsessions des del XVIII, és essencial per a entendre els plantejaments posteriors.

Cinquè pas

Sovint parlem dels termes i els estem donant significat. Si estiguérem en una classe, us diria que per a la setmana que ve portàreu respecte a aquests conceptes un treball d'interpretació de l'obra d'Antoni Miró. Parlem d'estètica, parlem de poètica, parlem de crítica, parlem de retòrica... Tot tenint en compte aquests conceptes, vull aclarir un punt més: l'equivoc és que igual que parlàvem d'aquestes *finalitats* sense ordenar-les i parlàvem dels *tipus d'objectes* sense ordenar-los, sovint també juguem amb aquestes paraules sense aclarir-ne el significat.

No parlaré del concepte d'estètica com a experiència estètica, que ja està aclarit perquè hem tractat l'objecte estètic. Sí que vull abordar, però, de l'altra cara del terme estètic, aquella que fa referència a una disciplina, la que m'ha ocupat a mi com a catedràtic, i que ben sovint utilitzem. Quin és el seu objecte? Sembla que estem fent la memòria de «concepte, mètode i fonts», però és així. L'estètica té com a objectiu seu determinar el concepte d'art i, a partir d'aquí, tot el que ens pugui venir per damunt.

Ja sé la coneguda frase, i avui també altre professor l'ha citada: «art és el que està als museus...» Sí, però jo, encara de la vella escola en el doble sentit de «vella i bella», sí que vull matisar, des de l'estètica, com entenc el concepte d'art. Però em recorde d'Alexander G. Baumgarten (1714-1762). Ell volia, en el segle XVIII, construir una ciència, paral·lela a la lògica, que fera camí amb vista a aquest calaix de sastre que és la sensibilitat (*cognitio sensitiva perfecta*), on entren totes les manifestacions artístiques i tot el tema de les categories estètiques. Hi ha cartes seues en què consulta els amics i la majoria li duen «no entres en aquest forat, perdràs el temps i el prestigi». Ell hi entrà i va tenir un fum de seguidors. De vegades ens preguntem, des de la

història, com és que tanta gent va seguir Baumgarten i tan ràpidament? En realitat, perquè va aparèixer en *L'Encyclopédie* la seua teoria, que era sens dubte l'altaveu més eficaç del moment.

Si hi ha una *cognitio* intel·lectual perfecta, pròpia de la filosofia i de la ciència –diu–, hi pot haver també una *cognitio sensitiva* que seria precisament l'àmbit de l'estètica, com a ciència del coneixement sensitiu. Però diferencia, a la vegada, entre *cognitio sensitiva* «perfecta i imperfecta». L'estètica estudia la *cognitio sensitiva* perfecta. I quina és la *cognitio sensitiva* perfecta? La bellesa, ens diu. De fet, Baumgarten vol construir una ciència que *servisca* de guia a les acadèmies i als artistes. És clar, el món acadèmic s'entusiasmà amb aquests plantejaments. Si els especialistes coneixen això tindran claus d'orientació, varen pensar. La nova disciplina seria, somniaven, com la lògica, que definia quan una cosa estava bé o malament en les construccions del pensament. Però ara en el camp de la sensibilitat, de la imaginació o del sentiment artístics. Una altra pregunta paral·lela era la següent: quina cosa és la *cognitio sensitiva imperfecta*? La *cognitio sensitiva imperfecta* és el domini de la vida quotidiana, perquè nosaltres percebem i veiem paisatges i sobrevivim operativament, en el dia a dia.

Doncs, ja tenim una disciplina que sabem què estudia i d'ací vindran totes les categories estètiques a desenvolupar-se. El camí estava obert. Hem fet, en un moment, un recorregut de segles. L'estètica, avui, jo sempre l'entenc, de manera prioritària, en la recerca del concepte d'art, ho he dit abans. I, per a mi, l'art de cada època no és més que *la suma de totes les poètiques coexistents en aquest moment històric*. Crec que, amb aquesta definició, em lleve de damunt una responsabilitat immensa de discussions eternes, al voltant de l'estètica i de l'art. L'estètica, doncs, per a definir l'art, mira les poètiques, el conjunt de les obres que existeixen en aquell moment i es creen en aquell moment històric. És a dir, que *totes les poètiques són igualment legítimes*, per a l'estètica. No es tracta de prioritzar el realisme o l'expressionisme o l'art normatiu o el cubisme... No. Totes les poètiques, en qualitat de maneres de fer, són igualment legítimes, perquè són fruit de la història.

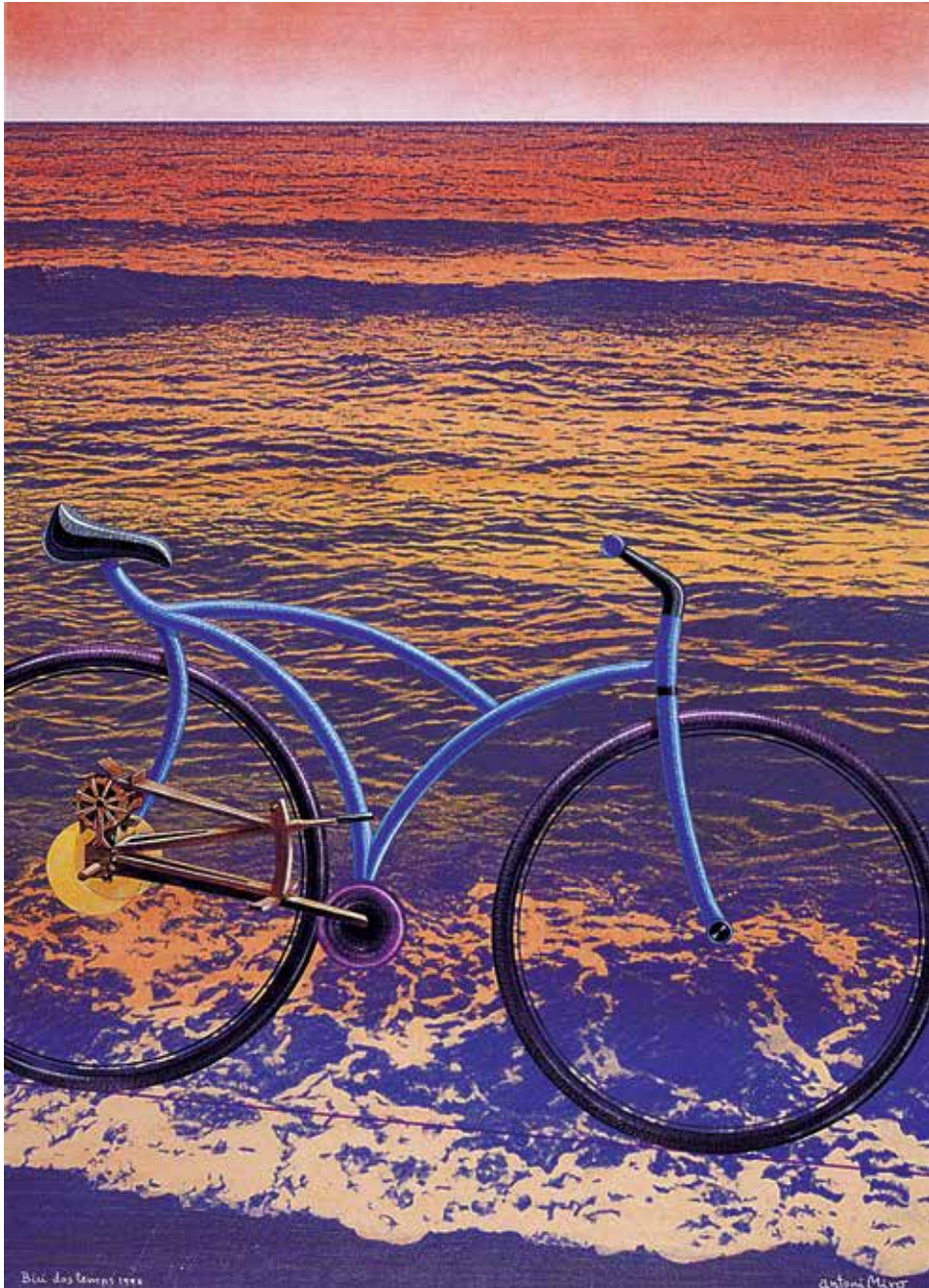
De manera que la tasca de l'estètica és estar atenta al panorama històric de què és el que es fa i si hi apareixen noves tendències, noves poètiques. I, en aquest sentit, totes s'incorporaran en la definició creixent i expandida del concepte d'art. Mai he tingut problemes amb els alumnes amb aquesta qüestió. *I què és l'art?* És la suma de totes les poètiques coexistents. Per tant, des de l'estètica parlem, efectivament, d'una suma de poètiques.

Si jo vull elaborar una crítica respecte d'obra d'art no puc fer-la, estrictament, des de les abstraccions de l'estètica, sense centrar-me directament en la seua *poètica*. Aquest tema històric de les possibles tensions entre estètica i poètiques és ben important. Posaré, respecte d'això, l'exemple de l'esteta marxista György Lukács (1895-1971). Vaig fer la meua tesina sobre Les relacions entre art o ciència en la *Weltans-*

chauung de Lukács, en els anys 67-69. Conec bastant bé el seu pensament. Arriba un moment que, com a crític, estudiós de l'estètica i defensor de la poètica del realisme socialista, Lukács apropa, fins i tot massa, l'àmbit de l'estètica i el de les poètiques. Vegem, si jo dic «l'art és expressió» i ho dic des de la poètica respectiva, cap problema. Si ho dic, per contra, des de l'estètica, he deixat fora, per complet, tota la resta de possibilitats artístiques diferents, que altres poètiques hi aportarien («l'art és sentiment», «l'art és comunicació», «l'art és concepte», «l'art és mimesi», etc.). Per tant, les *frases fetes* com «l'art és intuïció», «és abstracció», «és realisme»... són totalment inapropiades en l'estètica, perquè, per una banda, l'estructura enunciativa «l'art és...» és pròpia de l'estètica, mentre que l'enunciat resultant i concret, que formula estrictament, en cada cas, implica sempre una poètica determinada. Això ho veu ja clar G. W. F. Hegel (1770-1831), en la seua *Estètica*, de pòstuma publicació, quan està plantejant-se que hauríem de variar el terme d'«estètica», justament per l'equivocitat que arrossega, però reconeix també que ja la difusió d'aquesta paraula, fins i tot en la cultura del moment, no es podia aturar. Caldrà ser estrictes –diu– en la clarificació terminològica dels conceptes que s'utilitzen en aquest àmbit de coneixement. I tenia molta raó.

Fent un pas més, direm que el concepte de poètica, per exemple, sí que és una caixa negra i jo *l'òbric* amb cura. Sempre he pensat que al si mateix de la noció de poètica hi ha inclòs un *concepte d'art*. L'artista té una poètica o moltes poètiques en períodes diferents de la seua vida. Posem-nos en el cas d'Antoni Miró. Si obrim la seua poètica, el seu llenguatge, hi trobarem un concepte d'art, malgrat que mai se l'haja plantejat ell de manera explícita. És clar que hi ha artistes que fan entrevistes i contenen les seues poètiques, és a dir, què és el que pensen de l'art, del seu art... Però si joestic davant el meu llenç en blanc i vull començar a treballar, jo tinc un concepte d'art. També l'espectador té un concepte d'art basat en l'experiència estètica corresponent.

Un exemple més: 30 anys abans faig de comissari; és la primera vegada que la universitat, al carrer La Nau, dedica una aula a sala d'exposicions; m'encarregue del muntatge d'una exposició sobre les escultures d'Àngels Marco; fem l'exposició, s'in- augura; tot un èxit, catàleg inclòs. Una setmana després em telefonen: «Ha desaparegut una peça», però hi havia vigilància a la sala. Hi arribe corrents i, en efecte, una estructura de ferro que hi havia a l'entrada havia desaparegut. Reunim tot el personal i el responsable de la neteja diu: «Ah! No em fota, el ferro que tirarem ahir, era una escultura?» Puc contar així mateix un altre exemple, que afecta el nostre amic Miquel Navarro. Va desaparèixer una escultura seua, una capsa de metacrilat que contenia un conjunt d'elements –piràmides, cubs, esferes, etc.– de fusta. Amb un equip, jo em vaig encarregar durant tres anys de catalogar totes les obres de la col·lecció Bancaixa, tot intentant buscar aquesta i altres obres en totes les sucursals. Ja sabeu el que passa,



Bici dos temps . 1992 (Acrílic s/ taula, 98x68)

la pista desapareix. Estem al despatx d'un director; un dia, eleve la mirada i veig, dalt d'un armari, una caixa buida de metacrilat. Li vaig preguntar: «Escolte, eixa caixa de dalt, què és?», «No ho sé, jo vaig vindre de director i ja hi era». «Pot baixar-la?» Hi havia, dins, sols un cilindre de fusta. La reconec. Era part del joc de l'obra perduda. En el seu moment estava tota plena de peces. El cilindre era una peça de Miquel Navarro. Fem *investigacions* i el cas és paral·lel al que abans hem vist: la caixa va estar dalt d'armaris en diverses sucursals. Es veu que no sabien què fer amb la caixa aquella; els molestava. Pas primer: taula del costat. Pas segon: damunt de l'armari. Pas tercer: al fill d'un treballador, a l'escola, li demanaren de fer figures geomètriques i son pare, assabentat, va veure allà que hi havia cilindres, esferes, cons... Hi posa l'escala i li les porta al fill i el fill les entrega a classe. Fi de trajecte. Aquesta és la història de la desaparició d'una peça. Va tenir la sort, l'escultor, aquesta vegada, que, després de l'escàndol i de l'emprenyament, li van encarregar de fer l'escultura pública del Parotet.

Per què dic això? Perquè la persona que va posar l'escala no tenia clar el concepte d'art relatiu a la peça. Si haguera sabut que això era una peça d'art... No tenia el concepte d'art disponible, pel que fa al cas, si ho haguera sabut no ho haguera fet. Això ens passa en l'art contemporani moltes vegades. Si no tenim el concepte d'art d'allò que estem vivint, no connectem amb l'objecte, com a obra. Tornant al conjunt explicatiu de la natura, utilitzat abans, podem dir que serem bé el treballador, l'escriptor, el que mesura, el comprador del terreny, el passejant de la natura, el pintor... *Mutatis mutandis*. És a dir, que tenim un concepte d'art quan ens enfrontem a les obres d'Antoni Miró.

Però tornem a la poètica. Ell no sols té un *concepte d'art*, que podrà definir o no. Jo sempre he plantejat que *la crítica d'art el que ha de fer és aclarir la poètica de l'obra*, en l'obra està la clau de la seua poètica. Té sentit una poètica sense obra? És una entelèquia. Té sentit una obra sense una poètica? Impossible. Les sèries diferents d'Antoni Miró van estructurant-se al voltant d'un concepte d'art que va ampliant-se, igual que la noció d'art que va expandint-se en el quefer diari d'un artista. Va ampliant-se el concepte d'art, introduint-hi nous materials, noves tècniques, noves propostes. La feina de Miró se centra no sols en pintures, en gravats, també, en dibuix, en escultura..., i en aquest quefer interdisciplinari va també ampliant-se el seu concepte. Però dins d'aquesta poètica hi ha també un programa. No sols hi ha un *concepte d'art*, hi ha un *programa* vinculat a aquest concepte d'art i, fins i tot, hi ha un *ideal de l'art*, que seria com la forma formant respecte de la forma formada.

És a dir, que Antoni Miró, sense saber-ho, quan està fent les seues coses té un concepte d'art, té un programa que ell elegeix i té un ideal d'art que és el que busca. Recorde que Ximo Michavila –encara és viu, malgrat que ja no reconeix ningú, la vida és així– moltes vegades em parlava del que era el terror que ell sentia enfront del llenç en blanc, fins que s'aclaria quin concepte d'art és el que volia reajustar, afinar o

variar. Com sabeu, va tenir una etapa abstracta molt forta, després de tenir-ne una de figuració, i més tard, ja anys després, va tornar a una figuració tocada amb un cert informalisme determinat de realització, en la sèrie El Llac. Cadascun d'aquests bots en la seua trajectòria implicava un concepte d'art distint, una poètica diferent (concepte + programa + ideal), que si volem resumir-la des de la respectiva poètica, amb una frase («el seu art és geometria», «és paisatge», «és figuració arcaïtzant») tindrà el seu fonament explicatiu, però si volem formalitzar-la des de l'estètica («l'art és...») exclusivament, seria tot un equivoc. El mateix podria dir-se de les etapes d'Antoni Miró, malgrat que ell no ha fet aquests bots de trencament en la seua trajectòria personal d'anys de realisme social.

Per això, en el quefer de la crítica jo sempre dic als meus alumnes que el lector d'una crítica ha d'entendre realment què hi ha darrere d'aquesta poètica de l'artista, quin *concepte d'art té*, quin *programa d'art està exercint* i quin *és l'ideal d'art* en la estratègia creativa corresponent. Una poètica no té sols una obra al seu costat, sempre és una sèrie, sempre és un conjunt, del qual cada obra modificarà les claus anteriors.

Per això, parlar de les sèries d'Antoni Miró, dels seus esguards creatius, implica parlar del seu operatiu concepte d'art. Però hem parlat abans, també, d'aquesta noció de finalitat, és clar que té una noció de finalitat en el seu cas, és clar que existeix una *pulchritudo pura*, de recerca de la perfecció formal corresponent, i una *pulchritudo adhaerens* concentrada en la vessant de conscienciació social, de compromís ètic, de comunicació política, fins i tot, de les seues obres. Les dues finalitats / funcionalitats (formal i de continguts) es poden resumir tot referint-nos a la responsabilitat determinada de l'artista enfront de la seua obra, és a dir, en la intencionalitat com a clau no sols de l'obra (objecte artístic), ja que ell espera que nosaltres també experimentem (objecte estètic) i interpretem i estudiem les seues propostes artístiques (objectes de coneixement).

Permeteu-me una darrera mirada cap a la història. Hem parlat abans de la noció d'avorriment (*ennui*) desenvolupada per J. B. Dubos (1670-1742), en relació amb l'art, com a antídoto d'aquest *ennui*, en el context de l'oci, justament amb la clara influència de Blaise Pascal (1623-1662), mig segle abans que Dubos, en l'Escola de Port-Royal. És justament en aquest context que per primera vegada defineixen, en llatí, aquesta fonamental noció de plurirelació, referida a la bellesa, en una obra titulada *De vera et falsa pulchritudo*. La frase és redona en la seua força de síntesi: «Id generatim pulchrum est quod tum ipsius naturae, tum nostrae convenit». (Traducció explicativa: «En general, podem dir que una cosa és bella sempre que es presente una relació de correspondència/adequació no sols entre l'estructura pròpia de la seua natura sinó també respecte a la nostra natura humana, com a observadors»).

Cal reflexionar al voltant del pes que la categoria de relació manté doblement: respecte a la connexió interna dels elements compositius (*tum ipsius naturae*) i res-

pecte a l'adequació de l'obra amb la natura del subjecte (*tum nostrae naturae*). *Tum... tum...* S'hi exigeixen, doncs, dos principis, l'un en relació a l'objecte (objecte artístic) i l'altre en referència al subjecte (objecte estètic, fruit del diàleg entre l'obra i el contemplador). Hi ha una conveniència per a la perfecció respecte a l'exigència dels elements interns i també respecte a l'encaix amb la natura humana.

Fixeu-vos que un segle i mig abans està dient-se la mateixa idea de Kant: la noció de la perfecció interna i la correlació externa, és a dir, l'adequació amb les condicions de la natura del subjecte. Tot resumint, que per a poder parlar d'art, han de donar-se aquestes dues condicions: per una part, la conveniència mútua entre els elements constitutius de l'obra i, per l'altra, també la relació convenient amb l'estructura pròpia de la natura humana. De fet, si la nostra natura fóra diferent, les coses que ens agradarien serien altres i diferents. La nostra natura posa condicions a allò que ens agrada. I qui diu la nostra natura, si ampliem el concepte, pot dir la nostra educació, la nostra experiència, els nostres hàbits culturals. De nou, una vegada més, la noció d'intencionalitat i la noció de funcionalitat. Diríem que l'artista, quan construeix l'obra, no sols busca l'estructura que li convé, d'acord amb una finalitat determinada interna de l'obra, sinó també respecte al context de recepció, com a finalitat externa o de utilitat, més la finalitat subjectiva, adscrita a les expectatives de recepció de l'obra.

En aquesta mateixa línia, Hume parla en *La norma del gust* de la natura humana, com a punt bàsic de referència, tot buscant per a les arts plàstiques una mena d'unanimitat, respecte a la forma de ser del subjecte receptor. Si Déu ens haguera fet d'una altra manera –arriba a dir– ens agradarien coses diferents. I així i tot, si nosaltres viatgem –afegeix–, veurem que agraden coses a uns i no a altres, malgrat la natura humana comuna. Ell accepta que l'educació és transformadora i també ho pot ser el clima, però continua mantenint que hi ha una mena de sensibilitat natural humana comuna.

Si heu llegit *El Quixot*, la famosa anècdota de la posada. Tastarem el vi, ja sabeu, també ara en els tasts: «està molt ben estructurat, fa gust de maduixa...» Però en *El Quixot* se'ns diu: «Hum, un vi excel·lent, però té un cert pòsit metàl·lic en el sabor i també un aroma de cuir innegable». Tots riuen. Quan netegen el gran tonell, ix una clau amb un tros de cuir. I comenta Hume: «és clar que la natura humana, sense formació, no arribaria a aquests extrems de sensibilitat de gust». Però si tu tens educat el gust, pots descobrir, fins i tot sense saber-ho, aquests elements sofisticats de l'art del tast. Diríem que el vi es desenvolupa i perfecciona amb aquesta finalitat de perfecció interna i, per altra part, la persona té la capacitat per natura, però es fa especialista amb experiència i esforç.

Avui hem perdut, possiblement, aquesta visió global de la natura, com a subjectes individuals que som, però si que caldria mantenir aquesta noció de finalitat



Nike d'Epidaure. 2007 Atenes (Acrílic i metall s/ llenç, 162x114)

immediata, d'adequació perfectiva, de voluntat d'optimització, en la seua estructuració formativa.

Tenia sis punts per a exposar-vos, hui, de manera propedèutica i parlar després, més amplament, de l'obra de Miró. El temps ha volat. No aniré més enllà. Ha estat una mena de preparació, tot revisant termes o conceptes, des de la tarima, necessaris amb vista a poder parlar, amb un cert rigor, de l'art. Tarima o escenari. Què importa? Es tracta, si més no, de parlar. En realitat, de menut, a Alcoi, volia ser actor, però em vaig quedar en filòsof. Sempre és un inici de camí. Moltes gràcies.

Alacant, 8 juliol 2015.

Romà de la Calle

ANTONI MIRÓ, TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA I COMPROMÍS SOCIAL

Carles Cortés. Universitat de València

D'igual manera, l'artista ha mostrat una preocupació constant per l'art autòcton, una consciència valenciana dins d'un conjunt cultural català, com ell mateix explicava en una entrevista: «Jo que sempre defense la unitat cultural dels Països Catalans, pense que en la pintura hi ha dos mons molt diferents. Catalunya sempre ha estat més al dia, més connectada internacionalment; en canvi, el País Valencià ha estat evolucionant dins de si mateix. Els valencians hem tingut en alguns moments connexions amb corrents internacionals, però els hem assumit sempre molt particularment; n'ha quedat una petita influència, potser com una constància que això ha existit, però el seguiment no ha estat clar. El pintor valencià, generalment, quan veu una cosa se la pensa, va fent-s'ho seu, a poc a poc, és molt més barroc, treballa molt la seua obra i s'ho fa al seu aire.» (El Temps, 28, pàg. 37). En aquesta mateixa entrevista, l'artista marcava els límits de la seua ideologia, uns paràmetres perfectament vigents en l'actualitat:

La meua obra implica una ideologia d'esquerres i, en gran mesura, també hi ha un compromís amb la meua nació, que no és la que diuen que és la de tots.

Molts de nosaltres pintem amb idees i expressem les nostres idees: nacionalistes, catalanistes, tot el més condemnat que pot haver-hi, pretenem ser d'esquerres seriosament, volem anar cap a un món de justícia, sense demagògia.

La trajectòria artística d'Antoni Miró és, sens dubte, paral·lela a la biogràfica. El pintor ha fet compatible la intencionalitat del contingut social i la recerca d'un nou imaginari producte d'un relleu visual. Un desig de dedicació a la pintura apuntat pel mateix artista en el seu dietari a l'edat de vint anys:

Vull ser pintor! Espere que tinga sort!

El meu germà ha parlat amb mi perquè volia saber si volia ser carrosser o pintor, i que posara la meua vocació per una cosa o l'altra. Jo vull ser pintor, si

no ho sóc més és perquè no m'han deixat. Amb tot el temps que he aguantat, la meua idea és esperar a veure si puc estar el dia de demà al taller com una seguretat i tindre temps lliure per a pintar i, si no és així, deixar-me'l i córrer les aventures, sorts o desgràcies de ser pintor i consagrar la meua vida d'una manera o altra a la pintura. (Miró, 14.12.64)

L'obra resultant al llarg de la seua trajectòria esdevé marcada per l'anomenat realisme social; tot partint del medi quotidià o de la narració històrica, busca, a través de la recerca de les arrels populars i de la identitat col·lectiva, un llenguatge plàstic adequat a la voluntat de denúncia de qualsevol dominació del poder. El conjunt de les sèries en què podem classificar la seua obra són, en certa mesura, hereves d'aquesta finalitat crítica que preocupa l'artista en l'àmbit personal.

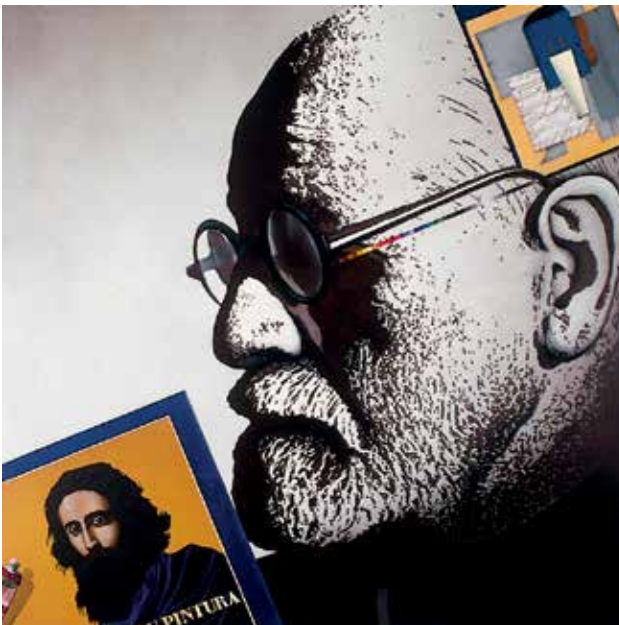
Ja des dels anys seixanta, moment d'inici de la seua trajectòria, Miró es mostra convençut de la necessitat d'oferir una veu pròpia i sincera per a denunciar les injustícies del món que l'envolta. Així, escrivia en el seu dietari: «jo no puc viure entre la mentida. Jo demane per als homes la veritat, veritat de viure i de mort, però sempre, per sempre, veritat.» (21.01.68). Aquest és l'inici, la diferència de l'artista alcohòic davant d'altres de la seua generació, la voluntat de construir un estil propi, tot partint de la realitat, amb un sentit de compromís cívic ben manifest, com ens explica un dels seus biògrafs:

hem entrat en la dècada dels anys seixanta, uns anys crucials i de gran transcendència per al seu art; aleshores pren una resolució que anava barrinant des de feia temps: la vocació de ser artista plàstic és clara i està decidit, vol ser un pintor professional. Però s'adona que la pintura que ell vol fer no consisteix a pintar cases blanques, bodegons o paisatges, està interessat a pintar altres coses, vol donar eixida a uns sentiments que afloren, que puguen des del seu cor en veure que el món està mal organitzat, que la desigualtat plana pertot arreu, que hi ha sofriments, llatzèries, injustícies socials i polítiques. (Castelló, 1994: 35)

Per aquest motiu, és fàcil localitzar la seua obra en mostres col·lectives que tenen com a principal propòsit la denúncia de la manca de llibertats, fins i tot, en els darrers moments del franquisme. Així, podem observar la participació en l'exposició «Proceso a la violència» de la Sala Tahor de Las Palmas de Gran Canaria al mes de març de 1975, amb la participació de Canogar, l'Equip Crònica, Genovés, Ibarrola, Vallejo, Verdes i Villalba. Aquesta mostra, que ja s'havia fet pública en diverses ocasions, havia estat retinguda per la policia l'any 1973 a Barcelona i un any més tard s'havia pogut exposar a la Llibreria Set i Mig d'Alacant, amb la presència de Joan Fuster, Vicent Ventura i Eliseu Climent, entre altres. D'igual manera, hem de citar la seua participació dins del grup d'artistes italians *Denunzia* amb la carpeta titulada *Omaggio alla Resistenza* (1978), que contenia textos de Rafael Alberti, Mario de Micheli i Floriano de Santi, i que constava de quinze serigrafies editades per Vaum



Home d'esquena . 1988 (Acrílic s/ llenç, 200x200)



Psicoanàlisi de la pintura. 1988 (Acrílic s/ llenç, 200x200)

de Brescia, a la Galleria Feltrinelli a Bolonya. Un treball col·lectiu que va ser el precedent de la mostra antifeixista *La Spagna e il Cile nel Cuore* del 1978. El mateix any participà també en la I Exposició Antiimperialista de la Sala Spectrum de Saragossa. Poc abans, era present en la mostra col·lectiva *Panorama 78* del Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid, organitzada amb la col·laboració de les associacions sindicals d'artistes plàstics, on es troben els principals artistes plàstics de l'estat del moment.

Així, l'artista va desenvolupar la seua obra en les dècades dels anys 60-70-80 englobada en diverses sèries que tenien en comú la voluntat de denúncia: «Les Nues», «La Fam», «Els Bojos», «Biafra», «Vietnam», «Mort», «Realitats», «L'Home», «Amèrica Negra». Després vingueren, fins a l'actualitat, les sèries «Pinteu Pintura» (1980-1990), «Vivace» (1990-2000) i «Sense Títol» (2000). Potser «Pinteu Pintura» és una de les que fa més compatible el desig cívic de reclamació de la manca de llibertats i de recerca d'un discurs artístic propi, com apuntava Romà de la Calle l'any 1990, en un moment de balanç del conjunt d'obra presentada durant els anys vuitanta:

Si en altres sèries eren els cossos o les mans els principals motius de la seua atenció, en l'actualitat aquesta destacada funció denotativa s'encomana a la quasi ja irrenunciable temàtica de la mirada. (Romà de la Calle, 1990: 6)

Una conscienciació col·lectiva dins d'un marc històric de represa de les llibertats que porta Blasco Carrascosa a afirmar: «Antoni Miró pinta per a ser lliure... I perquè siguem lliures.» (Blasco Carrascosa, 1990: 47). Un bon exemple d'això serien els quadres *Home d'esquena* (1988) o *Psicoanàlisi de la pintura* (1988).

A propòsit de «Pinteu Pintura», com una culminació d'aquesta primera etapa artística de Miró, l'assagista Joan Fuster manifestaria:

L'artista, l'escriptor, el científic, en el seu treball –i precisament perquè el que fan és treballar–, juguen un paper concret i determinant en la vida d'una societat, o bé n'acusen les deficiències o els remordiments. Davant la pintura d'Antoni Miró, jo, ara, descarto les eventualitats inicials: la de l'èxit material i la de l'eficàcia estètica. (Fuster 1987, 6)

Una simbiosi perfecta entre treball estètic i denúncia social que caracteritza, per sempre, la seua obra. «Pinteu Pintura», amb més de quatre-centes obres, representa, doncs, l'assumpció de la maduresa del pintor. Una sèrie on l'empremta ideològica i literària d'escriptors com Ausiàs March, Joan Valls, Joan Fuster, Salvador Espriu o Vicent Andrés Estellés és bàsica. Una fusió amb elements artístics procedents d'altres pintors clàssics com Velázquez o Goya, Dalí o Miró, entre altres, que representa una revisió i actualització de temes i d'imatges procedents d'aquests artistes. Miró insereix en el present unes imatges clàssiques amb una funció estètica ben concreta: l'anàlisi de la història i la seua resituació. Un reconeixement que se sintetitza en quadres com *Dalí, pla i perspectiva* (1989).



Dalí, Pla i perspectiva. 1989 (Acrílic s/ llenç, Dip-200x200)

Dins d'aquest procés formatiu, cal destacar, sens dubte, el mestratge ideològic de Joan Fuster. Una amistat personal desenvolupada entre els anys 1963 i 1992 que va servir, com afirmava el mateix Miró: «ell ha sabut dir-me, clar i català, tot allò que jo sentia i no podia explicar» (Miró, 2003: 7). D'aquesta manera, entre altres obres, podem destacar els dos quadres que dedicava a l'escriptor: *Estimat Joan* (1991) i *Amic Fuster* (1998).

El reconeixement era mutu, així, sobre l'empremta del pintor en la societat valenciana de la darrera meitat del segle XX, Fuster referia:

La pintura d'Antoni Miró naix del fons de les més confuses contradiccions de la societat valenciana: d'un fantasma que anomenem «societat valenciana». Té



Estimat Joan. 1991 (Serigrafia sobre paper, 76x53)



Amic Fuster. 1998 (Acrílic s/ llenç, 133x133)

una virulència entre irònica i èpica. Podia ser d'una altra manera? Hi ha molts pintors valencians que pinten el no-res pròxim: un paisatge, una cara, uns objectes. Antoni Miró no s'arrisca a una temàtica que ingènuament —i per mamar-nos el dit—, de vegades, solem anomenar universal. No és universal perquè hi figuren els negres, l'espectre de la CIA o una escena del Vietnam. [...] Miró va més enllà: més al fons. [...] Que Santa Llúcia li conserve la vista... (Fuster 1973 apud Guill 1988, 91)

Uns comentaris i una coneixença que foren, en definitiva, bàsics en la consecució de l'imaginari ideològic del pintor, des dels seus orígens, com reconeixia deu anys després de la desaparició de l'assagista:

tinc vint-i-sis anys i la meua admiració per Fuster no fa més que créixer. L'estime i el respecte fervorosament. Per a mi és un savi a qui no vull destorbar fent-li perdre el temps amb mi, encara que sempre que l'he visitat haja estat rebut per ell afectuosament. (Miró, 2003: 8)

Com veiem, doncs, l'experimentació esdevé una peça clau en la formació de l'autor, un grau d'evolució de la seua obra en què la literatura i els textos programàtics de l'art hi són essencials. Així ho reconeixia ell mateix en una entrevista del 2003: estic rellegint amb interès els manifestos avantguardistes del fauvisme, futurisme, dadaisme, constructivisme i els escrits de Dalí de 1920. És com retrobar-me amb la síntesi de les avantguardes: el surrealisme i el constructivisme. (El País, 26.08.03)

Les declaracions personals de l'artista són fonamentals a l'hora d'entendre el compromís social de la pròpia trajectòria estètica. Així ho destacaven els crítics Kristine Stiles i Peter Seltz:

les declaracions dels artistes són part de l'evidència material i de l'aparell conceptual del seu treball, i han de ser interpretades com un component integral de la seva teoria de la història de l'art i de la crítica. [...] Els textos ajuden a la comprensió de les relacions entre la creació artística i la història malgrat que el significat pugui ser indeterminat i els textos, com les imatges visuals, no siguin referents fixos. (Kristine Stiles i Peter Seltz, 1996: 8 apud Joan-Francesc Ainaud, 2000: 13).

A més de les entrevistes i diverses declaracions de Miró en la premsa i altres publicacions, la consulta del seu dietari personal ha esdevingut un punt fonamental en la comprensió de la consciència ideològica que subjau en la seua obra. Així, l'any 1992 escrivia davant del difícil context extern en què es movia la nostra societat i el seu món més íntim:

La situació general és depriment, però ara, com sempre, cal anar fent i no contagiar-se del pessimisme que s'hi respira. L'ofici de pintor és increïblement difícil, però això no té remei. Fa trenta-sis anys, si m'hagueren dit tot el que he

fet i aconseguit, em semblaria un somni, però ara mateix em sembla poc i molt el que manca. Així són sempre les coses. (Miró, 15.12.92)

Unes reflexions on la comparació del nostre poble amb el seu entorn serà un fet habitual: Comprove de nou que la pretesa superioritat de molts europeus és un bluf. Amb els nostres defectes, els catalans som un poble important. (Miró, 10.09.96).

Com veiem, Miró desenvolupa, doncs, una activitat artística paral·lela al desenvolupament polític de la societat. És per això que la seua obra presenta un contingut ideològic força important que en marca en algunes ocasions el desenvolupament. El mateix artista n'és conscient i anomena la seua obra com a «Art feixuc», més enllà de la denominació més habitual de «Realisme social» que els crítics utilitzen per a referir-se a aquest moviment. Miró usa aquest terme perquè és conseqüència de la voluntat de rebel·lió personal «per la quantitat d'entrebancs que imposa una societat com la nostra a qualsevol manifestació artística que camine contra corrent», un esforç que el porta més enllà de la preocupació exclusivament plàstica: «he assolit un altre compromís, tan important com el primer, que és el concepte. Per a mi, es troben al mateix nivell de validesa tot allò que es diu com la forma de dir-ho». A l'entorn d'aquesta idea, Ovidi Montllor escrivia el 1981 en unes notes personals: «Antoni és un home que pinta en funció de la societat que li ha tocat viure. I s'identifica amb una postura cívica total cara a tots els problemes culturals, econòmics i socials. Antoni Miró és alguna cosa més que un pintor: és un autèntic home de bé». Un compromís cívic que era destacat per Tomás y Manuel Martínez Blasco en *Investigación en la plástica alicantina* (1980: 45).

Miró representa, pues, la rebeldía de mayor carga social en la investigación alicantina. Pero su gesto tiene un grave peligro. Jamás el artista habrá de olvidar que el mensaje no puede encumbrarse hasta extremos de convertirse en lo exclusivo del arte. Hay que saber —para no olvidarlo nunca— que por fuera del mensaje existe otra comunicación: la verdaderamente estética.

Aquest retret s'ha d'entendre com un fet positiu, tot i procedir d'uns crítics que no acaben de valorar com cal l'obra de Miró. Al llarg de la seua trajectòria, observem com és d'important per a l'artista el contingut, el valor cívic i social, al costat del grau d'experimentació o de consciència estètica. Com una mena de resposta als comentaris anteriors, Miró exposava en una entrevista del mateix any: «És clar que el meu art és polític. Els que utilitzen eixe argument despectivament són aquells que fomenten l'alienació massiva en defensa dels seus privilegis i per salvaguardar l'obsolet sistema capitalista.» (Canigó, 14.06.80). El pintor alcoià creu en el valor social de l'artista, en la seua militància al si d'una cultura concreta i en el sentit de denúncia de la seua obra, tal com explicita en l'entrevista referida: «La nostra marginació no és voluntària, sinó ben al contrari, és un mecanisme de la societat burgesa que ens vol fer aparèixer com éssers estranys a la resta del poble.» (Canigó, 14.06.80).

Fruit d'aquesta consciència, podem localitzar la seua obra en les principals manifestacions de reivindicació nacionalista que es fan en les últimes dècades al País Valencià. Així, a propòsit de la seua participació activa en el moviment «A Alacant, sí a la nostra llengua» —que reuní als carrers d'Alacant el 14 de desembre de 1985 desenes de milers de persones—, Miró explicava en una entrevista d'aleshores en un mitjà local:

Pense que el treball del pintor ha d'estar d'acord amb els seus pensaments. Si jo veig que la societat és cruel, he de denunciar aquesta crueltat. L'art ha de reflectir la bellesa, però també l'horror. La pintura, l'art en general, és un mitjà d'expressió i la seua tasca és la de comunicar els pensaments de l'individu a l'individu. (Ciudad, 24.08.85)

Un sentit cívic similar el trobem davant de les protestes pel colp d'estat de Pinochet a Xile. Així, l'any 1991 es va afegir a la donació al govern valencià de tres-cents obres d'artistes valencians —entre les quals es troba l'obra de Miró *Record viu* (1974)— al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, una entitat que va nàixer de la fusió entre els diversos museus Salvador Allende i el Museo de la Solidaridad. El pintor expressava d'aquesta manera el seu grau de conscienciació en una entrevista a la premsa valenciana:

Vaig donar la meua obra el 1976. En aquell moment tots érem molt sensibles amb els esdeveniments de la història. Ens feia recordar el que van patir els nostres pares durant la Guerra Civil. Pintàvem el que no podíem dir amb paraules, el que no podíem opinar. Aquella va ser una etapa que recordaré perquè hi havia una consciència de lluita i solidaritat que s'ha anat perdent enmig d'altres interessos. (Levante, 10.05.91)

Amb les sèries posteriors, Miró apuntava el sentit crític de la seua obra; així es referia l'autor d'un article de la revista *Tendencias* als comentaris a la sèrie «Vivace» que el pintor presentava a València el 1993: «la crítica apunta la ironia de l'obra d'Antoni Miró. Em sembla que el que hi ha és molta mala llet, una prometeïca mala llet de qui, de manera clarivident, opta per la pintura compromesa amb la seua terra, la seua gent i la seua cultura, abans que per les barricades.» (*Tendencias*, 11.93). Amb aquest concepte de l'art com a part integrant del compromís social, és fàcil, doncs, localitzar la seua participació en plataformes o moviments que percacen la llibertat dels pobles i dels individus. Així, a la tardor de 1993 la seua obra forma part de la mostra col·lectiva organitzada a Pontevedra per l'Asociación Cultural Amigos da República, al costat d'artistes com Basterretxea, Genovés, Guinovart, Ibarrola o els membres de l'Equip Realitat. El sentit de l'exposició venia definit pel seu director, Manuel Ríos: l'«obxectivo da exposición é facer chegar a idea da república á sociedade a través do arte» (*Atlántico*, 30.09.93).

La voluntat crítica de l'artista és constant al llarg de la seua obra. En el seu dietari, als anys seixanta, ja apuntava un desig de rebel·lió i de denúncia que, com

veiem en les diverses accions estètiques realitzades, va anar concretant-se. Així podem llegir tres fragments de la seua pròpia mà:

estic fart de tots aquells que només parlen per ofendre (Miró, 14.02.64)
jo no puc viure entre la mentida. Jo demane per als homes la veritat,
veritat de viure i de mort, però sempre, per sempre, veritat. (Miró,
21.01.68)

que tots els capitalistes siguen posats a treball i que tots els treballadors
puguen menjar. Això és el que cal en aquesta societat. (Miró, 16.12.68)

El pintor se sent útil, amb un destí marcat per la interacció amb el seu col·lectiu. Miró forma part del moviment intel·lectual per a la recerca de les llibertats, tant en els anys últims del franquisme com en els de la transició democràtica. Una lluita que no acaba tampoc en el moment actual. L'any 1968 escrivia com una mena de presagi del que hauria de ser una constant en la seua trajectòria: «tot el que parlem es tracta de la voluntat de formar-nos i d'augmentar les nostres necessitats humanes, socials. Volem ser d'utilitat per a la societat.» (Miró, 31.03.68). Per aquest motiu, de manera paral·lela a les sèries de quadres esmentats, Miró ha desenvolupat una carrera cartellística que representa un element artístic en què la simbiosi entre forma i contingut s'apunta de manera més destacada. Un objecte gràfic produït per l'artista amb la voluntat de copsar l'atenció de l'espectador, una condició pròpia del cartell com a gènere estètic. Una anàlisi que apuntarem en altres estudis posteriors, de la qual ara només oferim algunes petites mostres com a síntesi de la interacció entre el compromís social i la trajectòria artística d'Antoni Miró.

Podem concloure aquest estudi amb l'afirmació que l'obra pictòrica d'Antoni Miró es mou entre els límits del realisme social i la narració històrica. Una trajectòria marcada, sens dubte, per uns inicis dins de la dictadura franquista que van marcar la seua formació i la recerca de noves formes expressives que serviren per a la seua voluntat de denúncia. Paral·lelament, la difusió internacional de la seua obra ha estat un punt important en la plasmació i comunicació de la seua voluntat de denúncia, com afirmava ell mateix en una conversa recent: «treballar cap a fora ha estat, i és, una constant que m'ha solucionat les dificultats que tenia ací, al País Valencià». La preocupació pel fet nacional, la defensa de la llengua catalana, ha estat un dels punts recurrents de la seua obra, tot inserit per una ideologia d'esqueres, com ell mateix repeteix en entrevistes i converses. Una militància política que arrancava al si del Partit Socialista Valencià el 1965, a través de la cèl·lula alcoiana formada per Joan Tudela, Joan Valor i Miquel Mataix, entre altres, i que va tenir una continuïtat al PSAN, d'ençà de la seua fundació a València el 1974. Uns anys clau, els del tardofranquisme, en què per crear una consciència social, en paraules de l'historiador Xavier Ferré, «el retrat social del pintor es complementava: a més de l'estètica amb un compromís hi havia la pràctica política concreta.» (FERRÉ 1995, 73). En aquest sentit, podem



Cartell anys 70-80

entendre les paraules del pintor dins de l'assaig de Josep Guia València, 750 anys de nació catalana (1989): «ens sentim catalans i encara que la consciència nacional no s'haja desenvolupat de forma total, el sentiment català no s'ha perdut. I mai no podran aixafar-lo per la força. Jo sóc català d'Alcoi.» (GUIA 1989, 215).

Així, Miró fa compatible la recerca de les arrels populars del nostre poble, com a essència de la identitat col·lectiva, amb un llenguatge plàstic que facilite la transmissió de la denúncia. Tot plegat amb un objectiu, la recepció crítica de l'obra d'art. Miró no entén d'espectadors muts i silencians, busca la provocació en la seua comprensió, amb la voluntat d'esperonar la seua consciència. Aquesta finalitat crítica reclama, sens dubte, un munt de referències cíviques i històriques procedents del context de creació del quadre. Uns elements externs imprescindibles per a resituar el moment històric o la situació de desigualtat social davant de la impressió que rep l'espectador de l'obra artística. És per això que la seua pintura és distinta i personal, ja que esdevé un producte en el qual s'apunta un relleu social a partir d'un imaginari propi, distint a la d'altres artistes.



Cartells anys 70-80

BIBLIOGRAFIA

- AD (1987). *Trenta al cercle vers Antoni Miró*. València: Edicions de la Guerra.
- AD (1990). *Le regard d'Antoni Miró*. Alcoi: Mirofret France.
- AINAUD, Joan-Francesc (2000). «Art i escriptura», *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*. Krtu. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 12-18.
- CASTELLÓ, Gonçal (1994). *Vida i miracles d'Antoni Miró*. Alcoi: Ed. Marfil.
- CORTÉS, Carles (2005). *Vull ser pintor... Antoni Miró*. València: Ed. 3 i 4.
- FERRÉ, Xavier (1995). «Antoni Miró. Estètica amb ètica», *Serra d'Or*, núm. 425, maig del 1995, 72-73.
- GUIA, Josep (1989). *València, 750 anys de nació catalana*. València: Ed. 3 i 4.
- MARTÍNEZ BLASCO, Tomás y Manuel (1980). *Investigación en la plástica alicantina*. Alacant: Instituto de Estudios Alicantinos.
- MIRÓ, Antoni (2003). «Joan Fuster, en onze dietaris íntims (1960-1970)», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 7, 6-8.

LA POESIA DE MIQUEL MARTÍ I POL I LA PINTURA D'ANTONI MIRÓ A TRAVÉS D'AMBDUES MIRADES

Miquel Cruz i Morente. Universitat d'Alacant

INTRODUCCIÓ: MIRADES CREUADES

L'objectiu que percaem és analitzar un marc d'actuació concret on text i imatge es troben en un mateix espai de referència, creant una confluència que demostre les diferències de cada llenguatge. Analitzem, doncs, els límits ben poc definits que es poden crear entre dos codis distints com la pintura i la literatura. El pintor és, en certa mesura, continuista de la voluntat realista del poeta, tot convertint-se en una mena de cronista del seu temps. Les seues obres entronquen dins del desplegament temàtic habitual en la pintura de Miró: la denúncia i el testimoni crític davant de situacions històriques. La seua poètica travessa així conceptes com: justícia, llibertat, solidaritat, defensa o erotisme, tot plantejant qüestions morals i comportaments socials que inclouen una actitud política i militant envers la realitat a la qual fa al·lusió.

Encara que els seus perfils biogràfics són força diferents: un escriptor i un poeta; un artista i un pintor, gràcies a la relació epistolar entre Martí i Pol i Miró i Antoni Miró, realitzada entre els anys 1992 i 1994, podem esbrinar un excel·lent testimoni de l'interès per les obres respectives.

Així mateix, volem establir dos eixos principals de confluència:

—Del pintor a l'escriptor: les sèries, quadres, escultures, dibuixos, aiguaforts, collages i resta de material artístic que el pintor realitza sota la influència de Martí i Pol.

—De l'escriptor al pintor: poemes, dedicatòries, presentacions, articles, collages i textos en general que el poeta de Roda de Ter li dedica, gràcies al coneixement i observació de l'obra artística d'Antoni Miró.

1. DEL PINTOR A L'ESCRITOR

Dins de les expressions plàstiques que Miró dedica a l'escriptor, tractarem la influència lírica de Miquel Martí i Pol. Cronològicament, Miquel Martí i Pol arriba a la vida d'Antoni Miró en una època marcada pel compromís social, on l'artista plàstic ha assolit amb la societat que l'envolta en la dècada dels noranta un fort lligam de solidaritat i compenetració. El poeta de Roda de Ter serveix a l'artista plàstic per expressar el seu alliberament després de passar els darrers anys del franquisme i rebre a cor obert les novetats polítiques i democràtiques, encara que sempre sota la revisió –a mode de filtre crític– del seu pinzell. Ja en una entrevista realitzada per a la revista *Canigó* l'any 77, Miró contestava a Joan Monjo a propòsit de la qüestió de com veu el problema de l'alliberament de classe: «Una cosa bastant llunyana. Ha de ser una mena de lluita conjugada, sobretot per mig de la cultura. Cal que l'alliberament no solament siga econòmic, sinó total: de classe, econòmic, cultural, sexual, etc.» (*Canigó*, 28.05.77).

L'interès personal com a lector del poemari, *Suite de Parlavà* (1991), de Miquel Martí i Pol, motivà que Antoni Miró dissenyara una sèrie de paper collés durant l'estiu del 994: *Suite de Parlavà*, una col·lecció de trenta-vuit collages a Pals, prop de Parlavà a la Costa Brava, l'espai que serveix al poeta com a inspiració de ficció per al seu poemari. La sèrie va nàixer, sens dubte, de l'interès del pintor per l'obra de l'escriptor, però també amb la voluntat d'experimentació enmig de la fusió dels dos codis expressius, el literari i el pictòric.¹ La crítica ha valorat positivament aquestes col·leccions, inserides dins de la trajectòria general de l'artista. Joan Àngel Blasco Carrascosa destaca el valor innovador de les seixanta-quatre obres: «Miró injecta així una nova modalitat de realisme. I no per la tècnica, considerada en solitari, sinó per utilitzar-la com a derivació cap a altres possibilitats significants» (BLASCO CARRASCOSA, 1998: 5). Observem el títols d'algunes mostres del conjunt que provoquen a l'espectador reminiscències amb els versos i mots que el poeta utilitza en el seu discurs literari: «Fugiria de mi»; «Tornar al passat»; «Ull sempre obert»; «Jugo a viure només»; «L'absència de desig»; «Discreta quietud», entre d'altres. A propòsit d'això, José M. Iglesias matisava l'abast del gènere dins del conjunt de l'obra del pintor: «Antoni Miró no és un collagista, encara que en la seua extensa obra hi ha fotocollages, sinó que extrau de la realitat i de la notícia de la realitat el material per a la seua pintura» (IGLESIAS, 1999: 21).

El realisme és, però, la base creativa d'aquestes creacions, com també ho és per al poeta. Miró, com havia fet Martí i Pol, desenvolupa la seua tècnica amb la intencionalitat comunicativa del producte resultant, l'erotisme es manifesta en un

¹ El crític d'art Joan Àngel Blasco Carrascosa entén així el valor d'aquestes composicions: «sorgeixen d'un procés de selecció d'imatges –d'acord amb un concepte i un propòsit previs–, que seran dislocades i seguidament reordenades, alhora que es fan servir per estimular l'efecte visual, trasllueixen l'acció catàrtica experimentada pel seu autor». (BLASCO CARRASCOSA: 1998, 5)

cos femení desitjós de carícies i deler de mirades i plaers. Cerca així una mena de complicitat directa amb l'espectador-lector que, al cap i a la fi, és qui interpreta l'obra final. Segons paraules de l'artista per a una entrevista en la presentació de la «Suite eròtica»: «[...] l'erotisme m'interessa com una forma més de llibertat, tema constant de tota la meua obra».²

En relació amb el compromís de denúncia de tots dos artistes, Miró coincideix amb el poeta en l'objectiu de concretar una obra marcada ideològicament per una defensa de la llibertat, la justícia i la tolerància. Hi ha, doncs, una voluntat reflexiva, amb el rerefons de la resituació de la realitat nacional catalana. Al tall d'això, recentment, a la Llotja del peix de la ciutat d'Alacant va tenir lloc la primera exposició que ha estat el fruit del treball de la Càtedra Antoni Miró.³ «Mani-festa, personatges S-T» ofereix a l'espectador pintures punyents que manifesten la reivindicació social, les manifestacions públiques, les crides populars i el dolor presentat en societat, al costat dels retrats de nombrosos polítics, artistes, escriptors músics, sindicalistes i pensadors que també van tenir un paper de denúncia social en algun moment de les seues vides. Aquesta agosarada frase reflecteix el tarannà integral de l'artista: «Antoni Miró te una voluntat cartesiana que el porta a esgotar un tema fins les últimes possibilitats» (CASTRO, 2015: 5).

Així ho entén també el crític Jordi Botella, en afirmar que «unes veritats ecumèniques que des dels seus inicis han enlairat el pinzell d'Antoni Miró: la solidaritat, la denúncia de tota injustícia i arbitrarietat, contemplació desacralitzada de l'art, la defensa del medi ambient... Un grapat de sentiments bàsics que omplien l'esguard dels seus poetes» (BOTELLA, 1998: 3). Tot això, macerat en un discurs directe i atractiu, que cerca en tot moment la complicitat amb l'espectador, tal i com ho corroborava Joan Guill:

Els seus treballs demostren un gran domini de la tècnica i no estan exempts d'espontaneïtat, frescor i agilitat, com també d'una enorme sensibilitat, i produeixen un efecte vitalitzador i ple d'encant que serveix a l'artista per a plasmar les seues intencions (GUILL, 1988: 37).

D'aquesta manera, la recepció dels collages resultants és conseqüència de la interacció entre l'artista i el públic, és a dir, en paraules del crític d'art Jean-Marc Poinot, «el seu públic està vinculat al seu lloc d'intervenció» (POINOT, 2000: 65). Miró emprà diverses estratègies per atraure el públic, entre les quals trobem el títol – que en aquest cas en concret procedeix de la tria del poemari Suite de Parlavà–. Com ens explica el mateix artista, el procés d'elaboració dels trenta-vuit collages es genera a partir de la fixació d'un vers o d'una expressió dels poemes de Martí i Pol que li

2 Entrevista realitzada a València. Galeria 6 de Febrer.

3 Inaugurada el dimarts 17 de febrer de 2015 a les instal·lacions de la Llotja del peix.

ha interessat, unes paraules que serveixen de títol per a la composició. Aquest grup d'obres se situen a les acaballes de la sèrie pictòrica que havia desenvolupat en els anys vuitanta «Pinteu Pintura». A posteriori, Miró es mostra immers de ple dins de la sèrie següent: «Vivace», on l'erotisme femení, la interpretació crítica de la societat, la reflexió nacional i la preocupació per la degradació de la natura es presenten amb un discurs consecutiu propi de les preocupacions de l'artista alcoià d'aleshores.

Un segon pretext empentà Miró a treballar sobre el llibre de poesia esmentat. Recordem que els collages van ser realitzats a la localitat gironina de Pals, ben pròxima a Parlavà, l'espai usat pel poeta com a marc de referència de la casa que té el seu amic Lluís Llach i que tots dos coneixen bé. Miró s'adonava de la proximitat de l'espai que tots dos, el músic i el poeta, comparteixen. Per això, com ell mateix recorda, va sentir-se atret per un «espai pròxim i real que esdevenia mític en l'obra de Martí i Pol». Amb els collages o papiers collés. Miró cerca una fusió entre el dibuix, la pintura i la poesia, o en altres paraules:

Aquests encaixaments iconogràfics, que sorgeixen d'un procés de selecció d'imatges –d'acord amb un concepte i un propòsit previs–, que seran dislocades i seguidament reordenades, alhora que es fan servir per estimular l'efecte visual, trasllueixen l'acció catàrtica experimentada pel seu autor (BLASCO CARRASCOSA, 1998: 5).

Antoni Miró pren bocins del llibre que Martí i Pol havia publicat tres anys abans. Una selecció de parelles de mots feta aparentment a l'atzar que no fa sinó confirmar la recepció que els versos del poeta provoquen en el pintor. Podem observar una referència al sentiment de la veu poètica com «fugiria de mi» (imatg. 1), «jugo a viure només» (imatg.2), «l'absència de desig» (imatg.3), «cadència secreta» (imatg.4), «discreta quietud» (imatg.5), «torno enrere» (imatg.6) o «el silenci és el refugi» (imatg.7). L'artista també selecciona les referències afectives del poeta: «sempre m'acompanya» (imatg. 8), «aquest embruix» (imatg. 9), «del teu record» (imatg. 10), «gestos i mirades» (imatg. 11), «contemplar el ponent» (imatg. 12). El record, l'enyor del temps perdut i que no es pot recuperar, interessa al poeta i al pintor, com veiem en «tornar al passat», «torno enrere» o «del teu record». Uns sentiments que troben en la visualització d'objectes del passat una recreació concreta i de gran interès per a l'espectador-lector dels collages de Miró.⁴

D'altra banda, el tempus fugit és un tema que preocupa el pintor i el poeta. Ens referim a Remota simfonia (1994) (imatg. 13), Tornar al passat (1994) (imatg. 14) o Empeny a persistir (1994) (imatg. 15). Unes pintures que tracten temes recurrents: l'erotisme a través de la representació de Marilyn Monroe, juntament amb

⁴ Aquests treballs estan recollits per l'Editorial Marfil en la publicació Antoni Miró i la poètica del collage dedicada «Al molt estimat Ovidi Montllor» i amb el poema introductori «Trencaclosca» de Jordi Botella.



Fugiria de mi. 1994 (Collage/paper, 45x30)

una estàtua clàssica i una bústia de correus mítica d'altra època. També la figura del Che Guevara apareix en aquesta col·lecció, un personatge emblemàtic de la protesta social que esdevé cabdal en l'obra de Miró. Protesta cap a la llibertat de la societat i que el pintor dóna suport amb les seues obres artístiques. Segons Josep Sou:

[...]es tracta, però, d'una cultura arrelada a la matèria cordial, d'una cultura que fa guany sense adonar-nos-en, sense sorolls, però pesant com una gota d'essència damunt del vestit de diumenge... Doncs en la pintura d'Antoni Miró viu, franca, la senzillesa, dins l'objecte pictòric. (SOU, 2010: 97).⁵



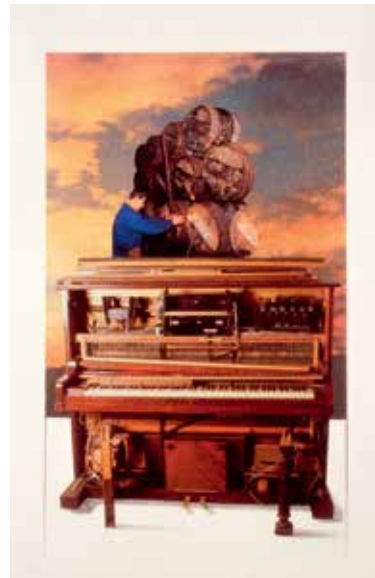
Jugo a viure només. 1994
(Collage/paper, 45x30)



L'absència del desig. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Cadència secreta. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Discreta quietud. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Torno enreras. 1994
(Collage/paper, 45x30)



El silenci és el refugi. 1994
(Collage/paper, 45x30)



empre m'acompanya. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Aquest embreuix. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Del teu record. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Gestos i mirades. 1994
(Collage/paper, 45x0)



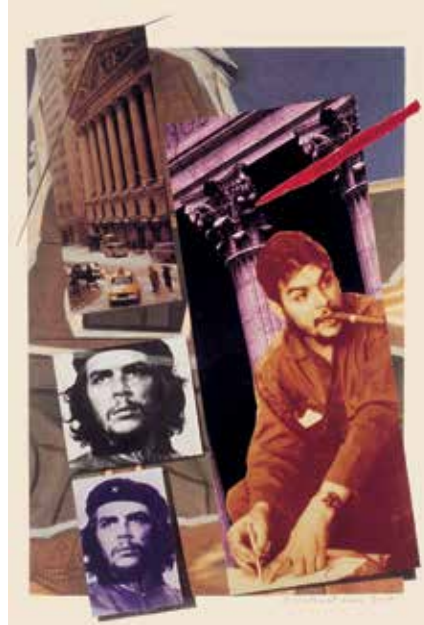
Contemplar el ponent. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Remota simfonia. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Tornar al passat. 1994
(Collage/paper, 45x30)



Empeny a persistir. 1994
(Collage/paper, 45x30)

Aquest paral·lel dels dos codis culmina en l'obra *L'estança*, del mateix Sou, amb la selecció de trenta obres realitzades pel pintor en els últims trenta anys, tot relacionant-les amb poemes escrits entre 1987 i 1991.

En referència al record del pas del temps, el poeta li escrivia al pintor la carta següent que manifesta la preocupació per part de Martí i Pol d'un any sense activitat:

Jo no he fet res; més ben dit, sí, he fet cosetes que m'han demanat, però treballar, no no he fet gens. Som a més del mig de novembre i la llibreta en què escric els poemes està verge des del mes de desembre de l'any passat. Un any perdut, aquest, almenys en aquest sentit, perquè tampoc no l'he sabut aprofitar de llegir. Quan em pregunto a mi mateix —cosa que faig sovint— en què he ocupat aquests dotze mesos em pugen els colors a la cara. Canvio de tema.
(CT MARTÍ, 18.11.94)

En definitiva, la Suite de Parlavà consta de trenta-vuit obres titulades amb fragments dels versos de Miquel Martí i Pol, realitzades el 1994 amb collage, dibuix, fotomuntatge i gràfica digital del 2009, on podem gaudir de la mirada interpretativa

⁵Text de Josep Sou dins del volum publicat el 2010 per la Universitat d'Alacant Antoni Miró Històries (de la nostra història).



Roig nuet. 1994 (Acrílic s/ taula, 98x68)

del pintor, el qual combina aquestes tècniques per tal de transmetre un acostament als versos de l'obra del poeta Miquel Martí i Pol. El pintor fusiona així les lletres dels poemes amb el seu llenguatge, el de la pintura, amb una voluntat per desxifrar mots que reflecteixen el sentiment del seu «jo poètic». Amb les disseccions de versos de Martí i Pol enalteix el poder de la paraula escrita i se serveix de la intuïció, com ja hem apuntat en la introducció fent al·lusió a la importància d'aquesta, i que segons la visió de Sánchez Robayna:

[...]no se posee una poética, sino que se es acaso poseído por ella: más allá de algunas ideas muy generales, e incluso muy concretas, poco podemos saber acerca de lo que es o de lo que aparece bajo lo esencial condición de un enigma. Nuestro acercamiento será siempre, por ello, únicamente tentativo, y en ocasiones guiado sólo por lo que ante nosotros aparece como negación (SÁNCHEZ ROBAYNA, 2007: 347).

Una relació que acaba amb el comiat de la darrera carta: «Et deixo. Prometo de no ser tan desmanegat en properes ocasions, tot i que cada vegada em sento més feixuc i desesmat. Deuen ser els anys!» (CT MARTÍ, 18.11.94). La malaltia de Martí i Pol li impedí continuar la seua obra en la línia de la poesia compromesa. Una etapa que representa en el nostre estudi el compromís social i polític, on sempre està present la voluntat de conjugar i experimentar nous mitjans d'expressió. «Eixe joc referencial de la pintura, pres com fonament del seu fer, roman constant» (DE LA CALLE: 1988, 10).

2. DE L'ESCRIPTOR AL PINTOR

En primer lloc, dins d'aquest material literari, ens centrarem en el creuament epistolar comprés entre els anys 1992 i 1994. Una bona mostra de les possibilitats d'interferències entre codis artístics distants, però coincidents a l'hora d'aportar una visió crítica del món, com és el cas de les seues trajectòries. Les interrelacions que puguem observar entre les dues trajectòries artístiques estan basades en l'observació i estudi d'aquest intercanvi de llenguatges que, en aquest serà a partir de les cartes creuades i del poema «Esbós de lletra a Antoni Miró».

Així comença l'enviament de missives, aplegades al soplug de la contínua rebuda de regals en forma d'escrits i llibres entre Miró i Martí i Pol:

He rebut el vostre generós paquet de llibres i, amb ell, una carta molt afectuosa en la qual, entre d'altres coses prou afalagadores, em dieu que pròximament m'enviareu un quadre amb el qual voleu obsequiar-me. Moltes gràcies. M'heu fet molt feliç i us vull dir amb tota la senzillesa i tota l'emoció. No voldria semblar impertinent, però l'espero amb candeletes, aquest quadre, més que més tenim en compte que fa un mes i mig que m'he canviat de pis i que ara tenim força parets per penjar-lo. L'espero amb candeletes perquè m'agradaria poder-li dedicar un lloc preferent, càlid, que em sigui un referent constant.

Miraré d'escriure alguna cosa per a aquesta propera publicació, tal com em demaneu (us corre molta pressa?). Fullejar els llibres que m'heu enviat m'ajudarà molt. No crec que atreueixi a fer un text diguem-ne teòric. Possiblement optaré per una reflexió poètica, en vers o en prosa, encara no ho sé. Si me'n surto, així que ho tingui us ho enviaré.

Gràcies altre cop pel vostre afecte i per la vostra gentilesa. Una abraçada. (CT MARTÍ, 29.06.92)

Cal que recordem l'enviament de Miró del llibre monogràfic *La otra mirada* (1992) i de la resposta de Martí i Pol a través de la primera carta que hem citat en l'apartat anterior *Del pintor als escriptors*: «no ens coneixem, i per això m'ha sorprès veure'm diguem-ne compartint llibre i dedicatòria amb persones que estimo i admiro» (CT MARTÍ, 29.05.92). La sorpresa del poeta obeïa a l'adreça que Miró havia incorporat a l'inici del llibre que provocava la formulació de la pregunta següent: «m'agradaria saber què us ha impulsat a comptar amb mi d'una manera tan íntima i agradable. M'heu fet molt content.» (CT MARTÍ, 29.05.92). En referència al quadre que Martí i Pol espera en candeletes i que vol posar-lo en un indret privilegiat de la seua nova llar és el que porta el títol de *Roig nuet* (imatg. 16), una imatge que ofereix el nu femení de gran sensualitat i passió, un sentit reforçat pel color vermell que ocupa pràcticament tot l'espai pictòric i que embruixà paradoxalment al poeta de Roda de Ter. Així ho manifesta en la carta següent:

Aquest migdia un ordinari m'ha portat el vostre quadre. Us estic profundament agraït, però per fugir d'impertinències o de pedanteries us dic només que estic molt content i que moltes gràcies.

Dieu que heu escollit el quadre expressament per a mi, i a fe que l'heu ben encertat. La seducció i el misteri d'aquesta gamma de roigs té una força impressionant i és d'una bellesa colpidora. Però després hi ha el "tema", el tors nu de dona que, immers en el roig, adquireix una molt peculiar matisació i és colpidorament bell. Sempre m'ha atret el nu femení, i aquest no crec que em cansi de contemplar-lo. Des que me l'han portat el tinc davall els ulls i cada vegada hi descobreixo tonalitats noves i subtils morbideses. Si m'ho permeteu, us vull fer unes preguntes de profà. Darrera el quadre diu: acrílic de fusta, però, ¿com obteniu el relleu del tors? ¿sobre quina matèria està pintat, el tors? ¿l'heu pintat a part i després l'heu enganxat damunt el quadre o si el procés és a la inversa, primer enganxeu el perfil del tors i després pinteu el conjunt? ¿es tracta, potser, d'un objecte (una fotografia, tal vegada) manipulat? Perdoneu la meua incultura i la poca traça a plantejar les preguntes. No us demano això per estimar el quadre, sinó per adquirir coneixements.

Us agraeixo que no em doneu pressa per l'escrit que em vau demanar. Procuraré, això no obstant, de fer-lo i enviar-vos-el aviat.

Perdoneu que us escrigui a màquina; a mà em resulta molt penós i només hi escric els originals dels poemes.

Altra vegada moltes gràcies per la vostra gentilesa. Si no us vingués de gust contestar les preguntes que us he fet, oblideu-les.

Una afectuosa abraçada.

(CT MARTÍ, 15.07.92)

Antoni Miró no va tardar a contestar a les preguntes que el seu amic li formulà a propòsit de les tècniques i composició sobre el regal pictòric Roig nuet:

Parteixo d'un dibuix estampat i pintat sobre paper Guarro Super Alfa, i que en aquest cas està superposat a la base pintada tot en acrílic làtex sobre tauler DM, acabats amb vernissos també a l'aigua, com tot el procés. És una tècnica que utilitzo molt sovint i que garanteix la conservació i resistència. El procediment és laboriós i exigeix una certa destresa tècnica, a partir del dibuix previ (CT, MIRÓ 23.07.92).

Quant a la forma, cal destacar que la voluntat crítica de la seua obra es reflecteix en un ús experimental de diverses tècniques pictòriques que configuren aquest llenguatge plàstic tan particular i que cridava l'atenció del poeta català.

Una relació que continua en el temps, a mesura que avancen les cartes són testimonis de l'aprofundiment de l'amistat entre tots dos artistes:

Estimat amic: us envio els dos volums publicats fins ara de la meua obra poètica, que té en curs de publicació Edicions 62. Amb el curador de l'edició, estem preparant ara el tercer volum, que sortirà, si no hi ha res de nou, dins de la campanya de Sant Jordi del 93. No cal dir que quan surti us l'enviaré de seguida.

M'he permès de dedicar-vos-els, els volums, per agrair-vos d'alguna manera, ni que sigui modestament, la gentilesa i la paciència que teniu amb mi i amb el meu atreviment.

Vaig rebre la carta en què m'explicàveu la tècnica del quadre que tan amablement em va regalar. Deu ser apassionant pintar penso, i dominar tants de recursos per crear bellesa. També vaig rebre el llibre RECULL DE SOMNIS, publicat arran de la vostra exposició d'enguany a Barcelona. La sèrie "Vivace", amb tantes figures femenines, em va seduir profundament. Però el cert és que em sedueix pas només aquest aspecte de la vostra obra, sinó tota, amb la seva incisiva significació. (CT MARTÍ, 13.08.92)

I arribem al moment en què, el poeta influenciat pel Roig nuet del seu quadre i atret per l'obra pictòrica que coneix a través dels catàlegs rebuts, fent compliment de la seua promesa prèvia, escriu l'octubre de 1992 una reflexió poètica sota el títol *Esbós de lletra a Antoni Miró*:

Toni Miró, que dic, escolta això:
la impertinent verbotitat del temps
és un parany devastador i obscè
i tu que ho saps passes de llarg i escrius,
lúcidament, part dellà del mirall.
Minucios, dibuixes clarobscur
damunt la pell cansada i vehement,
perquè la llum penetri pel teixit
incert dels anys i escampi claredats
molt més enllà de l'horitzó fal·laç
d'aquest vaivé d'un viure trepidant
sempre abocats a l'anorreament.
¿De quin secret pou de silenci treus
el lluminós i perennal sentit
de cada gest, de cada moviment?
Astut i greu, ¿t'absentes del brogit
per convertir qualsevol traç en foc
i esdevenir més tendre i reptador,
bé descrius paràboles de vent
per incitar la pluja i el neguit
a definir correctament el rumb?
Símbols i espai combinen el desig,
l'esclat del roig i el sentiment del blau
que només tu saps mestrejar, discret,
per desvetllar l'enigma tortuós
de qualsevol misteriós esguard,
i així desfer, sense ni moure els dits
tot l'enfilall d'adverses solituds,
que com un jou ens lliga i ens sotmet.
Pregunto molt i tu sempre respons
i és seductor dialogar amb el buit
de mi mateix cap on m'atreus, tossut
com un infant solemne i desimbolt.
Pregunto molt i em fa de tornaveu
la nuditat del cos i de la ment
que cap mirall no encerta a reflectir
fora d'aquell que m'ofereixes tu.

Et penso lluny, Toni Miró, i escric
 desavesat de tot, tancant els ulls
 força sovint per no trencar l'embruix
 i aprendre'm més, com qui desfà camí
 per repensar la nosa del futur
 sense el temor de tòpics sobresalts.
 Et penso molt, amic llunyà, i em plau
 conversar amb tu silenciosament
 per convertir la quietud en cant
 i guanyar espais de música subtil.
 Tot s'esdevé prement la solitud,
 configurant ardidament els mots,
 renunciant a l'oripell i el fast
 per assolir l'esclat essencial;
 tot s'esdevé de claredats endins
 i el repte, el crit, la turpitud i el goig
 no són sinó l'aurèola del llamp
 amb què podem, potser, combatre el vell
 parany del temps, verbós, impertinent
 i, al capdavall, obscè i devastador.

Tota aquesta relació es realitza sense cap tipus de coneixement directe, per això dèiem abans que, en principi, la relació entre Miró i Martí i Pol no era tan directa com la mantinguda amb els altres dos escriptors. És interessant observar l'epístola que relata el procés de formació del poema:

Us envio finalment (perdoneu) el text que em vau demanar amablement fa mesos. No és un text teòric –no el sabia pas fer–, sinó una interpretació poètica, absolutament lliure, és clar, de la vostra pintura i, agosaradament, una mica també de la impressió que tinc de vós, pels vostres quadres, pels vostres llibres i per les vostres cartes. El poema el vaig començar amb la intenció de parlar, tan subjectivament com vulgueu, només de la vostra pintura; però va ser ell mateix, el poema, qui em va anar imposant una dinàmica que hauria estat contraproductiu i grotesc voler contradir. Així, va ser com em vaig trobar que l'última part se'n feia íntima i compromesa, però com que era colpidorament sincera vaig deixar que em dictés els versos. El resultat el teniu a les mans, valdrà més o valdrà menys, això no ho sé, però us puc garantir la afectuosa honestat. (CT MARTÍ, 21.10.92)

Així, els versos de Martí i Pol es converteixen en una evocació literària del

quefer diari del pintor, al·ludint al procés de composició dels seus quadres i a les tonalitats de colors i formes utilitzades («dibuixes claroscurs, l'esclat del roig i el sentiment del blau»).

Però, al mateix temps aquest poema és un exercici de rehabilitació física de l'escriptor, que explica el procés de creació i la seua transcripció a màquina:

Els poemes els he d'escriure a mà; no sabria fer-ho d'altra manera. La màquina és massa distant, massa freda, i jo, pels poemes, necessito més calidesa. El vostre l'he tingut setmanes al calaix; el prenia i el deixava segons l'humor i la feina. (CT MARTÍ, 21.10.92)

Martí i Pol havia tingut uns anys previs d'endarreriment de les seues publicacions poètiques, tot i que dos anys després van eixir a la llum: *Un hivern plàcid* i una traducció al francès de *Quadern de Vacances*. Podem comprovar-ho gràcies a aquesta carta que envia el poeta al pintor:

Fa tant de temps que et dec (us dec) carta que no sé ni com posar-me a escriure't. Podria, és clar, al·legar compromisos, encàrrecs, visites, obligacions i tot d'altres foteses, però no hi faig perquè me'n dona vergonya; trobo molt més raonable entonar un *mea culpa* solemne, i això és el que faig: absoleu-me, si us plau.

Gràcies per les postals del quadre, són un petit tresor, i gràcies també pels llibres que ens has anat enviant. Pels últims, he vist que aquest any havies treballat molt, com de costum en tu. Jo no he fet res; més ben dit, sí, he fet cosetes que m'han demanat, però treballar, no no he fet gens. Som a més del mig de novembre i la llibreta en què escric els poemes està verge des del mes de desembre de l'any passat. Un any perdut, aquest, almenys en aquest sentit, perquè tampoc no l'he sabut aprofitar de llegir. Quan em pregunto a mi mateix –cosa que faig sovint– en què he ocupat aquests dotze mesos em pugen els colors a la cara. Canvio de tema.

Us envio dos llibres: *Un hivern plàcid*, que va sortir fa tres setmanes, i una traducció al francès del *Quadern de vacances*, que es va presentar a Barcelona el 13 d'octubre. El llibre d'edicions 62 ha tingut un èxit escandalós que m'ha avergonyit: en tres setmanes escasses s'ha venut la primera edició de tres mil (sí, sí, sí, 3) exemplars i abans de final ens sortirà la segona, de tres mil més. Jo, davant aquestes coses i davant altres per l'estil que me n'estan passant aquests dies, prefereixo comentar només amb l'ancià que cada matí m'observa del mirall estant durant prop de tres hores. A vegades temo caure en l'esquizofrènia al capdavant. El món, evidentment, no és just.

Ara va fer un any que vam venir al mas Sopalmo. Tant la Montserrat, com en Lluís i jo ho recordem amb goig. Van ser dos dies molt agradables, encara que el temps no ens fes bona cara, i molt intensos. El que veig difícil és repetir

la vinguda en condicions semblants, si més no perquè jo cada dia estic més emmandrit. De totes maneres, el bon record hi és i ens acompanya. Encara enyoro les senyoretetes del Play-boy que mirava al llit, mentre esmorzava.

Et deixo, prometo de no ser tan desmanegat en properes ocasions, tot i que cada vegada em sento més feixuc i desesmat. Deuen ser els anys!

Molts i molts afectuosos records de la Montserrat per a la Sofí, tu i l'Ausiàs. De part meua, una gran abraçada a tots tres.

(CT MARTÍ, 18.11.94)

Si observem tant l'Esbós de lletra com aquesta carta enviada dos anys després, podem deduir la importància del pas del temps i l'enyor dels moments perduts i irrecuperables, tal i com hem vist en l'anterior punt del pintor a l'escriptor, a través del collage Torno enrere (SP). Els primer versos del poema dedicat a Miró evidencien aquest tema:

[...] la impertinent verbositat del temps / és un parany devastador i obscè / i tu que ho saps passes de llarg i escrius.

Al mateix temps, la carta en què Martí i Pol li envia els dos llibres: *Un hivern plàcid* i *Quadern de vacances*, també deixa entreveure la preocupació del poeta front tot un any perdut, sense escriure ni una ratlla:

Som a més del mig de novembre i la llibreta en què escric els poemes està verge des del mes de desembre de l'any passat. Un any perdut, aquest, almenys en aquest sentit, perquè tampoc no l'he sabut aprofitar de llegir. Quan em pregunto a mi mateix —cosa que faig sovint— en què he ocupat aquests dotze mesos em pugem els colors a la cara. Canvio de tema.

Martí i Pol és conscient d'aquest esplai d'un any, en contraposició a l'any laboriós que ha dut el pintor: «he vist que aquest any havies treballat molt, com de costum en tu» (CT MARTÍ, 18.11.94).

Aquesta incertesa del *fatum* és constant en el poema d'Esbós de lletra, sobretot en la part final: «[...] amb què podem, potser, combatre el vell /parany del temps, verbós, impertinent /i, al capdavall, obscè i devastador».

Una preocupació vital que ocupa diàriament la ment del poeta, assetjada pel ràpid avenç de la seua malaltia: «l'ancià que cada matí m'observa del mirall estant durant prop de tres hores. A vegades temo caure en l'esquizofrènia al capdavall i jo cada dia estic més emmandrit» (CT MARTÍ, 18.11.94).

Malgrat això, Martí i Pol se sent entusiasmat per la reexida venda del seu llibre *Un hivern plàcid*, amb la impressió d'una segona reedició després d'exhaurir-se'n els primers exemplars. Un èxit que li arriba en bon moment, amb l'ofertament de Miró d'incloure el seu poema en una carpeta amb dos aigüeforts sobre l'escriptor: «La pipa, la paleta», recolzant una vegada més l'interès de la nostra investigació per la interacció dels dos codis artístics —el literari i el pictòric— a l'hora d'abordar una mateixa realitat,

segons les línies paral·leles de Daniel Bergez: «C'est un fait que l'histoire de la peinture en Occident s'est largement construite en rapport avec la littérature» (BERGEZ: 2007, 4).⁶ D'aquesta manera, com també ens apunta la publicació de l'IEC Mirades creuades, de Carles Cortés, el pintor fa compatible aquesta unió dels dos codis, malgrat el previ advertiment del poeta: «el meu judici no té, evidentment cap valor crític» (CT MARTÍ, 24.02.93) i la seua dèria per saber el resultat final de l'estampació del seu poema en una carpeta amb dos aiguaforts preparats per a tal fi:

Benvolgut amic:

Gràcies per la vostra afectuosa carta del dia 12. No calia que us excuséssiu per haver trigat a contestar-me. De fet, la meua carta anterior no exigia resposta, però us agraeixo que m'hàgiu escrit.

El que em dieu sobre l'estampació del meu poema, és una excel·lent notícia, però estic intrigat i no em sé estar de fer-vos més preguntes. A la carpeta, hi haurà només dos aiguaforts? I només el meu poema, o bé el meu i d'altres? Quin tamany faran, els aiguaforts? Quin tiratge en fareu? Ho feu sovint, això de fer carpetes amb aiguaforts i poemes? Les poseu a la venda? Perdoneu si m'estic "passant", que diu el jovent d'ara. Us demano tot això per informar-me o, si ho voleu més planer, per pura xafarderia. M'agradarà, però si no us fa res, saber-ho.

Gràcies pels vostres bon desitjos. La Montserrat i jo també us desitgem un bon any, a vós i als vostres.

Una cordial abraçada. (CT MARTÍ, 20.01.93)

Finalment, després de l'execució de la carpeta amb els aiguafort i el poema, Martí i Pol queda totalment satisfet i ofereix les valoracions següents: «els vostres gravats són, a parer meu, esplèndids; minuciosament justos de dibuix, suggestius i clars de color i, sobretot, plens de connotacions, referències i significats, com tota la vostra obra. [...] el que em fa sentir agradosament pròxim a la vostra obra és l'absència de gratuïtat que s'hi manifesta, i també el ritme i l'ordre que la presideixen» (CT MARTÍ, 24.02.93).

Hem de dir que malgrat no tenir cap tipus de relació directa en els primers moments del contacte epistolar, l'escriptor mostra un afany desmesurat per anar a conèixer el pintor, tal i com hem apuntat en una carta en l'apartat anterior; també podem comprovar-ho gràcies a la carta en què relata el goig que va significar per a l'escriptor de Roda de Ter la visita al Sopalmo:

⁶ En referència a la tradició històrica que relaciona la pintura i la literatura, «Perspectives et lignes de fuite», dins del llibre *Littérature & Peinture*. Europa, Revue littéraire mensuelle, janvier-février 2007

Benvolgut amic:

Fa una colla de dies que vaig rebre la teva carta del 10 del mes passat, tan concisa i afectuosa com totes les teves, moltes gràcies.

En rebre-la, vaig sentir vergonya, perquè era jo qui t'havia d'haver escrit per agrair-te, a tu, a la Sofia i a l'Ausiàs la cordialíssima acollida amb què em vau obsequiar a tots tres durant la nostra estada a casa vostra. Van ser dos dies molt i molt agradables, que recordem amb emoció, i dels quals més d'una vegada hem parlat amb en Lluís. Et prego, doncs, que em perdonis per aquesta falta de delicadesa, a la qual cal afegir el retard a contestar-te. Aquest retard té una mínima (només mínima) justificació: aquestes últimes setmanes he anat molt atrafegat amb l'estrena d'un Pont de Mar Blava a Barcelona i amb tot de compromisos que se n'han derivat. Què ho farem! Sovint aquestes coses són tan agradables com cansades.

He rebut també els catàlegs de l'exposició a Elx i de València. Celebro que hi hagi posat l'Esbós de lletra...perquè això vol dir que no et desplau. Jo penso que escriuré més coses sobre la teva pintura i sobre tu, però no sé què ni quan. Potser seria convenient que em diguessis per a quan ho podries necessitar, així jo tindria una referència.

(CT MARTÍ, 12.12.93)

En aquesta carta hem pogut observar el primer contacte físic amb Miró i la seua família, per al poeta va significar molt poder creuar mirades i converses amb el pintor, conèixer el seu lloc habitual de treball, la seua llar. També la presència de Lluís Llach va completar una estada multidisciplinària en un mas situat a Ibi, comarca de l'Alcoià. Cal recordar que Antoni Miró s'ha relacionat –arran de la seua trajectòria artística– amb músics que també han estat del seu interès per configurar la seua personalitat i l'estil propi de la seua obra. Alguns cantants coneguts i ja citats com l'Ovidi Montllor, Raimon i de noves promeses de la cançó com la cantant valenciana Araceli Banyuls.⁷ Així, música, poesia i pintura creaven en aquesta casa museu del pintor, l'ambient perfecte d'inspiració per continuar intercanviant llenguatges. De fet, en aquesta carta, Martí i Pol anunciava un alè d'esperança per a escriure més sobre Miró: «escriuré més coses sobre la teva pintura i sobre tu, però no sé què ni quan», encara que, malauradament aquest desig no es va convertir en realitat i el comiat entre pintor i poeta es fa present en les línies següents: «Et deixo. Prometo de no ser tan desmanegat en properes ocasions, tot i que cada vegada em sento més feixuc i desesmat. Deuen ser els anys!» (CT MARTÍ, 18.11.94). Aquest comiat procedeix de la darrera

⁷ Araceli Banyuls (Beniopa, 1944). Començà a actuar a l'inici dels setanta del segle XX. A Barcelona, on es trasllada per qüestions d'estudis, queda finalista en la primera convocatòria del concurs Promoció de Noves Veus, i participa en l'espectacle Una de barrets, muntat per Lluís Crous i Andreu Soronelles, amb els altres finalistes.

carta escrita que Antoni Miró va rebre del seu amic durant els dos anys de relació epistolar. Durant aquesta tercera etapa caracteritzada pel compromís social, tal i com hem analitzat en un estudi anterior a Berlín, hem vist a un Miró més conscienciat amb els problemes de la societat. Un Miró que s'emociona quan parla dels seus poetes preferits i ens ho transmet: «Espriu és el nostre poeta nacional, Martí i Pol, el seu hereu». Antoni Miró, mestre en pintura, esdevé alumne de les grans figures literàries i al contrari, els nostres protagonistes escriptors s'han encisat amb les imatges de Miró, que ha sabut captar i transmetre la visió de lluita i d'identitat, la denúncia i defensa del nostre territori i el compromís humà i professional dels nostres tres escriptors.

CONCLUSIONS: VISIONS PARAL·LELES

En conclusió, Martí i Pol i Miró comparteixen la preocupació per la consciència cívica del receptor, amb una voluntat d'abocar-lo a la reflexió a través de diversos temes com per exemple l'erotisme, una forma més de llibertat.

És obvi que cada llenguatge presenta els seus trets particulars; tanmateix, gràcies a aquesta heterogeneïtat discursiva hem pogut aproximar-nos a dos universos llunyans com són la pintura i la literatura, pinzell i ploma fecundíssima que plasmen d'una manera força realista una coincidència artística de la intel·lectualitat de l'època. Com hem apuntat en la introducció de la nostra recerca, hem estat conscients de les limitacions d'aquest grau analògic entre els arts. Hem tingut en compte les prevencions metodològiques d'estudiosos que hem citat amb freqüència en l'anàlisi comparatística, com per exemple Kibédi Varga: «cada estudiós de les relacions entre la paraula i imatge ha de tenir en compte que tota comparació i analogia entre aquestes dues categories d'objectes està viciada des de l'inici, atès que la percepció sensorial d'aquestes categories no és igual en tots els aspectes» (KIBÉDI VARGA, 2000: 110-111) o els suggeriments en referència a les tècniques de producció de Laude: «Nos vemos obligados a admitir que la poesía y la pintura difieren debido a los agentes materiales utilizados, pero en especial debido al pensamiento que los convierte en obras» (LAUDE, 2000: 100).

Martí i Pol, un poeta autodidacta que li transmet la delicadesa del vers i la utilització de temes recurrents que ja hem citat anteriorment en un plànol de compromís i de reflexió. Si atenem a aquest procés cíclic, Miró torna als seus orígens professionals a través del mestratge d'un escriptor dels anys noranta, ja que ha bastit una obra llarga i extensa gràcies al bagatge imprès per la intel·lectualitat dels anys seixanta i vuitanta, marcada per altres escriptors de renom, com Joan Fuster, Salvador Espriu o Vicent Andrés Estellés.

En definitiva, el pintor necessita d'altre escriptor autodidacta i defensor del proletariat per poder reafirmar-se en el seu procés d'alliberament en la dècada dels noranta, després d'haver passat els darrers anys del franquisme. En altres paraules,

«treball que, seguint, en principi, la filosofia de les seves més recents hexacromies, modifica –no debades estem davant d’obra nova– per tal que el sabor manual de l’obra artística no perda gens de la seva unicitat malgrat el procés metodològic seguit».⁸

Antoni Miró no construeix les seues obres amb una voluntat d’interpretació de les peces literàries que coneix. Ret homenatge als autors que han estat importants en la concreció de la seua formació cultural i ideològica. En aquest article⁹ hem traçat l’homenatge particular a Miquel Martí i Pol, el poeta del poble.

BIBLIOGRAFIA

A. D. (1992), *La otra mirada*. Madrid, Ed. Formas plásticas.

A. D. (1994), *Antoni Miró i la poètica del collage*, Alcoi, Ed. Marfil.

BLASCO CARRASCOSA, Joan Àngel (1988), «Pròleg», dins de JoanGuill, *Temàtica i poètica en l’obra artística d’Antoni Miró*, València, Universitat Politècnica de València-Ajuntament d’Alcoi, p. 9-10.

--- (1998), *Antoni Miró i els seus «Papiers collés»*, València, edició de la CAM i Gràfiques Alcoi p. 5-7.

--- (1998), *Antoni Miró i els seus «Papiers collés»*, dins Antoni Miró, *El perfil del sueño*, serie «Vivace», Sevilla, Jerez i Cádiz, Ed. Caja San Fernando i Alfagràfic editors.

--- (1999), «Una altra mirada sobre l’obra artística d’Antoni Miró», *Prohibit prohibir. Antoni Miró*. Antològica 1960-1999, Alcoi, CAM, p. 41-48.

BERGEZ, Daniel (2004), *Littérature et peinture*, París, Armand Colin.

BERGEZ (2007), «Perspectives et lignes de fuite», París, Europe, revue littéraire mensuelle, *Littérature & Peinture*, p.5.

BOTELLA, Jordi (1998), *L’home que pinta «Antoni Miró»*, Antològica (1960-98), Casa de la Cultura de Dénia i Cam, p. 3-8.

CASTRO, Fernando (2015), *Antoni Miró. Inèdit*, Alacant, ed. Universitat d’Alacant. Gràfiques Alcoi.

CORTÉS, Carles (2005), *Vull ser pintor!* (una biografia d’Antoni Miró), València, Ed. 314.

--- (2007a) «Vull ser pintor...: el diari inèdit d’Antoni Miró», dins *Diaris i dietaris*, València, Denes, p. 443-456.

8 Paraules de Blasco Carrascosa en el pròleg del catàleg: *Sota l’asfalt està la platja (o el Molinar)*, Antoni Miró-«Vivace», Obra recent. Alfagràfic. Universitat Politècnica de València.

9 Aquesta versió, ara revisada i ampliada, té el seu origen en una intervenció en el II Col·loqui Internacional Miquel Martí i Pol (17-19 d’octubre de 2013), que va tenir lloc a la Universitat de Vic.

--- (2009a) *Mirades creuades: Miquel Martí i Pol i Antoni Miró*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

CRUZ, Miquel (2012), «L'art i la literatura catalana actual, icones de transmissió i de divulgació de la llengua». *Actes del 23é Col·loqui Germano-Català*, Berlín-Leipzig, Associació Germano-Catalana.

DE LA CALLE (1988), *L'estranya obsessió de «Pintar Pintura»*, Barcelona, Edicions Canigó.

GARCIA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la literatura comparada* (la construcción del significado), Madrid, Ed. Cátedra p. 635.

GUILL, Joan (1988), *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró*, València, Universitat Politècnica de València-Ajuntament d'Alcoi.

IGLESIAS, José María (1999), *La realitat transcendida en imatges «Antoni Miró», Antològica (1960-2000)*, Alfagràfic editors, Cam i Ajuntament de Tortosa, p. 5-8.

KIBÉDI, Áron (2000), «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», dins *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, p.109-135.

LAUDE, Jean (2000), «Sobre el análisis de poemas y cuadros», dins *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, p. 89-108.

MARTÍ i POL, Miquel (1989), *Estimada Marta*. Barcelona, Llibres del Mall, 1978, Edicions 62.

--- (1991) *Suite de Parlavà*, Barcelona, Ed. 62

POINSOT, Jean-Marc (2000) «Paraules d'artistes i discurs crític», *Art i escriptura. L'escriptura d'artista. Krtu*, Barcelona, Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, p. 52-66.

RAMBLA, Wences; TORRENT, Rosalía; VICENT, Manuel (2001) *Sota l'asfalt està la platja (o el Molinar), Antoni Miró-«Vivace», Obra recent*. Alfagràfic. Universitat Politècnica de València p. 27-32.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2007), *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

SOU, Josep (1992), *L'estança (camins en la pintura d'Antoni Miró)*, València, Edicions de la Guerra.

SOU, Josep (2013), *Antoni Miró Històries (de la nostra història)*. Ed. Museu de la Universitat d'Alacant. Alacant.

EL PODER I LA VIOLÈNCIA. LES PRIMAVERES (ÀRAB) (VALENCIANA): NOVES FORMES D'OPRESSIÓ, NOVES FORMES DE REBEL·LIÓ

Enric Balaguer. Universitat d'Alacant

1. El punt de partida: la realitat dels nostres dies

L'exposició «Mani-festa. Personatges s/t» (Llotja del peix d'Alacant, març de 2015) ha estat el desencadenant d'aquest escrit. En primer lloc perquè dibuixa nítidament l'atenció del pintor en la seua creació dels darrers anys. Sobretot a través de la primera part: la que recull les mostres de rebel·lió i de protesta hagudes al llarg del planeta durant els darrers anys. Podríem dir que els quadres parlen per si mateixos. El pintor manté una actitud de testimoni que equipara a l'acte creatiu i n'alça acta d'allò que hi troba remarcable. Hi ha, en la majoria de casos, una immediatesa dels fets que dota les pintures d'un gruix, bàsicament, documental. El pintor sembla fer, en alguns moments, una crònica de la realitat. Una crònica, sobretot, de la realitat rebel. En paraules de Josep Sou en el text del catàleg de «Mani-festa», que juga a descompondre els dos mots que s'ajunten: mani i festa, «Antoni Miró dóna veu als qui no la posseeixen» (SOU, 2015: 24). Hi ha, per tant, una selecció d'imatges que remetien uns fets que el pintor recrea —sobretot emfatitza— a través de la seua intervenció artística. De quina realitat rebel parlem, però?

De la mateixa manera que durant la dècada dels seixanta va haver un esclat de revoltes, des de les de molts països colònies a les de minories racials, o les dels joves estudiants d'universitats americanes o europees —cal recordar el maig de 1968 i, abans, el Berlín del 1967, entre altres— el darrer llustre ha desencadenat, així mateix un conjunt de revoltes, protestes i expressions d'un malestar social que ha transcorregut al llarg de l'Estat espanyol i per la riba sud de la Mediterrània. Caldria recordar com durant el 2011 es produeix el Moviment 15-M, també conegut com moviment dels indignats, un corrent ciutadà arran de la manifestació del 15 de maig de 2011 que decidiren acampar a la Puerta del Sol de Madrid. La mateixa nit, de forma es-



Exposició Mani-Festa. 2015

pontània, es van produir una sèrie de protestes en moltes ciutats de l'Estat espanyol. El moviment va ser una resposta davant de les mesures contra la crisi que havien provocat retalls, desatenció social, desnonaments. També defensaven una major participació política, tot atacant el bipartidisme, les decisions dels poders fàctics (bancs). Així mateix, es condemnava la corrupció i s'exigia més transparència en l'acció social. Els moviments de protesta s'hi estengueren per tot arreu.

A l'octubre del 2010, és a dir un any abans, havien començat revoltes en els països àrabs. En primer lloc, va ser a Tunísia on es desencadenà una revolta que va acabar amb el règim. Li seguiren altres països: Algèria, Líbia, Jordània, Egipte... Es va tractar d'unes revoltes populars, de caire democràtic que mai abans no havien ocorregut en societats àrabs. Hi havia hagut cops militars, amb suport popular, però mai revoltes amb una demanda democràtica i una queixa per les condicions de vida. El fenomen passà a anomenar-se Primavera Àrab.

La «Primavera Valenciana», de fet, és la traducció d'aquest clima de revolta de les protestes iniciades al febrer del 2012 a la ciutat de València arran de les protestes dels estudiants de l'institut Lluís Vives contra les retallades en educació que dugué a terme la Generalitat Valenciana. Aquestes protestes van generar una repressió policial desconeguda i completament irracional. També en aquest cas les xarxes socials van ser decisives en la convocatòria de les protestes, els testimonis dels excessos policials, i

les corresponents denúncies judicials. Els fets han generat un bon conjunt de notícies que hom pot resseguir a través de la premsa d'aquells moments, i també d'obres com ara la novel·la *Primavera encesa* (2014) de Vicent Borràs. No solament hi ha la duresa repressiva amb alguns capítols antològics com ara les declaracions del cap de policia acusant els estudiants d'enemics i denunciant que portaven armes (uns simples cartabons de la classe de dibuix).

Les obres que volem comentar se situen en el context d'aquests revoltes de la Primavera Àrab i la Primavera Valenciana que donen títol a dos quadres del pintor, però al voltant dels quals hi pul·lulen un seguit de pintures que amplien i completen —si hom vol dir-ho així— els temes objecte d'atenció.

2. Allau d'imatges: pop, capitalisme estètic

Estudiosos com Corredor Matheos o Fernando Castro (2012: 17) han definit l'estètica de Miró dins del pop. Com diu l'estudiós «el pop es caracteritza per l'acumulació de diversos llenguatges, per l'oposició i l'alteració de les imatges respecte al seu context, per l'ús de la paròdia, per la supressió dels elements representats, per les condensacions, fragmentació, seriació i repetició i per la tendència a omissions totals del subjecte». El corrent va nàixer com una reacció a l'informalisme i a l'expressionisme abstracte. Una part d'omissió del subjecte tenim en aquesta pintura que comentem. El pintor s'amaga darrere d'una fotografia i en fa un quadre, com si ell només en fos un divulgador, l'altaveu d'una estampa.

El pintor ha optat per la figuració, una figuració complaent, estèticament parlant, és a dir, amb colors vius, amb una puixança de formes que la fan agradable tot i que el missatge pot ser conté gèrmens de violència i pot expressar el dolor d'unes víctimes, o mostrar un estat de repressió. «Las penas no son amargas, cuando las canta Chabela Vargas» —diu Joaquin Sabina en una cançó. I una mica d'això tenim ací amb aquesta manera de donar compte de la realitat.

Si haguérem de contextualitzar l'opció estètica pop que pren el pintor d'Alcoi en la nostra època hauríem d'assenyalar la dificultat estètica que entranya adoptar un llenguatge tal, atès la puixança dels mitjans de comunicació. Uns mitjans de comunicació que difonen imatges força semblants, però no sols això.

Gianni Vattimo en *El fin de la modernidad* exposava precisament aquesta situació de l'art en la societat de finals de segle XX, en un text de 1985. A parer del pensador, l'art està suprimit —hegelianament superat— pel fet de viure una estetització general de l'existència. Els mitjans de comunicació creen gustos comuns i en difonen imatges constantment, tot contribuint a aquesta estetització general a què al·ludíem. Vattimo constata *la mort de l'art* com una acció específica, separada de la resta d'experiències humanes. No s'ha d'anar a una galeria o a un museu per a veure obres d'art. Ara, tot té possibilitat d'existir a través del mitjans. El que cerquen els

consumidors de l'experiència artística és, a hores d'ara, visible des de casa, des de la pantalla de l'ordinador i, també, des de la televisió. Cal pensar que les reflexions de Gianni Vattimo, talment les que havia fet ja Jean Baudrillard, són d'una etapa anterior a l'aparició d'Internet i, per tant, anteriors a la multiplicació informativa que ha propiciat.

La coneguda *aura* que defensava Walter Benjamin com a element propi de l'obra d'art ha quedat completament superat no sols per reproducció industrial, sinó també per la ingent saturació dels mitjans que acullen en la seua presència un nombre tan elevat de representacions que poden arribar a suposar un autèntic paroxisme. De singular i única, de moments i llocs demarcats específicament per a la seua recepció, l'obra d'art ha passat a convertir-se en una unitat expressiva en circulació informativa i de fàcil accés des de qualsevol lloc i en qualsevol moment.

Gilles Lipovetski i Jean Serroy, encara hi afigen, en *La estetització del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, que vivim uns moments en què «els sistemes de producció, distribució i consum estan impregnats, amerats, remodelats per operacions de naturalesa fonamentalment estètica» (LIPOVETSKY/SERROY, 2015: 57). Els autors fan servir el terme «capitalisme estètic», per tal de referir-se a la mescla d'art i indústria, (art i diversió, art i oci, art i moda, art i comunicació). En tot cas, l'obra d'art ha perdut el seu tret singular, la seua potència emancipadora, el seu estatus de missatge elevat, ja que se situa dins de la faramalla estetitzant que abraça des dels vestits, als espais, el turisme (en múltiples facetes), la publicitat, la cuina i els restaurants, els cotxes: tot sembla buscar i participar de la condició estètica.

Davant d'aquesta atmosfera de confluència artística, d'*estetització* de l'existència, el pintor, Antoni Miró, ha pres una opció de pintura pop molt lligada a les imatges que circulen en el nostre entorn. De fet, es tracta d'una pintura que ens acostava a la realitat gràfica. I que en forma part, decididament. Es tracta d'una realitat que, alimentada en imatges fotogràfiques, passa per les mans després de seleccionar-les, les retoca i les disposa en «retrats» fulgurants. Ho ha descrit estèticament Fernando Castro: «la immediatesa informativa i la instantània són sotmeses a un procediment pictòric de «ralentització» que té, en un cert sentit, el caràcter de conjura contra l'oblit» (CASTRO, 2012-1013: 19).

Si en aquest context l'obra d'art està marcada no sols per la volatització i pel seu caràcter efímer, sinó pel seu tret indèstriable entre el conjunt d'expressions del nostre entorn, l'obra de Miró sembla dirigir-se a la realitat, apunta el caràcter de testimoni. De mateixa manera en què la literatura i el cinema busquen acostar-se al documental, a l'autoficció, la pintura de Miró s'alia amb la fotografia. Amb les imatges que escampen els mitjans de comunicació o bé d'algun testimoni que les fa circular mitjançant les xarxes.



Flames i fum. 2012 Manhattan (Acrílic s/ llenç, 162x114)



Moment clau. 2012 Manhattan NY (Acrílic s/ llenç, 116x116)

Davant de la realitat dels mitjans de comunicació que vessen una tromba d'informacions de manera embogida: el que ara és primera notícia, demà serà secundària i demà passat no se'n parlarà. El pintor opta per triar unes quantes imatges dels fets que s'han esdevingut i les transforma en icones. Bé que en alguns casos, el pintor emprèn un camí diferent, com ara la metapintura («Pinteu Pintura») o bé hi afegim una estampa del nostre univers visual ben freqüentat i conegut com un posat i ens fa pensar si es tracta d'un fet irreal. És el cas de *Flames i fum* (2012) (imatg. 17), *Moment clau* (2012) (imatg. 18) sobre el fatídic 11-S. Tenim tantes imatges al cap de l'11-S que potser l'estampa que ens fa el pintor busca una nova forma, uns trets que més que fotogràfics s'acosten a les radiografies o un altre tipus de registre que sembla parlar-nos de l'interior, de la medul·la més que no de l'epidermis.

3. Però si la guerra del Golf mai no va existir

Tant Gianni Vattimo com Jean Baudrillard han posat sobre la taula un altre fet del nostre moment històric: la cortina de fum que s'estableix entre nosaltres i la realitat. El primer, en la *La sociedad transparente*, observa com l'allau informativa dels mitjans en les nostres societats, en lloc de produir una connexió amb la realitat de manera directa, objectiva, sense cap mena de manipulació, ha produït l'efecte contra-



Tortura BBA. 2010 L'Irak (Acrílic i metall s/ llenç, 162x114)



Terrorisme a Gaza. 2011 (Acrílic s/ llenç, 33x46)

ri. Així en lloc de ser una societat transparent esdevé una societat més complexa i fins i tot caòtica. L'estat vertiginós de la comunicació ha comportat una «pluralització» irresistible (VATTIMO, 1990: 80) i *de facto* hem perdut el sentit de la realitat. Tot apel·lant al filòsof de la postmodernitat, Nietzsche, el pensador italià proclama que «el món ha esdevingut faula» (VATTIMO, 1990: 81) no confrontem la realitat sinó les diverses versions sobre aquesta que hi trobem.

El pensador Jean Baudrillard, per la seua banda, feia temps que havia incidit en els efectes d'aquesta societat de la comunicació que ha potenciat la reproducció i ha creat el simulacre permanent. Açò fa que la part real no es distingisca de la virtual, l'original de la còpia. L'era de la simulació apunta contra qualsevol essència i, en última instància, contra la veritat, cosa que ens aboca a una incertesa radical. Per a Baudrillard el mot fetitxe de l'època és *simulacre*: una erosió (o bé desaparició) interessada de les fronteres entre representació i realitat, entre signe i món real. Apunta el terme *desrealització* del món. En sintonia amb allò que hem apuntat de Vattimo, en aquesta època els fets han estat escamotejats, substituïts per la seua interpretació. Vet ací el problema: en compte del fet, la seua interpretació. El triomf del simulacre, sobre qualsevol realitat, ha conquerit l'estatus de realitat.

Dos llibres de l'inici dels anys noranta deixen encara més contundents les seues tesis. Parlem de *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991) i *El crimen perfecto*

(1996). Va ser quasi un escàndol negar l'existència de la guerra del Golf, però era una manera radical —«escriure és exagerar», deia Joan Fuster— d'exposar com les imatges de la CNN havien suplantat la realitat bèl·lica. Allò que havíem vist a través dels mitjans era el que de debò havia passat? Evidentment, no. La cadena havia seleccionat les imatges, n'havia fet la crònica i l'havia il·lustrada talment li interessava. Igualment, en *El crimen perfecto*, l'autor comença amb aquest paràgraf:

Esto es la historia de un crimen, del asesinato de la realidad. Y del exterminio de una ilusión, la ilusión vital, la ilusión radical del mundo. Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral.

Però la realitat desapareix també d'una altra manera, no sols fruit de la manipulació interessada, de llançar per les pantalles de les televisions aquelles imatges que afavoreixen determinades visions de la realitat, per al poder polític, per als poders fàctics. La realitat podem dir que fuig a través de l'allau informatiu que afavoreix una quantitat ingent d'imatges en circulació. Hi ha un excés d'imatges del món i una obstinació a atresorar-les. L'era digital ha suprimit el temps d'espera que suposava l'antiga fotografia analògica, ara tot és simultani als fets i amb la quantitat que hom vulga de reproduccions.



Antidisturbis 2014 Rabat, El Marroc (Acrílic s/ llenç, 114x162)



Islam contra EUA. 2014 Txennai, India (Acrílic s/ llenç, 162x114)



Caos a Bengasi. 2013 Líbia (Acrílic s/ llenç,
114x162)



Mani-Palestina. 2013 Jerusalem (Acrílic s/ llenç,
81x116)

Com ha destacat Joan Fontcuberta en la *La cámara de Pandora*, des que a mitjans dels noranta comença a implantar-se la fotografia digital, ens hem trobat amb la immediatesa i amb la massificació d'imatges. La càmera ha esdevingut ubíqua (FONCUBERTA: 27) hi ha càmeres pertot arreu captant-ho tot. Tots hem esdevingut per un altre costat *homos fotogràficus*, per la facilitat amb què podem fer fotos, la ductilitat dels aparells, la rapidesa amb què fem i podem desfer-nos de les imatges.

Sens dubte la realitat digital ha afavorit la captació de l'instant, i d'alguna manera ha canviat el contracte o l'experiència visual, perquè és una imatge sense control, ni origen, una imatge desterritorialitzada. Com destaca Fontcuberta (13), l'horror d'Abu Ghraib mai no s'hagués conegut amb la fotografia analògica, en canvi la digital va afavorir la ràpida circulació de les tortures i de les humiliacions arreu del món. Però aquesta facilitat en la captació de la realitat, de la captació de l'instant ha estat acompanyada, així mateix, per la impossibilitat de posar-ne fi a la disseminació. L'allau d'imatges que ens circumden es fa impossible d'abraçar. I això redunda en una dificultat perquè els fets importants siguin coneguts i la societat visca els esdeveniments amb transparència.

Davant d'aquesta realitat que escamoteja la realitat, el pintor opta per fer de testimoni. Aquesta operació consisteix a seleccionar una sèrie d'imatges i retocar-les artísticament, confegir una galeria de gestos que lluiten contra l'erosió del temps, contra l'oblit i sobretot contra la visió unilateral que ofereixen els mitjans poderosos. Les estampes artístiques són referents de la memòria, esdevenen el panteó d'ícones que tracten de sedimentar els esdeveniments d'una època, denunciar els detalls sinistres i crucials, i un inventari d'estampes que lluiten contra l'amnèsia. Com aquest *Tortura BBA* (2010) (imatg. 19) i *Terrorisme a Gaza* (2011) (imatg. 20).

El gest del pintor retorna les imatges lligades a les nocions de veritat, objectivitat, identitat, memòria, document, arxiu... Si en l'era digital el clic aboleix l'espera, el gest del pintor en elaborar els quadres, sembla retornar les imatges per tal que siguin servades en el record i no passen com aus fugaces que travessen el cel.



Joves palestins. 2013 Yemin, Cisjordania (Acrílic s/ llenç, 114x162)

4. Del xoc de civilitzacions a les primaveres

El 1996 Samuel Huntington publica *El xoc de civilitzacions*, una vegada ha acabat la guerra freda i seguint la pista d'allò que havia sentenciat Fukuyama uns anys abans: la fi de la història. Caldria observar, però, que parlem de la fi de la història hegelianament parlant. Aquest final no era altre, a parer de Fukuyama, que la desaparició d'un dels polsos que impulsava la història: el socialisme, l'alternativa al capitalisme. Huntington restituïa de nou la dialèctica hegeliana tot incorporant la lluita entre civilitzacions, especialment entre l'occidental i la islàmica. Aquesta tesi, que semblava avalar de nou els interessos armamentistes dels EUA, esdevingué una possibilitat real amb els fets de l'11-S. Ara hi podríem afegir alguns més. Però poc temps després, en els països àrabs s'encetaven unes revoltes que acabarien amb els règims dictatorials que hi governaven des de sempre.

A l'octubre del 2010 va començar la revolta a Tunísia que va desencadenar unes reaccions seguides en altres països: Algèria, Líbia, Jordània, Egipte... Es tracta d'un revoltes populars, de caire democràtic que mai abans no havien ocorregut en societats àrabs. Hi havia hagut cops militars, amb suport popular, però mai no revoltes amb una demanda democràtica i una queixa per les condicions de vida. El fenomen passà a denominar-se «Primavera àrab». La segona qüestió a destacar és que



Dones a Palestina. 2012 Cisjordània (Acrílic s/ llenç, 2-116x116)

ha estat wiki revolució. Manuel Castells: que tot i que reconeix que Internet no ha estat causa principal de les revolucions anomena la revolució de Tunísia «Wikirevolució del Gessamí», perquè segons ell el funcionament d'aquesta recorda una wiki.²⁴

Potser hauríem de fer referència al concepte de com les xarxes socials han pogut desinhibir l'obediència social. O dit d'altra manera, han pogut desactivar la violència simbòlica. El poder pretén no sols imposar i castigar, sinó persuadir. I si no pot persuadir intimidar, crear la sensació de por. Sempre m'ha resultat interessant, per encertat, el concepte que l'antropòleg Pierre Bourdieu va realitzar sobre la conducta de la població de la Cabília. Més avant va veure que també funcionava en l'educació francesa –i perfectament extensible a la resta de sistemes educatius. El concepte de «violència simbòlica» tracta d'explicar la dominació masculina sobre la dona.

Aquestes revolucions en les societats àrabs s'anomenaren «primaveres» i prengueren força a Tunísia, a Egipte, a Líbia, a Jordània. (imatg. 21-2) La mirada del pintor va deixar una gran quantitat d'obres de testimonis que donen compte d'aquest impuls de revolta, tot començant per *Antidisturbis* (2014) (imatg. 21), que fa referència a la primera manifestació de malestar social que es va produir al Marroc i que va ser immediatament sufocada. Obres om *Caos a Bengasi* (2012) (imatg. 22) o *Tortura BBA* (2010) sobre els abusos de l'ocupació nord-americana d'Iraq. L'inventari d'obres que parlen del malestar de les societats àrabs comprèn també quadres en què es representa la revolta dels palestins com ara *Mani-Palestina* (2013) (imatg. 23) i *Joves palestins* (2013) (imatg. 24) on apareixen escenes de l'entfada. O bé estam-pes coma ara *Dones a Palestina* (2012) (imatg. 25) o *Terrorisme a Gaza* (2012) que mostren la desolació i el dolor per la mort de palestins a mans de l'exèrcit israelià. La darrera obra, amb els cossos de tres xiquets portats pels seus pares a soterrar, és una interpel·lació punyent.



Burka Políptic 2010 / Afganistà (Acrílic s/ llenç, 486x456-políptic)

De les obres en aquesta temàtica, però, caldria destacar *La Primavera Àrab* que mostra la tonalitat esperançada d'unes societats que manifesten el seu somriure tímid, potser caut, contingut i, en tot cas, tebi. No es tracta de cap eufòria, només d'una alegria suau que entreveu una eixida complaent. El cromatisme dels vestits, la disposició harmoniosa dels cossos, el conjunt de mirades insinua un benestar precari. El procés que expressa l'obra del pintor va des de les imatges de gran violència fins al quadre ocupat per cossos de dones amb cares visibles i complaents. El trajecte va des del sofriment a la pau, de la indignació a l'assossec. En relació al quadre *BurKa* polític del 2010, el de *Primavera Àrab* del 2013, ofereix un procés de rostres visibles. I què ens mostren aquests rostres visibles?

Doncs unes dones amb harmonia, benestar i, potser, una sensació d'alegria



Primavera Àrab. 2013 Alexandria, Egipte (Acrílic s/ llenç, 162x114)

continguda. La composició presenta els cossos de les dones tot seguint un ordre; la diversitat cromàtica dels vestits infon un estat de varietat amb equilibri i concòrdia. Els rostres de les dones, sense burca, tenen unes faccions arrodonides des d'on brolla un ressò afectiu resplendent i auràtic.

4. La Primavera Valenciana

Els fets de la «Primavera Valenciana» com ja hem comentat es produïren arran de les retallades del govern valencià, assetjat de casos de corrupció, en matèria d'educació, en sanitat i ens ajudes socials. Els joves valencians de l'institut Lluís Vives varen fer manifestacions i protestes al cor de la ciutat de València que foren durament reprimides per la policia. Els fets, amb l'ajuda dels mòbils, de les xarxes socials, d'Internet, en definitiva, tingueren un ressò important en tota la societat i són els que el pintor seleccionarà i transformarà en obres emblemàtiques, icones plenes de força.

Aquests tèrbols esdeveniments són recollits per Antoni Miró en la seua obra, seguint la voluntat de fer un recompte d'escenes nuclears. En el primer d'aquests, *Estudiants a València*, ens trobem la imatge dels estudiants acorralats per les forces policiaques i en l'espai del centre hi ha l'actuació de la professora de dansa que durant la setmana dels esdeveniments realitzava una *performance*. La disposició de la imatge amb aquesta figura amb paraigües ens fa pensar en els quadres dels surrealistes com els de Magritte que incorporen a la realitat l'absurd. Ací però, l'absurd no és tal, simplement és una mostra de la captació espontània de l'escena. L'efecte blanquinós sobre els estudiants manifestats al darrere de la professora, que contrasta amb la fortor del color obscur de la policia, ens acosta el quadre a la pintura més que no a la fotografia: al fet que destaca la singularitat i ens fa pensar més en una construcció que en una plasmació d'allò esdevingut. Però la composició del quadre ens recorda *La càrrega* (1903) de Ramon Casas, amb aquell centre escenari buit, la teatralitat del qual és una estampa repressiva en què la llum esdevé també important per emmarcar-nos els fets en un oratge singular i intranquil.

L'excusa de la policia era que es tractava d'agitadors que tenien armes i en la roda de premsa, amb una incapacitat per a fer el ridícul, el cap de la policia exhibia instrumental escolar de dibuix (regles, cartabons...) com a material bèl·lic requisat. Encara va ser més alarmant la qualificació com a «enemics» que el cap de policia, Antonio Moreno, va conferir als estudiants que es manifestaven pacíficament contra la política educativa del govern valencià.

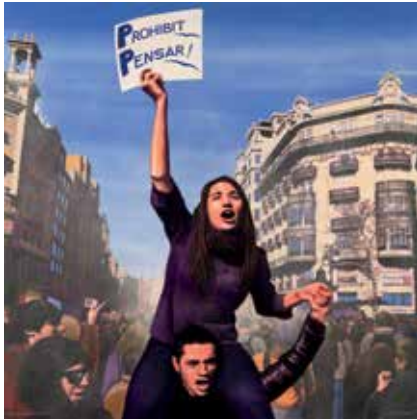
El pintor dona compte dels fets a través d'un procés que ha comportat, en primer lloc, la selecció d'aquelles imatges que esdevenen colpidores i que van ser difoses en el seu moment a través de les xarxes i dels mitjans de comunicació. Una vegada feta la tria, l'autor reproduceix les imatges tot retocant-les. Primerament, focalitza uns



Estudiants a València. 2012
(Acrílic s/ llenç, 114x162)



Ramon Casas. *La càrrega.* 1903



Prohibit pensar. 2012
(Acrílic s/ llenç, 116x116)



Enemics a València.
2013 (Acrílic s/ llenç, 116x81)

elements nuclears i els ressalta ampliant l'objecte focalitzat i diluint l'entorn amb una mena de color que plastifica la resta de components que deixa en un segon lloc. Açò és el que observem en *Primavera Valenciana* en què l'estudiant agredida per la policia resta amb una contorsió que mostra la fragilitat davant les figures de la policia ben uniformades i preparades amb els casc i les armes dissuasòries. En un segon plànol queda la resta de les persones. S'hi ressalta el fet aïllant la imatge i situant-la en el centre del quadre. Entre la fotografia i el quadre de Miró, el que trobem és una focalització i el fet d'emfatitzar la imatge central amb un color més obscur sobre un fons que sembla emblanquinar el que hi ha al darrere.

La imatge que ha seleccionat el pintor té una força per si mateixa en captar l'instant. Una imatge que juga amb l'espontaneïtat: no és precisament una imatge d'estudi. És aquesta frescor, d'imatge captada al vol, el que el pintor tracta per un



Policia a València. 2013
(Acrílic s/ llenç, 81x116)



Primavera Valenciana. 2012
(Acrílic s/ llenç, 114x162)

costat de conservar, per altre d'intensificar en tant que n'elimina els acompanyants fins a situar-los en un plànol secundari.

En el quadre *Policia a València* el pintor ha operat novament focalitzant la imatge, intensificant els colors de la roba del policia i de l'estudiant que resta bocaterrosa. El fons, cobert de roig, opera intensificant l'efecte d'imatge d'estudi, de pintura més que no de fotografia. També el terra rep una coloració destacada que reforça aquesta imatge de pintura. El cromatisme té la funció de produir l'efecte iconogràfic singular. Un substratllat perquè la retinguem en la memòria dels nostres sentits.

Roland Barthes en el seu llibre sobre fotografia, *La càmera lúcida*, desglossa dos elements en una fotografia: l'*studium* i el *punctum*. L'*studium* té a veure amb la cultura i el gust. Pot interessar-me una fotografia, fins i tot «de vegades emocionar-me, però amb una emoció impulsada racionalment, per una cultura moral i política» (BARTHES: 63). «Moltes fotografies romanen inerts sota la meua mirada —diu el semiòtic— però fins i tot entre aquelles que posseeixen alguna classe d'existència davant els meus ulls, la majoria tan sols provoquen un interès general (...). Em complauen o no, però no em marquen» (BARTHES: 66). Perquè la fotografia pot cridar però mai ferir si no hi ha cap *punctum*. El *punctum* d'una fotografia —assenyala Barthes— «és aquest atzar que em despunta» (BARTHES: 65). Sorgeix de l'escena com una fletxa que ve a clavar-se'ns. Podríem dir que el *punctum* és allò que ens impacta, que ens sorprèn de manera incisiva i, a més a més, no ha estat buscat pel fotògraf, sinó que ha estat producte de l'atzar.

La fotografia digital amb la facilitat per la captació de l'instant és ben capaç d'incrementar el *punctum* en el cas d'imatges com ara *Policia a València* o *Primavera Valenciana*. És esfereïdor veure la brutalitat de la violència sobre joves indefensos. Una fotografia d'estudi sobre els fets no expressaria tan intensament la violència; la desproporció entre la violència i l'actitud pacífica, candorosa, innocent dels estudiants. El paper del pintor en la intervenció artística és per tal d'afavorir el *punctum*, aquell element que ens encercla directament i ens impacta.

5. RECAPITULACIÓ

1) Bona part de la pintura d'Antoni Miró ens acosta a fets històrics i en els darrers anys ha donat pas a expressar conjuntures com ara l'anomenada Primavera Àrab i la Primavera Valenciana. Es tracta d'un període de rebel·lió social i política comparable al que es produí en la dècada dels seixanta.

2) El llenguatge que fa servir Antoni Miró se situa dins del pop i està molt lligat la fotografia. Estem immersos en una cultura visual dominada per la televisió, el cinema i Internet. Les imatges que ens proporcionen aquests mitjans tenen com a base, com a brou primordial, la fotografia.

3) Precisament aquest camí expressiu, que sembla reproduir mitjançant totes les vies possibles la reproducció artística, entra en col·lisió amb l'estetització que vivim a través dels mitjans de comunicació, un vertader repte que tot artista ha de temptejar i superar.

4) No obstant això, un fet notable del nostre món de mitjans de comunicació potents és precisament l'opacitat: no per deixar fora la realitat, sinó per dur a terme una proliferació d'imatges que fan inviable una versió dels fets. L'arribada de la fotografia digital ha incrementat aquest efecte i ha proliferat creant falses realitats, encara que també ha donat testimonis fefaents de fets que altrament no haguérem conegut.

5) Davant de l'excés d'imatges al món s'imposa una ecologia visual. Cal no contribuir a la saturació sinó al reciclatge. El nostre pintor opera seleccionant unes imatges, les retoca i les ofereix de nou en un procés que ha acostat la fotografia emblemàtica a la imatge pictòrica. La fotografia digital, que juga amb la captació de l'instant, fa que moltes imatges tinguin allò que Roland Barthes anomenava *punctum*: un fet incisiu que afecte el receptor.

6) Procedint d'aquesta manera, Antoni Miró sembla que *aurifica* determina des imatges i les deixa com a icones del nostre moment històric més recent. Atès que el pensament dèbil circumdant preconitza l'amnèsia, els mitjans de comunicació i les poders fàctics també, el pintor, operant de la manera que ho fa, vol contribuir a crear i enfortir l'arxiu dels fets, la memòria.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BAUDRILLARD, Jean, (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

BAUDRILLARD, Jean, (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

BORRÀS, Vicent (2014). *Primavera encesa*. Alzira: Bromera.

BORDIEU, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratiques, précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Ginebra.

CASTRO, Fernando (2012-2013). «La realitat rebel·lada» en Antoni Miró. IVAM.

FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.

LIPOVETSKY, Guilles i SERROY, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

VATTIMO, Gianni (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós. (1994 [1985]) *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

SOU, Josep, (2015). «Mani-festa. La festa col·lectiva per la reivindicació dels drets, feta imatge», catàleg, Antoni Miró, «Mani-festa. Personatges s/v», Llotja del Peix, Alacant.



Diagonals 2009 / De Barcelona (Acrylic i collage/paper, 76x56)

CIUTAT I ART PÚBLIC:
OTEIZA, PABLO SERRANO I ANTONI MIRÓ
LLIÇÓ DICTADA EL 8 DE JULIOL DE 2015 A LES
11.00 H A LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Vicent Manuel Vidal Vidal. Universitat Politècnica
de València

1. JORGE OTEIZA

Al mes de maig de 2013, Juan Calduch està realitzant una investigació sobre el projecte que l'Ajuntament d'Alacant havia encarregat el 1972 a Jorge Oteiza. El foguerer era el motiu central del treball que havia de situar-se a la plaça d'Espanya, amb la plaça de bous, el panteó de Quijano i el passeig de Campoamor al voltant, entorn que estava assumint un clar protagonisme considerant que la seua centralitat emergia com a nus essencial d'una xarxa viària que començava a mostrar la seua debilitat en vista del creixent augment del trànsit.

Entre els documents de la investigació realitzada per Juan Calduch, hi havia un escrit sota l'epígraf de «Directrices de Trabajo» datat al maig de 1972 i redactat per V. M. Vidal. Aquest escrit forma part de la meua contribució al taller incipient que Jorge Oteiza va formar al seu voltant aconsellat per Ernesto Contreras com a persona de confiança d'Oteiza i coneixedor directe del grup Alcoiart, del qual jo era membre. L'escrit en qüestió està redactat amb la forma d'un llistat de variables a estudiar i ordenat amb el rigor d'una notació decimal posada en pràctica per Tomás Llorens en els seus cursos d'Estètica i Composició de l'Escola d'Arquitectura de València. Els grans epígrafs que constituïen el corpus de les directrius de treball eren els següents:

- 1- Acció espacial (configuració de plans verticals i horitzontals)
- 2- Historicitat (marc històric de la societat i context)
- 3- Imaginabilitat (esquemes de Lynch. Identitat-estructura-significat)



Antoni Miró, Ernest Contreras i Ovidi Montllor. Foto: arxiu d'Antoni Miró.

4- Imatge de la realitat (determinants històrics i planimètrics)

5- Interacció home-entorn-obra (integració, exclusió, compatibilitat)

Aquest procediment sintètic era una manera d'acostar-se a l'obra sense l'inconvenient de deixar-se arrossegar per la forma. Un llistat tan sec resultava útil per a mantenir la tensió racional en una indagació que es pressentia difícil, ja que entre les seues intencions no estava facilitar la cerca d'iconografia com un trencaclosques a l'ús, herència de l'academicisme. La seua parquedat servia tant per a identificar opcions com per a no perdre el fil semàntic en aquelles qüestions que són pròpies de la complexitat de la urbanitat. Per tant, més enllà del trillat costum acadèmic, però no tan distant dels procediments d'una abstracció que ens podia ajudar a entendre una de les decisions sobre l'escultura, Oteiza aclareix de manera directa que la solució iconogràfica no entra en les seues prioritats ni és la base de la investigació. Una cerca de la iconografia com a resultat final llastava les possibles opcions d'una indagació completa que pretén dotar l'escultura d'una força monumental. La ciutat, en canvi, sí que resulta prou rellevant per a centrar-s'hi, de manera que la plaça havia d'adquirir la dimensió i el caràcter propis d'un treball en què preval la integració de les arts en qualitat de la meta cercada, tal com Jorge Oteiza apunta: «parlant de la plaça ens hem estat referint a l'escultura. Cal concretar un tema. Referint-nos a l'escultura haurem concretat la plaça».

Juan Calduch, que m'ofereix a l'aula una inestimable ajuda per a poder desxifrar els matisos de les decisions que van tenir lloc fa més de mig segle, ens rescata després d'un rastreig documental el següent escrit d'Oteiza del seu informe-memòria:

«El nucli temàtic per a qualsevol variant és el Dia i la Nit. Un element vertical que simbolitza el foc, el sol, com a vencedor de la nit. Aquest signe vertical amb una gran perforació circular en la part alta. La nit com un element horitzontal, plàsticament articulat, abatut, creuant-se en la part baixa, amb quatre perforacions desiguals, simbolitzant les quatre fases lunars, i que puguen servir com a origen, o un dels orígens visibles, de l'aparició de l'aigua, com quatre fonts de la mort de la nit i dels nostres ritus de purificació. Formarien unes lentes columnes d'aigua en pendent sobre un llit de pedra plana. Aquests pendents d'aigua desapareixerien en la terra de manera que la plaça, particularment en la part central, queda esplaiada i lliure per al pas de vianants. L'aigua reapareixeria en la zona extrema i més baixa, potser configurant un petit estany on una forma en pedra com a símbol de l'aigua sorgiria, com a reparició dels cicles lunars i continuïtat del temps». Oteiza

Aquest text és el resultat de les últimes precisions que recorde haver compartit amb Jorge Oteiza. El model escrit va sorgir de les reflexions i discussions de l'incipient taller. La seua posició i significat són adoptades per la ciutat de manera que, quan la plaça s'identifica amb l'escultura, és quan pren sentit com a espai urbà capaç de proporcionar la base física del ritual solar de les efemèrides de Sant Joan. S'hi observaria el trànsit des del fulgor de l'alba fins a l'aurora solsticial, qüestió que netejaria d'adherències el sentit d'una celebració solar tan primitiva com enigmàtica.

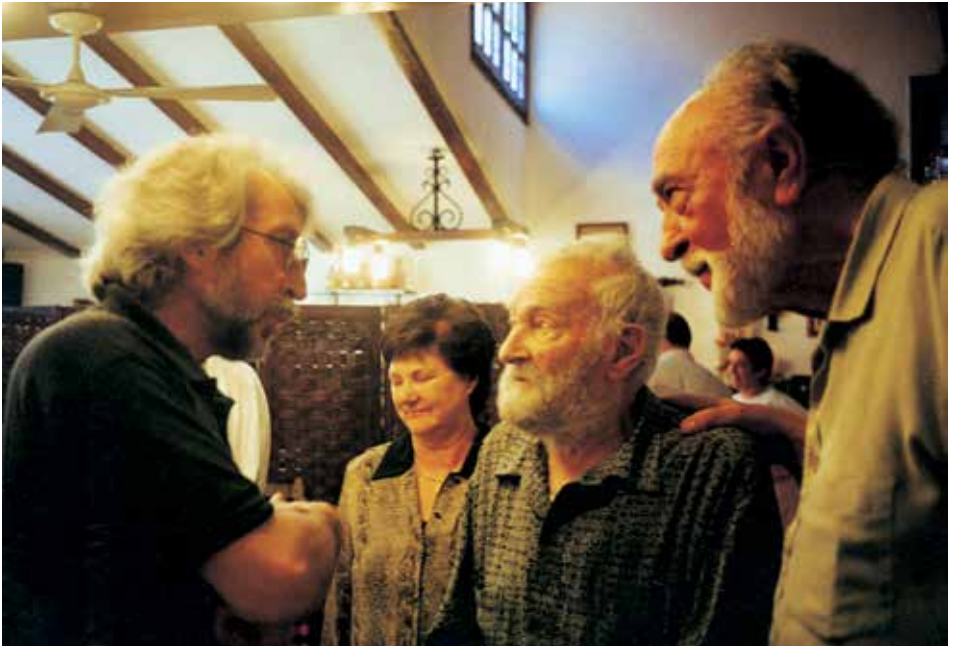
Així, el model escrit és clar i les intencions que Oteiza manifesta són resoltores d'un sol tall el nus gordià del Panteó de Quijano i la plaça d'Espanya, amb el convenciment d'estar treballant dins de l'esfera del públic que té com a referència la ciutat d'Alacant.

Un principi elemental que reforça la decisió urbana s'assenta en la cerca de la identitat de l'obra que no pot deslligar-se de la ciutat com a ens urbà i col·lectiu. L'esforç consisteix a desenvolupar la ciutat com l'organisme complex i evanescent d'un art públic que irradie del centre a la perifèria el pensament més decantat i afinat possible,



Plànol d'emplaçament de la plaça d'Espanya i el Panteó de Quijano

<https://www.google.es/maps/@38.3519268,-0.4846346,19.34z>



Antoni Miró amb Jorje Oteiza i Nestor Basterretxea

la qual cosa significa, comptat i debatut, acceptar el sentit de civilització i progrés. El centre de la ciutat necessita per a la seua renovació una actuació cuidada i contemporània i per a això disposa d'un entorn format pel temps i avalat per la història. Una faceta que s'ha de cuidar és l'excessiva pressió que una opinió pública manejada pels mitjans exerceix sobre els centres històrics. Aquesta opinió o doxa desplaça cap a la banalitat un destí que es teixeix amb judicis previs que fan difícil entendre els raonaments que Oteiza exposava com a principis l'any 1952 i que es van publicar en Forma Nueva, raons que són el fil conductor d'un pensament i una actitud que es mantenen i progressen en el temps.

«L'art no sorgeix per a ser entès per tots, sinó per a servir a tots» Oteiza

El 27 de març de 1973 el president de la comissió, José Bevià, informa l'alcaldia que Jorge de Oteiza Embil prescindeix de portar a efecte l'execució del monument al Foguerer en els termes de l'acord plenari del 28 de juliol últim.

Del mateix escrit es desprèn l'opacitat de l'administració respecte a les tres solucions proposades, el caràcter de les quals era contradictori. La primera proposava erigir el monument al *Foguerer* a l'illot central de la plaça d'Espanya, segons el disseny de l'arquitecte redactor del projecte d'urbanització.

Bevià, com a representant de la comissió, era conscient de la trivialitat de la solució que empal·lideix al costat de les d'acusada projecció racional i urbanística i, per tant, rebutjada per l'escultor. Les altres dues solucions proposen un passatge subterrani que afavoreix la integració de la plaça amb el Panteó de Quijano.

En les notes redactades per Oteiza, la idea inicial plantejada juntament amb Vidal i Carrillo implica la construcció d'un pas subterrani per a la circulació rodada que permet la unió del Panteó de Quijano i la plaça, amb la qual cosa es crea un centre monumental eminentment urbà que alterava la configuració de la plaça d'Espanya i del Panteó. Això incidia en els balanços econòmics de l'administració municipal, que, aliena a les facultats atribuïdes a la comissió, només esgrimia el cost d'una realització molt superior al pressupost autoritzat i que es corresponia amb el model de grup de pedestal i illeta ja consumit en el segle XIX.

La rutina administrativa va arrossegar el projecte on era vulnerable i va justificar l'absència d'interès cultural de la institució municipal. Amb aquesta intenció, va transferir a problemes estrictament de negociat aquelles decisions que estaven compromeses amb el destí de la ciutat i va posar de manifest que la institució estava clarament a favor d'un camp iconogràfic, la repetició del qual com a objectiu final era el que més detestava l'autor.

L'obra d'Oteiza, antiacadèmica i compromesa amb la modernitat en tota la seua trajectòria personal, es nodreix del contínuum històric i, per tant, accepta la transversalitat en el seu desenvolupament dialèctic. D'aquesta manera assumeix com a història el seu passat recent en l'esdevenir temporal en què es desenvolupa la investigació sobre les possibilitats matèriques i urbanes del monument al Foguerer. Ningú hauria d'estranyar-se dels resultats quan l'escultor declara amb rotunditat:

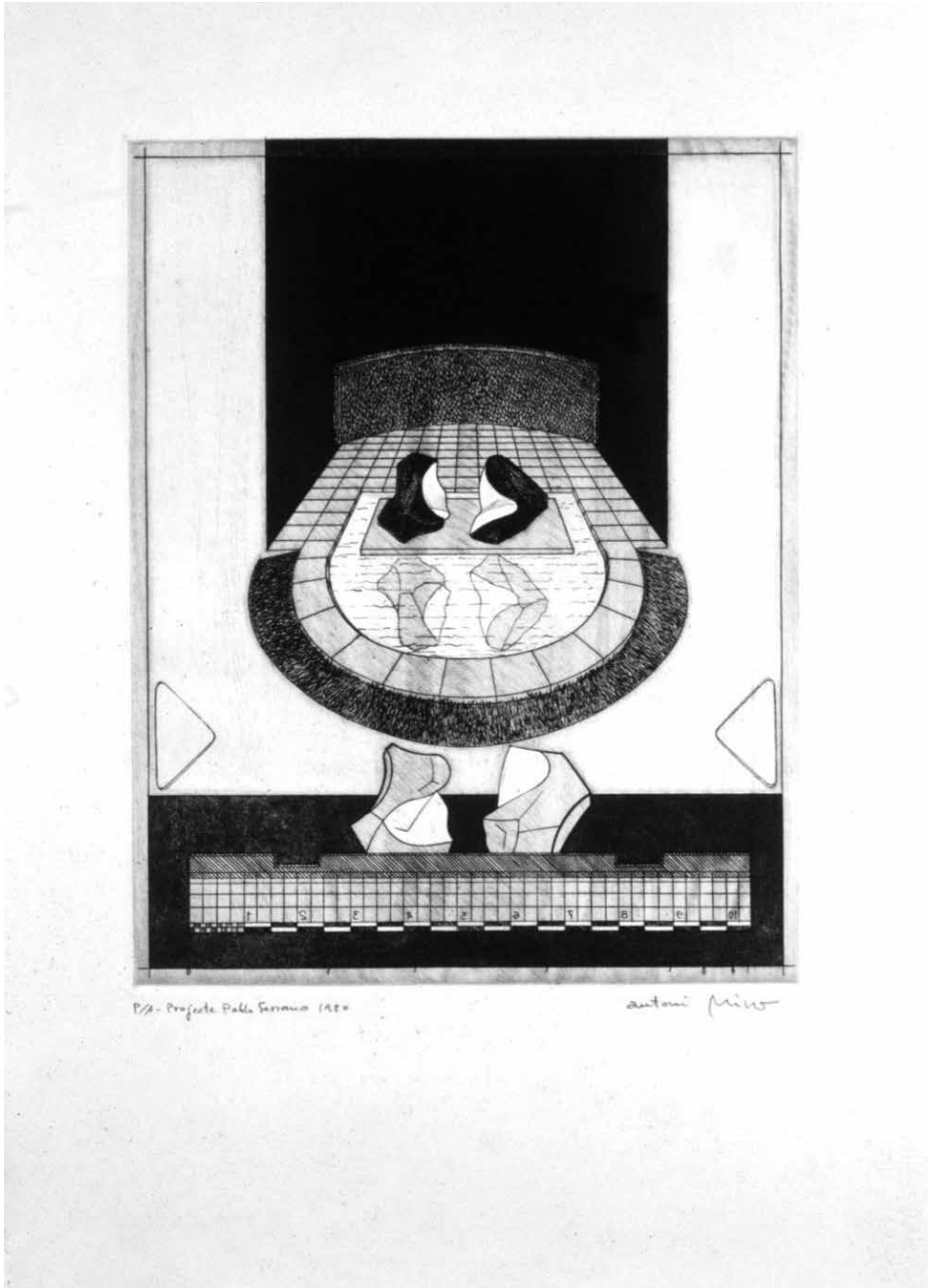
«La meua relació amb Malevich i Mondrian? Considere que la meua investigació ajusta i completa racionalment Malevich i conclou Mondrian» Oteiza

L'arquitectura en aquesta etapa també discorria amb postulats afins i encara reconeix com a propis els que emergeixen d'una posició tendent a la unificació de les arts, en què el públic emergeix com una conquesta que està per realitzar.

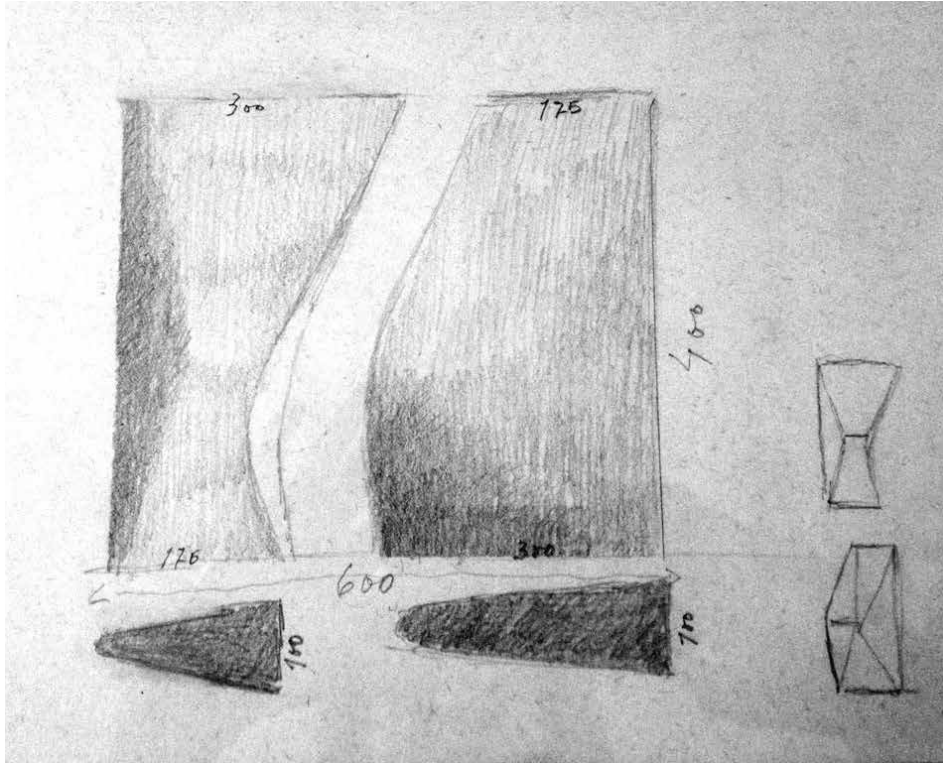
Els postulats que graviten sobre la subordinació de l'escultura a l'arquitectura es van resoldre unificant les dues disciplines en un espai no fraccionat, sinó continu i neutre. I en aquest punt roman i es desenvolupa l'obra contemporània.

2. PABLO SERRANO

Durant el primer ajuntament democràtic d'Alcoi i mitjançant la seua amistat amb Pablo Serrano, Antoni Miró va aconseguir comprometre la seua col·laboració per a col·locar una escultura seua en el jardí de l'actual plaça de la Constitució (popularment conegut com la Rosaleda). Serrano va enviar esbossos que servien per a poder integrar en el lloc l'escultura que millor completara el jardí de la Rosaleda.



Gravat de 1981 amb la proposta de l'escultura de Pablo Serrano per a la Rosaleda. Antoni Miró i Manuel Vidal.



Dibuix a llapis de Pablo Serrano de conversacions preliminars.

Pel caràcter del lloc i per la particular forma en què Pablo Serrano entenia l'escultura pensàvem que l'obra era la conjunció que necessitava Alcoi per a enriquir el seu patrimoni cultural. Entre aquelles converses es va arribar a concretar una peça de bronze amb els seus interiors polits procedent d'un model a escala reduïda que Pablo Serrano va autoritzar reproduir amb unes dimensions adequades al jardí.

Vaig realitzar-ne un gravat previ juntament amb Antoni Miró, al qual Serrano va donar el seu consentiment després de presentar-li'l a Gandia. Una vegada feta la proposta pública de la proposta, aquesta va ser boicotejada fins al paroxisme amb un resultat digne de Ponç Pilat, ja que es van introduir en la trinca els ardits populistes que van provocar l'elecció final d'un Sant Jordi que ara està en aquesta plaça.

La inclusió de l'escultura de Pablo Serrano necessitava la seua adequació urbana i amb aquest propòsit van fer-ne els corresponents dibuixos, però, com si d'una maledicció es tractara, el destí de la plaça va estar marcat per aquest primer desengany. Cal una bona dosi de sort i de capacitat de convicció per a dur a bon terme una empresa de vertadera integració de l'art públic.



Antoni Miró amb Pablo Serrano i Joana Francès.

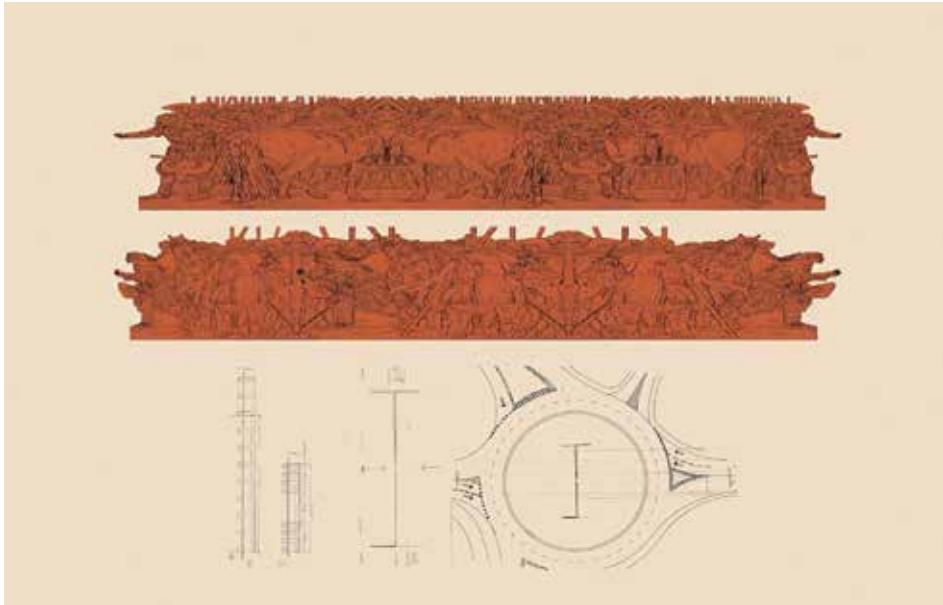
3. ANTONI MIRÓ

3.1. Rotonda 25 d'Abril a Gandia

A Gandia la rotonda 25 d'Abril forma part del traçat final de la carretera de València a Gandia on conflueixen els carrers perifèrics del centre urbà. Aquest doble final, de carretera i de ciutat, eternament desdibuixat, pren forma per virtut de l'escultura 25 d'Abril que Antoni Miró va col·locar-hi l'any 2007. A través de la incorporació de l'escultura a la rotonda es transforma un espai amorf en un espai dinàmic, on en la direcció sud-est s'introdueix la visió del perfil del campanar i, en la nord-oest, el castell de Bairén.

El lloc correspon a un espai neutre i continu. No obstant això, aquest lloc sense atributs és acceptat i transformat pel dinamisme de la circulació al voltant de la rotonda, regit pel principi de correspondència entre escultura i arquitectura que sustenta el tan cobejat art públic. Aquest equilibri tan agraït en la vora de la ciutat queda destruït quan l'escultura és retirada de la rotonda de tal forma que la seua separació del lloc és en realitat una mutilació de la ciutat.

L'envergadura de l'escultura de 45 metres que va permetre la seua inserció en la rotonda amb una lectura i caràcter de peça pública és el que ens permet associar-la per contraposició del seu principi de vacuïtat i lleugeresa a una obra tan massissa com el panteó que Apol·lodor de Damasc va construir a Roma en temps d'Adrià.



Dibuix de l'escultura 25 d'Abril i emplaçament a la rotonda. Imatge d'arxiu d'Antoni Miró.



Escultura 25 d'Abril amb la visió del castell de Bairén al fons. Imatge d'arxiu d'Antoni Miró.



Escultura d'Ovidi Montllor al passeig del viaducte a Alcoi. Fotografia pròpia.

La cesura central de la peça escultòrica focalitza les vistes nord i sud i absorbeix des del seu estatisme, com un Janus bifront, la doble frontalitat i la transparència que s'emfatitza quan s'eleva el pla del seu suport 90 cm, equivalent a una vara valenciana, sobre la rasant de la ciutat.

En realitat hem de reconèixer que la peça i el seu entorn formen una unitat morfològica, la lectura de la qual correspon a valorar dos conceptes, la posició de l'escultura en la ciutat i la seua condició material de solidesa i de transparència. Aquests atributs no poden separar-se perquè quedarien buits de contingut si faltara un dels dos, ja que un pensament d'ordre els va equilibrar.

L'extracció de la peça escultòrica i la seua separació del lloc nega el principi d'unitat aquiniana que l'il·luminava i adquireix el caràcter d'una destrucció, atès que les seues parts no consisteixen només en un sumatori d'elements físics, sinó que construeixen un record intangible de l'ordre que adquireix un valor absolut. Tota la polèmica que es desencadena quan es trasllada l'escultura a una altra ubicació és conseqüència de desatendre un principi d'identitat que en la seua abstracció troba la grandesa de la seua permanència i en la seua reificació, l'atracció de la vulnerabilitat.

Quan se'n proposa el trasllat, l'escultura com a art urbà s'ha reduït al seu valor objectual en el mercat, és a dir, desvinculat del lloc. Aquest procés és de tot menys innocent; pot ser maldestre, descurat, banal, però en la seua decisió intervé la voluntat

de destruir una baula de la cadena que lentament va enllaçant el corrent històric que fa que ens reconeguem dins del que entenem com a civilització.

L'escultura del 25 d'Abril tenia un fort grau d'identitat amb la rotonda, de manera que l'espai resultant després de la seua retirada és un bast retall sotmès a la deterioració d'una perifèria a la qual l'ordre i la qualitat material de l'escultura conferien una coherència necessària.

La nova ubicació que proposa l'ajuntament té tots els efectes d'una acció destructiva. La manera en què se'n va efectuar el trasllat va reduir al no-res una cuidada i elaborada disposició dels elements constituents d'un art públic que, com a tal, pertany a la ciutat i és una forma culta d'introduir l'experiència contemporània en la ciutat, superant l'herència de les representacions neoclàssiques que tenien sentit dins del traçat i l'arquitectura de la ciutat neoclàssica que completava com a producte d'una sensibilitat i d'una disciplina urbana els fruits de la qual persisteixen.

Romà de la Calle ens il·lustra sobre l'ambient en què té lloc el discurs sobre l'escultura de 25 d'Abril:

«Sens dubte, ens trobem avui en una situació artística en la qual la creativitat mateixa es concep i desenganxa de la investigació estètica contemporània dins d'un programa versàtil en què l'originalitat estètica pot identificar-se metodològicament amb les relectures homenatges, els d'aptes, les reinterpretacions, les citacions i els rescats».

El seu retorn al lloc d'origen és l'única solució que pot restituir completament el caràcter que la ciutat ha perdut.

3.1. Escultura d'Ovidi Montllor a Alcoi

L'escultura d'Ovidi Montllor situada al passeig del Viaducte d'Alcoi enfront de la via procedent del pont del Viaducte utilitza la desmantellada font sortidor com a base de suport. A través dels punts de transparència, l'escultura retorna un centre d'atracció frontal que correspon a la dinàmica de l'acostament axial des del pont. D'aquesta manera restaura el valor que era propi de la transparència del sortidor, el fons del qual s'associava a la vacuïtat de la vall i alhora mantenia un cert grau de proximitat i llunyania simultanis per a una visió frontal que ha passat de ser descurada a convertir-se en un node urbà. Cal tenir en compte l'espontaneïtat dels xiquets que prenen l'escultura com a referència per a orientar-se i l'anomenen el castell d'Ovidi.

L'enigmàtica incorporació de tota obra a la ciutat és admissible si respon amb veritat a la pregunta «què aporta a la ciutat de la qual forma part?». Mitjançant les interaccions entre entorn i obra, la resposta a les demandes espacials del lloc i la incorporació a una nova imatge de la realitat que pose al dia la potencialitat que tota ciutat posseeix, es resol la difícil qüestió d'acceptar una historicitat sense llast, és a dir, aquella que el lloc i el context adopten com a pròpia.



El sol i tu 2011 (Acrilic i collage/paper, 76 x 56)



No war 2010/ L'Irak (Acrílic i collage/paper, 76 x 56)

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT
COL·LECCIÓ CÀTEDRA ANTONI MIRÓ D'ART CONTEMPORANI

1. ROMÀ DE LA CALLE, Diàlegs entre les imatges i les paraules 2015-2016
2. RAFAEL CALBO, L'altra pintura 2015-2016
3. DAVID RICO, Pobresa, marginalitat, exclusió social [...] d'Antoni Miró 2016
4. JORDI TORMO, Antoni Miró, La mirada Rebel 2017
5. ART I SOCIETAT, Varis autors 2018
6. SILVIA VIANA, Soldats 2018
7. MERCÈ DIAZ, Memòria i identitat 2018
8. LUISA PASTOR, Cossos de Fàbrica 2018

**Aquest llibre es va acabar
d'imprimir el 12 de Febrer de 2019**



CÀTEDRA
ANTONI MIRÓ
D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT

AJUNTAMENT D'ALCOI
AJUNTAMENT D'OTOS

©Sabadell
Fundació